

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2020 / 4 (41)

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

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

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

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

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

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

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
Воронежский государственный институт искусств
Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
Северо-Кавказский государственный институт искусств
Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского

Адрес редакции и Издательства
Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова:
450008, Республика Башкортостан, Уфа, ул. Ленина, 14.
Тел.: 8 (347) 272-49-05

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

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016.

Music Scholarship

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

2020, № 4

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvash State Institute of Humanities, Russian Federation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

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

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

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

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

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

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

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

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

FOUNDERS:

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

Voronezh State Institute of Arts

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy),
Magnitogorsk, Russia

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

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

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

North Caucasus State Institute of Arts, Nalchik, Russia

Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia

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 str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05

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

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

The journal is registered in the Federal Service for Supervision of
Communications, Information Technology, and Mass Media (Roskomnadzor).
The testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016.

И.о. главного редактора

Шуранов Виталий Александрович — кандидат
искусствоведения, профессор УГИИ им. З. Исмәгилова

Acting Editor in Chief

Vitaly A. Shuranov, — PhD (Art), professor
at the Ufa State Z. Ismagilov Institute of Arts



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.

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

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

DOI: 10.33779/2587-6341

Подписано в печать 21.12.2020. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 15,8. Усл.-печ. л. 23,4. Заказ № 540134.
Тираж (печатный) 100 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал
размещается на сайте journalpmn.com в разделе «Архив выпусков».
Издательство Уфимского государственного института искусств
им. Загира Исмәгилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14
Телефон: +7 (347) 272-49-05
Отпечатано на оборудовании ООО «ИдеалПро»
450057, г. Уфа, проспект Салавата Юлаева, 3.
Тел./факс: +7 (347) 292-11-62,
e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 21.12.2020. Format: 60 x 84¹/₈.
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 15,8.
Printing l. 23,4. Order No. 540134. Run of 100 copies (Print).
In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website
journalpmn.com in the section “Archive of Past Journal Issues.”
Publishing House of the Ufa State Institute of Arts named
after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan,
Ufa, Lenina str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05
Printed on the printing facilities of “IdealPro” Co. Ltd
450057, Ufa, prospect Salavata Yulaeva, 3
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)

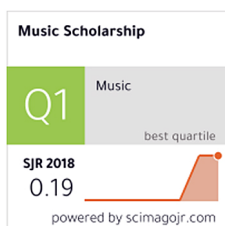
13.00.00 “Pedagogical Sciences” (13.00.02 – The Theory and Methodology of Education and Upbringing)

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

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



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



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

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



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

Журнал является членом Международной ассоциации по связям издателей – Publishers International Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



The journal is a member of the Publishers' International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

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



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

Содержание

Горизонты музыкознания

- 8 Кондратьев М. Г.**
О теории национальной музыки:
к методологии сравнительного изучения
фольклорных музыкально-поэтических
систем
- 20 Горбунова И. Б., Заливадный М. С.**
Комплексная модель семантического
пространства музыки:
структура и свойства

Музыкальная культура народов России

- 33 Косырева С. В.**
К проблеме изучения специфики
интонирования в финно-угорской монодии
импровизационного склада
- 50 Жиров М. С., Кузнецова Н. С.,
Жирова О. Я., Селюкова Т. А.**
Жанрово-стилевая экспликация
песенной традиции Белгородской области:
локальный аспект

Духовная музыка

- 59 Алексеева Г. В.**
Неисчерпаемый ресурс
храмового искусства

Музыка в системе культуры

- 68 Демченко А. И.**
Уникальная эпоха
европейской цивилизации.
К 250-летию со дня рождения Бетховена
- 77 Кисеева Е. В., Дёмина В. Н.**
Мифологические модели
и ритуальные формы в современном
музыкально-театральном перформансе
- 88 Дёмина В. Н.**
XI Летние Олимпийские игры
в контексте становления искусства
перформанса

Международный отдел

- 97 Randal N. Stubbs, Yen-Lin Goh**
The Cultural Arts Centre
at Tumaini University Makumira
in Tanzania: Educational Research in Action
- 114 Idris M. Gaziev**
The Musical Culture of the Tatars
of the Early 20th Century:
Ilyasbek Kudashev-Ashkazarsky
- 123 Michael Kaykov**
Principles of Tonal Organization
in Alexander Scriabin's Works after Op. 58
- 130 Anton A. Rovner**
Alexander Nemtin's Concerto for Organ

Конференции

- 145 Торопова А. В., Мастнак В.**
Международная Азиатско-Тихоокеанская
конференция по Музыкальной терапии
в Пекине: *новый отсчёт*
- 158 Барабаш О. С.**
«Война и мир»: смысловая парадигма.
По итогам II Международного научного
форума «Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART»)

Из истории зарубежной музыки

- 173 Консон Г. Р.**
К проблеме героя итальянской оратории
XVII века

Теория и история культуры

- 187 Волкова П. С., Шаховский В. И.**
Духовность в аспекте искусства

Национальные музыкальные культуры

- 199 Дадаш-заде К. Г.**
К проблеме музыкальной самоорганизации
эпического искусства (на примере
азербайджанского героического эпоса)

- 206** *Мурзалиева С. С.,
Акпарова Г. Т.*
Народное возрождение
и современные тенденции
национальных традиций
музыкальной культуры Казахстана
- 217** *Карсакбаева А. А.,
Джуманиязова Р. К.*
Современная кобызовая школа Казахстана
(к проблеме исторических связей
и перспектив)

Музыкальный жанр и стиль

- 225** *Копосова И. В.*
Вокальная симфония в трактовке
Лейфа Сегерстама
и Пера Хенрика Нурдгрена

Исполнительское искусство

- 241** *Кузьмин В. Е.*
«Il Mio Tesoro» Вольфганга Амадея Моцарта:
индивидуальные особенности контроля
дыхания певцов-теноров при исполнении
вокализаций

Теория музыки

- 250** *Захаров Ю. К.*
Взаимодействие тонально-гармонических
и моодических принципов в мелодике
Антон Брукнера (на примере
Andante из Четвёртой симфонии)
- 258** *Дашиева Л. Д.*
Ладовые архетипы
в традиционной музыке бурят

От редакции

Contents

Horizons of Musicology

- 8** *Mikhail G. Kondratyev*
About the Theory of National Music:
Towards a Methodology
of Comparative Study of Musical
and Poetic Folklore Systems

- 20** *Irina B. Gorbunova,
Mikhail S. Zalivadny*
The Complex Model
of the Semantic Space of Music:
Structure and Features

Musical Cultures of Russia

- 33** *Svetlana V. Kosyreva*
Concerning the Issue of Studying
the Specific Features of Intoning
in the Finnish-Ugric Monody
of the Improvisational Kind

- 50** *Mikhail S. Zhirov, Natalia S. Kuznetsova,
Olga Ya. Zhirova, Tatiana A. Selyukova*
The Genre-Related and Stylistic Explication
of the Song Tradition of the Belgorod Region:
The Regional Aspect

Sacred Music

- 59** *Galina V. Alekseeva*
The Inexhaustible Resources
of Church Art

Music in the System of Culture

- 68** *Alexander I. Demchenko*
A Unique Epoch of European Civilization.
Towards the 250th Anniversary
of Beethoven's Birth
- 77** *Elena V. Kiseyeva, Vera N. Dyomina*
Mythological Models and Ritual Forms
in Contemporary Musical Theater
Performance

88 Vera N. Dyomina

The Eleventh Olympic Games
In the Context of the Formation
of the Art of Performance

International Division**97 Randal N. Stubbs, Yen-Lin Goh**

The Cultural Arts Centre
at Tumaini University Makumira
in Tanzania: Educational Research in Action

114 Idris M. Gaziev

The Musical Culture of the Tatars
of the Early 20th Century:
Ilyasbek Kudashev-Ashkazarsky

123 Michael Kaykov

Principles of Tonal Organization
in Alexander Scriabin's Works after Op. 58

130 Anton A. Rovner

Alexander Nemtin's Concerto for Organ

Conferences**145 Alla V. Toropova,
Wolfgang Mastnack**

The International Asian-Pacific Island
Conference on Musical Therapy in Beijing:
A New Measuring Reference

158 Oksana S. Barabash

"War and Peace": the Notional Paradigm.
Following the Second International
Scholarly Forum
"Dialogue of the Arts and Artistic Paradigms"
("SCIENCEFORUM PAN-ART")

On the History of Western Music**173 Grigory R. Konson**

Concerning the Issue
of the Main Protagonist
in 17th Century Italian Oratorio

Theory and History of Culture**187 Polina S. Volkova,
Viktor I. Shakhovskiy**

Spirituality in the Aspect of Art

National Musical Cultures**199 Kamila H. Dadash-zade**

Concerning the Issue
of Musical Self-Organization of Epic Art
(by the Example
of the Azerbaijani Heroic Epos)

206 Sajana S. Murzaliyeva,**Galiya T. Akparova**

Folk Music Revival
and Contemporary Tendencies
of the National Traditions
of Kazakhstan's Musical Culture

217 Aigerim A. Karsakbayeva,**Raushan K. Jumaniyazova**

The Contemporary Kobyz School
of Kazakhstan
(Concerning the Issue of Historical
Connections and Perspectives)

Musical Genre and Style**225 Irina V. Kuposova**

The Vocal Symphony in the Interpretation
of Leif Segerstam and Pehr Henrik Nurdgren

Performing Arts**241 Vsevolod E. Kuzmin**

"Il Mio Tesoro"
by Wolfgang Amadeus Mozart:
The Individual Features of Breath Control
by Tenor Singers upon Performance
of Vocalizations

Music Theory**250 Yuri K. Zakharov**

The Interaction of the Tonal-Harmonic
and the Monodic Principles
in the Melodicism of Anton Bruckner
(by the Example of the Andante
from the Fourth Symphony)

258 Lidiya D. Dashieva

Modal Archetypes
in the Traditional Music of the Buryats

From the Editorial



М. Г. КОНДРАТЬЕВ

*Чувашский государственный институт гуманитарных наук
г. Чебоксары, Россия*

ORCID: 0000-0003-0394-3170, Mikh-kondratev@yandex.ru

О теории национальной музыки: к методологии сравнительного изучения фольклорных музыкально-поэтических систем

Изучение народной музыки в каждой культуре, по К. Квитке, проходит несколько стадий: от начального собирания до появления «теории национальной музыки» и преодоления стереотипов «всепобеждающей современной музыкальной теории и практики». В такой теории Б. Асафьев выделял следующие задачи: 1. Научного обоснования основ народной песни; 2. Выявления её отличий от песен других народностей; 3. Изучения «хода её развития». Процесс формирования теорий национальной музыки в отечественном музыковедении шёл весь XX век, в том числе в Поволжье, где сосредоточены крупнейшие из неславянских народов России. Для обсуждения проблем методологии выявления отличий музыки данной культуры от музыки других народностей в качестве примера нами выбраны структурно-типологические свойства музыкально-поэтических систем двух финноязычных народов Поволжья – марийцев и мордвы. Сравнение их музыкально-поэтических систем показывает, что со стороны песенной культуры они представляют два различных музыкальных мира, различаясь, можно сказать, на цивилизационном уровне. Свойства рассматриваемых музыкально-поэтических систем обусловлены исторически сложившимся многовековым межкультурным диалогом.

Ключевые слова: этапы изучения народной музыки, теория национальной музыки, структурные и типологические свойства, музыкальные и поэтические системы, финноязычные народы Поволжья.

Для цитирования / For citation: Кондратьев М. Г. О теории национальной музыки: к методологии сравнительного изучения фольклорных музыкально-поэтических систем // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 8–19.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.008-019.

MIKHAIL G. KONDRATYEV

*Chuvash State Institute of Humanities
Cheboksary, Russia*

ORCID: 0000-0003-0394-3170, Mikh-kondratev@yandex.ru

About the Theory of National Music: Towards a Methodology of Comparative Study of Musical and Poetic Folklore Systems

The study of folk music in each culture, according to Kliment Kvitka, passes through several stages: from the initial stage of collecting folk songs to the emergence of a “theory of national music” and an overcoming of the stereotypes of an “all-triumphant contemporary musical theory



and practice.” In this type of theory Boris Asafiev highlighted the following aims: 1. A scholarly substantiation of the bases of folk songs; 2. Indications of its dissimilarities with the songs of other peoples; 3. The study of “the process of its evolution.” The process of formation of theories of national music took place during the entire 20th century in Russian music theory, including the Near-Volga region, where the most large-numbered of all of Russia’s non-Slavic peoples are concentrated. For the sake of discussing the issues of methodology of disclosing the dissimilarities of the music of this culture from the music of other people’s we have chosen as an example the structural-typological features of the musical-poetical systems of two Finnish-language peoples of the Near-Volga region – the Mari and the Mordvins. A comparison of their musical-poetic systems shows that from the perspective of their song cultures they represent two distinctly different musical worlds, differing, so to speak, on a civilizational level. The features of the examined musical-poetic systems are stipulated by their historically formed intercultural dialogue.

Keywords: stages of studying folk music, theory of national music, structural and typological traits of national music, musical-poetic systems, Finnish language peoples of the Near-Volga Region.

Методологию теоретического описания народной музыки той или иной национальной культуры с учётом специфичности предмета музыковедение начало разрабатывать с XIX века. В отечественном музыковедении вопрос о необходимости «научного обоснования основ русской песни, её отличия от песен других народностей и хода её развития» был сформулирован Б. В. Асафьевым (тогда писавшим под псевдонимом Игорь Глебов) более ста лет тому назад [2, с. 9], а до него на эту тему высказывались многие известные музыканты XIX века – А. Ф. Львов, В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, П. П. Сокальский. Все они призывали к теоретическому изучению народной русской песни. Отметим, что ко времени приведённого высказывания Б. В. Асафьева уже существовало немало описаний народной музыки – русской и некоторых других народов России – культурологического характера (как одного из компонентов данной этнической культуры, такие описания прекрасно делали этнографы) и эстетических (как части нацио-

нальной художественной культуры – в беллетристике и поэзии).

Но «научного обоснования основ», то есть теоретического описания столь специфического предмета, отличного от уже сложившихся теоретических представлений об основах западноевропейской композиторской музыки, всё ещё не доставало. Ближайшим ответом на вопрос, поставленный Б. В. Асафьевым, явилась книга А. Д. Кастальского «Особенности народно-русской музыкальной системы», появившаяся в 1923 году. Вместе с тем, с 1920-х годов всё отчетливее звучал вопрос о музыкальных (музыкально-поэтических) системах и других народов Советского Союза. Представление о самом начале этого процесса в 1920-е годы можно получить, например, по данным о музыкально-фольклористической деятельности Государственного института музыкальной науки, где изучались материалы по четырём культурам – великорусской, украинской, белорусской и грузинской народной песне [16, с. 122]. А в начале 1940-х годов по этому поводу К. В. Квитка отметил, что «историко-

теоретическое исследование народной музыки продвигается слишком медленно» [8, с. 20]. Будучи широко мыслящим теоретиком, он держал в поле зрения десятки музыкальных культур мира. Квитка обращал особое внимание на необходимость уже при записи народной музыки преодолевать стереотипы «всепобеждающей современной [то есть европейской, нивелирующей самобытные свойства фольклора. – М. К.] музыкальной теории и практики <...> Такое положение дела характерно для начальной стадии собирания в различных областях; эта стадия продолжается до тех пор, пока не появляются теории национальной музыки, но и после того не обрывается совершенно – остаются собиратели, неспособные постигнуть эти теории или скептически к ним настроенные» [8, с. 33].

Ключевой в тексте Квитки представляется фраза о появлении *теорий национальной музыки*. Подразумевается стадия познания той или иной культуры на основе методов, извлекаемых, согласно известному призыву В. Ф. Одоевского, «из самых напевов, как они есть», «не мудрствуя лукаво» (цит. по: [15, с. 91]). Таким образом, если вернуться к асафьевской формулировке, формирование самой теории национальной музыки, требует в каждой культуре:

- *во-первых*, научного обоснования основ народной песни;
- *во-вторых*, выявления её отличий от песен других народностей;
- *в-третьих*, изучения истории и эволюции народной песни («хода её развития»).

Создавая свои песни на протяжении столетий, а, может – в зависимости от архаичности истоков данного жанра – и тысячелетий, каждый народ вырабатывает собственный музыкальный и

поэтический стиль. В попытках формализовать структуру этнического (на высоких стадиях социального развития этноса – национального) стиля мы говорим о традиционной *музыкально-поэтической системе* данного народа. Это комплексное понятие включает в себя элементы музыкального языка (в их числе: звуковая, ладовая, ритмическая, мелодическая, тембровая («звуконидеал») системы, композиционные формы, а также система вертикальной организации, то есть музыкальные склады). Непременным компонентом системы в песенной культуре являются также вербальные структуры: строки, строфы, а также сюжетика и поэтика. Музыкально-поэтическая система структурируется также системой песенных жанров, определяемой музыкальным бытом, обрядовой и праздничной жизнью народа. Наличием вербальных компонентов и жанровых корреляций музыкально-поэтическая система отличается от разрабатываемого в теоретическом музыковедении понятия музыкального языка. Соотношение названных компонентов, собственно, и определяет основные свойства и особенности каждой данной народно-песенной культуры.

Известно, что устные музыкально-поэтические системы эволюционируют, по сравнению с профессионально-письменными, крайне медленно. В течение столетий они находятся в межкультурном диалоге с аналогичными системами других, как родственных по каким-либо признакам, так и просто соседствующих, народов – на что влияют межэтнические территориально-географические контакты и экономико-политические условия сосуществования.

Процесс формирования теорий национальной музыки народов России шёл весь XX век, в том числе в Поволжье,



где сосредоточены крупнейшие из не-славянских народов нашего Отечества, среди которых по признаку языкового родства принято выделять тюркоязычные и финноязычные. Практически все из них к концу XX века уже имели более или менее глубоко разработанные описания своих музыкально-поэтических систем. Чаще всего научное обоснование основ народной песни ограничивалось первой из обозначенных стадий: описанием элементов музыкального и поэтического языка в жанровом контексте, выявляемых в собранном и опубликованном материале каждой культуры. Менее поддавалось исследованию выявление «отличий от песен других народностей» (вторая стадия формирования «теории национальной музыки») – ибо для этого требовался сравнительный анализ выявленных и описанных элементов данной системы с аналогичными элементами музыкально-поэтических систем соседствующих и родственных народов. Уместно напомнить мысль Б. Н. Путилова о «повышенной методологической и теоретической напряжённости» сравнительно-исторического изучения фольклора [14, с. 7]. На это посягали немногие исследователи.

Об изучении «хода её развития» (третья стадия) пока речь практически не заводилась, поскольку к вопросам исторической эволюции той или иной системы можно подойти только после теоретического познания свойств данной и других систем в ходе их межкультурного диалога.

Исходя из реалий развития современной отечественной этномузыкологии, наиболее актуальной сегодня представляется вторая стадия сравнительного изучения. Для обсуждения проблем методологии в качестве примера нами выбраны структурно-типологические свойства музыкально-поэтических систем

двух финноязычных народов Поволжья – марийцев и мордвы. Близко родственные с точки зрения лингвистической генеалогии, но разделённые в географическом пространстве, они не имели непосредственного межкультурного диалога как минимум тысячелетие, и их музыкально-поэтические системы формировались автономно друг от друга и в контакте с иными культурами.

Теория национальной музыки марийцев существует благодаря трудам собирателей и исследователей XX века, в числе которых следует вспомнить В. М. Васильева, Я. А. Эшпая, К. А. Смирнова, Д. М. Кульшетова, О. К. Егорову, О. М. Герасимова. В комплексе музыкального языка изучены элементы музыкального языка:

- ладовая система – пентатонная, в том числе известен специфический сёрнурский звукоряд, представляющий гемитонную пентатонику;

- музыкальный склад одноголосный, гетерофонный;

- композиционные формы строфичны, распространены две формы строки – 7–8-слоговые квантитативные четырёхячейковые и 9–11-слоговые квантитативные пятиячейковые (у восточных марийцев);

- для марийской песни особо характерна 8-строчная строфа с транспозицией первого четырёхстрочия на квинту вниз/кварту вверх: $ABCD + \overline{ABCD} \downarrow_5 + (ABCD + \overline{ABCD}) \uparrow_4$;

- ритмические структуры представляют квантитативность волго-уральского типа;

- особенностью ритмики марийских песен является тонкая детализированность долготных отношений внутри равных друг другу по протяжённости четырёхвременных (исключения – в каденциях) ритмических ячеек (пример № 1 [12, с. 436, № 61]).

Пример № 1

«Изи пеледышыж...»
(марийская)

Изи пеледышыж пеледалтеш,
нимогайкечымужде-як.
Изи куры-мемжеэрта-лалка-я,
нимогайсайымужде-як.

Ритмическая схема приведённой четырёхстрочной строфы (в схеме индекс «^д» – дробление, «^с» – слияние ритмических единиц):

- (A) 44^д / 44
- (B) 4^д4 / 45^с
- (C) 44^д / 4^д4
- (D) 4^д4 / 48^с

В вербальном комплексе марийской системы характерны два основных типа сюжеттики. Первый – перечислительного или нанизывающего типа, близкий афористике, но не переходящий в повествовательность «линейного» типа. Например [12, с. 14–15, № 24; из песен-раздумий / муро-шонкалымаш луговых мари]:

Курыкын туражым шинчем ыле гын,
Ямшык вуеш ом шич ыле.
Вудын келгыжым шинчем ыле гын,
Таяка пушешет ом шич ыле.
Лумын келгыжым шинчем ыле гын,
Ваштар ечешет ом шогал ыле.
Саманжын кавыражым шинчем ыле гын,
Ача деч, ава деч ом шоч ыле.
Саманын кавыражым шинчем ыле гын,
Ача деч, ава деч ом шоч ыле.

Перевод:

Если б знал я, что гора крута,
Не садился бы на место ямщика.
Если б знал я, что река глубока,
Не садился бы в лодку-плоскодонку.

Если б знал я, что сугробы глубоки,
Не вставал бы на кленовые лыжи.
Если б знал, что время такое злое,
Не рождался бы от отца и матери.
Если б я знал, что жизнь такая суровая,
От отца и матери не рождался бы.

Не менее распространены сюжеты афористического типа с параллелизмами [12, с. 14, № 21; из песен-раздумий / муро-шонкалымаш луговых мари]:

Курык ўмбакет ом кўзал ыле гын,
Куку мурымымат ом колылдал ыле,
Ача деч, ава деч ом шочыддал ыле гын,
Тынаре йёсыжым ом ужылдал ыле.

Перевод:

Если бы на гору я не поднялась,
Не услышала бы и пения кукушки.
Если бы от отца и матери я не родилась,
Не увидела бы столько трудностей.

Систему песенных жанров у марийцев составляют традиционные календарные и семейно-обрядовые циклы. По сравнению с соседними культурами (в частности, с мордовской) характерно отсутствие обрядовых прощальных причитаний.

В совокупности указанных компонентов, марийская музыкально-поэтическая система типологически сближается с культурами Волго-Уральской музыкальной цивилизации, наиболее полно представленной в чувашской, татарской, удмуртской системах.

Благодаря трудам нескольких поколений исследователей мордовской народной музыки (назовём имена Г. И. Сураева-Королёва, Б. С. Урицкой, Н. И. Бояркина, Л. Б. Бояркиной) можно говорить, что научное «обоснование основ» народной песни мордвы выработано, и теория национальной мордовской музыки уже существует со второй половины XX века.



В комплексе музыкального языка изучены элементы музыкального языка:

– для ладов мордовской песни характерны ангемитонные структуры (наряду с диатоническими);

– в музыкальном складе мордовской песни выделяют несколько видов – гетерофонный монодийного вида, диафонический и бурдонно-полифонический [5, с. 178–179]. Согласно концепции Сураева-Королёва, впервые изложенной им в докладе 1959 года, «ангемитонная пентатоника в мордовской народной песне нашла своё высокое, развитое многоголосное воплощение» [17, с. 10]. «...Нам кажется правомерным введение термина “многоголосная пентатоника” в смысле главной характерной особенности музыкального творчества мордовского народа» [там же, с. 33];

– ритмику мордовских народных песен, согласно концепции М. Г. Харлапа (вошедшую и в отечественную музыкальную энциклопедию), можно определить как «интонационную» [18]. По типу она близка ритмике русских песен, методология её описания изложена в трудах Б. Б. Ефименковой [7].

В вербальном комплексе мордовской музыкально-поэтической системы наиболее характерна повествовательная сюжетика «сквозного» развёртывания. Во многих песнях сюжет такого типа излагается «линейно», не делясь на отдельные поэтические строфы. Например, таков сюжет в песне «Кезэрень коесь кодамо?» / «Обычай древний был каким?» [10, с. 206–207, № 104]. Здесь отсутствуют повторы строк, обычно помогающие расчленивать текст на строфы:

Кезэрень коесь кодамо?
Кезэрень верась кодамо?
Тейтертне аштить кудосо,
Цёратне туильть мирденень.

Аватне ветясть велень тевть,
Сынь велень-сядонь ульнестъ прявт.
Цёратне те шканть муськсть-човасть,
Сынь кудо ютконь ветясть тевть.
Веле-куронь арасель толк,
Кудо-ютконь арасель лад.
Дайте тейтяно велень промкс,
Дайте пурнатано ве совет.
Пурнакшновсть велень бабатне,
Промкшность велень атятне.
Судядо, атят, судядо,
Редядо, бабат, редядо:
Кода ней эрямонтъ ладямс?
Кода одс аштеманть теемс?
Тейтертне туест мирденень,
Цёратне аштестъ кудосо.
Ават улист кудо ютксо,
Цёрат улист паксянь тевсэ.
Бабат улист какань ванькс,
Атят улист велень прявтокс.
Мезе тейтерень паезэ?
Мезе тейтерень долязо?
Кудосо мезе паезэ?
Кудосо мезе долязо?
Вай, валдо вальма паезэ,
Тюжа эземне долязо.
Кардайсэ мезе паезэ?
Кардайсэ мезе долязо?
Вай, голой бока ревинесь,
Вай, синдень пильге саразось.
Пиресэ мезе паезэ?
Пиресэ мезе долязо?
Мушко коморо паезэ,
Мушко коморо долязо.
Вай, вирьсэ мезе паезэ?
Вай, вирьсэ мезе долязо?
Кичкере чувто паезэ,
Кичкере чувто долязо.

Перевод:

Обычай древний был каким?
Какова древняя вера?
Девушки оставались дома,
Парни выходили замуж.
Женщины правили селом,
В сельских сотнях были старшими.
Мужчины в то время стирали бельё.

Они вели домашние дела.
 Но сельские празднества были без уюта,
 В домашних делах нет лада.
 Давайте сделаем сельский сход,
 Созовём мы общий совет.
 Собрались сельские старушки,
 Явились сельские старики.
 Судите, старики, судите.
 Решайте, старухи, решайте:
 Как теперь житьё наладить?
 Как по-новому отношения устроить?
 Пусть девушки выходят замуж,
 Пусть парни остаются дома.
 Женщинам быть в делах домашних.
 Мужикам справлять работы полевые.
 Старухам смотреть за детьми,
 Старикам селом управлять.
 Каков у девушки пай?
 Какова у девушки доля?
 Каков домашний её пай?
 Какова её домашняя доля?
 Ой, светлое окошко – её пай.
 Жёлтая скамейка – её доля.
 Во дворе какова её доля?
 Во дворе каков её пай?
 Ой, голобокая овечка.
 Ой, хромоногая курочка.
 В огороде каков её пай?
 В огороде какова её доля?
 Сноп конопли – её пай,
 Конопляная прядь – её доля.
 Ой, в лесу каков её пай?
 Ой, в лесу какова её доля?
 Кривое дерево – её пай.
 Кривое дерево – её доля.

О подобном типе сюжетосложения в русской лирике однажды хорошо сказал В. Я. Пропп: «Текст не показывает строф, но их покажет мерно повторяющийся напев» [13, с. 38]. Эту роль играет напев и приведённой выше мордовской песни «Кезэрень коесь кодамо?» / «Обычай древний был каким?» (пример № 2).

Пример № 2

«Кезэрень коесь кодамо?»
 (мордовская)

$\text{♩} = 84$

Ке - ээ - рень ко - е - сь ко - да - мо?

Ке - ээ - рень ве - ра - сь ко - да... я - мо?

В жанровой структуре мордовских народных песен, наряду с традиционными видами песен календарного и семейно-обрядового циклов, обращают на себя внимание свадебные и поминально-похоронные плачи (мокшанское «явсема», эрзянское «лайшема»). Для их исполнения существуют приглашаемые вопленицы (мокшанское «явсихть», эрзянское «лайшицят») [3, с. 66]. Их стилистика отличается от песенной, что отражает и графика нотаций (пример № 3). Она описана Н. И. Бояркиным так: «Для поэтических текстов мокшанских плачей по умершим и свадебных плачей характерна строфовая форма тирадного вида, где каждая тирада состоит из переменного числа стихов..., а каждый стих – из переменного числа слогов... Напевы мокша-мордовских плачей имеют два сходных между собой и различающихся в деталях музыкально-стилевых вида: строго речитационный и речитационно-песенный... Неповторимой отличительной особенностью их музыкального стиля является интонирование плачевых напевов в каждый традиционный момент похоронного обряда в особой гамме тембровых и динамических оттенков и в особых регистрах (то высоком, то среднем, то низком)» [11, с. 19, 20]. Многие в этом описании напоминают стилистику, например, вологодских причитаний, подробно описанных в своё время в монографии Б. Б. Ефименковой [6], что свидетельствует и о типологическом сходстве мордовских и русских причитаний.

Пример № 3 «Ой, алянязе, симинязе, тиинязе»
(мордовская)

$\text{♩} = 78$



1. Ой, алянязе, симинязе, тиинязе.

Ванива! Вай, хе, хе!

Алянязе, суском кшинянка, копоркс ви-
нанкса.

Ванива! Вай, их, их!

2. Ой, алянязе, симинязе, симинязе,

Ой, кати, алянязе, вачи пеконянка, кати
галош лангонянка.

Ванива! Вай, их, хе, хе!

Перевод:

1. Ой, батюшка мой, пропил меня, изба-
вился от меня.

Ванива! Вай, хе, хе!

Батюшка мой, за кусок хлеба, за глоток
винца.

Ванива! Вай, их, их!

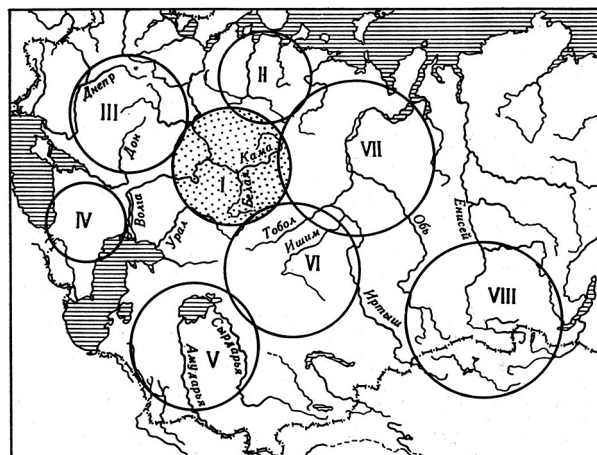
2. Ой, батюшка мой, пропил меня, про-
пил меня,

Ой, батюшка мой, то ли голоден был, то
ли одежды не было <у тебя>.

Ванива! Вай, их, хе, хе!

Обобщая представления о мордовской музыкально-поэтической системе, можно указать особые черты, присущие из культур региона только ей. Благодаря целому комплексу таких особенностей мордовская песенная культура не вписывается в типологию Волго-Уральской музыкальной цивилизации. Ряд типологических параллелей позволяет сблизить её

с культурой соседней Днепровско-Волжской историко-этнографической области (по Р. Г. Кузееву, см: [9, с. 110]), расположенной юго-западнее Волго-Уралья. Её представляет и хорошо изученная южно-русская музыкально-поэтическая система.



Картограмма 1 (по Р. Г. Кузееву [9, с. 110]).
Историко-этнографические области и провинции
в границах России

и прилегающих республик бывшего СССР:

- I – Волго-Уральская; II – Беломоро-Печорская;
- III – Днепровско-Волжская; IV – Северо-Кавказская;
- V – ИЗО Двуречья; VI – Казахская;
- VII – Западносибирская; VIII – Южносибирская



Картограмма 2. Волго-Уральская
и Днепровско-Волжская
историко-этнографические области

Цивилизационные параллели мордовской песенности с русской музыкально-поэтической системой хорошо известны. Они рассматривались в трудах многих этномусиковедов. Обобщая,

Л. Б. Бояркина выделяет четыре формы их взаимодействия. В кратком изложении это: (1) разные формы прямого или частичного заимствования мордвой русских народных песен, (2) взаимодействие мордовской и русской песенных традиций в сёлах обрусевшей мордвы, (3) заимствование мордовских напевов певцами сёл с русским населением, (4) перенесение из обрусевших мордовских сёл специфических черт их песенной культуры (музыкального стиля) в соседние русские сёла [4, с. 249].

В трудах современных исследователей традиционных народных музыкальных культур, наряду с выражением «финно-угорские языки (семья языков)», получили распространение обобщённые выражения типа «финно-угорская народная музыка», «финно-угорская музыкальная культура», «финно-угорский музыкальный стиль». Также встречаются суждения о финно-угорской мелодике, обсуждаются «критерии определения финно-угорской и тюркской специфики обрядовой мелодики...» [1, с. 164]. Отсюда возникают и вопросы типа: «... можно ли говорить, что марийская или удмуртская культуры, взятые в целом, репрезентируют *финно-угорский мело-*

дический стиль в Поволжье?» [1, с. 165]. Н. Ю. Альмеева, поставившая этот вопрос, справедливо замечает, что «не существует тюркской музыки вообще или финно-угорской музыки вообще: и та, и другая опредмечены в конкретных культурных комплексах в контексте своего географического расположения...» [там же]. Соглашаясь с этим, мы попытались показать выявить на материале особенности музыкально-поэтических систем народов, родственных по лингвистической генеалогии (принадлежности к одной подгруппе языков финно-угорской семьи), появившиеся в «ходе их развития». Сравнение музыкально-поэтических систем двух финноязычных народов Поволжья – мордвы и марийцев – показывает, что со стороны песенной культуры они представляют два различных музыкальных мира, различаясь, можно сказать, на цивилизационном уровне. Точно так же типологически различаются музыкально-поэтические системы и других народов финно-угорской языковой семьи. Свойства рассматриваемых музыкально-поэтических систем обусловлены исторически сложившимся многовековым межкультурным диалогом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альмеева Н. Ю. Финно-угры, тюрки: вопросы этнической идентичности фольклорных мелодий в Волго-Камском регионе // Ежегодник финно-угорских исследований. 2017. Т. 11, № 2. С. 161–168.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
3. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордкиз, 1983. 184 с.
4. Бояркина Л. Б. Исторические формы взаимодействия мордовской и русской песенных традиций // XVII Всесоюзная финно-угорская конференция. Археология, антропология и генетика, этнография, фольклористика, литературоведение (тезисы докладов). II. Устинов: УГУ, 1987. С. 248–249.



5. Бояркина Л. Б. Многоголосие народное // Мордовская музыкальная энциклопедия. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 2011. С. 178–179.
6. Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологодская область). М.: Советский композитор, 1980. 392 с.
7. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. 256 с.
8. Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. М.: Советский композитор, 1973. Т. 2. 424 с.
9. Кузеев Р. Г. Народы Среднего Поволжья и Южного Урала: Этногенетический взгляд на историю / Ин-т истории, языка и литературы Башк. науч. центра Ур. отделения РАН. М.: Наука, 1992. 347 с.
10. Мордовские народные песни: Для пения (соло, дуэт, хор) без сопровождения / сост., муз. ред. и авт. предисл. Г. И. Сураев-Королёв. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1969. 342 с.
11. Памятники мордовского народного музыкального искусства. Т. 1. Мокшанские приуроченные песни и плачи междуречья Мокши и Инсара: антология / сост., звукозаписи, их нот. транскр., перелож. партит. нотаций для трёх-, четырёхголос. хора, вступ. статья, предисл. и коммент. Н. И. Бояркина; записи поэт. текстов песен и подгот. их к печати Н. И. Бояркина и А. Д. Шуляева; рус. пер. песен. текстов А. Д. Шуляева; лингвист. выверка поэт. текстов мокшан. песен О. Е. Полякова; науч. руководитель и гл. ред. Е. В. Гиппиус; предисл. М. Ф. Жиганова. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1982. 292 с.
12. Песни луговых мари = Олыкмарий муру. Ч. 2 / сост. Н. В. Мушкина. Йошкар-Ола: Марийский научно-исслед. ин-т языка, литературы и истории им. В. М. Васильева, 2013. 500 с.
13. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. 325 с.
14. Путилов Б. Н. К типологии межэтнических фольклорных связей: природа, закономерности, механизм // Межэтнические общности и взаимосвязи фольклора народов Поволжья и Урала. Казань, 1983. С. 7–13.
15. Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы: учеб. пособие для муз. вузов / вступ. ст., сост. и коммент. П. А. Вульфуса; Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Москва: Музыка, 1979. 366 с.
16. Смирнов Д. Музыкально-фольклористическая деятельность ГИМНа. К вопросу о формировании музыкальной фольклористики в России как вузовской науки // Музыкальная академия. 2017. № 4. С. 120–123.
17. Сураев-Королёв Г. И. Многоголосие и ладовое строение мордовской народной песни. Мордовская многоголосная пентатоника. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2007. 36 с.
18. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 221–273.

Об авторе:

Кондратьев Михаил Григорьевич, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник направления искусствоведения, Чувашский государственный институт гуманитарных наук (428015, г. Чебоксары, Россия), **ORCID: 0000-0003-0394-3170**, Mikh-kondratev@yandex.ru.

REFERENCES

1. Al'meeva N. Yu. Finno-ugry, tyurki: voprosy etnicheskoy identichnosti fol'klornykh melodiy v Volgo-Kamskom regione [The Finno-Ugrians and the Turkic Peoples: Issues of Ethnic Identity of Folk Melodies in the Volgo-Kama Region]. *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy* [Yearbook of Finn-Ugore Studies]. 2017. Vol. 11, No. 2, pp. 161–168.
2. Asaf'ev B. V. *O narodnoy muzyke* [About Folk Music]. Ed. by I. Zemtsovskiy, A. Kunanbaeva. Leningrad: Muzyka, 1987. 248 p.
3. Boyarkin N. I. *Mordovskoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo* [The Mordovian Art of Folk Music]. Saransk: Mordkiz, 1983. 184 p.
4. Boyarkina L. B. Istoricheskie formy vzaimodeystviya mordovskoy i russkoy pesennykh traditsiy [The Historical Forms of Interaction between the Mordovian and Russian Song Traditions]. *XVII Vsesoyuznaya finno-ugorskaya konferentsiya. Arkheologiya, antropologiya i genetika, etnografiya, fol'kloristika, literaturovedenie (teziy dokladov). II* [The 17th All-Union Finnish-Ugrian Conference. Archaeology, Anthropology, and Genetics, Ethnography, Folklore, Literary Studies (Thesis of Reports). 2]. Ustinov: UGU, 1987, pp. 248–249.
5. Boyarkina L. B. Mnogogolosie narodnoe [Folk Polyphony]. *Mordovskaya muzykal'naya entsiklopediya* [The Mordovian Musical Encyclopedia]. Saransk: Mordovskoe kn. izd-vo, 2011, pp. 178–179.
6. Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet'. Mezhdurech'e Sukhony i Yuga i verkhov'ya Kokshen'gi (Vologodskaya oblast')* [The Northern Russian Lamentations. Between the Sukhona and Yug Rivers and the Summit Reaches of Kokshengi (Vologda Region)]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 392 p.
7. Efimenkova B. B. *Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klora* [Rhythm in the Specimens of Russian Vocal Folk Music]. Moscow: Kompozitor, 2001. 256 p.
8. Kvitka K. V. *Izbrannye trudy: v 2 t.* [Selected Works: In 2 Vol.]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. Vol. 2. 424 p.
9. Kuzeev R. G. *Narody Srednego Povolzh'ya i Yuzhnogo Urala: Etnogeneticheskiy vzglyad na istoriyu* [The Peoples of the Middle Near-Volga Region and the Southern Urals: An Ethno-Genetic View on History]. Institute of History, Language and Literature of the Bashkir Research Center of the Urals Branch of the Russian Academy of Sciences. Moscow: Nauka, 1992. 347 p.
10. *Mordovskie narodnye pesni: Dlya peniya (solo, duet, khor) bez soprovozhdeniya* [Mordovian Folk Songs: For Singing (Solo, Duet, Chorus) without Accompaniment]. Compilation, musical edition and authorship of the foreword by G. I. Suraev-Korolev. Saransk: Mordovskoe kn. izd-vo, 1969. 342 p.
11. *Pamyatniki mordovskogo narodnogo muzykal'nogo iskusstva. T. 1. Mokshanskie priurochennye pesni i plachi mezhdurech'ya Mokshi i Insara: Antologiya* [Monuments of Mordovian Folk Music. Vol. 1. Moksha Timed Songs and Lamentations between the Rivers Moksha and Insara: Anthology]. Compilation, sound recording, musical transcriptions, arrangements of score notations for three-, four-part chorus, introductory article, preface and comments by N. I. Boyarkina; recording of poetic lyrics of songs and preparing them for printing by N. I. Boyarkin and A. D. Shulyaev; Russian translations of song texts by A. D. Shulyaev; linguistic verification of poetic texts of Moksha songs by O. E. Polyakov; scholarly advisor and editor-in-chief E. V. Gippius; foreword by M. F. Zhiganov. Saransk: Mordovskoe kn. izd-vo, 1982. 292 p.
12. *Pesni lugovykh mari = Olykmariy muro. Ch. 2* [Songs of the Meadow Mari = Olykmariy Muro. Part 2]. Comp. by N. V. Mushkina. Yoshkar-Ola: Mari Research Institute of Language, Literature and History named after V. M. Vasiliev, 2013. 500 p.



13. Propp V. Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'* [Folklore and Reality]. Moscow: Nauka, 1976. 325 p.

14. Putilov B. N. K tipologii mezhetnicheskikh fol'klornykh svyazey: priroda, zakonomernosti, mekhanizm [Towards the Typology of Inter-Ethnic Folklore Relations: Nature, Regularities, Mechanism]. *Mezhetnicheskie obshchnosti i vzaimosvyazi fol'klora narodov Povolzh'ya i Urala* [Inter-Ethnic Communities and Interconnections of Folklore of the Peoples of the Near-Volga Region and the Urals]. Kazan, 1983, pp. 7–13.

15. *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klore: materialy i dokumenty: ucheb. posobie dlya muz. vuzov* [Russian Thought about Folk Music: Materials and Documents: Textbook for Music Universities]. Introductory article, compilation and commentaries by P. A. Vul'fius; Leningrad State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory. Moscow: Muzyka, 1979. 366 p.

16. Smirnov D. Muzykal'no-fol'kloristicheskaya deyatel'nost' GIMNa. K voprosu o formirovanii muzykal'noy fol'kloristiki v Rossii kak vuzovskoy nauki [The Folk Music Activities of the GIMN. Concerning the Question of the Formation of Folk Music in Russia as a University Scholarly Discipline]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2017. No. 4, pp. 120–123.

17. Suraev-Korolev G. I. *Mnogogolosie i ladovoe stroenie mordovskoy narodnoy pesni. Mordovskaya mnogogolosnaya pentatonika* [Polyphony and Modal Structure of the Mordovian Folk Song. Mordovian Polyphonic Pentatonicism]. Saransk: Publishing House of Mordovian University, 2007. 36 p.

18. Kharlap M. G. Narodno-russkaya muzykal'naya sistema i problema proiskhozhdeniya muzyki [The Russian Folk Musical System and the Issue of the Origin of Music]. *Rannie formy iskusstva* [The Early Forms of Art]. Moscow: Iskusstvo, 1972, pp. 221–273.

About the author:

Mikhail G. Kondratyev, Dr.Sci. (Arts), Chief Scholar in the Art Department, Chuvash State Institute of Humanities (428015, Cheboksary, Russia),
ORCID: 0000-0003-0394-3170, Mikh-kondratev@yandex.ru



И. Б. ГОРБУНОВА, М. С. ЗАЛИВАДНЫЙ

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
г. Санкт-Петербург, Россия*

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

ORCID: 0000-0001-9599-5925, trifonov_e_d@mail.ru

**Комплексная модель семантического пространства музыки:
структура и свойства**

В статье рассматривается комплексная модель семантического пространства музыки, сформировавшаяся в науке о музыке во второй половине XX века в результате обобщения теоретических разработок, связанных с изучением фундаментальных категорий музыкального пространства и времени. На основе ряда системологических исследований, опирающихся на применение аппарата современной математики, авторами статьи рассматриваются существенные элементы, характеризующие структурную основу модели, единство её составляющих и открытый характер всей модели как системы, включая функциональные зависимости между составляющими модели, наличие элементов неопределённости в её строении и конкретно-образном содержании, а также отражение временных параметров музыки на основе процессов симультанирования, происходящих в музыкальном восприятии. Авторами статьи подробно рассматриваются такие элементы структуры комплексной модели семантического пространства музыки, как ассоциация измерений пространства, функциональные зависимости между ассоциациями измерений, вариативность структуры измерений и их ассоциаций, музыкально-компьютерные технологии как инструмент исследования семантического пространства музыки. В качестве важнейших направлений применения данного аппарата с участием музыкально-компьютерных технологий отмечаются: моделирование закономерностей музыкально-творческого процесса, систематизация музыкальных традиций народов России и мира, исследование синестетических закономерностей музыки, комплексное изучение музыкально-исторического процесса и его составляющих, проблематика выхода конкретных результатов музыки в другие области знаний и в практическую деятельность.

Ключевые слова: музыка и математика, музыкально-компьютерные технологии, музыкальное образование, семантическое пространство музыки, синестезия, синтез искусств, теория музыки.

Для цитирования / For citation: Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Комплексная модель семантического пространства музыки: структура и свойства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 20–32. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032.



IRINA B. GORBUNOVA, MIKHAIL S. ZALIVADNY

*Herzen State Pedagogical University of Russia
Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
St. Petersburg, Russia*

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

ORCID: 0000-0001-9599-5925, trifonov_e_d@mail.ru

The Complex Model of the Semantic Space of Music: Structure and Features

The article examines the complex model of the semantic space of music which developed in music scholarship in the second half of the 20th century as the result of a generalization of theoretic developments connected with the study of the fundamental categories of musical space and time. On the basis of a number of systemological research works relying on the application of an apparatus of present-day mathematics, the authors of the article examine substantial elements which characterize the structural foundation of the model, the unity of its constituent parts and the open character of the entire model as a system. These include the functional dependence between the model's components, the presence of elements of indeterminacy in its construction and the concrete figurative content, as well as the reflection of the temporal parameters of music on the basis of the processes of simultaneous registry occurring in musical perception. The authors examine in detail such elements of the structure of the complex model of the semantic space of music as the association of dimensions of time, the functional dependence between the associations of dimensions, the variability of the structure of the dimensions and their associations, as well as computer music technologies as an instrument of research of the semantical space of music. The most important tendencies of applying the given apparatus with the participation of computer musical technologies are marked to be the following: modeling of the regularities of the musical creative process, systematization of the musical traditions of the peoples of Russia and the world, research of the synesthetic laws in music, a comprehensive study of the process of music history and its components, as well as the problem range of the gateway of the concrete results of music into other fields of knowledge and into their practical application.

Keywords: music and mathematics, computer musical technologies, musical education, semantic space of music, synesthesia, synthesis of the arts, music theory.

Теоретические работы второй половины XX века о музыке, не заключающая в себе примеров классических комплексных музыкально-теоретических систем, сопоставимых по масштабности и многосторонности с аналогичными системами такого рода в первой половине столетия, примечательны, однако, устой-

чивым интересом к категориям музыкального пространства и музыкального времени, фундаментальный характер и объединяющие (интегрирующие) возможности которых в достаточной мере очевидны. Существующие разработки в данном направлении, внося несомненный вклад в решение задачи объединения

результатов музыкально-научных исследований, в то же время явно свидетельствуют о необходимости дальнейшего их усовершенствования – как по содержанию представленного в них материала, так и в отношении используемого логического (в том числе – математического) аппарата исследования.

Знакомство с рядом моделей музыкального пространства, выдвигавшихся как в первой (например, у Э. Курта, Б. Яворского), так и во второй половине XX века (модели Ч. Осгуда, А. Моля, К Штокхаузена, Я. Ксенакиса, Ю. Рагса – Е. Назайкинского, Б. Галеева и др.) составило естественную предпосылку к их объединению и к созданию комплексной модели семантического пространства музыки, в связи с которой рассматривалась также проблема взаимоотношения пространственных и временных характеристик музыкальных построений различного масштаба. Эскиз такой модели был предложен в докладе «Измерение семантического пространства музыки» на семинаре «Синтез искусств в эпоху НТР», проходившем в Казани в рамках Всесоюзной школы-фестиваля «Свет и музыка» (1987)¹.

Результаты этого опыта получили дальнейшее развитие благодаря сотрудничеству студии электронной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова с кафедрой вычислительных систем и сетей Санкт-Петербургского государственного университета аэрокосмического приборостроения и учебно-методической лабораторией «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Сотрудничество это, так же как и продолжающиеся научно-творческие контакты с СКБ (НИИ) «Проме-

тей» в Казани, нашло отражение в публикациях по данной теме, появившихся в 2003–2019 годы (их значительная часть собрана в издании: [6]).

Ряд предшествующих работ, посвящённых изучению фундаментальных логических и психологических закономерностей музыки (например, работы А. Лосева, Я. Ксенакиса, Э. Денисова), непосредственно указывает на возможность применения математического аппарата теории множеств для характеристики структурных закономерностей музыкального пространства и содержит начальные опыты такого применения. В рамках дальнейшей разработки рассматриваемой модели этот аппарат может быть развёрнут более широко с учётом ряда позднейших идей, относящихся к данной области математики (реляционная алгебра, теория нечётких множеств, теория групп и др.), равно как и некоторых приложений этой области к другим наукам (например, к общей теории систем); при этом отчётливо выявляются важнейшие структурные свойства модели и её практическая значимость.

Авторы статьи видят главный элемент её новизны в «синтетическом», обобщающем представлении разработанной ими модели семантического пространства музыки; при этом в качестве отдельного предмета рассмотрения выделяются некоторые существенные особенности модели, исследование которых ранее носило более рассредоточенный характер [6, с. 18–22] или предпринималось лишь попутно [6, с. 143–148]. Такое обобщённое представление способствует и более активному применению рассматриваемой модели в исследовательской и творческой практике.

Остановимся более подробно на таких важных элементах структуры комплексной модели семантического

пространства музыки (соответственно – её математического аппарата, основу которого составляет теория множеств), как ассоциация измерений пространства, функциональные зависимости между ассоциациями измерений, вариативность структуры измерений и их ассоциаций, а также основные закономерности применения и дальнейшего развития этой модели с участием музыкально-компьютерных технологий как инструмента исследования семантического пространства музыки.

Ассоциация измерений пространства. Благодаря учёту ряда системологических идей, связанных с применением аппарата современной математики, более ясным становится фундаментальное значение *декартова произведения множеств* ($A \times B$) как операции, характеризующей структурную основу модели, единство её составляющих и открытый характер всей модели как системы. Отдельные состояния модели и входящие в неё подсистемы имеют значение подмножеств декартова произведения множеств, или иначе – ассоциаций доменов (сомножителей декартова произведения). При этом ассоциативность декартова произведения множеств позволяет решить проблему группировки смыслов, поставленную в модели семантического пространства Ч. Остуда.

В качестве доменов и их ассоциаций выступают как элементы языка и композиционных структур музыки (от отдельных свойств звука до целых произведений и их жанрово-стилистических «блоков», взятых в логически-структурном аспекте), так и более конкретные образно-смысловые (в том числе – синестетические) её характеристики. Отдельно следует отметить выделение в самостоятельные пространственные измерения (что показано, например,

Я. Ксенакисом [15, гл. 2]) обобщающих характеристик, относящихся к различным уровням музыкальной семантики (показатели «плотности», «напряжённости», «звуковой температуры», также характеристики частоты повторения тех или иных элементов целого, составляющие основу вероятности появления этих элементов, и т. п.).

Функциональные зависимости между ассоциациями измерений. Одним из важных аспектов исследования музыки, имеющим также существенное практическое значение, является комплексное аналитическое представление рассматриваемого музыкального материала как сложного целого, состоящего из отдельных отграниченных друг от друга величин. Применительно к музыке, изобразительно-знаковые свойства которой были теоретически осознаны ещё в XVIII веке, данное комплексное представление необходимо включает в себе элемент геометрической наглядности (хотя и не сводится к этому последнему). В рамках математического аппарата, используемого с целью теоретической разработки и практического применения комплексной модели семантического пространства музыки, такого рода достижение «расчленённости в единстве» наиболее последовательно осуществляется благодаря действию *композиции функций* ($\{B \circ A\}$, соответственно $\{A \circ B\}$, и т. п.), как диссоциирующему (разъединяющему) различные координаты точек и их объединений в пространстве.

Вариативность структуры измерений и их ассоциаций. Системологическая теория вариативности сформировалась и получила первоначальное развитие на основе решения задач регулирования технологических процессов. Постепенно выяснялись более широкие возможности применения основных

идей и положений этой теории к различным областям научного исследования и практической деятельности, в том числе – к изучению разнообразных форм проявления и функционирования музыки как сложного системного целого. Осмыслению проявлений вариативности в строении различных составляющих музыки существенно способствовало обращение к области музыкальных тембров в работах Б. Галеева и его сотрудников, начиная со статьи «Проблема синестезии в искусстве» (1973)². Галеевым и его коллегами проводились также исследования более широкого круга синестезий, уже выходящих за пределы музыки и имеющих более общую семантическую значимость; особенностью некоторых семантических шкал, составляющих основу анкет в этих исследованиях, также является вариативность строения.

Указания на вариативность как на одно из важных свойств составляющих музыкальной системы обнаруживаются и в ряде предшествующих опытов теоретического рассмотрения закономерностей её подсистем (внезвуковых и звуковых), а также взаимодействия музыки с другими искусствами [5]. Эта особенность присутствует, например, в традиционной терминологии, характеризующей пространственно-слуховые соответствия, в характеристиках некоторых других синестетических закономерностей (включающих, например, обонятельные, тактильные, вкусовые представления, также соответствия «цвет – эмоция» и др.). В некоторых позднейших работах, посвящённых исследованию закономерностей музыки и так или иначе опирающихся на важнейшие положения теории вариативности, авторами привлекается, наряду с другими математическими средствами, аппарат *нечётких множеств*; с учётом конкретных особенностей сложившихся

в музыкознании традиций аналитического изучения музыки оказывается возможным использовать для исследований в данном направлении логические обобщения характерных форм тематического развития и типовых особенностей строения музыкальных композиций, осуществлённые на основе закономерностей *вариационной формы*.

Отмеченные структурные свойства семантического пространства музыки охватывают по своему содержанию не только отдельные знаки, но и «сверхзнаки» (термин А. Моля), то есть объединения элементов музыкального языка в более крупные составляющие – как в одновременности (физической или психологической), так и в последовательности; то же относится и к значениям таких знаков. При этом обнаруживаются два направления формирования и функционирования семантического пространства-времени; одно из них связано с восприятием «сверхзнаковых» построений одним и тем же субъектом, другое – с восприятием одного и того же построения разными субъектами. Применительно к первому из этих направлений весьма важным разграничением между музыкальными «сверхзнаками», относимыми на практике преимущественно к области семантического пространства музыки, и «сверхзнаками», относимыми преимущественно к области её семантического времени, определяется величиной длительности построения от 2 до 10 с. (в среднем – 5–7 с.). В пределах этого масштаба наблюдается психологическая трактовка событий (не только музыкальных) как происходящих в одновременности («психологическая современность», «кажущееся настоящее» и т. п.); в классификации масштабных композиционных музыкальных структур, предложенной Модем в 1950-е годы, такие построения

получили названия ячеек. По-видимому, этот масштаб построений соответствует в большинстве случаев представлению об отдельном *слове* в интонационном словаре музыки.

Взаимодействие результатов исследования (равно как и практического моделирования) отдельных ячеек открывает, с одной стороны, возможность выявления фундаментальных закономерностей их смены, с другой же стороны – возможность определения семантики построений более крупного масштаба (*макроструктур*, по той же классификации А. Моля), допускающих, наряду с временной, также пространственную (архитектоническую); в конечном счёте, этим создаётся и возможность выявления общей образной концепции произведения, а вместе с другим из названных направлений (см. далее) – и его значимости в конкретных общественно-исторических условиях.

Второе направление, обобщённое выражение которого включает в себя идея «диахронно-синхронного континуума интерпретационных возможностей музыки» [11, s. 5], наряду с конкретными вероятностями появления тех или иных значений музыкальных знаков и «сверхзнаков», отчётливо выявляет также общий рост подвижности структуры музыкально-семантического пространства при восхождении от нижних его уровней к верхним. Структура более высоких из этих уровней (на которых семантическое пространство музыки уже в очевидной форме приближается к «общесемантическому», модели которого обычно строятся на основе словесного языка) характеризуется особенно значительной подвижностью и, можно сказать, находится «в постоянном внутреннем переустройстве». Представляется уместным использовать здесь выражение

Б. Асафьева, относящееся к *жизни лада* в музыке. Вместе с тем, и этот уровень также содержит в себе определённые устойчивые ориентиры, связанные с общими закономерностями строения реальных объектов и освоением этих закономерностей в ходе исторического развития общества. Устойчивый характер носит также общая логическая структура, объединяющая характеристики реального (физического), перцептуального (в частном случае – «видимого», по классификации Э. Курта [12]) и концептуального («мыслительного») пространства. Вслед за Д. Лукачем [7] это явление можно обозначить, как «двойной мимесис пространства» (в сущности – двойное отражение); заметим, что то же относится и к базовой структуре категории музыкального времени.

Значение музыки как сообщения естественным образом определило семантическую трактовку феномена музыкального пространства (равно как и музыкального времени). Это вовсе не исключает возможности изучения иных его аспектов, – например, относящихся к области морфологии искусства. В этой связи представляет интерес идея *реального пространства музыки*; геометрия такого пространства, по-видимому, отличается от закономерностей, характеризующих стереофонические параметры музыки, хотя в ряде отношений, несомненно, близка этим последним. В свою очередь, семантический подход к рассматриваемому явлению обусловил выдвигание на первый план именно пространственных аспектов музыки, поскольку с психологическим представлением «кажущегося настоящего» (иначе – «психологической современности») связано экспонирование целостного музыкального образа, составляющее исходный пункт его дальнейшей эволюции. Необходимость

внимания к пространственным аспектам музыки подтверждается и последующими реально наблюдаемыми процессами симультирования результатов такой эволюции.

Рассматриваемая модель может быть применена в качестве структурной основы для систематического изучения и практического освоения музыкально-логических закономерностей (склад многоголосия, звуковысотная, ритмическая, громкостно-динамическая организация музыки, её общие композиционные закономерности и т. д.); при этом возможно выделение соответствующих этим закономерностям подпространств, не содержащее в себе опасности их абсолютизации. Равным образом данная модель может быть использована при изучении и моделировании различных форм музыкальных синестезий (в том числе – с использованием компьютерной техники), существенно приближая тем самым перспективу освоения внезвуковых областей музыкального мышления в степени, сопоставимой со степенью освоения музыкально-звуковой системы. Представляется весьма перспективным и плодотворным также применение данной модели в области комплексного анализа музыкальных произведений (включая чрезвычайно сложную по содержанию и структуре проблематику восприятия и эстетической оценки музыки) и изучения способов их существования в связи с особенностями исполнительской интерпретации. Ряд характерных явлений музыкальной практики второй половины XX века с достаточной определённостью указывает на то, что формируемые на основе этой модели конкретные музыкальные структуры могут найти также более непосредственное применение в практической композиции в качестве элементов произведений самостоятельного худо-

жественного значения, не ограниченно-го областью академических «штудий». Особый интерес представляет проблематика выхода конкретных результатов моделирования музыки в другие области знания и, в конечном счёте, – практического преобразования создаваемых музыкой «виртуальных реальностей» в реальности «истинные», относящиеся к области окружающих человека материальных явлений и процессов.

Музыкально-компьютерные технологии как инструмент исследования семантического пространства музыки.

Композиторские опыты по высвобождению творческой фантазии, новые правила организации звукового материала и звуковых форм, новые возможности создания звука, альтернативные формы исполнительской практики, соотношение вокально-инструментальной и компьютерной музыки, особенности студийной работы – характерные проявления музыкальной культуры рубежа XX–XXI веков, показывающие общую структуру входящих в комплексную модель семантического пространства музыки элементов, её отдельных состояний и подсистем, функциональную зависимость между составляющими модели, наличие элементов неопределённости в её строении и конкретно-образном содержании, а также отражение временных параметров музыки на основе процессов симультирования (объединения в одновременности), происходящих в музыкальном восприятии. «Множество образующих музыкальную ткань звуковых элементов должно сливаться воедино, в целостную, звуковую и музыкальную форму», – пишет К. Штокхаузен [14, S. 79]. Многомерный подход к тембру привёл к использованию понятий «тембровое пространство», «мелодия тембров» (А. Шёнберг) [13, S. 503].

Слушательская активность становится неотъемлемой компонентой такой музыки, поскольку ткань сочинения максимально импровизационна, включает случайные элементы. Идёт постоянный поиск новых путей в музыкальном формообразовании.

Эти и многие другие обстоятельства явились предпосылкой для формирования комплексной области знаний и явлений (музыкальных, информационных, технологических, художественных, социальных, культурологических и др.) – *музыкально-компьютерные технологии* (МКТ).

В 2002 году в Российском государственном педагогическом университете имени А. И. Герцена была создана учебно-методическая лаборатория «Музыкально-компьютерные технологии». УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» – разработчик ряда уникальных, перспективных направлений на стыке культуры, искусства, компьютерных наук и информационных технологий. В круг интересов сотрудников УМЛ входят исследования проблемы взаимосвязи естественных, технических и гуманитарных наук, разработка специализированного программного обеспечения для компьютерных музыкальных устройств и применении этого программного обеспечения в педагогическом процессе в целях совершенствования системы музыкального образования и воспитания.

Так, наиболее перспективными областями применения МКТ в дальнейшем изучении и развитии комплексной модели семантического пространства музыки являются:

– разработка математических методов исследования в музыкознании: построение интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира с извлечения музыкальных знаний

в условиях неопределённости, неточности и частичной надёжности информации, что, в частности, отражено в ряде публикаций, подготовленных совместно с группой учёных из Азербайджана [1; 2];

– разработка инфокоммуникационных технологий и вычислительных систем (извлечение знаний, системы искусственного интеллекта на основе систем нечётких множеств и др.) для создания доступного, удобного для научных изысканий и музыкального творчества единого, максимально полного (и постоянно пополняемого) каталога образцов традиционной музыки не только различных регионов России, но и различных стран;

– создание на базе использования МКТ условий (в том числе, технологической базы) для координации деятельности российских и зарубежных музыковедов-фольклористов и этномузыковедов, психологов, музыкальных акустиков и инженеров в области информационных технологий в музыке и кибернетической этномузыкологии;

– создание на основе МКТ идентификатора мелодий, виртуального семплера, компьютерных музыкальных обучающих программ, секвенсеров, программного обеспечения профессиональной деятельности музыканта;

– разработка метода построения моделей трудноформализуемых предметных областей и применения подходов для создания модели музыкального творчества, основанной на анализе музыкальных текстов, циклическом структурировании статистических данных и структурном анализе статистической информации, что позволяет производить имитацию создания текстов, удовлетворяющих полученным ранее или заданным вручную параметрам;

– разработка российской программной оболочки, которая решает множество

задач: использование отечественного семплера в музыкально-образовательных целях, построение на его основе ряда обучающих программ высокого уровня, профессиональная работа с аранжировками; подобный инструмент расширит, в частности, технические и творческие возможности обучения детей и взрослых, формируя универсальную образовательную и технологическую модель на основе использования МКТ;

– построение компьютерной модели музыкального творчества, включающей синестетические закономерности музыки, позволяющей производить анализ и синтез музыкальных текстов на основании вероятностных параметров фрагментов музыкальных текстов (разработанный подход может быть использован в других трудноформализуемых предметных областях, таких, например, как социальные явления, биотехнологии, различные самоорганизующиеся системы и др.);

– создание на основе традиционной российской музыкальной культуры, музыки народов России и мира программно-аппаратного комплекса на основе использования МКТ;

– серьезное и глубокое рассмотрение вопросов, связанных с формированием и развитием музыкальной информатики – области знаний, которая, с одной стороны, изучает специфику музыкальной деятельности с участием компьютерных технологий, с другой – требует взаимодействия музыкантов и специалистов в области естественных и технических наук; отметим, что опыт проведения (в различных формах) курсов музыкальной информатики для инженеров, программистов, исследователей естественнонаучного и технического профиля, как отечественный, так и зарубежный, убеждает в том, что для деятельности этих

категорий специалистов в сфере МКТ необходимы музыкально-теоретические знания;

– разработки и исследования в области музыкальной педагогики и музыковедения, музыкальной информатики, компьютерного моделирования процессов музыкального творчества, тембрового программирования, искусства исполнительского мастерства и аранжировки на электронных музыкальных инструментах, творчества в области компьютерной музыки, математических методов в музыковедении и др.

Учёными научной группы УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» также разрабатываются новые подходы к организации учебного процесса и ведению занятий с существенной опорой на использование МКТ (*«Музыкально-компьютерные технологии в школе цифрового века»*), которое реализуется по следующим основным направлениям: МКТ в профессиональном музыкальном образовании (как средство для расширения творческих возможностей); МКТ в общем образовании (как одно из средств обучения); МКТ как средство реабилитации людей с ограниченными возможностями; МКТ как новое направление в подготовке специалистов гуманитарно-технологического профиля; МКТ в сфере цифровых искусств; МКТ в области информационных технологий в музыке, психоакустики и музыкальной акустики, музыкального и звукотембрального программирования; МКТ и звуковой дизайн, саунд-продюсирование; МКТ и музыкальная звуко-режиссура; МКТ и исполнительство на электронных музыкальных инструментах; МКТ и компьютерное музыкальное творчество.

Разработки по данным направлениям исследования также способствуют:

– консолидации профессионального сообщества, объединению его ведущих творческих сил в выборе путей для осуществления духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения с учётом всех особенностей социокультурного процесса современного развития общества;

– содействию в разработке новых образовательных программ в сфере музыкального и, в целом, художественного образования, опирающихся на глобальные возможности современных информационных технологий;

– развитию существующих государственных образовательных стандартов и других новых научных и образовательных направлений.

Синестетический характер музыкального мышления создаёт предпосылки не только для расширения и обогащения возможностей музыки с участием компьютерных технологий, но и для её выхода в сферу других искусств и наук (что убедительно подтверждается и практикой последних десятилетий (см., например, работы: [3; 5; 8; 9]). Показательно, что на основе опыта применения графического метода композиции («сочинение музыки посредством рисунка») с участием компьютерной техники Я. Ксенакисом была выдвинута идея воспитания «художников широкого профиля» (в сущности – синтетического типа), обладающих фундаментальными познаниями в различных областях естественных и технических наук (включая информатику), равно как и в области «теоретической истории музыки и зрительных искусств». Это, однако, тема, необходимо требующая, ввиду масшта-

бов и сложности её проблематики, отдельного самостоятельного исследования.

Подход к пониманию музыкально-исторического процесса как диахронно-синхронного континуума с характерными для него закономерностями ритмов творчества, изучение процессов с использованием МКТ и в целом компьютерных технологий способствует расширению структуры и обогащению разнообразия свойств рассматриваемой модели.

Развитие информационных технологий производит дальнейшие усовершенствования в проявлениях закономерностей взаимодействия музыки, математики, информатики, но не отменяет сами эти закономерности, осмысление которых в их фундаментальных формах остаётся необходимым. Нужно учитывать и то, что «собственно человеческая» составляющая в этом взаимодействии является более устойчивой и эволюционирует не столь стремительно, как компьютерные технологии.

Сфера информатики содержит в себе немало возможностей, ещё не используемых (или используемых в незначительной степени) музыкальной теорией и практикой – как с участием компьютерных технологий, так и независимо от них.

Материалы, изложенные в данной статье, представляются авторам перспективным расширением к сформированным ранее положениям и концепциям в данной области, существенно дополняющим структуру и свойства комплексной модели семантического пространства музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Заливадный М. С. Измерение семантического пространства музыки // Синтез искусств в эпоху НТР: научно-технический семинар. Казань, 1987. С. 110–112.

² Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков: сборник работ СКБ «Прометей». Казань, 1973. С. 67–88.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева И. Г., Горбунова И. Б. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 105–108.

2. Алиева И. Г., Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.

3. Зайцев В. Ф. Математические модели в точных и гуманитарных науках. СПб.: Книжный дом, 2006. 111 с.

4. Заливадный М. С. Музыкальные множества вариативной структуры: исторические обобщения и возможности применения // Современное музыкальное образование – 2018: материалы XVII Междунар. науч.-практ. конф. РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2019. С. 151–155.

5. Игнатъев М. Б., Макин А. И. Лингво-комбинаторное моделирование музыки // Современное музыкальное образование – 2018: материалы XVII Междунар. науч.-практ. конф. РГПУ им. А.И. Герцена. СПб., 2019. С. 121–139.

6. Комплексная модель семантического пространства музыки: сб. ст./сост. И. Б. Горбунова, М. С. Заливадный, И. О. Товпич. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. 183 с.

7. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 1–4. М.: Прогресс, 1985–1987. Т. 1. 336 с.; Т. 2. 468 с.; Т. 3. 304 с.; Т. 4. 574 с.

8. Gorbunova I. B. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev // Laplage em Revista. 2020. Vol. 6, pp. 2–13.

9. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2019. No. 3, pp. 104–111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111.

10. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4. С. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

11. Jiránek J. Houslový koncert Albana Berga // Hudební věda. 1977. Č. 1. S. 3–50.

12. Kurth E. Musikpsychologie. Berlin: Max Hesse, 1931. 323 S.

13. Schoenberg A. Harmonielehre. Leipzig: Edition Peters, 1977. 504 S.

14. Stockhausen K. Kompositionskurs ueber Sirius. Kürten, 2000. 121 S.

15. Xenakis I. Musiques formelles // La Revue musicale. No. 253/254. Paris: Fayard/Sacem, 1981. 212 p.

Об авторах:

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

Заливадный Михаил Сергеевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (190000, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-9599-5925**, trifonov_e_d@mail.ru

REFERENCES

1. Alieva I. G., Gorbunova I. B. O proekte sozdaniya intellektual'noy sistemy po katalogizatsii i analizu muzyki narodov mira [About the Project of Creating an Intellectual System for Cataloging and Analyzing the Music of the Peoples of the World]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 9, pp. 105–108.

2. Alieva I. G., Gorbunova I. B., Mezentsseva S. V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak instrument translyatsii i sokhraneniya muzykal'nogo fol'klora (na primere Dal'nego Vostoka Rossii) [Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (by the Example of the Russian Far East)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.

3. Zaytsev V. F. *Matematicheskie modeli v tochnykh i gumanitarnykh naukakh* [Mathematical Models in Exact Sciences and Humanitarian Disciplines]. St. Petersburg: Knizhnyy dom, 2006. 111 p.

4. Zalivadnyy M. S. Muzykal'nye mnozhestva variativnoy struktury: istoricheskie obobshcheniya i vozmozhnosti primeneniya [Musical Sets of Variable Structures: Historical Generalizations and Possibilities of Application]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2018: materialy XVII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Contemporary Music Education – 2018: Materials of the 17th International Scholarly-Practical Conference]. Herzen State Pedagogical University of Russia. St. Petersburg, 2019, pp. 151–155.

5. Ignat'ev M. B., Makin A. I. Lingvo-kombinatornoe modelirovanie muzyki [Lingual-Combinatorial Modeling of Music]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2018: materialy XVII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Contemporary Music Education – 2018: Materials of the 17th International Scholarly-Practical Conference]. Herzen State Pedagogical University of Russia. St. Petersburg, 2019, pp. 121–139.

6. *Kompleksnaya model' semanticheskogo prostranstva muzyki: sb. st.* [A Complex Model of the Semantic Space of Music: Compilation of Articles]. Compilation by I. B. Gorbunova, M. S. Zalivadny, I. O. Tovpich. St. Petersburg: Publishing House of the Herzen State Pedagogical University of Russia, 2016. 183 p.

7. Lukach D. *Svoeobrazie esteticheskogo. T. 1–4* [Originality of the Aesthetic Element. Vol. 1–4]. Moscow: Progress, 1985–1987. Vol. 1. 336 p.; Vol. 2. 468 p.; Vol. 3. 304 p.; Vol. 4. 574 p.

8. Gorbunova I. B. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev. *Laplace em Revista*. 2020. Vol. 6, pp. 2–13.

9. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 104–111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111.
10. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4. С. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.
11. Jiránek J. Houslový koncert Albana Berga. *Hudební věda*. 1977. Č. 1. S. 3–50.
12. Kurth E. *Musikpsychologie*. Berlin: Max Hesse, 1931. 323 S.
13. Schoenberg A. *Harmonielehre*. Leipzig: Edition Peters, 1977. 504 S.
14. Stockhausen K. *Kompositionskurs ueber Sirius*. Kürten, 2000. 121 S.
15. Xenakis I. Musiques formelles. *La Revue musicale*. No. 253/254. Paris: Fayard/Sacem, 1981. 212 p.

About the authors:

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

Mikhail S. Zalivadny, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (190000, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-9599-5925**, trifonov_e_d@mail.ru





С. В. КОСЫРЕВА

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

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

К проблеме изучения специфики интонирования в финно-угорской монодии импровизационного склада

Статья посвящена актуальной теме когнитивного этномузыкознания – проблеме исследования специфики интонирования в монодийных музыкальных традициях финно-угорских народов. Внимание сосредоточено на традиционных импровизациях, представляющих широкую область в традициях этносов множеством видов и разновидностей. Данная тема освещается на примере традиционных импровизаций прибалтийско-финской группы в сравнительном аспекте с привлечением материала и данных отечественных и зарубежных исследователей, полученных на образцах различных культур. Монодийный пласт традиционных импровизаций, их коммуникативная функция и природа звукообразования актуализируются в контексте звукоидеала традиций и рассматриваются в контексте взаимодействия вокального и инструментального начал в этнических музыкальных культурах.

Ключевые слова: когнитивная этномузыкология, этническая музыка, музыкальное финноугроведение, монодийное мышление, традиционные импровизации, вокальные/голосовые имитации.

Для цитирования / For citation: Косырева С. В. К проблеме изучения специфики интонирования в финно-угорской монодии импровизационного склада // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 33–49.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049.

SVETLANA V. KOSYREVA

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

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

Concerning the Issue of Studying the Specific Features of Intonating in the Finnish-Ugric Monody of the Improvisational Kind

The article is devoted to the topical subject of cognitive ethnomusicology – the issue of researching specific features of intonating in the monodic musical traditions of the Finnish-Ugric peoples. Attention is focused on traditional musical improvisations which present a broad domain in the traditions of various ethnic groups in their diversity of types and varieties. The present subject is elucidated by examples of traditional improvisations of the Baltic-Finnish groups in a comparative aspect, bringing in materials and data of researchers from Russia and other countries obtained from musical examples pertaining to various cultures. The monodic stratum of traditional musical improvisations, their communicative function and nature of sound

generation are actualized in the context of the traditions' ideal of sound and are examined in the context of the interaction between the vocal and instrumental elements in ethnic musical cultures.

Keywords: cognitive ethnomusicology, ethnic music, musical Finnish-Ugric studies, monodic musical thinking, traditional improvisations, vocal/phonic imitations.

Одной из актуальных проблем когнитивного этномузыкознания является исследование специфики интонирования в монодийных музыкальных традициях финно-угорских народов. Данная тема связана с изучением звукового/акустического кода музыкальных традиций (включая тембровый и артикуляционный аспекты), затрагивает вопросы генезиса, семантики, роли коммуникативной функции, звукоидеала.

Прежде всего необходимо отметить, что в настоящее время интонационный уровень монодии вообще и финно-угорской в частности как звучащий феномен изучен крайне мало¹. Между тем, ещё в 1970-е годы о необходимости изучения «народно-песенного интонирования как живого исполнительского процесса [курсив мой. – С. К.], в котором музыкальная интонация представляет собой сложное, комплексное явление...», говорил И. И. Земцовский [6, с. 8]. Учёный, в частности, акцентировал внимание на неисследованность семантики «отдельных выразительных элементов народной музыки – характерных интонаций, устойчивых мелодических попевок» [там же] (в своих монографиях «Русская протяжная песня: опыт исследования» (1967) и «Мелодика календарных песен» (1975) Земцовский раскрывает интонационные истоки и мелодические связи в напевах славянских народов; основной упор делает на изучении особенностей вокального интонирования и артикуляции). Учёный предлагает рассматривать

интонацию/интонирование как «живое вещество музыки». Призывая к дискуссии о феномене музыкального вещества, он допускает существование интонационной теории музыкального вещества, берущей «своим предметом музыку как звучащую материю, овеещающую интонацию [курсив мой. – С. К.] не только артикуляционно, но и всей массой звуковой энергии как самореализации и коммуникации» [5, с. 187].

А задолго до этого об интонации как о структурно-смысловом, эмоционально-образном компоненте музыкального языка говорил Б. В. Асафьев в своём труде «Музыкальная форма как процесс» [2]. И сегодня актуально положение учёного, определяющее сущность и эстетическую направленность всей интонационной теории²: «...интонирование как проявление мысли». По Асафьеву, интонация – «родник музыки», и чтобы мысль человека стала звуково выраженной, она становится интонацией, интонируется [2, с. 211].

Позднее в работах Ф. А. Рубцова формируются методы интонационно-ладового анализа народных песен. Благодаря изучению «жизненных истоков музыкального языка» и «процесса развития образно-смыслового содержания музыкальной речи» учёный выявляет принципы ладообразования, развития различных ладовых структур [19] и интонационные связи в музыкальном фольклоре славян [18]. Ценны его мысли о влиянии *речевой интонации* на формирование музыкаль-



ного языка народных песен, истоками которых он считал выразительные свойства, присущие речевой интонации³. Последнюю Рубцов понимал широко, «включая в это определение не только интонации, сопутствующие речи и дополняющие значение произносимых слов, но и плач, и возгласы, способные интонироваться без слов, несущих в себе какие-либо понятия»; речевые интонации он условно разделил на три основных типа: интонации возгласов, повествовательной речи и плача [19, с. 20]. Учёный полагал, что главным выразительным средством речевой интонации, выявляющим смысловое содержание, является «звуковысотный её контур» («звуковысотное отношение последовательно интонируемых слогов») [там же]. Формирование музыкального языка Рубцов представлял как «процесс воплощения наиболее выразительных сторон речевой интонации в музыкально распеваемые звуковысотные сопряжения. Эти сопряжения завоёвывались и осваивались не как акустические интервалы, а как способ проявления определённого эмоционально-смыслового содержания» [там же, с. 21]. В качестве «первичных, чисто музыкальных проявлений речевой интонации» учёный предполагает «попевки, сложившиеся и закрепившиеся в виде кратчайших, логически завершённых музыкальных фраз» [там же]. Термин «попевка» как «интонационно конструктивный элемент мелодии», образующий «группу сопряжённых тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф», ранее предложил Асафьев в своём исследовании «Речевая интонация» (1965) [3, с. 19–20]; он обратил внимание на взаимосвязь «мелодической линейности и мелодической конструктивности с движением и динамикой речевого потока» [там же, с. 8]. В то же время с точки зрения классического музыкознания речевая

интонация «в своих конкретных проявлениях основана на обобщении определённых ритмизованных звукоформул до уровня *интоном* [курсив мой. – С. К.], обладающих в силу своей природы определённым спектром значений» [14, с. 68]. По мнению Е. А. Ручьевской, речевая интонация уже на этом уровне предстаёт, как сложное системное явление, включающее «весь комплекс звуковых средств – ритмику (акценты, цезуры, паузы), мелодику (звуковысотная линия), тембр, громкость, интенсивность» [там же].

Развивая научные позиции асафьевской школы, Э. Е. Алексеев в исследовании «Раннефольклорное интонирование» (1986) разрабатывает историко-генетическую проблематику, обнаруживает стадии эволюции типов фольклорного интонирования; выявляет взаимосвязь интонаций речевого высказывания и музыкального интонационного фонда. Учёный рассматривает интонацию как одновременно временную и звуковысотную «ячейку», несущую определённый музыкальный смысл. В живом течении мелодии складывается её высотная и композиционная структуры из последования «попевок-интонаций»: «... интонация, таким образом, есть то, что в реальности связывает два основных измерения в мелодике: высоту и время; а интонационная теория, являясь по необходимости и теорией лада и теорией ритма одновременно, представляется своего рода “теорией относительности”, теорией связи двух главных векторов мелодического процесса, то есть той единственной теорией, которая только и имеет реальные основания достигнуть уровня мелодических смыслов, дойти до глубины содержательного в мелодике» [1, с. 35].

Г. В. Лобкова в исследовании «Семантика интонационных средств народной песенной речи» (2004) опирается

на традиции интонационной школы, в частности, взгляды Асафьева и Рубцова на значение речевой интонации. Она выделяет три основных типа обрядового фольклорного интонирования: *клич/ заклинание, плач, повествование* как *типовые речевые интонации*, что в целом соотносится со взглядами Рубцова [14, с. 68–69]). По мнению исследовательницы, эти типы речевой интонации сопоставляются с основными видами интоном как их объективированные характерные проявления: *повествовательная интонация* – логическое начало; *плачевая интонация* – эмоциональное начало; *кличевая/ заклинательная (призывная/повелевающая) интонация* – императивное начало [там же, с. 69]. Лобкова справедливо полагает, что речевая интонация служит для выявления сущностных основ и закономерностей *процесса интонирования*. Её свойствами, согласно исследовательнице, обладают не только краткие звукосочетания (на уровне интоном), но и развёрнутые во времени «высокоорганизованные звуковые системы» (на уровне законченных музыкальных построений) [там же, с. 68]⁴. Согласно Лобковой, «символическая весомость языковых элементов интонационного ряда (“знаков” – на уровне ритмо-интонаций, попевок) и речевых комплексов (“текстов” – на уровне музыкальных фраз, напевов) является тем индикатором, который позволяет оценить область народной музыки как самостоятельную сложную семиотическую систему» [там же, с. 56]. В поисках интонационно-ритмических формул, имеющих символический характер, учёный обращается к архаическим пластам русского музыкального фольклора. Их анализ позволил определить допесенный слой источником, способствующим формированию собственно песенного, музыкального языка.

Задача нашего исследования состоит в том, чтобы, с одной стороны, охарактеризовать традиционные импровизации как весомую часть монодийной финно-угорской культуры и определить обозримые на сегодняшний день жанровые границы, с другой – обозначить пути выявления интонационной сущности «звучащей материи», «овеществляющей интонацию», формирующей их ткань.

В музыкальных традициях финно-угорских народов есть вокальные формы, основанные на «звучащей материи», «овеществляющей интонацию» не вокальной (не песенной) природы. Речь идёт о *допесенной архаике*.

Допесенные формы присущи многим традициям, а «звуковая имитация голосов животных и птиц составляет целый пласт архаических вокальных форм в промысловых культурах Евразии, Крайнего Севера, Дальнего Востока, Южной Америки, Африки, Океании – она является основой интонационной культуры “этносов, вписанных в ландшафт” (Л. Н. Гумилев)» [16, с. 43]. Данное явление в настоящее время достаточно изучено, в том числе и на материале финно-угорских народов (см., в частности, исследования И. В. Соловьёва на материале музыкальной традиции саами)⁵.

К *допесенным формам* прежде всего следует отнести звукоподражания животному миру и апеллирование к миру природы: зовы домашних животных, звукоподражания голосам животных и птиц (в том числе, «йойганье», характерное для рефренов йойг саамов и карелов), оклики, *helletused*, сигналы вызывания ветра, дождя и так далее (как голосовые имитации, так и опосредованно через инструментальные формы), ауканья, кличи, трудовые сигналы, возгласы, плач⁶. К этой области примыкает, на наш взгляд, и такой вид вокализации,



как очерчивание границ жизненного пространства звуком посредством долгих финалисов (в протяжных песнях и жнивных частушках вепсов, в музыкальных традициях мордвы, мари⁷ и других)⁸. Данное явление сопоставимо, на наш взгляд, с реликтовыми формами звуковых имитаций голосов животных⁹ и прочно вошло в сознание носителей традиций на уровне звукоидеала. Важно отметить, что допесенная архаика представляет собой *импровизационные структуры*, релевантные *раннему периоду фольклорного интонирования*.

Традиционные импровизации значительно менее изучены по сравнению с песенными жанрами. По мнению карельского учёного Т. В. Краснопольской, преобладающими остаются публикации их эмпирических записей и эмпирические описания. В то же время, они «образуют *широкую область*, представленную в традиции каждого этноса *множеством видов и разновидностей* [курсив мой. – С. К.], определять которые в категориях жанра, стиля, этнической характерности время ещё не настало. Важно то, что все они имеют более или менее ярко выраженный ритуальный, магический характер» [13, с. 180]. В виде причитаний и заговоров, песен эпических, детских и лирических, импровизации составляют значительное место в традиционных культурах финно-угров в промысловой, календарной обрядности, в обрядах семейного цикла, в быту: «При этом *навыки импровизации продолжают играть существенную роль как в сохранении этнического звукового идеала, так и характерности музыкального мышления этноса* [курсив мой. – С. К.], в становлении всей современной музыкальной культуры финно-угров» [там же, с. 176]. Особый интерес представляет такой вид традиционных импровизаций, как во-

кальные имитации инструментальных (пастушеских) наигрышей.

Говоря о традиционных импровизациях в целом, важно отметить, что большую область в музыкальных традициях финно-угров представляют *музыкально-поэтические композиции импровизационного склада*; они представлены: плачами и причитаниями карелов, вепсов, коми и мордвы, северноудмуртскими крестями, карельскими и саамскими йойгами, календарными ритуальными напевами коми («коми импровизациями») [13]. Ценный вклад в их изучение внесли финно-угроведы Н. И. Бояркин, А. Виссел, Т. В. Краснопольская, С. Ю. Николаева, И. М. Нуриева, И. Рюйтел, И. Б. Семакова, В. В. Сенкевич-Гудкова, И. В. Соловьёв, И. К. Травина, П. И. Чисталёв и другие [4; 13; 16; 20–23]¹⁰. Наиболее целостную картину, характеризующего и обобщающего свойства о финно-угорских традиционных импровизациях раскрывает исследование Краснопольской «Музыкально-поэтические импровизации финно-угорских этносов России: опыт структурно-жанровой типологии» (2011) [13]. Данное исследование уникально, поэтому представляется целесообразным остановиться на основных мыслях учёного.

Характеристики импровизаций связаны прежде всего с их восприятием как *нестабильных структур*. Согласно Краснопольской, «импровизация – это результат деятельности особого типа традиционного художественного мышления, которое: а) оперирует краткими типическими поэтическими и музыкально-ритмическими структурами; б) создаёт их нестабильные последовательности, образующие на каждом уровне целостные автономные формы; в) координирует их “по вертикали” в процессе сиюминутного сложения нового композиционного

целого. Иными словами, *доминантой деятельности этого типа мышления является постоянное конструирование музыкально-поэтической формы высшего порядка, результат которого не имеет тенденции к закреплению в стабильном виде* [курсив мой. – С. К.]. Он является осуществлением некоей идеи художественной целостности, сложившейся в общественной практике этноса, отразившей его сакральные представления и обрядово-магические установки и навыки» [13, с. 187]. Нестабильность, «постоянная “вибрация” художественного времени в напеве импровизации, закономерности которой сознание слушателя не в силах уловить», – результат складывания текста из разных по протяженности «музыкально-интонируемых словесных высказываний» [там же, с. 182]. Справедливой, на наш взгляд, является мысль Краснопольской о том, что *агглютинативный тип языкового мышления финно-угров* сказался и на формировании «целостных, логично выстроенных конструкций» музыкально-поэтических композиций импровизационного склада как результат «последовательного склеивания», «сцепления изначальных структур», приводящих к возникновению «единств более высокого порядка», в последовании которых проявляются закономерности, приводящие к созданию этих конструкций [там же, с. 184].

Характеризуя вербальный уровень текстов импровизаций разных этносов, отмечая полярные явления и разность и в лексике, и в структуре, исследовательница в то же время выявляет их общую природу: присутствие не имеющих семантической нагрузки слов-вставок и складывание из малых конструкций, что, вероятно, должно быть отнесено «к общэтническому, наджанровому слою их культуры» [там же, с. 182–183]. Кроме

того, карельский учёный показала типичность для традиционной поэзии финно-угров тирадно-строфового строения с выделением «малых» (2/3–5/6 слогов) и «больших» (8–12 слогов и 13–18 слогов) построений (стихов) на широком исследовательском материале [там же, с. 183]. В то же время, анализ мелодики, в частности, карельской причети продемонстрировал «соотнесённость разного рода мелодических конструкций (мелодических оборотов, фраз, предложений) с интонированием отдельных слов и фразеологических сращений поэтического текста, имеющих, естественно, разную протяжённость» [там же]. При описании напевов импровизаций на мелодическом и музыкально-ритмическом уровнях, Краснопольская выделяет «интономы» как малые мелодические конструкции напева импровизации. *Интономы* зависят от звучания интонируемого слова; «представляют собой поступательное, вращательное либо волнообразное движение в узкообъемных гемитонных и ангемитонных шкалах с краткими 2-3-звуковыми распевами слога и/или речитацией на одном звуке»; «совпадают с “интонационным словарём” народно-песенных и инструментальных жанров разной стадияльной и этнической принадлежности как традиционной, так и профессиональной музыки» [там же]. Таким образом, выделение малых, «изначальных структур» вербального и музыкального уровней в текстах импровизаций позволил продемонстрировать исследовательнице их «типизированный характер» и определить их «базовую роль в процессе становления импровизационного высказывания как структурной парадигмы жанра» [там же, с. 184].

В результате своего исследования Краснопольская выявляет четыре типа импровизаций, отличающихся «разными

принципами сложения напевов музыкально-поэтических текстов импровизаций» [там же, с. 188]:

– *инвокационный* (напевы основаны на интонировании кратких возгласов-взываний, их последовательность не создаёт форм более высокого порядка);

– *заклинательно-причетный* (напев отличается бесцелурной повторностью кратких узкообъемных мелодических оборотов; их завершение «образует построение, выполняющее функцию мелострофы»);

– *повествовательный* (напевы – мелодические композиции тирадного типа; образуются в результате сложения цепи нисходящих интоном в диапазонах сексты-кварты).

– *песенный тип* (напевы как правило имеют узкий диапазон «и тенденцию к соразмерности мелодических построений, образующих композицию типа строфы», отмечается нестабильность всех уровней музыкально-поэтической формы) [там же, с. 188–190].

Данные типы импровизаций характерны для разных финно-угорских традиций: инвокационный – в коми традициях; заклинательно-причетный – в традициях Северной Карелии, коми-ижемцев, мордвы-эрзя; повествовательный встречается во всех региональных стилях Карелии, у вепсов, коми и мордвы; песенный тип – в северноудмуртской традиции [там же, с. 188–190].

Один из важнейших аспектов проблемы интонирования касается артикуляции как формы выражаемости ввне, семантически значимой, информации. Он связан с вопросами происхождения музыки. И. И. Земцовский предполагает наиболее оправданной гипотезу о полигенезисе музыки¹¹. И. В. Мациевский, определяя объект исследования – «что считать, а что не считать народной

инструментальной музыкой?» – предлагает предварительно установить, «где грань между музыкой и внемузыкальными звуковыми комплексами? Между музыкой инструментальной и вокальной? <...> И куда отнести явления, находящиеся с точки зрения звукоизвлечения на грани вокального и инструментального?» [15, с. 8–9]¹². Речь идёт об: игре на открытых флейтах (башкирский курай, украинская флюяра и так далее), где исполнитель извлекает одновременно «инструментальный» свист и гортанный голос; звукоизвлечении на мирлитонах (источник звука – голосовой аппарат исполнителя); сольном горловом двух- и трёхголосном пении (в культуре башкир, тувинцев и других, иногда сочетающегося с флейтовым свистом – «йойиканья» – у прикарпатских гуцулов), где нижний тон вокальной, верхний – инструментальной природы; наигрышах на идиофонах рода *maultrommel* (кубызе, хомусе и так далее), где нижний бурдон инструментальный, а «вокально-голосовой» аппарат исполнителя выступает источником «обертонирования» [там же]. Данная проблематика отражает один из уровней темы взаимодействия вокального и инструментального в этнической музыке, не раз затрагивавшейся в трудах отечественных и зарубежных учёных [там же]¹³.

Рассмотрим с этих позиций подробнее некоторые формы традиционных импровизаций *прибалтийско-финской группы*. В эстонской традиции ещё во второй половине XIX века вплоть до рубежа XIX–XX веков функционировали вокальные/голосовые имитации пастушеских наигрышей, которые имитировали козий рог и пастушескую трубу [21, с. 126]. Говоря о *вокальных/голосовых имитациях*, сформировавшихся опосредованно через инструментальные формы, прежде всего, обратимся к высказыванию Мациевского.

По мнению учёного, формирование стилистической специфики инструментальной музыки связано с тенденцией отразить в наигрыше окружающую человека природу, её тембры и ритмы, звучащие в пении птиц, криках и топоте животных, шуме ветра, раскатах грома и так далее: «В этом окружающем его реальном, равно как в созданном его воображением, но не отделимом от реальности, мире человек ищет друзей и учится говорить с ними на их языке. И враждебную силу, ему кажется, легче умиловить, обратившись к ней на её наречии» [15, с. 10–11]. Использование музыкальных орудий, в частности, охотничья и пастушеская практики способствовали развитию имитационных свойств инструментальных наигрышей и вокальных/голосовых имитаций.

В своей статье «Эстонские пастушеские песни (виды, региональные и музыкальные особенности)» (1986) А. Виссел отмечает, что в эстонской традиции между инструментальным и вокальным пастушеским репертуаром (в том числе между отдельными их видами) строгой границы не существовало, были возможны «взаимодействия и переходы» [4, с. 101]. У. Хаасма, говоря о проблеме интонирования в наигрышах эстонского исполнителя на козьем роге, отмечает схожие явления на уровне инструментального и вокального звукорядов. Исследователь обратил внимание на то, что в трёх наигрышах известного традиционного музыканта Ю. Акерманна вторая ступень звукоряда GAsBC повышена примерно на четверть тона: «... на то, что такое явление не случайно, указывают некоторые песни, имитирующие козий рог, в которых встречается повышение примерно на четверть тона» [24, с. 86].

Важную информацию о функционировании пастушеской музыки в карель-

ской традиции приводит А. Черепяхина в своей статье «Об инструментах и инструментальной музыке пастухов калевальского района КАССР» (1986). Говоря о пастушеском инструменте *liru*, исследовательница отмечает, что его основной функцией «... являлось звукоподражание голосам природы [курсив мой. – С. К.]»: пенью соловья, петуха, курлыканью журавля, кваканью лягушки и т. д. С звукоподражательной ролью этого пастушьего рожка связано и его название, этимологически, вероятно, близкое глаголу *lirištä* – журчать, струиться»¹⁴.

А. Виссел и И. Рюйтел дифференцируют имитационные формы, выделяя пастушеские *оклики* (ауканья) и *helletused*.

Оклики – музыкальные сигналы, произнесённые человеческим голосом или воспроизведённые с помощью пастушеских инструментов, были распространены у народов прибалтийско-финской группы, в частности, у эстонцев, вепсов, карелов. «Окликали, как правило, громко, в высоком регистре, дольше выдерживая конечный звук. Простая интонация оклика обычно исполнялась на гласном звуке “у”» [4, с. 102] (пример № 1). Оклик состоял из нескольких восклицательных интонаций и мог включать краткое словесное сообщение или зов «Уу, иди домой!» или «Уу, гони стадо домой!» [там же].

Пример № 1 (а, б, в)¹⁵

Оклики

а) 

б) 
Uu, uh,uh-uh-huu!


в) 
Aa, ah,ah,ah,oi!


Helletused – особого рода вокализмы – оклики и переключки с более развитой

мелодикой были распространены преимущественно в Южной Эстонии (некоторые мелодические распевы на гласном звуке зафиксированы и в Северной Эстонии). *Helletused* «исполнялись или на одном гласном звуке (и, а), слоге (eo, õo) либо содержали особые рефренные слова, иногда включая и краткую словесную фразу» [там же]. И. Рюйтел отмечает, что текст в *helletused* был ограниченным, частично импровизационным, и чередовался с асемантическими гласными и слогами (пример № 2). «По своему распевному стилю, более развитой мелодике, обширному звуковому объёму, свободной форме, а также ритмике эти переключки в значительной степени отличались от рунических песен, в том числе и от пастушеских. Они близки пастушеским наигрышам, более того – в них встречаются прямые имитации звучания инструментов...» [20, с. 191–193].

Пример № 2 (а, б, в)¹⁶

Helletused

а) 

б) 

в) 

Оклики и *helletused* с точки зрения особенностей интонирования обнаруживают схожие явления не только на уровне инструментального и вокального звукорядов, но и на уровне вокальной артикуляции инструментального типа. В основе артикуляции – вокальные флажолеты. Такой тип раннефольклорного интонирования Алексеев назвал «конт-

растно-регистровой голосовой игрой с флажолетным призвуком», интонированием α -типа [1].

Типологически сходные с традициями народов прибалтийско-финской группы явления наблюдались и в интонационных культурах других этносов: шведов, норвежцев, словаков и других¹⁷. Соотношение между инструментальным и вокальным пастушеским репертуаром в этих традициях различно. Согласно Э. Эмсхаймеру, исследовавшему аспект вокальной артикуляции инструментального типа в шведской традиции, «вокальная и инструментальная практика в пастушеском исполнении тесно переплелись... в основе различных мелодий когда-то лежал единый интонационный комплекс, который стал исполняться затем по-разному, соответственно возможностям голоса или инструмента» [26, с. 7]. Говоря о вокальном звукоизвлечении, учёный отмечает применение особой техники (при которой голос звучит «почти как инструмент») с фальцетным исполнением возгласов в высоком регистре и сильным напряжением мускулатуры гортани. С помощью такого пения передавалась информации на далёкое расстояние. Учёный отмечал отсутствие, зачастую, текста в «богато орнаментированной» мелодике [там же].

По мнению А. Виссела, в шведской традиции не было принципиальных различий в вокальном и инструментальном репертуаре; в то же время эстонская, карельская, ижорская и финская традиции обладали определённым инструментальным и вокальным репертуаром, который мог переплетаться [4, с. 101].

В Карелии ещё до недавнего времени бытовали традиционные импровизации, принадлежавшие, по мнению исследователей, к самому архаичному пласту певческой культуры – *йойги*. Йойги/ёйги

(от кар. *joikua* – «йойгать») – это ритуализированный жанр, оформляющий, как правило, переходные ситуации календарного или жизненного циклов. Йойги были распространены у северных карелов (Лоухский и Калевальский районы). Основная тема йойг – «холостое время, пока парень не женат»¹⁸. По мнению А. С. Степановой и Т. А. Коски, поэтический язык йойг имеет много общего с языком плачей на уровне соблюдения принципа иносказания/метафорических замен; одинаков принцип их создания. В то же время их применение различно [7, с. 309].

Несмотря на то, что карельская традиция йойганья неоднородна, есть специфические особенности исполнения, характерные для всех локусов, – это рефрены йойг, содержащие распев асемантических слогов: *jo – ho – he – no – ne – lö* (пример № 3)¹⁹.

Пример № 3

Рефрен йойги

O - ho hei jo - ho-ho ko o - ho - ho jo-ho-ho vä - lih.

Рефрену предшествует песенная строфа, интонирование которой также насыщено специфическим звукоизвлечением α -типа. Звукоподражательная тембро-регистровая голосовая игра сближает карельские йойги с традициями импровизационных песенных форм народов Севера Евразии: «... встречается в архаическом, преимущественно ритуальном интонировании многих народов мира и несёт в себе отчетливо слышимое *звукоподражательное начало*. Этим приёмом исполняются и якутские “кылысахи” в ритуальных песнях эпоса “Олонхо”, и грузинские “криманчули”, и древний во-

инский клич казахов “кику”, и знаменитый швейцарский йодль, и японские песни-сказки, и звукоподражательные песни коряков, долганов, ительменов, селькупов...» [16, с. 43; см. также: 1; 25]²⁰.

О сходстве карельских йойг с саамскими импровизациями-лывьт²¹ говорил А. О. Вяйсянен ещё в начале XX века: «...слово *joika* и глагол *joikua* имеют ономатопоэтическое (звукоизобразительное) происхождение и созвучны широким и раздольным рефренам йойг: *jo – ho – ko*, которые он соотнёс со стремлением древних людей подражать голосам природы, птиц и зверей. В частности, Вяйсянен услышал в них *подражание “голосу” лебедя – кликуна*, о чём написал в своих путевых заметках» [17, с. 84]. (Следует отметить, что упомянутое Вяйсяненом «*jo – ho – ko*» напоминает название хордофона карелов и финнов *йоухикко*.) Лебединое «пение» карелы называют «*joutsen joikuu*» («лебедь поёт»). Изучая феномен карельской йойги, С. Ю. Николаева обращается к археологии, мифологическим традициям и народной поэзии. С помощью компьютерного анализа исследовательница проводит параллели с другими традициями, с ритуальным интонированием, в основе которого лежит звукоподражание голосу лебедя, выявляет высокий семиотический статус лебедя в культуре карелов [16; 17].

Перспективным видится дальнейшее акустико-фонологическое исследование с фиксацией и анализом тембров традиционных импровизаций на более широком материале финно-угорской монодии.

Таким образом, наше предварительное приближение к проблеме изучения специфики интонирования финно-угорской монодии импровизационного склада показало, что традиционные импровизации, во всём многообразии представленных форм, составляют весомую



часть монодийной финно-угорской культуры. Их «вибрирующая» сущность, как и их жанровые границы, весьма подвижны. В то же время очевидна роль допесенной архаики и, релевантного ей, раннефольклорного интонирования, как

источника, стабилизирующего и формирующего ткань «звучащей материи», «овеществляющей интонацию» традиционных импровизаций и, можно сказать, песенного музыкального языка финно-угорских традиций в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. диссертационное исследование автора статьи, посвящённое изучению гетерофонии вятских мари, монодийной по своей природе [11; 12]. В нём раскрывается национальная стилистика музыкальной традиции вятских мари на уровне темброинтонирования и инструментальной артикуляции.

² Следует отметить, что впервые интонационную теорию к музыкальному фольклору применили З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиус. См. труды учёных «Социальное переосмысление жнивных песен Белорусского Полесья» (1934) и «Интонационные элементы русской частушки» (1936).

³ Согласно Ф. А. Рубцову, «песенность зародилась в результате стремления человека дополнить словесное содержание речи выразительными свойствами, присущими различным звуковысотным сопряжениям тонов. Эти свойства были уже освоены речевой интонацией, выработавшейся в процессе развития языка и широко использующей звуковысотные отношения разных неточных тонов, на которых протекает речевое интонирование. Песенность стремилась воплотить выразительные свойства речевых интонаций в точном музыкальном интонировании звуковысотных сопряжений, обогащая этим их эмоционально-смысловое значение» [19, с. 20].

⁴ Отметим, что наше исследование вепсской певческой традиции с позиций когнитивного этномузыкознания [8] показало наличие в музыкальной ткани, в частности, протяжной песни вепсов, и ещё более кратких «семантически значимых», «изначаль-

ных» интонаций зовов, «интонаций-символов» (на уровне темброфонем) и позволило выявить семантически важную взаимосвязь тембра и интонирования в процессе формирования художественного хронотопа этноса (подробнее об этом см.: [8, с. 78]).

⁵ См.: [14; 25]. См. также: Лобанов М. А. Лесные кличи: вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 1997. 229 с.; Соловьёв И. В. Медвежий праздник в традиционной культуре саами. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/medvezhiy-prazdnik-v-traditsionnoy-kulture-saami> (дата обращения: 25.08.2020).

⁶ В Сегежском и Беломорском районах Карелии и сегодня можно обнаружить образцы допесенных форм – переключки в лесу, зовы животных, вызывания ветра и дождя, трудовые сигналы и пр. См.: Ковыршина Ю. И. Маргинальные фольклорные традиции Онежско-Беломорского водораздела // Рябининские чтения. – 2007. – URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2007/454.html> (дата обращения: 25.08.2020). См. также: Семакова И. Б. Звукосигнальный язык и допесенные формы в культуре Сегозерья // Деревня Юккогуба и её округа / отв. ред. В. П. Орфинский. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. С. 392–393. Необходимо также отметить, что допесенные формы являются хорошим подспорьем в работе с творческими фольклорными коллективами. См.: Косырева С. В. Тембровые определяющие в работе с вепским фольклорным коллективом // Вопросы инструментоведения:

сб. ст. V междунар. инструментоведческой конф. «Благодатовские чтения». СПб, 2004. Вып. 5, ч. 2. С. 219–223. В статье автора представлен опыт работы с вепским фольклорным коллективом «Keväz' vezi», сформулированы основные тембровые определяющие, способствующие воссозданию, сохранению и возрождению певческой традиционной культуры вепсов. Согласно позиции автора, певческий голосовой аппарат является мультитембральной биоакустической системой, инструментом, способным изменять акустические параметры артикулируемого звука. Понимание процесса формирования певческого тембра, неразрывно связанного с речевой артикуляцией (поющим текстом) и работой голосового аппарата, позволили выработать специальные фонематические упражнения, основанные на воспроизведении допесенных форм: сигналы животным и звукоподражания животным, сигналы в лесу и трудовые, «выплакивание в голос», сопровождаемое «первичным глиссандированием», интонированием «темброфоном» (например, «ho», «ne», «nä» и др.), интонированием «усреднённых» фонем (на уровне «темброфонемы» «ho» и др.).

⁷ О коммуникативной функции финалисов в традиционной культуре вятских мари см.: [11; 12].

⁸ Согласно Е. А. Дороховой и О. А. Пашиной, «звуком в традиционной культуре отмечаются и пространственные отношения. Зона его распространения мыслится как освоенное человеком пространство, которому звук не только сообщает определённые положительные качества, но и защищает от негативных внешних воздействий. С целью максимального звукового охвата пространства народные исполнители поют громко, напряжённым тембром и выбирают для этого специальные места, откуда звук хорошо разносится. При этом учитывается и отражающая способность ландшафта». См.: Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О.А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. С. 49.

⁹ Об этом – в исследованиях И. Б. Семаковой. В частности, карельская исследо-

вательница высказывала гипотезу о том, что вепсская протяжная песня «Росынька» «по своей звукоподражательности максимально точно отражает вой волчьей стаи, чем может объясняться и её фонетическая текучесть и наличие двух запевал (редчайшее явление в традиционной культуре вообще)». См.: [22].

¹⁰ См. также: Нуриева И. М. Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление: монография / Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. 112 с.; Коми народные песни. Т. 2. Ижма и Печора / сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Изд. 2-е. Сыктывкар, 1994. № 106; Коми народные песни. Т. 1. Вычегда и Сыйсола / сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Изд. 2-е. Сыктывкар, 1993. № 98; Травина И. К. Саамские народные песни. М., 1987; Сенкевич-Гудкова В. В. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (На материале песенной лирики кольских саамов) // Русский фольклор: материалы и исследования. М., 1960. С. 127–145; Карпова Г. М. О песенной традиции кильдинских и йоканьгских саамов Кольского полуострова // Музыкальное финно-угроведение: актуальные проблемы национального музыкального образования. Петрозаводск, 2005. С. 80–85.

¹¹ Одно из значений: «...полигенезис как происхождение из разных источников (а), по разным причинам (б) и разными путями (в) – например, включая речь и сигналы, подражание звукам природы и пению птиц, и многое другое...». См.: Земцовский И. И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) / Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1987. Ч. 1. С. 126.

¹² Явления «на грани вокального и инструментального» фиксировались на материале интонационных культур и осознавались исследователями на разных уровнях. Так, И. Херцеа в своей работе «Феномен на грани



вокального и инструментального («фифа» – вид румынской флейты)» на материале румынского фольклора, с органологической точки зрения представляет классификацию взаимодействия вокального и инструментального начал. Данная классификация «охватывает единой эволюционной аркой (не в хронологическом смысле) путь от голоса как инструмента музыкально-словесного выражения к голосу, превращенному в тембральное дополнение к инструменту». См.: Херцеа И. Феномен на грани вокального и инструментального (фифа – вид румынской флейты) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1988. Ч. 2. С. 219.

¹³ Обращение к научной проблеме взаимодействия вокального и инструментального начал в широком контексте развития музыкального искусства прослеживается в разное время на различных уровнях. Учёные выявляют эти взаимоотношения как в этнической музыке, так и в академической и джазовой. Подробнее об этом см.: Косырева С. В. Взаимодействие вокального и инструментального начал в этнической музыке: учебное пособие по курсу «Научно-исследовательская работа» для магистрантов по направлению подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство». Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2017. 86 с.

В настоящее время по этому вопросу существуют наблюдения в работах ряда авторов, в том числе на материале финно-угорской традиционной музыки (см. труды Е. В. Гиппиуса, И. И. Земцовского, И. В. Мациевского, Н. И. Бояркина, У. Хаасма, А. Виссела, И. Рюйтел и др.). См. подробнее об этом: [10].

¹⁴ См.: Черепихина А. Об инструментах и инструментальной музыке пастухов калевальского района КАССР // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров / сост., отв. ред. И. Рюйтел. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 64.

Звукоподражание голосам природы характерно и для марийской культуры. О. М. Герасимов отмечает, что у исполнителей на шўвыре были особые звукоподражания (воркование дикого голубя, кудахтанье курицы и т. д.) и звукоподражательные наигрыши, чему способствовал необычный тембр инструмента [9]. О звукоподражательных словах и звуках, имитирующих голоса зверей и птиц, в музыкальной культуре саами см. указанную выше работу И. В. Соловьёва «Медвежий праздник в традиционной культуре саами».

¹⁵ См.: [4].

¹⁶ Там же.

¹⁷ См.: [26]. См. также: Эльшек О. Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 68–105.

¹⁸ «Йойгать было принято также при отправлении молодых людей на военную службу, войну, или по их возвращении; по пути на рыбную ловлю, в лодке; при встрече гостей в доме; во время “большого мытья” избы перед Пасхой. По мнению самих исполнителей, йойга могла родиться и в результате сильного впечатления: от какого-либо события или просто “о своём горе”. Частным случаем йойганья выступает йойгание жениха перед свадьбой, являясь, возможно, отголоском древнего обряда инициации жениха» [17, с. 19].

¹⁹ Фрагмент йойги Х. Е. Рекиной «Anna šie, Suavasen, samovuagua» [17, с. 19].

²⁰ См.: [25].

²¹ В сравнительном аспекте саамские львьт, в частности, песни-импровизации кильдинских саамов и карельские йойги изучала Г. М. Карпова. Исследовательница отмечает, что в вербальных текстах импровизаций обоих этносов присутствуют ономастопозитические словообразования, повторы, параллелизм, выполняющие структурную функцию в построении тек-

ста, различного рода огласовки и восклицания; несмотря на принадлежность саамских лывьт и карельских йойг разным типам певческих традиций, их роднит «строго слоговой характер мелодии с редким распевом слогов; сложение напевов из кратких мелодических оборотов и создание компо-

зиции напева на основе их вариантной повторности и контраста». См.: Карпова Г. М. Саамские лывьт и карельские йойги: опыт сравнительного описания // От конгресса к конгрессу: материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Т. 3. М., 2011. С. 150–167.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
4. Виссел А. Эстонские пастушеские песни (виды, региональные и музыкальные особенности) // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров / сост., отв. ред. И. Рюйтел. Таллин, 1986. С. 101–119.
5. Земцовский И. И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192.
6. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Советский композитор, 1977. 176 с.
7. Карельские ёйги / изд. подгот. А. С. Степанова, Н. А. Лавонен, К. Х. Раутио. Петрозаводск: Б. и., 1993. 240 с.
8. Косырева С. В. Вепская певческая традиция в аспекте когнитивного этномузыкознания // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 4. С. 75–82.
9. Косырева С. В. Инструментальное темброинтонирование в традиционной музыке вятских мари // Музыковедение. 2011. № 3. С. 46–52.
10. Косырева С. Об изучении проблемы взаимодействия вокального и инструментального начал в этнической музыке финно-угорских народов // Музыковедение. 2020. № 4. С. 13–25.
11. Косырева С. В. Стилиевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 27 с.
12. Косырева С. В. Этническая музыка вятских мари. Основы стиля: монография. Петрозаводск: VPPrint, 2016. 162 с.
13. Краснопольская Т. В. Музыкально-поэтические импровизации финно-угорских этносов России: опыт структурно-жанровой типологии // От конгресса к конгрессу: материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Т. 3. М., 2011. С. 176–191.
14. Лобкова Г. В. Семантика интонационных средств народной песенной речи // Звук в традиционной культуре: сб. науч. ст. М., 2004. С. 55–98.
15. Мациевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1987. Ч. 1. С. 6–38.
16. Николаева С. Ю. Йойга как феномен культуры северных карел // Финно-угорская культура и современный мир (Казань, 7–9 ноября 2012 г.): сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. Казань, 2013. С. 39–51.
17. Николаева С. Ю. Косырева С. В., Войтович А. А. Музыкально-фольклорные традиции Северной Карелии: учебно-методическое пособие для студентов музыкальных колледжей и



вузов / Петрозавод. гос. консерватория им. А. К. Глазунова, Ин-т традиц. муз. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. 96 с.: нот. + 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

18. Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л.: Советский композитор, 1962. 120 с.

19. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М.: Советский композитор, 1973. 220 с.

20. Рюйтел И. О взаимосвязи вокальной и инструментальной музыки в эстонском фольклоре // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1988. Ч. 2. С. 184–196.

21. Салве К., Рюйтел И. Трудовые и календарные песни северной части Тартумаа // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров / сост., отв. ред. И. Рюйтел. Таллин, 1986. С. 120–152.

22. Семакова И. Б. Этническая специфика музыкальной традиции вепсов // Вепсы, карелы и русские Карелии и сопредельных областей: исследования и материалы к комплексному описанию этносов. Петрозаводск, 2016. С. 94.

23. Соловьёв И. В. К проблеме мифологических концептов интонационно-акустической традиции саами // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 4. С. 27–39.

24. Хаасма У. Эстонские наигрыши на козьем роге // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров / сост., отв. ред. И. Рюйтел. Таллин, 1986. С. 70–100.

25. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.

26. Эмсхаймер Э. Шведские народные музыкальные инструменты // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1988. Ч. 2. С. 3–17.

Об авторе:

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

REFERENCES

1. Alekseev E. E. *Rannefol'klornoe intonirovanie: Zvukovysotnyy aspekt* [Intonation in Early Folk Music: The Pitch Aspect]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 240 p.

2. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

3. Asaf'ev B. V. *Rechevaya intonatsiya* [Speech Intonation]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1965. 136 p.

4. Vissel A. *Estonskie pastusheskie pesni (vidy, regional'nye i muzykal'nye osobennosti)* [Estonian Pastoral Songs (Types, Regional and Musical Particularities)]. *Muzyka v obryadakh i trudovoy deyatel'nosti finno-ugrov* [Music in Rituals and Work Activities of the Finno-Ugrians]. Compiled and Edited by I. Ryuytel. Tallint, 1986, pp. 101–119.

5. Zemtsovskiy I. I. Apologiya «muzykal'nogo veshchestva» [Apologia of “Musical Substance”]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2005. No. 2, pp. 181–192.

6. Zemtsovskiy I. I. *Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy* [Folk Music and the Composer. Theoretical Studies]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1977. 176 p.
7. *Karel'skie yoygi* [Karelian Joiks]. Edition prepared by A. S. Stepanova, N. A. Lavonen, K. H. Rautio. Petrozavodsk: No publisher, 1993. 240 p.
8. Kosyreva S. V. *Vepsskaya pevcheskaya traditsiya v aspekte kognitivnogo etnomuzykoznaneya* [The Vepsian Singing Tradition from the Aspect of Cognitive Ethnomusicology]. *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika* [Music. Art, Scholarship, Practice]. 2019. No. 4, pp. 75–82.
9. Kosyreva S. V. *Instrumental'noe tembrentonirovaniye v traditsionnoy muzyke vyatskikh mari* [Instrumental Timbre-Intonation in the Traditional Music of the Maris from Vyatka]. *Muzykovedeniye* [Musicology]. 2011. No 3, pp. 46–52.
10. Kosyreva S. V. *Ob izuchenii problemy vzaimodeystviya vokal'nogo i instrumental'nogo nachal v etnicheskoy muzyke finno-ugorskikh narodov* [About Study of the Issue of the Interaction of the Vocal and Instrumental Foundations in the Ethnic Music of the Finno-Ugric Peoples]. *Muzykovedeniye* [Musicology]. 2020. No. 4, pp. 13–25.
11. Kosyreva S. V. *Stilevye osnovy etnicheskoy muzyki vyatskikh mari: tembrentonirovaniye i instrumental'naya artikulyatsiya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Stylistic Foundations of Ethnic Music of the Vyatka Maris: Timbre-Intonation and Instrumental Articulation: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2011. 27 p.
12. Kosyreva S. V. *Etnicheskaya muzyka vyatskikh mari. Osnovy stilya: monografiya* [Ethnic Music of the Vyatka Maris. The Fundamentals of Style: Monograph]. Petrozavodsk: VPPrint, 2016. 162 p.
13. Krasnopol'skaya T. V. *Muzykal'no-poeticheskie improvizatsii finno-ugorskikh etnosov Rossii: opyt strukturno-zhanrovoy tipologii* [The Musical-Poetic Improvisations of Finno-Ugric Ethnic Groups of Russia: An Attempt of Structural and Genre Typology]. *Ot kongressa k kongressu: materialy Vtorogo Vserossiyskogo kongressa fol'kloristov. T. 3* [From Congress to Congress: Materials of the Second All-Russian Congress of Folklorists. Vol. 3]. Moscow, 2011, pp. 176–191.
14. Lobkova G. V. *Semantika intonatsionnykh sredstv narodnoy pesennoy rechi* [Semantics of the Intonational Means of Folk Song Speech]. *Zvuk v traditsionnoy kul'ture: sb. nauch. st.* [Sound in Traditional Culture: Compilation of Scholarly Articles]. Moscow, 2004, pp. 55–98.
15. Matsievskiy I. V. *Osnovnye problemy i aspekty izucheniya narodnykh muzykal'nykh instrumentov i instrumental'noy muzyki* [The Main Issues and Aspects of Studying Folk Musical Instruments and Instrumental Music]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka: sb. st. i materialov: v 2 ch.* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music: Compilation of Articles and Materials: In 2 Vol.]. Edited by E. V. Gippius. Moscow, 1988. Part 2, pp. 6–38.
16. Nikolaeva S. Yu. *Yoyga kak fenomen kul'tury severnykh karel* [The Joik as a Phenomenon of the Culture of the Northern Karelians]. *Finno-ugorskaya kul'tura i sovremennyy mir (Kazan', 7–9 noyabrya 2012 g.): sb. st. po materialam mezhdunar. nauch. konf.* [The Finno-Ugric Culture and the Modern World (Kazan, November 7–9, 2012): A Compilation of Articles Based on the Materials of the International Scholarly Conference]. Kazan, 2013, pp. 39–51.
17. Nikolaeva S. Yu., Kosyreva S. V., Voytovich A. A. *Muzykal'no-fol'klornye traditsii Severnoy Karelii: uchebno-metodicheskoe posobie dlya studentov muzykal'nykh kolledzhey i vuzov* [The Folk Music Traditions of Northern Karelia: A Study Guide for Students of Music Colleges and Universities]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Institute of Traditional Music. Petrozavodsk: Publishing House of the Petrozavodsk State University, 2015. 96 p.: not. + 1 elektron. opt. disk (CD-ROM).
18. Rubtsov F. A. *Intonatsionnyye svyazi v pesennom tvorchestve slavyanskikh narodov* [Intonational Links in the Songwriting of the Slavic Peoples]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1962. 120 p.



19. Rubtsov F. A. *Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru* [Articles on Folk Music]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 220 p.

20. Ryuytel I. O vzaimosvyazi vokal'noy i instrumental'noy muzyki v estonskom fol'klоре [On the Interrelation of Vocal and Instrumental Music in Estonian Folklore]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka: sb. st. i materialov: v 2 ch.* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music: Compilation of Articles and Materials: In 2 Vol.]. Edited by E. V. Gippius. Moscow, 1988. Part 2, pp. 184–196.

21. Salve K., Ryuytel I. Trudovye i kalendarnye pesni severnoy chasti Tartumaa [Labour and Calendar Songs of the Northern Part of the Tartu Region]. *Muzyka v obryadakh i trudovoy deyatel'nosti finno-ugrov* [Music in the Rituals and Work Activities of the Finno-Ugrians]. Compiled and Edited by I. Ryuytel. Tallin, 1986, pp. 120–152.

22. Semakova I. B. Etnicheskaya specifika muzykal'noy traditsii vepsov [The Ethnic Specificity of the Vepsian Musical Tradition]. *Vepsy, karely i russkie Karelii i sopredel'nykh oblastey: issledovaniya i materialy k kompleksnomu opisaniyu etnosov* [The Vepsians, Karelians and Russians of Karelia and the Nearby Regions: Research and Materials for a Comprehensive Description of Ethnic Groups]. Petrozavodsk, 2016, p. 94.

23. Solov'ev I. V. K probleme mifologicheskikh kontseptov intonatsionno-akusticheskoy traditsii saami [Concerning the Issue of Mythological Concepts in the Sámi Intonational-Acoustic Tradition]. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, Scholarship, Practice]. 2019. No. 4, pp. 27–39.

24. Khaasma U. Estonskie naigryshi na koz'em roge [Estonian Folk Tunes Played on the Goat-Horn]. *Muzyka v obryadakh i trudovoy deyatel'nosti finno-ugrov* [Music in the Rituals and Work Activities of the Finno-Ugric Peoples]. Compiled and edited by I. Ryuytel. Tallin, 1986, pp. 70–100.

25. Sheykin Yu. I. *Istoriya muzykal'noy kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie* [History of the Musical Culture of the Peoples of Siberia]. Moscow: Vostochnaya literatura, 2002. 718 p.

26. Emskhaymer E. Shvedskie narodnye muzykal'nye instrumenty [Swedish Folk Musical Instruments]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka: sb. st. i materialov: V 2 ch.* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music: Compilation of Articles and Materials: In 2 Parts]. Edited by E. V. Gippius. Moscow, 1988. Part 2, pp. 3–17.

About the author:

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



М. С. ЖИРОВ, Н. С. КУЗНЕЦОВА, О. Я. ЖИРОВА, Т. А. СЕЛЮКОВА

Белгородский государственный институт искусств и культуры

г. Белгород, Россия

ORCID: 0000-0002-3774-915X, ZhironMS1951@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7611-6542, natafolk@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5553-8815, Zhirova_Olga_1951@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5819-8609, Taleks37@mail.ru

Жанрово-стилевая экспликация песенной традиции Белгородской области: локальный аспект

Содержание статьи раскрывает жанрово-стилевую природу песенной традиции села Фощеватово Волоконовского района Белгородской области, во многом не познанную и не освоенную в полной мере до сих пор. Народный хор села – один из самых известных этнографических коллективов Юга России (художественный руководитель Мария Стефановна Скуридина (1920–2002), оставивший современникам, учёным-фольклористам, руководителям народно-певческих коллективов, любителям народной музыки уникальное песенное наследие, которое контрастирует с близлежащими традициями жанровым и мелодико-интонационным содержанием, исполнительскими формами и средствами художественной выразительности. Самобытная песенная школа фощеватовских песельников составляет перспективную область научно-исследовательской и научно-творческой деятельности учёных, специалистов-практиков, любителей народного музыкального искусства.

Ключевые слова: песенная традиция села Фощеватово, календарные песни, свадебные песни, двуххорные песни, колыбельные, «скоморошные» песни, лирические, сезонно приуроченные к трудовой деятельности и неприуроченные (протяжные), духовные стихи, псалмы, хоровые частушки-страдания, инструментальные наигрыши.

Для цитирования / For citation: Жиров М. С., Кузнецова Н. С., Жирова О. Я., Селюкова Т. А. Жанрово-стилевая экспликация песенной традиции Белгородской области: локальный аспект // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 50–58.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.050-058.



**MIKHAIL S. ZHIROV, NATALIA S. KUZNETSOVA,
OLGA YA. ZHIROVA, TATIANA A. SELYUKOVA**

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

ORCID: 0000-0002-3774-915X, ZhironMS1951@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7611-6542, natafolk@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5553-8815, Zhirova_Olga_1951@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5819-8609, Taleks37@mail.ru

The Genre-Related and Stylistic Explication of the Song Tradition of the Belgorod Region: The Regional Aspect

The content of the article discloses the genre and style attributes of the song tradition of Foshchevatovo village in the Volokonovka District of the Belgorod Region, in many ways insufficiently studied and mastered up till now. The folk chorus of this village is one of the most well-known ethnographical ensembles of the south of Russia (its artistic director was Maria Stefanovna Skuridinova, 1920–2002), which has left its contemporaries, folk music scholars, directors of the folk ensembles of singers and lovers of folk music a unique folk song heritage, which contrasts with its contiguous traditions by its genre and melodic intonation content, performance forms and means of artistic expression. The distinctive vocal school of Foshchatovo singers comprises a prospective sphere of scholarly and artistic activities of scholars, specialist practitioners and lovers of the art of folk music.

Keywords: the song tradition of Foshchevatovo village, calendar songs, wedding songs, two-chorus songs, lullabies, “skomorokh” songs, lyrical songs, seasonally timed to coincide with the work activities of the song, untimed (plangent) songs, sacred poems, psalms, choral chastushkas depicting suffering, instrumental tunes.

В ряду уникальных явлений южно-русской музыкальной культуры песенная традиция села Фощеватово Волоконовского района Белгородской области занимает особое положение. Хор села – один из самых известных этнографических коллективов России. Первое выступление прославленного колхозного хора состоялось в родном посёлке в честь 50-летия Октября, дав старт для его многолетней плодотворной творческой деятельности. Руководство коллективом с 1970 года в течение 27 лет бесменно осуществляла Мария Стефановна Скуридина, талантливая ис-

полнительница, большой знаток местных обрядов и песен, мастерица прясть, вышивать, строгий ревнитель старины и народных традиций. Записи хора, сольное и ансамблевое пение М. С. Скуридиной представлены в антологии «Русский фольклор: голоса уходящего века», подготовленной В. Н. Никитиной¹.

При непосредственном руководстве М. С. Скуридиной Фощеватовский хор неоднократно принимал участие в музыкально-этнографических концертах, организованных Союзом композиторов СССР в Московской и Ленинградской консерваториях. Всесоюзной студией

грамзаписей «Мелодия» была выпущена пластинка «Народный хор села Фоцеватово Волоконовского района Белгородской области»². Кинообъединением «Экран» были сняты документальные фильмы: «Песни села Фоцеватово» (1975, режиссёр Ф. Слидовкер) и «Избятные песни» (1993, режиссёр Н. Ряполов). Песни фоцеватовцев часто транслировались по радио, заняв достойное место в репертуаре современных народно-певческих коллективов и творчестве профессиональных композиторов [5].

История изучения песенной традиции села Фоцеватово Волоконовского района связана с экспедиционным открытием, сделанным А. В. Рудневой в 1970 году. Учёным-фольклористом впервые были записаны свадебные песни, представившие современникам-музыковедам уникальную традицию двуххорного пения каноном свадебных песен. Как отмечала Руднева в аннотации к пластинке «Поют народные исполнители», подобного исполнения до сих пор нигде в России – ни в прошлом, ни теперь – не было зафиксировано³. Нотация такой двуххорной свадебной величальной песни «Ой, чей-то конь по улице проехал» в виде трёхголосной партитуры содержится в монографии «Курские танки и карагоды» Рудневой [7, с. 284–285].

Двумя годами позже в свет вышла знаменитая работа Е. В. Гиппиуса «Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписи 1970–1973 годов» [2], в которой представлены четыре разножанровые песни села Фоцеватово. Нотации Гиппиуса отличались новаторским подходом, который впоследствии позволил исследователям по-иному взглянуть на многоголосный склад напевов. Песни, представленные в сборнике, нотированы с полным поэтическим текстом в двенадцатиканаль-

ных партитурах. В этой работе даётся описание уникального явления в русской народной исполнительской практике: «Песня имеет антифонный хоровой склад: она исполняется ансамблем, разделённым на две группы. Одна группа поёт начальный стих каждой строфы (по местной терминологии рассказывает или приказывает), другая – припев (по местной терминологии лелёкает). Но и мелодии стиха, и мелодии припева предшествует однородное вступление, вокализируемое на гласных “а-о-э-е”. Это вступление исполняется каждой группой до того, как закончила петь предыдущая группа. В результате разные части напева звучат у каждой из групп одновременно, контрапунктически сочетаясь в форме стретто. Обе разделённые группы голосов поют свою часть песни, варьируя напев в функционально однородной, но внутренне разнящейся хоровой фактуре, описанной выше» [2, с. 4].

Обобщающим трудом, всесторонне охарактеризовавшим самобытную традицию села, явилось научно-популярное издание «Песельники из села Фоцеватова» – серии «Народные певцы и музыканты» В. М. Щурова [9]. В живой, доступной и увлекательной форме автор представил уникальную разножанровую местную традицию, охарактеризовал личностные и исполнительские качества лидеров местного аутентичного коллектива, подкрепив расшифровками народных песен, выполненными молодой собирательницей, студенткой ГМПИ имени Гнессиных М. А. Горевой.

Долгое время считалось, что музыкальное наследие фоцеватовцев уже получило исчерпывающую характеристику в трудах отечественных исследователей. Однако, в 2001 году А. Н. Ивановым в сборнике «Русская свадьба», по записи 1982 года была размещена

многоканальная нотация двуххорной песни, исполненной в квартетном звукоряде «Мимо саду-винограду дорожка лежала» [8, с. 123–125]. Эта публикация поставила перед исследователями ряд вопросов принципиального характера, обусловленных особенностями взаимодействия ладового и многоголосного строения местных свадебных напевов.

Современные экспедиционные исследования песенной традиции села позволяют выделить следующие жанры музыкального фольклора:

– календарные (*колядки, щедровки, посевальные приговоры речевого склада – когда засевать ходят*);

– свадебные, среди которых отмечены песни как исполняющиеся в конкретный момент ритуала (на *пропой*, на *девишнике*, при расплетении косы, при выпечке каравая, при выкупе невесты, увозе невесты из дома, во время катания *молодых* и девушек по селу, при встрече *молодых*, повивании невесты, а также величальные песни – свашке, молодым, женатой паре, неженатому парню, двоцу и другие), так и незакрепленные за определённым обрядовым действием;

– колыбельные, в ряду которых отмечена баллада «о татарском полоне» («Ой, горе мое, гореваньце»);

– скоморошные – скорые песни, сопровождающиеся пляской («Ой, ниточка тоненькая», «Я в куме была», «У нас ныне да весёлы времена»). Особенность фощеватовских плясовых *скороморошных* песен заключена, прежде всего, в их структуре, а именно – в отсутствии «алилешного» рефрена, столь характерного компонента для скорых песен южнорусского региона, сопровождающихся пляской. Стоит отметить, что диалектное название этого жанра, не встречается в близлежащих традициях;

– лирические, сезонно приуроченные к трудовой деятельности – *на полотье, на покосе*, к обряду «крещения и похорон кукушки»;

– лирические неприуроченные (*протяжные*);

– духовные стихи, псалмы, приурочиваемые, как правило, к великопостному периоду календарного года («Да на Ердане», «Шли-прошли две чернушечки») и похоронному ритуалу;

– страдания и частушки, исполняемые как *под язык*, так и под наигрыши на гармонии («Как я гляну на свекровью», «Маруся»). В данной традиции известны также специальные масленичные страдания («Да страдал я маслену»);

– инструментальные наигрыши, наиболее распространёнными среди которых являются плясовые, исполняемые на балалайке – «Матаня», «Семёновна», «Подружка», «Барыня», «Саратов». В селе Фощеватово записаны своеобразные по напеву местные страдания под аккомпанемент ансамбля балалаек, получившие название «Дуся».

Календарные песни составляют отдельный пласт местной традиционной культуры. Собственно календарные напевы здесь озвучивают только святочный период. К ним относятся колядки, щедровки, посевальные приговоры. Остальные периоды (ранневесенний и весенне-летний) озвучиваются сезонно приуроченными напевами.

Напевы календарного цикла реализуются в узкообъёмных звукорядах. Зимний период озвучен колядками: «Коляда не перепёлка», «Шёл-прошёл месяц», щедровкой – «Молодой Иванушка». Особо следует отметить ритмическую организацию колядок и щедровок. Она типична для русских и украинских образцов, для которых характерна восьмивременная организация ритмического периода

с формулой стиха 3+4 в колядках и 4+4 и 5+5 – в щедровках. Число слогов в стихе может варьироваться.

Подобную организацию колядок обосновывает К. Квитка: «Число слогов, как видно из русских образцов, могло быть и меньшим при 8-временности музыкально-ритмической формы стиха. Такая ритмическая форма свойственна многим украинским щедровкам; кроме того, некоторые щедровки, сложенные стихом 5+5, допускают предположение о том, что первичная их форма была 4+4, так как в стихах содержатся слова и частицы, излишние для смысла, и может быть, принесённые позже в процессе усложнения ритмической формы» [6, с. 147–148].

Пример № 1 «Коляда»

1. Ко - ли - да! По шла по до-ро-жке. 2. Ко - ли - да! На-шла жа-ле-зя-щку.
3. Ко - ли - да! По-шла у куз-ня-щку. 4. Ко - ли - да! Ску-ю то-по-ро-щек.
3. Ко - ли - да! По-шла у куз-ня-щку. 4. Ко - ли - да! Ску-ю то-по-ро-щек.

Постовая песня «На Ердане» исполнялась во время Великого поста. Данный напев относится к жанровой группе духовных стихов, поскольку поэтические тексты имеют религиозную тематику. Музыкальный строй напева содержит средства художественной выразительности, типичные для календарных песен, характеризующихся женским исполнительским составом, узким диапазоном (терция с субсекундой и субквартой), напряжённым звучанием, использованием приёма резкого словообрыва. Ритмическая структура напева образована двумя периодами, сочетающимися со стихом силлабической структуры с формулой 4+4 и KE=ав.

Другой постовой напев «Шли-прошли две чернушечки» имеет силлабическую структуру стиха с формулой 5+5. В основе композиционного строения находятся две слоговые группы KET=ab/rr, с характерными припевными словами: «Аллилуя, аллилуй, Господи, помилуй!». Его ритмическую основу составляют два ритмических периода, охватывающих поэтический текст и припевные слова соответственно (пример № 2).

Пример № 2 «Шли-прошли две чернушечки» (постовая песня)

1. Дэ е - ши - ли про - ши - ли да дэ - ве ша - р(ы) шу... ...у - ша - щки.
...у - ша - щки.
а - лли - лу - я, а - лли - луй, Го - спа - ди па... ...а - ми - луй.
а - лли - лу - я, а - лли - лу - й, Го - спа - ди па... ...а - ми - луй.

Напев сезонно-приуроченной песни «Побывай» (пример № 3) имеет особую форму исполнения, которая восходит к архаичному антифонному пению. Такие песни-припевки исполнялись только двумя певицами.

Пример № 3 «Побувай» (покосная)

(э) ой - а-мой ми-лий на по-ко-се.
1. Ды по-бу-ва-е, ды по-бу-вай (э) ой - а-мой ми на по-ко-се.

Таким образом, анализ напевов, озвучивающих праздники и обряды годового круга в селе Фоцеватово, указывает на наличие в них общих признаков: узкий исполнительский диапазон, силлабическая структура стиха, строгослоговая мелодика, гетерофонная форма многоголо-сия.



Традиционный свадебный обряд в Фоцеватово, как и в других регионах южной России, насыщен песнями, разнообразными по музыкальному строю, богатству земледельческой и природной символики, пейзажного зачина, красоты и гармонии человеческих взаимоотношений. Для них характерно использование мягкого «акающего» южнорусского говора («святюк», «калиновой», «расцвяли», «нявестушка», «ривнивая» и другие) Местный диалект придаёт удивительное своеобразие тексту песен: «пышол», «улиса», «пощаму», «отдавае», «купщики», «сядлае» и так далее.

Песни свадебного цикла могли иметь либо строгую приуроченность к определённым моментам обряда, либо исполняться в разные моменты свадебного действия. Точечно прикреплены песни, комментирующие и регламентирующие действия участников свадьбы. Например, при прощании невесты с подругами на девешнике исполняется песня «Перед сенями, сенями кукушка кукуя»; при расплетании косы – «Да не трубушки трубют»; при выпечке каравая – «Наш каравай у печь пошёл»; во время отъезда невесты на венчание – «Да съехала МARYЮШКА со двора»; при встрече молодых в доме жениха – «Сустрень, сустрень, мать-отец».

Как показывает анализ, музыкальное пространство свадебного ритуала села Фоцеватово по-своему уникальным образом организовано. Его специфику составляют двуххорные песни. Такое название данному виду исполнительства дали собиратели и исследователи музыкального фольклора, относя их к так называемым особым формам совместного пения (ОФСП). М. А. Енговатой были выделены три разновидности ОФСП. Рассматриваемые музыкальные тексты входят в группу ОФСП, основанных на

сочетании одинаковых напевов. К ним автор относит: «... плачевые каноны – свадебные и похоронные, совместное пение невесты и девушек на один напев сольного и группового причетов, совместное исполнение нескольких календарных песен одного жанра, поющих на один политекстовый напев, антифонно-каноническое исполнение календарных песен и прочее» [3, с. 68].

Свадебные песни – более сложные в вокально-исполнительском плане, поскольку имеют достаточно развитые и прихотливо варьируемые запевы, исполняются в грудном регистре узким звуком. Некоторые из них поются на один напев. Примером могут служить похвальная жениху, приехавшему за невестой «У ворот вереюшка» и «У Ягора за столом», которой величают молодых после венца, когда они идут за стол. Напев характеризуется оригинальной ритмикой, с обязательной пятидольностью отдельных построений.

О первой встрече молодой пары повествует величальная песня «Ой, за садом, да виноградом», окрашенная светлым лирическим тоном, которая выполняла функцию «припевания» жениха к невесте. Величальные песни – «Устилала калинушка два луга», «Ой, чей-то конь», «Зелёная сосёнушка» – поются каноном двумя хоровыми группами радостно, звонко и весело. «Лёгкие, почти незаметные переходы мелодии от одного хора к другому вызывает изумление слаженностью ансамбля. Полифоническое переплетение голосов-партий, игра мелодическими и ритмическими вариациями в разных голосах, свободное обращение с текстом, особенно в “лелёканы”, оставляют незабываемое впечатление», – пишет А. В. Руднева⁴.

Плясовые песни в селе Фоцеватово и прилегающих к нему деревнях назы-

вают «скоморошными». Полагаем, это обосновано поэтикой данного жанра, наполненного острой шуткой, иногда – ядовитой сатирой: «У нас были да весёлаи времена, нявестушка полюбила деверя. У деверя, да рывнивая жана, рывнивая шалудивая: не пуская мужа в гостюшки...» («У нас были да весёлы времена»); «На что ж было тонко прядь, на что ж было часто ткать? – Я у середу не прядывала, у четверг не загадывала, а у пятницу грех, грешно...» («Ой, ниточка тоненькая»).

Протяжные песни села Фоцеватово Волоконовского района образуют немногочисленный пласт («Груша ты моя», «Сидела Катюшенька», «А я вырою черёмушку», «Несчастливая девушка» и другие). Их поэтическое содержание разнообразно – тема любви, размышления о нелёгкой женской доле, любование окружающей природой. В поэтике широко используются приёмы народной символики («А я вырою черёмушку»), образного параллелизма («Груша ты моя»).

В селе Фоцеватово был записан и редкий для южнорусской территории балладный текст колыбельной песни (пример № 4), сюжетный мотив которой по происхождению связан с классической исторической песней «Про татарский полон».

Пример № 4 «Ой, горе моё, гореваньице»
(колыбельная песня)

Баллада «О татарском полоне» отмечена исследователями и собирателями музыкального фольклора в центральной и южной частях России, на Урале и Кавказе, Оренбуржье, Зауралье и в Сибири. На широких просторах южнорусской песенной традиции этот текст отмечен лишь в трёх локусах Белгородской области (село Подсерднее Алексеевского района, село Хмелевое Красненского района и село Фоцеватово Волоконовского района).

Как видим, песенная традиция села Фоцеватово Волоконовского района Белгородской области представлена обилием напевов, музыкальный стиль которых раскрывается в непосредственной связи с жанровым разнообразием песенного репертуара. В целом, музыкальное наследие фоцеватовских песельников заметно контрастирует с близлежащими традициями жанровым и мелодико-интонационным содержанием, исполнительскими формами и своеобразными средствами художественной выразительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русский фольклор: Голоса уходящего века. Белгородское село Фоцеватово. CD. Комплект из 2 пластинок / сост. и вступ. ст. В. Н. Никитиной. М.: МГК, 2013.

² Народный хор села Фоцеватова Волоконовского района Белгородской области.

Руководитель М. С. Скуридина. М.: Мелодия, 1972. (33 Д 32256-7).

³ Там же.

⁴ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Гиппиус Е. В. Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписей 1970–1973 гг. / сост. Е. Гиппиус, А. Кабанов. М.: Музфонд, 1977. 160 с.
3. Енговатова М. А. Особые формы совместного пения в русской народной культуре // Мир традиционной музыкальной культуры: сб. тр. Вып. 174. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 63–77.
4. Жиров М. С., Жирова О. Я., Хорошилова Е. Л. Стилиевые особенности песенного фольклора Белгородско-Курского пограничья: локальный аспект // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 2. С. 82–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096.
5. Калистратов В. Ю. «То, что я должен сказать...»: избранные хоры / сост. С. А. Быканов. Белгород: Изд. БГЦМИ, 2007. 120 с.
6. Квитка К. В. Песни украинских зимних обрядовых празднеств // Избранные труды. В 2 т. Т. 1. М., 1971. С. 103–155.
7. Руднева А. В. Курские танки и карагоды / А. В. Руднева М.: Советский композитор, 1975. 310 с.
8. Русская свадьба. В 2 т. Т. 2. М.: Гос. республиканский центр русского фольклора, 2001. 504 с.
9. Щуров В. М. Песельники из села Фощеватова. М.: Советский композитор, 1989. 64 с.

Об авторах:

Жиров Михаил Семёнович, доктор педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, ZhironvMS1951@mail.ru

Кузнецова Наталья Станиславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-7611-6542**, natafolk@mail.ru

Жирова Ольга Яковлевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-5553-8815**, Zhirova_Olga_1951@mail.ru

Селюкова Татьяна Александровна, кандидат философских наук, доцент кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-5819-8609**, Taleks37@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. Izuchenie strukturnoy organizatsii odno- i mnogogolosnogo teksta kak problema muzykal'noy nauki [The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp.110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Gippius E. V. *Dvenadtsat' russkikh narodnykh pesen v partiturnykh notatsiyakh zvukozapisey 1970–1973 gg.* [Twelve Russian Folk Songs in the Musical Score Notations of Sound Recordings 1970–1973]. Ed. by E. Gippius, A. Kabanov. Moscow: Muzfond, 1977. 160 p.
3. Engovatova M. A. Osobyie formy sovmestnogo peniya v russkoy narodnoy kul'ture [Special Forms of Combined Singing in Russian Folk Culture]. *Mir traditsionnoy muzykal'noy kul'tury: sb. tr.* [The World of Traditional Musical Culture: Collection of Works]. Vol. 174. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2008, pp. 63–77.
4. Zhiron M. S., Zhirona O. Ya., Khoroshilova E. L. Stilevyie osobennosti pesennogo fol'klora Belgorodsko-Kurskogo pogranich'ya: lokal'nyy aspekt [The Special Stylistic Features of the Song Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region: A Local Aspect]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 82–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096.
5. Kalistratov V. Yu. «*To, chto ya dolzhen skazat'...*»: *izbrannyye khory* [“What I Have to Say...”: Selected Choral Works]. Comp. by S. A. Bykanov. Belgorod: Publication of the Belgorod State Center for Musical Art, 2007. 120 p.
6. Kvitka K. V. *Pesni ukrainskikh zimnikh obryadovykh prazdnestv* [Ukrainian Ritual Songs of the Winter Festivities]. *Izbrannyye Trudy. V 2 t. T. 1* [Selected Works: In 2 Vols. Vol. 1]. Moscow, 1971, pp.103–155.
7. Rudneva A. V. *Kurskie tanki i karagody* [Kursk Tanks and Karagodas]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 310 p.
8. *Russkaya svad'ba. V 2 t. T. 2* [The Russian Wedding: In 2 Vols. Vol. 2]. Moscow: State Republican Center of Russian Folklore, 2001. 504 p.
9. Shchurov V. M. *Pesel'niki iz sela Foshchevatova* [Songbooks from the Foshchevatovo Village]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 64 p.

About the authors:

Mikhail S. Zhiron, Dr.Sci. (Pedagogy), Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia)

ORCID: 0000-0002-3774-915X, ZhironMS1951@mail.ru

Natalia S. Kuznetsova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia),

ORCID: 0000-0001-7611-6542, natafolk@mail.ru

Olga Ya. Zhirona, Ph.D. (Pedagogy), Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia),

ORCID: 0000-0002-5553-8815, Zhirona_Olga_1951@mail.ru

Tatiana A. Selyukova, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-5819-8609**, Taleks37@mail.ru





Г. В. АЛЕКСЕЕВА

Дальневосточный федеральный университет

г. Владивосток, Россия

ORCID: 0000-0001-6733-9429, alexglas@mail.ru

Неисчерпаемый ресурс храмового искусства

Данная статья представляет собой опыт детализации анализа составляющих синтеза искусств в храме: от текста песнопения в его проповеднической и поэтико-риторической форме – к наполнению текста музыкальными формулами, к сопровождению этим текстом песнопения тех или иных художественных образов в приуроченных к тексту события иконах и восприятию их цветовой модели. Герменевтика составляющих элементов действия обеспечивает синергетический эффект храмового синтеза, о котором писали учёные, начиная с отца Павла Флоренского. Этот эффект обеспечивает необходимую степень восприятия церковного искусства. Материалом исследования стали древнерусские и византийские певческие рукописи и нотные издания, иконы Византии и Древней Руси. Исследование позволяет приоткрыть завесу для понимания того скрытого, потаённого, горнего смысла, который всегда существовал и существует в каноническом по сути церковном искусстве, опирающемся на глубинное сокровенное знание, заложенное в Предании Церкви.

Ключевые слова: герменевтика, храмовое действо, синергетический эффект, интонационные модели песнопений, цветовые модели икон.

Для цитирования / For citation: Алексеева Г. В. Неисчерпаемый ресурс храмового искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 59–67.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.059-067.

GALINA V. ALEKSEEVA

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia

ORCID: 0000-0001-6733-9429, alexglas@mail.ru

The Inexhaustible Resources of Church Art

This article presents an attempt of circumstantiating the analysis of the constituent components of the synthesis of the arts in the church: from the text of the chant in its homiletical and poetical-rhetorical form to filling the text with musical formulas, to supporting these texts of the chant with various artistic images in the icons occasioned to the events of the respective texts and the perception of their color model. The hermeneutics of the constituent elements of the action provide a synergetic effect of a church synthesis which scholars starting with Father Pavel Florensky have written about. This effect provides the indispensable level of perception of church art. The material for research featured Early Russian and Byzantine chant manuscripts and published musical scores, as well as Byzantine and early Russian icons. The present study makes it possible to unveil for the sake of understanding that hidden, latent, elevated meaning which has always existed and continues to be present in essentially canonic church art which bases itself on primal secret knowledge embedded in the church tradition.

Keywords: hermeneutics, church action, synergetic effect, intonational models of the chants, color models of icons.

Понятие «синергетически-герменевтический» принадлежит Нине Павловне Коляденко, которая в своей монографии обратила внимание на тонкие механизмы взаимодействия музыки и живописи [5, с. 289]. Применяя это понятие к современному искусству, она, тем не менее, многократно апеллирует к церковному искусству, в котором видит основу синестетического мышления современности.

Автору данной работы, как исследователю церковного искусства Византии и Древней Руси, а также принципов адаптации византийского искусства на разных культурных почвах, всегда было крайне интересно разглядеть механизмы перемещения традиции из культуры в культуру. В процессе этих исследований автором многократно рассмотрены разные механизмы адаптации на уровне гомилетики и герменевтики текстов, гласовой организации, наполнения интонационными формулами. Стали понятны сакральные маркеры духовной традиции, позволяющие поддерживать в неизменном виде содержание глубинных смыслов храмового искусства [1; 2].

Вместе с тем стало понятно, что текст-музыкальные закономерности не ис-

черпывают содержание синтеза искусств, не обеспечивают иеротопии храма (термин Алексея Лидова). В связи с этим, автор обратилась к сравнительному анализу художественных средств икон и приуроченных к ним песнопений, который представляет собой синергетически-герменевтический метод исследования.

В основе исследования – иконы православной церкви и связанные с ними песнопения – догматики в разных традициях. Догматики, как центральные песнопения великой вечерни субботы или всенощного воскресного бдения, содержат в себе квинтэссенцию праздничных служб и, как правило, согласно гомилетике текста, имеют трёхчастную структуру, герменевтика текста содержит многочисленные эпитеты Богородицы и действиям её. Как указывают исследователи, основой сюжетов евангельского цикла икон помимо сочинений отцов церкви, апокрифических сочинений, являются также и песнопения [3, с. 11–12]. В певческой книге «Октоих» догматики каждого гласа имеют связь с тем или иным иконным образом согласно годовому церковному кругу – от сентября и Рождества Богородицы до ощущения Иисуса Христа как святого духа и заступника небесного после его Воскресения:

Таблица 1. Начала текста догматиков и именованная приуроченных к ним икон

Глас	1	2	3	4	5	6	7	8
Текст песнопения	Всемирную славу	Прейде сень законная, благодати пришедши	Како не дивимся / Богомужному Рождеству Твоему, Пречестная	Подаждь утешение своим рабом всенепорочная, Или Иже Тебе ради Богоотец пророк Давид	Храм и дверь еси	Кто Тебе не ублажит, Пресвятая Дево	Мати убо позналася еси	Царь Небесный за человеколюбие на земли явися
Приуроченная икона	Всемирная слава и храм божества	Богородице Купине Неопалимой	Рождество Христово	3 февраля Отрада и утешение Или Христос – добрый пастырь	«Непроходимая дверь»	Богоматерь семистрельная	Икона «Не рыдай мене, Мати»	Сошествие святого духа на апостолы



Анализ свойств текста в соответствии с цветовой символикой слов, составляющих текст, позволяет составить таблицу цветопередачи текста (таблица 2).

Например, догматик первого гласа анализировался нами неоднократно, но автор не обращала внимание на цветовую герменевтику текста. Согласно гомилетике текста, три его раздела, помимо завершённости каждого раздела одними и теми же интонационными формулами, обеспечивают цветовую симметрию текста.

Известна теория цветовой символики Псевдо-Дионисия Ареопагита, которая,

идя от античности, продолжает своё движение и в христианстве: зелёный – цвет жизни, голубой – цвет небесных сфер, алый – цвет как жизни, так и страдания, пурпур – цвет божественных ипостасей – в данном случае Девы Марии и Христа как Божества, золотой – цвет Славы, Царства, Силы (В. В. Бычков, Ю. Г. Бобров, С. М. Кибардина, К. Вашик) [4, с. 102–103].

Зелёный – цвет жизни – в тексте «Прозыбшую», то есть происшедшую, вырастающую: мысль связана с будущим формированием расцветшего дерева, расцветшего креста, что согласуется с эстетикой Византии и Руси.

Голубой – цвет небесных божественных сфер: Небесную дверь; Бесплотных песнь (духов песнь), небо.

Пурпур – божественный: Марию Деву, Божества, Божии, Господа.

Чёрный – смерти, ада: *вражды разрушивши.*

Красный – цвет жизни, огня, спасения, крови Христовой, борьбы (Поборник или Защитник).

Золотой – цвет Славы, Царства, Силы.

Этот же текст на греческом языке даёт дословный повтор тех же символов. В певческой греческой рукописи очевидны повторы интонационных оборотов в местах окончаний разделов.

В одной из сохранившихся икон (скорее всего, икона может быть датирована XVII веком), связанных с этим догматиком, видим сочетание тех самых

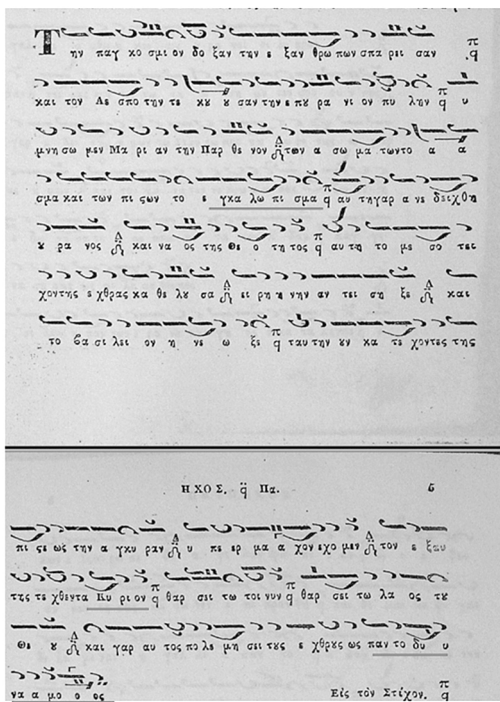
Таблица 2.
Цветовая герменевтика текста догматиков четырёх гласов

Глас догматика	Первый раздел	Второй раздел	Третий раздел
1 глас	«Всемирную славу / от человек прозябшую / и Владыку рождшую, / Небесную дверь / воспоим, Марию Деву , / Бесплотных песнь и верных удобрение	Сия бо явися Небо и Храм Божества ; / Сия преграждение вражды разрушивши , / Мир введе и Царствие отверзе. / Сию убо имуще веры утверждение, / Поборника и мамы из Нея рождшагося Господа .	Держайте убо, держайте, людие Божии , / ибо Той победит враги, // яко Всесилен »
2 глас	Преиде Сень законная , / благодати пришедши	Яко же бо купина не стараше опаляема , / тако Дева родила еси / и Дева пребыла еси	Вместо столпа огненного / праведное возсия Солнце , / вместо Моисея – Христос , / спасение душ наших
3 глас	Како не дивимся / Богомужному Величавому Твоему, Пречестная	искушения бо мужескаго не приемши, Всепорочная , / вселе бо еси без отца Сына плотию, / прежде век от Отца рожденная без Матере , / никакже претерпевшаго изменения, или смешения, или разделения, / но обою существу свойство цело сохранишаго	Тем же, Мати Деву Владычице , / Того моли спаситися душам , // православно Богородицу исповедающих Тя»
4 глас	Иже Тебе ради Богоотец пророк Давид песенно о Тебе провозгласи величия Тебе Сотворшему	предста Царица одесную Тебе, Ты бо Матерь ходатаицу живота показа, без отца из Тебе воочеловечитися благоволивый Бог , да Свой паки обновит образ ислевший страстьми, и заблуждшее горохишное обрет ОВЧА , на рамо восприм, ко Отцу принесет, и Своему хотению, с небесными совокупит силами	и спасет, Богородице , мир, Христос , имея велию и богатую милость

цветов, которые можно почувствовать в тексте (ил. 2). Можно рассмотреть Отца, Сына и Святой дух на груди Богородицы, на уровне чрева виден плат с Овном, аллегорией Христа. На иконах подобного типа всегда есть полный текст Богородична или его фрагмент. Изоморфизм цветовой символики иконы к тексту догматика более явно обнаруживается в более поздних изводах икон.



Ил. 2. Икона «Всемирная Слава и храм Божества»¹



Ил. 1. Анастасиматариион Петра Лампадария. 1839. Л. 5–6

На материалах 25 русских рукописей от XVI до XIX века, рукописных и печатных византийских книг, нот православного подворья храма Святого Николая в Сеуле были проанализированы интонационные формулы окончаний разделов, которые позволяют почувствовать желание распевщиков разных стран сохранять опорные точки всех трёх разделов песнопения, несмотря на различие их внутреннего наполнения в связи с разным слоговым составом певческих

строк, разной национальной ментальностью и музыкальным мышлением. В таблице 3 представлены только мелодические окончания разделов.

Следует полагать, что такое единодушие в окончаниях разделов несёт в себе смысл трансляции сакральных маркеров горнего смысла традиции, позволяющих раскрыть герменевтику текста. Визуальный иконный образ как бы ещё глубже расширяет этот смысл.

Аналогично построен Богородичен 2 гласа во всех традициях, сравнивающий Старый и Новый Заветы. Приведём цветовую схему Богородична с указанием формул, показывая соответствие текста песнопения соответствующей иконе.

Здесь речь идёт об иконографическом типе Богородицы – Купины Неопалимой, соотносимой с образом Святой Девы, родившей Христа, но Девою и оставшейся. Сам образ исходит из монастыря Святой Екатерины на Синае, где хранится подлинный куст купины (терновника) (ил. 4).

По преданию, первая икона Неопалимой Купины была принесена в Москву

Таблица 3. Мелодические окончания разделов догматика 1 гласа в трёх национальных традициях

Текст на русском языке	Формула византийская в окончании раздела	Формула русская в окончании раздела	Формула корейская в окончании раздела
Всемирную славу / от человек прозябшую / и Владыку рожд- шую, / Небесную дверь / воспо- им, Марию Деву, / Бесплотных песнь и верных удобрение			
/ Сия бо явился Небо и Храм Божества; / Сия преграждение вражды разрушивши, / Мир введе и Царствие отверзе. / Сию убо имуще веры утверждение, / Поборника имамы из Нея рождшагося Господа			
/ Дерзайте убо, дерзайте, людие Божии, / ибо Той победит враги, / яко Всесилен			



Ил. 3. Монастырь Святой Екатерины на Синае

Ил. 4. Икона Богородице Купине
Неопалимой (из храма святой
Екатерины на Синае)

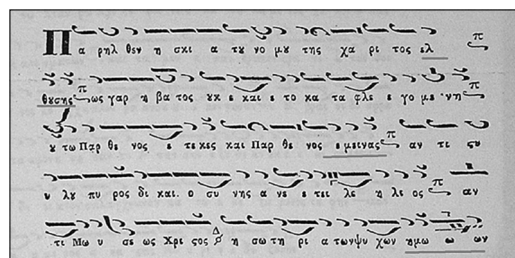
в конце XIV века из Палестины и находилась в алтаре Благовещенского собора Московского Кремля. По указанию Ю. Г. Боброва, иконографический тип Купины Неопалимой сформировался в XI–XIII веках в синайских землях, постепенно оформился в виде восьмиугольника.

В центре иконы (ил. 4, ил. 5) располагается изображение Богородицы с младенцем, которая, как правило, держит в своих руках ряд символических атрибутов, связанных с ветхозаветными пророчествами:

Гору из пророчества Даниила, Лестницу Иакова, Врата Иезекииля и тому подобное. Это изображение заключено в восьмиконечную звезду, образованную двумя четырёхугольниками – зелёным и красным (естественный цвет Купины и цвет объявшего её пламени). Вокруг него, в свою очередь, располагаются изображения четырёх ветхозаветных сюжетов: Моисей перед Купиной, сон Иакова, Врата Иезекииля и Древо Иессево.

Изображения ангелов, поклоняющихся рождению Бога от Девы, располагаются в лучах восьмиконечной звезды. Лучи – всегда синего или зелёного цвета, соответствующие стихиям ангелов. Огненно-красные лучи сопровождают святых евангелистов, упомянутых в Апокалипсисе и имеющих отношение уже к Новому Завету: Ангел (Матфей), Лев (Марк), Телец (Лука) и Орел (Иоанн).

Анализ текста Богородична второго гласа и его музыкальной реализации в разных традициях позволяет прийти к тем же выводам: сакральное единство гимнографии, агиографии, иконографии (при национальной вариативности) через изоморфизм осуществляет синергетический эффект и выполняет роль инструмента трансляции и адаптации метатекста православной традиции. Окончания разделов догматика в византийской и русской традициях сопровождаются для каждой традиции повторяющимися формулами, являющимися сакральными маркерами раздела. Логика мелодических окончаний та же.



Ил. 6. Анастасиматарион Петра протопсалта. 1839 г. Л. 14

Догматик третьего гласа сопровождает празднование Рождества Христова и соответственно иллюстрируется иконами Рождества. Огромное количество изводов икон на Рождество обнаруживает одну тенденцию: чем икона старше, тем точнее её цветовое решение соответствует цветовому содержанию текста, в котором преобладает символика пурпура или алого, золотого, в меньшей степени зелёного и голубого цветов (ил. 7, ил. 8). Музыкальное содержание догматика в византийской и русской традициях также обнаруживает в окончаниях разделов типичные остановки на важнейших



Ил. 5. Богоматерь Неопалимая Купина. Конец XVI века. Соловецкий монастырь



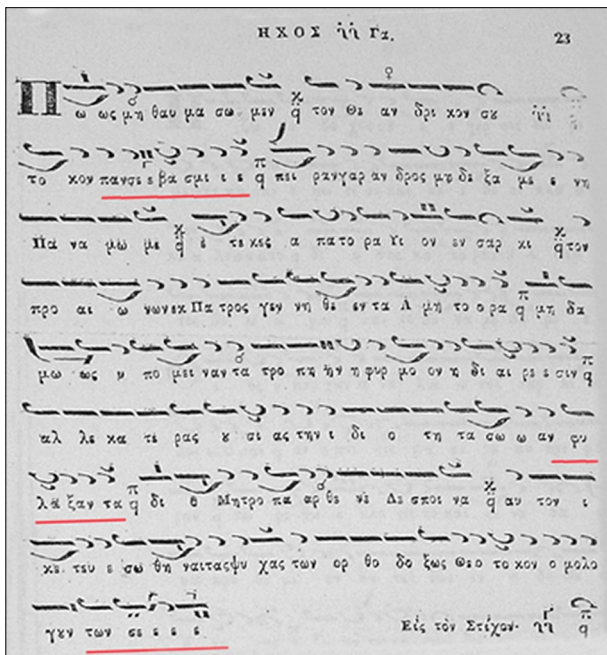
Ил. 7. Рождество Христово. Византия, Константинополь. XI в.²



Ил. 8. Византийская икона. XII в.

формулах, записываемых в послереформенной византийской нотации с высоким кадансом последнего раздела, этот базовый принцип в крюковой нотации реализован через варианты кулизмы. Возможно, тем самым реализуется идея «анагоге», «возведения души» через идею Рождества Христова (ил. 9).

Византийская послереформенная нотация Богородична 3 гласа на Рождество Христово фиксирует повтор интонационных формул в конце разделов догматика так же, как и в русской знаменной нотации (ил. 9).



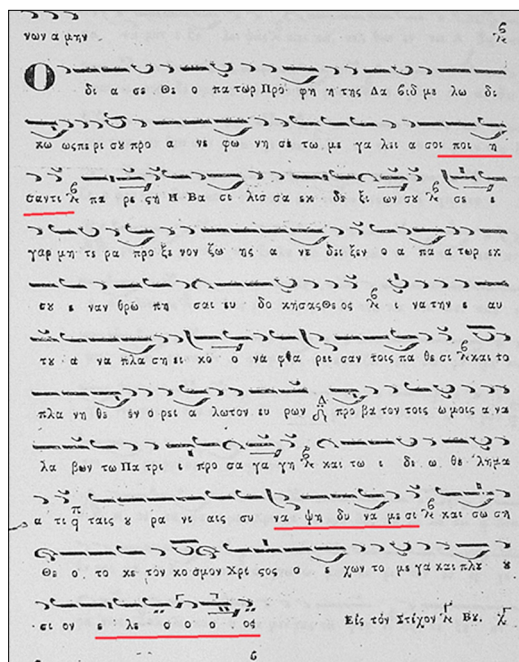
Ил. 9. Анастасиматарион Петра протопсалта Константинопольского. 1839 г. Л. 23

Догматики четвёртого гласа также имеют интересную визуализацию. Идеи Христа как Доброго пастыря и Идея Богородицы как утешения поддержаны известными иконами. Обучающий характер визуальных образов, содержащих догматы христианства, согласно учению Иоанна Дамаскина, синергетически усиливает логику трёхчастной проповеди в догматиках. Сам образ имеет глубинную историю происхождения ещё от античного Орфея, известен по римским катакомбам, когда христианство официально не было принято, известен по мозаике в Мавзолее Галлы Плацидии в Равенне 440 года.



Ил.10. Мавзолей Галлы Плацидии. Равенна, 440 г.

Цветовая герменевтика текста опирается на тот же цветовой круг: пурпур, зелёный, голубой, золотой. При этом в ранних изводах иконного образа Доброго Пастыря цветовое решение проще, чем в более поздних. Соответственно византийская нотация несёт те же признаки функциональных, маркирующих остановок на окончаниях разделов (ил.11).



Ил.11. Анастасиматарион Петра протопсалта. 1839 г. Л. 33

Характер музыкальных формул в конце разделов византийских и русских версий неизменно опирается на типовые заключительные формулы, а цветовое со-

держание смыслов текста передано в мозаике и других изводах иконного образа. Пурпурный хитон угадывается в мозаике V века, белые овцы, голубое небо, зелень растительности – всё это фигурирует и в тексте догматика. Золотого тона практически нет.

Цветовая символика иконного образа, согласованная с герменевтической структурой текста мелодических окончаний, обеспечивает тот самый принцип обучения через храмовое искусство: донесение догматических основ вероучения через синергию всех художественных средств, принимающих участие в храмовом действе. И здесь национальные особенности интонационности песнопений, иконных изводов к ним становятся только частью большого канона, каким является по сути искусство Церкви. В таком случае анализ синергии художественных средств храмового искусства превращается в неисчерпаемый ресурс для исследователя, способного отличить каноническое от национально-индивидуального.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Икона «Всемирная слава и храм Божества». URL: <https://www.icon-art.info/phpBB2/viewtopic.php?t=123259> (дата обращения: 05.10.2020).

² Местонахождение иконы: Египет. Синай, монастырь Святой Екатерины; 21.6 x 36.3 см; материал – дерево, золото (сусальное), пигменты натуральные; техника – золочение, полировка по золоту, темпера яичная.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. К изучению процессов трансляции византийской церковной певческой традиции в искусстве России и Кореи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 1. С. 96–103. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.096-103.
2. Алексеева Г. В., Домбраускене Г. Н. Христианский метатекст проповедей Евангелия в истории певческой литургической практики // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 26–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.026-035.



3. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. 108 с.
4. Кибардина С. М., Вашик К. Открытие иконы. Лексикон иконописи. М.: Р. Валент, 2018. 412 с.
5. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: монография. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.

Об авторе:

Алексеева Галина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (690090, г. Владивосток, Россия), **ORCID: 0000-0001-6733-9429**, alexglas@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva G. V. K izucheniyu protsessov translyatsii vizantiyskoy tserkovnoy pevcheskoy traditsii v iskusstve Rossii i Korei [Concerning the Study of the Processes of Transmission of the Byzantine Tradition of Church Singing in the Art of Russia and Korea]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 96–103. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1. 096-103.
2. Alekseeva G. V., Dombrauskene G. N. Khristianskiy metatekst propovedey Evangeliiya v istorii pevcheskoy liturgicheskoy praktiki [The Christian Metatext of the Sermons of the Gospel in the History of Liturgical Singing Practice]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 26–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.026-035.
3. Bobrov Yu. G. *Osnovy ikonografii drevnerusskoy zhivopisi* [The Fundamentals of the Iconography of Ancient Russian Painting]. St. Petersburg: Mifril, 1995. 108 p.
4. Kibardina S. M., Vashik K. *Otkrytie ikony. Leksikon ikonopisi* [The Discovery of the Icon. Lexicon of Icon Painting]. Moscow: R. Valent, 2018. 412 p.
5. Kolyadenko N. P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: monografiya* [The Synesthetic Qualities of Musical and Artistic Consciousness: Monograph]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), 2005. 392 p.

About the author:

Galina V. Alekseeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Art and Design of the School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University (690090, Vladivostok, Russia), **ORCID: 0000-0001-6733-9429**, alexglas@mail.ru





А. И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных художественных исследований
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**Уникальная эпоха европейской цивилизации.
К 250-летию со дня рождения Бетховена**

Время Бетховена – это в основном завершающий этап эпохи Просвещения, что хронологически можно обозначить как рубеж XVIII–XIX веков (1790-е и 1800-е годы). В общеисторическом плане облик этого грандиозного периода определили два крупнейших события – Великая французская революция и наполеоновские войны. И именно в социально-политической сфере Франция выдвинула одну из четырёх ключевых фигур этого времени – фигуру Наполеона I. Другими такими фигурами рубежа XIX столетия должны быть признаны представители Германии Гегель (философия), Гёте (литературное творчество) и Бетховен (музыкальное искусство). В статье определяются по-разному проявившие себя черты духовного родства великого композитора с тремя другими из названных выдающихся личностей. Констатируя неординарный масштаб деятельности этих исторических лиц, можно утверждать, что время рубежа XVIII–XIX веков явилось уникальной эпохой европейской цивилизации.

Ключевые слова: рубеж XVIII–XIX веков, Бетховен и Гегель, Бетховен и Гёте.

Для цитирования / For citation: Демченко А. И. Уникальная эпоха европейской цивилизации. К 250-летию со дня рождения Бетховена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 68–76. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.068-076.

ALEXANDER I. DEMCHENKO

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

**A Unique Epoch of European Civilization.
Towards the 250th Anniversary of Beethoven's Birth**

The era of Beethoven is for the most part the concluding stage of the Age of Enlightenment, which chronologically may be indicated as the turn of the 18th and 19th centuries (the 1790s and the 1800s). In the way of general history, the image of this grandiose period has been determined by two massive events – the French Revolution and the Napoleonic Wars. And particularly in the social-political spheres France introduced one of the four key figures of that period – the figure of Napoleon I. The other such figures of the turn of the 19th centuries we must acknowledge to be the representatives of Germany” Hegel (philosophy), Goethe (the art of literature) and Beethoven (the art of music). The article describes the features of spiritual kinship between the great composer and the three other indicated outstanding personalities, which have demonstrated



themselves differently. Determining the ingenious scale of activities of these historical figures, it is possible to assert that the time period of the turn of the 18th and the 19th centuries was a unique epoch of European civilization.

Keywords: turn of the 18th and the 19th centuries, Beethoven and Hegel, Beethoven and Goethe.

Время Бетховена – это в основном завершающий этап эпохи Просвещения, что хронологически можно обозначить как *рубеж XIX века*: 1790-е и 1800-е годы с прилегающими к ним отрезками примерно 3–4 года снизу и сверху, что в целом составляет приблизительно тридцатилетие. Это время, когда то, что касается музыкального искусства, почти «монополюсно» сконцентрировало в себе творчество великого композитора. В общеисторическом плане облик этой грандиозной эпохи определили её крупнейшие события – Великая французская революция и наполеоновские войны.

Первое из этих событий имеет все основания именоваться с большой буквы, как **Великая французская революция**, поскольку она оказала колоссальное влияние на весь европейский миропорядок. Но не будем забывать, что этому событию предшествовала своеобразная и весьма существенная «артподготовка», задолго до того грохотавшая за океаном. Имеется в виду Война за независимость в Северной Америке (1775–1783), которая стала первой буржуазной революцией на далёком континенте. Здесь в 1776 году было образовано новое государство – Соединённые Штаты Америки, и тогда же провозглашена Декларация независимости, в 1787-м утверждена конституция, а в 1791-м под давлением народных масс вступили в силу принятые ещё в 1789 году поправки к ней, провозглашавшие основные демократические свободы.

Из Франции с неослабевающим вниманием и нарастающим сочувствием следили за происходящим в североамериканских штатах, и основополагающие положения названных выше документов перешли впоследствии в программные тексты Французской революции (обращает на себя внимание и совпадение ряда отдельных дат).

Можно напомнить, что в Париже началом народного восстания против королевской власти явился штурм Бастилии в 1789 году. Тогда же была принята Декларация прав человека и гражданина, провозгласившая свободу личности, свободу совести, слова и печати, равенство граждан перед законом, право на сопротивление угнетению и объявившая неприкосновенной частную собственность.

Результатом следующего восстания (1792 год) стало ниспровержение монархии и учреждение республиканской формы правления. В 1793-м был казнён король Людовик XVI, и новое восстание привело к установлению леворадикальной якобинской диктатуры (вожди якобинцев – М. Робеспьер, Ж. Марат, Ж. Дантон, Л. Сен-Жюст). В 1794-м эта диктатура была низвергнута, а государственный переворот, произошедший в 1799 году, знаменовал окончание революции.

В сравнении с предыдущими буржуазными революциями (Нидерланды, Англия, Северная Америка) именно Великая французская приобрела всемирно-историческое значение и стала знаменем борьбы против феодально-абсолютистских порядков для целого ряда других стран. И именно тогда были сформулированы идеи демократического мироустройства, во многом актуальные до сих пор.

Незримой параллелью к происходившему во Франции явилось возникшее в России тех лет либерально-демократическое течение. Наиболее отчётливо оно было представлено в антикрепостнической публицистике Николая Новикова (в 1792 году по приказу Екатерины II заключён в Шлиссельбургскую крепость), в сатирических комедиях Дениса Фонвизина и в раннем творчестве Ивана Крылова, который, прежде чем обратиться к басенному жанру, дал образцы открытого критицизма в памфлетах начала 1790-х годов. Кульминацией российского либерализма стало, как известно, сделанное Александром Радищевым, и его обличительный пафос наиболее полное выражение получил в знаменитой книге «Путешествие из Петербурга в Москву» – написана в 1800-м, и в том же году её автор был сослан в Сибирь. Таковы те далёкие ростки, которые вылились впоследствии в восстание декабристов.

Другим грандиозным историческим событием рубежа XIX столетия явились **наполеоновские войны**. Приходится признать: в сущности, впервые это была самая настоящая *мировая* война. И хотя она практически ограничилась масштабами Европы (не считая военных действий Франции на Ближнем Востоке), следует учитывать тот факт, что в те времена представления о мировом сообществе сводились собственно к европейскому континенту, и на всём континенте развернулись национально-освободительные движения против наполеоновского нашествия.

Преддверием наполеоновских войн стали, начиная с 1805 года, оборонительные меры, предпринятые в ответ на интервенцию ряда европейских монархий (Австрия, Пруссия, Великобритания, Нидерланды, Испания и другие) против революционной Франции. Собственно

французские завоевания начались с Итальянской кампании 1796–1797 годов и Египетской экспедиции 1798–1801.

С 1800-го в результате блистательных побед французского оружия произошло огромное территориальное расширение империи, фактически включавшей, кроме Великобритании, всю Западную и Центральную Европу. Одной из важных причин успеха в этих войнах было то, что в завоёванных странах активно вводились прогрессивные по своей сути новые буржуазные отношения. Однако со временем наполеоновские войны всё более превращались в чисто захватнические. Впервые это обнаружилось в 1808 году в Испании, народ которой поднялся против завоевателей. И с катастрофическими последствиями для Французской империи это подтвердилось в походе 1812 года на Россию, который сам Наполеон признал позднее своей фатальной ошибкой.

Далёким прогнозом этой выдающейся победы русского оружия был Итальянский поход А. Суворова 1799 года, которому сопутствовали успехи русского флота в Средиземноморском походе Ф. Ушакова. Уже тогда действия русской армии привели к освобождению Италии от французского господства (в 1800-м она была вновь завоёвана Наполеоном).

Возвращаясь к Отечественной войне 1812 года, стоит подчеркнуть, что именно она явилась кульминацией европейской военной эпопеи рубежа XIX века и впервые обозначила полномасштабный выход России в ранг великой державы. После окончательного разгрома захватчиков при Березинё боевые действия были перенесены за пределы России.

Русская армия составила основное ядро, вокруг которого группировались войска других участников антинаполеоновской коалиции. Заграничные походы русской армии 1813–1814 годов



завершились взятием Парижа и падением империи Наполеона I, в результате чего народы Европы были освобождены от чужестранного владычества.

При всём том, приходится признать, что именно на рубеже XIX столетия французская нация, пройдя полосу рассмотренных выше событий Революции 1789–1799 годов и наполеоновских войн 1796–1814 (с «постлюдией» Ста дней и битвы при Ватерлоо в 1815-м), пережила «звёздный час» своей социально-политической истории. И именно в социально-политической сфере Франция выдвинула одну из четырёх ключевых фигур истории этого времени.

Разумеется, это **Наполеон I** (Наполеон Бонапарт, 1769–1821) – полководец и государственный деятель, император Франции в 1804–1814 и в марте-июне 1815 года. Он выдвинулся в период Революции – двадцати пяти лет от роду достиг чина бригадного генерала, став затем командующим армией. В 1799-м совершил государственный переворот и вскоре сосредоточил в своих руках всю полноту власти. После вступления в 1814 году войск антифранцузской коалиции в Париж отрёкся от престола и был сослан на остров Эльба. Вновь стал императором в 1815-м (так называемые Сто дней) и после поражения при Ватерлоо вторично отрёкся от престола. Последние годы жизни провёл пленником на острове св. Елены.

Как выдающийся полководец, Наполеон I, опираясь на возникшие в первые годы Революции плодотворные начинания в военном деле и предоставленные обновлённой страной возможности, сумел создать «Великую армию» с её колоссальными для того времени вооружёнными массами и максимальной технической оснащённостью, всемерно добиваясь её высокой боевой подготовленности и всемерной дисциплины. Его успехи лидера нации в немалой степени базировались

на редкой способности находить и выдвигать талантливых людей, в том числе из низших слоёв общества, и на умело построенной системе поощрения.

Он до совершенства довёл мастерство стратегии и маневренной тактики. Нередко сражаясь против численно превосходящего противника, Наполеон стремился к разъединению его сил и к уничтожению их по частям, создавал превосходство сил своей армии на решающих направлениях, всегда стремился благодаря скорости движений овладеть инициативой.

Воспитанный на передовых идеях Просвещения, Наполеон с энтузиазмом воспринял Французскую революцию и, установив впоследствии личную диктатуру, несомненно способствовал утверждению и развитию основополагающих завоеваний нового буржуазного миропорядка. Экономическая политика Наполеона была направлена на развитие торговли и особенно промышленности, в которой он видел важнейшее средство укрепления мощи государства. При его личном участии был составлен действующий до настоящего времени Французский гражданский кодекс 1804 года (Кодекс Наполеона), определяющий правовые нормы буржуазного общества.

Как государственный деятель Наполеон I стремился к утверждению аналогичных принципов и на завоёванных территориях, проводя на них прогрессивные реформы, что на фоне рутины феодально-абсолютистских режимов зачастую обеспечивало ему поддержку больших масс населения Европы. У Черчилль, которого никак нельзя заподозрить в симпатиях к Наполеону, считал, что именно благодаря ему Европа восприняла идеи Французской революции.

Блистательные победы «гения войны» и его превращение в повелителя Европы, достигшего за десять лет беспримерного

могущества, создавало почву для возникновения всякого рода легенд. Человек огромной одарённости, исключительной работоспособности, сильного ума и непреклонной воли, он в пору своего высшего взлёта являлся олицетворением могучего потенциала восходящего класса буржуазии.

Помимо Наполеона, другими ключевыми фигурами эпохи рубежа XIX столетия должны быть признаны представляющие Германию Гегель (философия), Гёте (литературное творчество) и Бетховен (музыкальное искусство).

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) всю жизнь преподавал, являясь последние пятнадцать лет профессором философии в университетах Гейдельберга и Берлина. Основные труды: «Феноменология духа» (1807), «Наука логики» (1812–1815), «Энциклопедия философских наук» (1817), а также лекции по философии истории, эстетике, философии религии.

Наследуя традиции Г. Лессинга, И. Гердера, И. Канта, И. Фихте, Ф. Шеллинга, Гегель завершил становление немецкой классической философии с характерным для неё углублённым анализом духовной жизни и стремлением к построению завершённой научной системы. Его мировоззрение складывалось под влиянием идей и событий Великой французской революции и отразило основные противоречия буржуазного прогресса, подводя определённые итоги и в том отношении, что вся немецкая классическая философия являлась своеобразным теоретическим осмыслением этой революции.

На основе объективного идеализма Гегель создал систематическую теорию диалектики, которую рассматривал как путь к отысканию истины и как подлинно адекватный философский метод. Её цен-

тральное понятие – развитие как характеристика деятельности абсолюта, который в качестве мирового духа дифференцируется на «субъективный дух» (существование индивида), «объективный дух» (право, мораль и нравственность, подразумевающая семью, гражданское общество, государство) и «абсолютный дух» (искусство, религия и философия как формы самосознания духа). Примечательно, что «доверенными лицами» мирового духа Гегель считал великих людей, воплощающих смысл эпохи – в их числе он называл Александра Македонского, Юлия Цезаря, *Наполеона*.

С феноменом абсолюта связаны понятия «абсолютной идеи» и «абсолютного знания». Первое, по его словам, это совокупность категорий, которые являются условием формирования мира и человеческой истории, то есть то, что охватывает всё мироздание и все аспекты человеческой жизни. Второе – совокупность всех знаний, накопленных человечеством (наука, нравственность, религия, искусство, политико-правовые системы), что в конечном итоге устремлено к осмыслению тех форм и законов, которые управляют всем процессом духовного развития.

Путь этого развития представляет собой постепенное выявление творческой силы «мирового разума». В данном ряду закономерно сменяющих друг друга ступеней развития современную себе эпоху философ рассматривал как время перехода к той формации, в которой явственно проступали черты буржуазного общества с его правовыми и нравственными принципами.

Центральное место в диалектике Гегеля занимает учение о *противоречии* как внутреннем источнике и необходимом условии развития. Противоречие описывается в виде триады: тезис (исходный момент), антитезис (переход в противоположность, отрицание), синтез

противоположностей в новом единстве (отрицание отрицания и тем самым снятие противоречия).

Таким образом, категорию противоречия недостаточно понимать в виде антиномии – это единство взаимоисключающих и в то же время взаимопредполагающих друг друга противоположностей. Формулируя вытекающий отсюда закон единства и борьбы противоположностей, философ всюду находит напряжённую диалектику, процесс постоянного отрицания каждого достигнутого состояния следующим, выходящим в его недрах состоянием.

Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1842) – основоположник немецкой литературы нового времени, мыслитель и естествоиспытатель. В 1770 году стал участником движения «Буря и натиска» и два десятилетия спустя, при достаточной сдержанности отношения к Великой французской революции, после одного из её успехов прозорливо заметил, что с этого дня начинается новая эпоха всемирной истории.

В ряде его произведений тех лет отчётливо просматривается позиция: не принимая революционного насилия, вместе с тем признаётся неизбежность социального переустройства. Так же и в последующий период, когда возобладали романтические тенденции, писатель трезво оценивал баланс их позитивного и негативного потенциала. Как мыслитель, Гёте восходил к созвучным Гегелю прозрениям относительно теории развития и принципов диалектики, рассматриваемой преимущественно в антиномиях добра и зла, созидания и разрушения.

Если трое других из великих личностей рубежа XIX века оказались, в сущности, ровесниками (Наполеон родился в 1769 году, Гегель и Бетховен в 1770-м), то Гёте был старше их на два десятилетия. И если судьбоносный для себя период они пережили в основном в 1790–1800-е

годы, то он опередил их, пройдя нечто аналогичное в 1770–1780-е. На данном, раннем этапе творчества он был не только связан с литературным движением «Буря и натиск», но и стал его несомненным лидером. А движение это отличалось той настроенностью, которая по многим своим признакам предвосхищала дух, идеи и чувства, характерные для времени Великой французской революции.

Стремление возвеличить человека, подвигнуть его на служение высоким целям, неприятие закосневшего уклада жизни и максимализм социально-нравственных позиций определили характерный для той поры пафос гордой независимости духа и бунтарских унастроенностей. И произведения Гёте особенно ярко выразили суть этого движения.

Наиболее притягательной для штюрмеров являлась драма, и он первым дал её типичный образец в трагедии «Гёц фон Берлихинген» (1771). Излюбленным жанром эпохи Просвещения был эпистолярный жанр, и его лучшим примером стал роман «Страдания юного Вертера» (1774).

Помимо множества стихотворений, среди других примечательных произведений той поры – драмы «Клавиво» (1774), «Стелла» (1775), «Эгмонт» (1775–1787). В них со всей очевидностью заявили о себе энтузиазм молодой поры жизни, эмоциональная напряжённость, бурное кипение открытых чувств, их свежесть и непосредственность со свойственной всему этому раскрепощённостью художественного выражения, что отражало радикализм жизненных позиций.

Кстати сказать, французский перевод «Вертера» стал настольной книгой семнадцатилетнего *Наполеона*. Как он утверждал позже, этот роман был прочитан им семь раз. И когда, завоевав Германию, император Франции оказался

в местах, где жил Гёте, его настоящим желанием было повидать высокочтимого автора, что и произошло. Так что надо ли говорить, какое воздействие оказал на него этот «бестселлер» конца XVIII века.

Перейдём к последнему из великих представителей времени рубежа XIX века, каким является **Людвиг ван Бетховен** (1770–1827). Литература о нём поистине неисчислима, о чём можно составить некоторое представление, перелистывая, к примеру, вышедший недавно в Германии фундаментальный библиографический каталог [8]. Помимо музыковедческой классики (в том числе на русском языке [2]), в последнее время периодически появляются новые издания, нередко представляющие большой интерес [2; 5; 6; 9; 10; 11; 13]. В них в той или иной степени затрагиваются и вопросы контекста творчества великого композитора, причём появляются работы, специально посвящённые связям Бетховена с окружавшими его явлениями [3; 6; 12].

Сопоставим исторические фигуры по степени духовного родства.

Наполеон и Бетховен. Обоих отличали могучая харизма, исключительная масштабность начинаний, титанизм природы, отданность стихии жизненной борьбы с её захватывающим темпераментом и героическим накалом.

Примечательна в данном отношении битва с постигшей его глухотой. Казалось бы, большего удара музыканту злосчастный рок нанести не мог. Но композитор продолжал создавать шедевр за шедевром. Лозунгом его жизни стало, по знаменитым словам, стремление «схватить судьбу за глотку», и это ему удалось.

Бетховен был истинным стратегом музыкального действия и властителем дум и душ. К примеру, те, кому довелось быть свидетелем его импровизаций на фортепиано, оказывались в состоянии

транса, настолько неотразимо покоряющей силой отличалась его фантазия. Как Наполеон безраздельно господствовал в политическом мире 1800-х годов, так и Бетховен тех лет владычествовал в мире музыки (и, пожалуй, в искусстве в целом), став в некотором роде некоронованным «императором художеств».

До поры до времени Бетховен испытывал восхищение перед деяниями Наполеона и его исходным республиканизмом. Третью симфонию, это своё первое подлинно грандиозное творение со столь симптоматичным заголовком «*Eroica*», он посвятил великому полководцу, но когда узнал, что тот узурпировал власть и объявил себя императором, в бешенстве разорвал страницу рукописи с посвящением, бросив негодующую реплику: «*И этот – человек!*», вложив в неё своё презрение к слабостям людского тщеславия и самовозвеличения.

Гегель и Бетховен. Диалектический принцип единства и борьбы противоположностей (тезис – антитезис – синтез), который в искусстве музыкальной композиции уже активно разрабатывали его непосредственные предшественники, Бетховен довёл до высшего совершенства, а фактор развития стал «абсолют» его художественного мира.

В анналы истории искусств он вошёл как величайший художник-мыслитель с характерной для него неукоснительной логикой архитектурных построений и погружением в глубины интеллектуальной жизни человеческого духа. Но, в отличие от умозрительных абстракций Гегеля, рефлексии в музыке Бетховена всегда пронизаны пульсацией живого человеческого чувства.

Гёте и Бетховен. Оба титана немецкого искусства по многим линиям обнаруживали близость творческих устремлений, питали друг к другу глубокое



взаимное уважение, внутренне сознавая себя вершителями национальной художественной культуры.

Композитор неоднократно обращался к произведениям поэта, создав несколько шедевров на его тексты. Об отношении Гёте к Бетховену красноречиво свидетельствует следующий факт: автор трагедии «Эгмонт» категорически настаивал на том, чтобы её постановки осуществлялись только с написанной к ней музыкой Бетховена.

Главное отличие двух великих современников состояло, пожалуй, в их жизненной позиции: компромиссность поведения первого и подчеркнутое чувство собственного достоинства, демонстративная независимость второго. Показателен известный эпизод их совместной прогулки, когда они встретили австрийского императора в окружении свиты: Гёте остановился, пребывая в глубоком поклоне, а Бетховен прошёл сквозь тол-

пу придворных с гордо поднятой головой, едва прикоснувшись к шляпе.

Приведённые выше сопоставления позволяют утверждать, что в некотором роде Бетховен в своей личности и в творчестве вообрал самое характерное для времени рубежа XIX столетия, в том числе наиболее ярко раскрыв в художественной форме суть центральных исторических событий тех лет, какими были Великая французская революция и наполеоновские войны. Даже учитывая некоторые «издержки» исторического этапа рубежа XIX столетия, необходимо констатировать: то был совершенно особенный, незабываемый, великий час человечества. Его значимость в художественной сфере более всего была подтверждена феноменом музыки Бетховена, отобразившей движение огромных людских масс, стихию суровых жизненных схваток, грозную атмосферу времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вербицкая Г. Я. Художественный конфликт как модель философского освоения действительности // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 108–120. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.108-120.
2. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. М.: Московская консерватория, 2009. Т. 1. 535 с.; Т. 2. 595 с.
3. Роллан Р. Гёте и Бетховен // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 6. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 208 с.
4. Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена, её склад и её смысл // Серов А. Критические статьи. Т. 1. СПб.: Тип. деп. уделов, 1892. С. 483–491.
5. Geck M. Beethoven. London: Haus, 2003. 173 p.
6. Davies P. The Character of a Genius: Beethoven in Perspective. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. 376 p.
7. DeNora T. Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803. Berkeley, California: University of California Press, 1995. 232 p.
8. Dorfmueller K. (und andere) Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm. Munich: Henle, 2014. 842 S.
9. Hatten R. Musical Meaning in Beethoven. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994. 350 p.
10. Kropfinger K. Beethoven. Kassel: Bärenreiter, 2001. 334 S.

11. Rosen C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1998. 560 p.
12. Sachs H. *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*. London: Faber, 2010. 225 p.
13. Solomon M. *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. Berkeley: University of California Press, 2003. 344 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Центр комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Verbitskaya G. Ya. Khudozhestvennyy konflikt kak model' filosofskogo osvoeniya deystvitel'nosti [Artistic Conflict as a Model of Philosophical Reclamation of Reality]. *IKONI / ICONI*. 2020. No. 1, pp. 108–120. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.108-120.
2. Kirillina L. V. *Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo. V 2 t.* [Beethoven. Life and Works: In 2 Vols.]. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. Vol. 1. 535 p.; Vol. 2. 595 p.
3. Rollan R. Gete i Bethoven [Rolland R. Goethe and Beethoven]. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. V 8 vyp. Vyp. 6* [Musical and Historical Heritage. In 8 Issues. Issue 6]. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ [Center of Humanitarian Initiatives], 2018. 208 p.
4. Serov A. N. Devyataya simfoniya Betkhovena, ee sklad i ee smysl [Beethoven's Ninth Symphony, its Structure and its Meaning]. *Kriticheskie stat'i. T. 1* [Critical Articles. Vol. 1]. St. Petersburg: Tip. dep. udelov, 1892, pp. 483–491.
5. Geck M. *Beethoven*. London: Haus, 2003. 173 p.
6. Davies P. *The Character of a Genius: Beethoven in Perspective*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. 376 p.
7. DeNora T. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley, California: University of California Press, 1995. 232 p.
8. Dorfmueller K. (und andere) *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm*. Munich: Henle, 2014. 842 S.
9. Hatten R. *Musical Meaning in Beethoven*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994. 350 p.
10. Kropfinger K. *Beethoven*. Kassel: Bärenreiter, 2001. 334 S.
11. Rosen C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1998. 560 p.
12. Sachs H. *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*. London: Faber, 2010. 225 p.
13. Solomon M. *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. Berkeley: University of California Press, 2003. 344 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate, Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 782.9

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087

Е. В. КИСЕЕВА, В. Н. ДЁМИНА

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru*

Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе*

Перформативность, как одно из существенных свойств современного музыкального искусства, сыграла важную роль в процессе обновления его ведущих жанров. Музыкальный перформанс, черпая свои истоки в театральных экспериментах середины XX века, к концу XX столетия внедрился не только в область арт-практик, но и оказал воздействие на такую консервативную область академической музыки, как музыкальный театр и, в частности, на оперный жанр.

В статье намечена проблема воплощения в операх современных композиторов мифологических моделей и элементов ритуала, характерных для театрального перформанса. Опираясь на теорию перформативности, авторы объясняют новации в постановках с точки зрения наличия в них лиминальности. В центре внимания находятся мало изученные в отечественном музыкознании сочинения, анализ которых позволяет обозначить направление развития оперного жанра: его обновление изнутри путём поиска новых форм синтеза, посредством введения новых драматургических закономерностей, а также благодаря соединению искусства с элементами реальной действительности. С точки зрения авторов статьи, в современной опере перформанс становится одной из форм представления, заменив традиционный спектакль, построенный по законам драмы. Позиция эта активно разрабатывается в области современного зарубежного театроведения в работах Ханса-Тиса Лемана, Эрики Фишер-Лихте, Ричарда Шехнера. Такая постановка вопроса объясняет эстетическую основу новаторских устремлений оперных композиторов.

Ключевые слова: перформанс, ритуал, современный музыкальный театр.

Для цитирования / For citation: Кисеева Е. В., Дёмина В. Н. Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 77–87.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087.

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

ELENA V. KISEYEVA, VERA N. DYOMINA

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University
Rostov-on-Don, Russia*

ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru

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

Mythological Models and Ritual Forms in Contemporary Musical Theater Performance*

Performativity as one of the essential qualities of the present-day art of music has created an important role in the process of renewal of its leading genres. Drawing its sources in the theatrical experiments in the mid-20th century, toward the end of the century musical performance has imbedded itself not only into the sphere of art practice, but also created an impact on such a conservative sphere of academic music as musical theater, and in particular, on the genre of opera.

The article sets the issue of manifestations of mythological models and elements of ritual characteristic of theatrical performance in operas by contemporary music. Basing themselves on the theory of performativity, the authors explain the innovations in the production from the point of view of the presence of liminality in them. At the center of attention are compositions insufficiently studied in Russian musicology the analysis of which makes it possible to indicate the direction of development of the opera genre: its revival from within by means of a search of a new form of synthesis by introducing new dramaturgical regularities and also as a result of connection of art with elements of real actuality. From the perspective of the authors of the article, performance becomes one of the forms of theatrical presentation, replacing the traditional theatric demonstration built according to the laws of drama. This position is actively developed in the sphere of contemporary theater studies in Europe in the works of Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte and Richard Schechner. Such formulation of the question explains the aesthetic foundations of the innovative aspirations of opera composers.

Keywords: performance, ritual, contemporary musical theater.

В пространстве художественной культуры конца XX – начала XXI века перформанс и перформативность обозначаются как важнейшие составляющие современного искусства, в том числе, и музыкального. Согласно мнению авторитетной немецкой исследовательницы – одной из основателей современной театроведческой школы Эрики Фишер-Лихте, весомой причиной

«перформативного поворота», трансформировавшего во второй половине XX века природу современного искусства, стало признание ритуаловедения и театроведения в качестве новых разделов гуманитарной науки [8, с. 54]. Соотношение ритуальных и театральных элементов в драматическом произведении, всесторонне изученное различными направлениями научного знания, выдвину-

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

ло несколько теорий, важнейшими из которых стали концепции Виктора Тёрнера и Ричарда Шехнера.

Тёрнер, исследуя точки соприкосновения театра и ритуала, отмечает: «... в театре есть что-то исследующее, оценивающее и даже наказующее, что-то, что носит характер священного, мифического, нуминозного, то, что, носит “сверхъестественный” характер религиозного действия – иногда до жертвоприношения» [12, р. 12]. Шехнер также связывает театр с ритуалом, считая, что успешное представление должно гармонично и эффективно сочетать ритуальные и театральные элементы, как это и происходило в афинском театре V в. до н. э.¹.

Помимо изменений в системе научного знания, одной из причин формирования перформативности как свойства современной культуры явилось выделение театральности – одного из основополагающих признаков постмодернизма. Так, первые перформативные опыты 1960–1970-х были связаны с экспериментами в различных видах искусства. Однако, именно театр, точнее спектакль, стал лабораторией и эталоном перформативности.

По мнению многих исследователей, изучающих постмодернизм с позиций мировоззренческой парадигмы, театральность стала одним из главных принципов постмодернистской культуры: «Картина мира постмодерна подразумевает, что человек теперь становится актёром, теряя индивидуальные черты личности, будто прячась за неким образом или маской» [5, с. 6]. Вместе с тем, тотальная театрализация различных сфер культуры привела к трансформации самого театра как вида искусства. Разнонаправленные процессы его модификации, связанные с одной стороны, с экспериментальностью, с другой – с им-

мунностью, привело к формированию перформативности, способной, в свою очередь, осовременить театр.

Известно, что в области драматического театра одной из самых ранних и ключевых стадий формирования перформанса стали художественные эксперименты знаменитого американского режиссёра, театроведа, крупнейшего теоретика перформанса Шехнера. В связи с тем, что для современного музыкально-театрального искусства оказались важны театральные-художественные опыты, видится необходимым остановиться на идеях театрального перформанса и определить в нём значение ритуальных и мифологических моделей.

Для настоящего исследования важно, что в игровом контексте современной культуры именно перформативное пространство представлялось Шехнеру, и антропологу Тёрнеру, впервые выдвинувшему концепцию лиминальности и коммунитарности по отношению к современному театру, условием конструирования новой социальной целостности в контексте абсолютного хаоса постмодернистской реальности. Так, Тёрнер отмечал: «Традиции этнографии, литературы, ритуала и театра мира сейчас открыты в нас как основа для нового транскультурного коммуникативного синтеза через перформанс» [12, р. 18].

Стремясь усилить коммуникативную интенсивность в создании новой реальности сценического пространства, Шехнер намеренно использовал принципы различного рода мифо-ритуальных практик, оставаясь при этом в рамках театрального представления: «Всякий раз, когда мы осматриваемся ... и оглядываемся назад (неважно, насколько далеко), – пишет он, – театр предстаёт перед нами как смешение, как переплетение ритуала и развлечения. В какой-то момент источ-

ником кажется ритуал, в другой же – это развлечение» (цит. по: [3, с. 223]).

Результатом поисков компромисса между ритуалом, театром и искусством перформанса стала серия уникальных в отношении истории театра постановок, среди которых ведущую роль для формирования нового типа спектакля сыграл «Дионис в 69-м». Названный спектакль-перформанс стал одной из наиболее значимых в постдраматическом театре попыток расширить границы допустимого в искусстве. Премьера состоялась в 1968 году в «The Performing Garage» в Нью-Йорке (редакция текста, постановка, сценография и костюмы – Ричарда Шехнера). Постановка выдержала 163 показа (!), продержавшись около года в репертуаре «The Performance Group – TPG» [7, с. 11; 11, р. 27].

В основе спектакля находится трансформированный текст трагедии Еврипида «Вакханки»². Из более чем тысячи трёхсот стихов первоисточника автором было использовано всего шестьсот, некоторые по несколько раз. Помимо фрагментов из «Вакханок» в перформанс включены шестнадцать стихов из «Антигоны» и шесть из «Ипполита»³. Как отмечали современники, большая часть текста была написана исполнителями (см.: [9, pp. 31–32]). Шехнер, создавая новую форму синтетического представления, воплотил в сценическом пространстве не только текст Еврипида, но и миф о Дионисе – сыне Семелы, трактованный им в самом широком спектре дохристианских верований. Важно, что в качестве основной формы, способной с одной стороны, передать содержание мифа, с другой – создать сообщество, участвующее в событии, автор избирает ритуал.

Согласно авторитетному мнению известного советского фольклориста, этнографа и антрополога Альберта Бай-

бурина, ритуалу свойственно несколько ключевых особенностей, среди которых: исполнение лишь в экстремальных ситуациях, ограниченность репертуара ритуалов и их связанность с кризисными моментами в жизни коллектива, соотнесённость с определённой точкой во времени и пространстве, отсутствие категории зрителей [1]. Опора на ритуал, как «способ знакового решения “надзнаковых” проблем», создаёт в «Дионисе в 69-м» Шехнера новую реальность и специфический хронотоп разворачивающегося действия [6, с. 14–15].

Так, сложная проблема перехода (превращения) зрителей в участников действия и их интеграции в сообщество решена Шехнером с помощью нескольких разработанных ритуалов: «церемонии открытия» – зрители входят в зал через полутёмный коридор, – и ритуала реагригации присутствующих – совместное шествие участников спектакля по улицам Нью-Йорка [8, с. 324]. Опасный процесс «перерождения» и «смерти» главных героев трагедии также сопровождался ритуалами. В начале действия актёр У. Финли обращался к присутствующим со словами: «Добрый вечер, я вижу, вы нашли свои места. Меня зовут Уильям Финли, сын Уильяма Финли. Я родился двадцать семь лет назад и через два месяца после моего рождения больница, в которой я родился, сгорела дотла. Я пришёл сюда сегодня по трём важным причинам. Первая и самая важная из них – объявить о моей божественности. Вторая – установить мои обряды и ритуалы. И третья – родиться, с Вашего позволения» [9, р. 2]. Далее следовал ритуал рождения (в конце спектакля-перформанса – смерти), действительно существующий в племени асма (Папуа-Новая Гвинея) (подробное описание ритуала см.: [7, с. 18–19]).



После «возрождения» Финли продолжал: «И вот снова я – Дионис. У тех, кто верит в то, что я только что сказал, что я бог, будет потрясающий вечер. Остальные из вас в затруднительном положении. Это будут полтора часа, в течение которых вы будете находиться в тупике. Те из вас, кто верит, могут присоединиться к нам в нашем дальнейшем действе. Это праздник, ритуал, испытание, экстаз. Испытания – это то, через что ты проходишь. Экстаз – то, что происходит с тобой, когда ты туда попадаешь» [9, р. 2]. Значимыми в реконструкции оргиастического культа были несколько сцен, интерпретируемых участниками действия по-разному. Центральной из них являлся всеобщий танец (вакханалия), сопровождавшийся звучанием барабана, бубна и флейты [7, с. 19].

Поддерживаемое на протяжении всего спектакля с помощью искусственно созданных и реконструированных ритуалов состояние дезориентации, иными словами, лиминальности создавалось также при помощи хронотопа действия⁴. Например, традиционное театральное пространство было заменено Шехнером и организовано в соответствии с методами *Environmental theatre* («театра-среды»). Спектакль-перформанс проходил в переоборудованном для показа гараже, по периметру которого стояли несколько многоуровневых платформ. Концептуальное пространство Шехнера предоставляло возможность актёрам и зрителям свободно перемещаться. В то же время, освобождённое от театральных канонов, оно приближалось к символически реконструированному участникам пространству дионисийских ритуалов.

Специфическим образом было сконструировано и художественное время, которое свободно охватывало протяжён-

ные периоды реального и символического действ. Символизация пространства сказалась и на времени действия «Диониса». Циклическое время ритуалов рождения, вакханалии, смерти, и шествия создавало замкнутость символического хронотопа спектакля-перформанса. Созданный эффект вечности – бесконечности процесса рождения и смерти – усиливался мифологическим временем сюжета (единовременное присутствие свободно заменяемого прошлого, настоящего и будущего).

Хронотоп, трактуемый таким образом, совмещал вечность ритуала, сиюминутность сценического представления и линейность реального времени, что в процессе исполнения приводило к сложным комбинациям сюжетных линий трагедии. Вступая в состояние лиминальности, усиленной специфическим поведением актёров, участники переступали грань объективного времени/пространства, неминуемо переходя в сконструированную новую действительность.

Открытый Шехнером в конце 1960-х путь внедрения в театр перформанса и ритуала оказался жизнеспособным и для музыкального театра, и повлиял на процесс обновления оперного искусства, ярко наметившийся в конце XX – начале XXI столетия. С нашей точки зрения, в качестве теоретической основы может выступить концепция Х.-Т. Лемана, предложившего понимание перформанса как формы представления, связанной с «интегративной эстетикой живого»: «В центре самой процедуры перформанса (каковая включает в себя не только художественные формы) стоит “производство присутствия” (по термину Гумбрехта), интенсивность коммуникаций, проходящей “лицом к лицу”...» [3, с. 217].

С точки зрения обозначенной в заглавии статьи проблематики, особый интерес представляют современные оперные произведения, обращающиеся к мифу для осмысления социальных проблем. Например, сочинения Филипа Гласса, Мередит Монк, Стивена Райха, Джона Адамса, Беата Фуррера не мыслимы без учёта политических, либо иных институциональных факторов, определивших обращение композитора к той или иной теме. Так, в основе сюжета оперы Адамса «Смерть Клингхоффера» лежат события, связанные с захватом арабскими террористами американского лайнера в 1985-м году, что заставило мировое общество обратить более пристальное внимание на арабо-израильский конфликт. Эту же тему разрабатывает Райх в документальной видеоопере «Пещера». Примечательно, что предпринимая собственную попытку осмысления событий современности, оба автора обращаются к религиозно-мифологическим текстам, находя в них истоки конфликтного противостояния народов. Гласс в опере «Сатьяграха» привлекает ведический эпос «Махабхарата», проводя параллели между идеями индийского общественного лидера М. Ганди и проблемами, волнующими современное американское общество. В операх «Слепые», «Нарцисс», «Фама» Фуррер демонстрирует оригинальный подход к работе с поэтическими текстами. В качестве материала он избирает древнегреческие мифы об Эдипе, Нарциссе, Фаме, формирует с их помощью идеи своих сочинений и, наслаивая на них литературные тексты авторов XIX и XX столетий, наталкивает на осмысление социальных проблем современности.

Кроме того, в некоторых сочинениях, например, в операх «Пещера» и «Три истории» поэтические тексты представ-

ляют собой коллажи из различных источников (разделов из Священного писания, газетных заголовков и статей, реальных интервью участников событий) подобно тому, как в тексте «Диониса» были соединены фрагменты, в том числе, и созданные не профессиональными драматургами. Отметим также, что либретто названных выше произведений включают исторически не связанные сюжетные линии, разрозненные, часто вырванные из контекста фразы.

В названных сочинениях, как и в рассмотренной постановке Шехнера, происходит соединение традиционно оперного жанра, перформанса и элементов ритуала. Роль зрителей здесь не ограничивается лишь наблюдением за происходящими событиями; будучи участниками перформанса, они обретают соответствующий чувственный опыт. В свою очередь, авторы сочинений стремятся в рамках спектакля-перформанса к разрушению соотношения между эстетической и социальной сферами, что и создаёт обозначенное в начале статьи состояние лиминальности, или, иными словами, пороговости, ментального кризиса, который после участия в перформансе часто невозможно преодолеть.

Созданию лиминальности в опере может способствовать специфическая организация времени и пространства. Например, в опере «Судно» Монк отказывается от единого замкнутого театрального пространства в пользу передвижения по различным географическим локациям. Действия происходят в лофте композитора, в пространстве «Performing Garage» и на парковке «Wooster Street». Повторяющиеся движения исполнителей, процесс перехода из одного географического и акустического пространства в другие, дробность и разделённость событий – всё это, с одной стороны, формировало

диалог ассоциаций между событиями, происходящими в данный момент и сохранившимися в памяти, с другой – создавало эффект погружённости, близкий ритуальным практикам.

Далее рассмотрим оперу «Сатьяграха» Гласса как один из первых образцов внедрения в оперный жанр перформанса и, соответственно, интерпретации модели мифа и ритуальных форм⁵. В сочинении композитор обратился к идее борьбы за социальные права и к легендарным историческим личностям – политическим и общественным лидерам Мохандасу Ганди и Мартину Лютеру Кингу. Однако авторы отказались от построения сюжетной фабулы, опирающейся на линейность и последовательность в развитии исторических событий в пользу создания дискретных ситуаций, не объединённых причинно-следственными связями. Оперные акты, основанные на соединении разрозненных событий из жизни Ганди с отдельными историями ведического эпоса, здесь названы в соответствии с именами исторических персонажей («Лев Толстой» – I акт, «Рабиндранат Тагор» – II акт, «Мартин Лютер Кинг» – III акт), что объясняется идеологической общностью их воззрений.

Зрители в «Сатьяграхе», как и в «Дионисе», являются участниками действия и обладают возможностью конструировать смыслы, опираясь на персональный социокультурный опыт. Для достижения эффекта погружения композитор вовлекает зрителей в своеобразную игру со смыслами, чему способствуют следующие факторы: в оперу включены поэтические тексты на санскрите; драматургия выстраивается из событий не связанных логически и не согласованных исторически; вербальный, музыкальный и сценический тексты не направлены на передачу какого-либо определённого смысла.

Согласно авторскому замыслу, в «Сатьяграхе» создаётся ситуация, близкая лиминальной. Ведь зрители, не имея чёткого представления о смысле, не только оказываются дезориентированными и должны самостоятельно решать, как преодолеть это пограничное, кризисное состояние. С помощью сопоставления фактов из реальной действительности и благодаря репетитивным техникам (способствующим суггестии) в организации музыкальной композиции, Гласс подталкивает к идее по-новому взглянуть на уже знакомые социальные и политические факты, самостоятельно провести параллели между разрозненными ситуациями, понять их в рамках личного для каждого зрителя эстетического опыта. Показательно в этом отношении высказывание композитора о том, как следует понимать его оперу: «“Сатьяграха” предназначена для решения злободневных вопросов – вопросов социальных перемен, расизма и насилия. Любой зритель, который читает газеты и просыпается в том же мире, что и я, поймёт, о чём эта опера» [10, p. 64].

Согласно замыслу, ощущению ритуального характера происходящих событий, а также объединению исполнителей и зрителей в сообщество способствуют следующие факторы. Так, зрительный зал и сцена в постановке представляют единое пространство буддистского храма. Начало действия совпадает со входом в «храм» зрителей. Оперный спектакль-перформанс открывается диалогом Кришны и Арджуны перед мифологической битвой Курукшестра: бог просит принца внимательно рассмотреть мужчин, с которыми он будет сражаться. Более близкий ракурс демонстрирует противостояние двух народов – индусов и европейцев. Далее Арджуна преображается в Ганди, и известная

мифологическая дилемма действовать, или не предпринимать действий, символизирующая начало Бхагават-гиты, становится отправной точкой для развития музыкально-театральных событий. Их ритуальный характер подчёркивают повторяющиеся движения, застывшие позы исполнителей, круговая циркуляция хора по зрительному залу. Режиссёр одной из постановок оперы Т. Штрассбергер объясняет замысел следующим образом: «Если вы идёте в храм, вы не сможете получить утешения, не проникнувшись атмосферой: так и здесь. Она, как ритуал, который повторяется вновь и вновь, и в этом есть особый смысл» [2, с. 34].

Особые условия для образования сообщества и восприятия событий «Сатьяграхи» создают художественное время и пространство, организованные согласно мифологическому хронотопу. Множественность и гибкость пространственно-временных измерений (совмещение прошлого, настоящего и будущего времён, симультанное соединение мифологического и исторического пространств) создают напряжённость восприятия, что способствует не рациональному пониманию происходящего, а его чувственному восприятию. Кроме того, наличие персонажей-наблюдателей (Толстой и Тагор), не принимающих непосредственного участия, но возвышающихся над сценой, придаёт происходящим сценическим событиям надличностный характер.

«Сатьяграха» является редким примером спектакля-перформанса, в котором происходит выход из состояния лиминальности, что достигается посредством конструирования новой реальности. Во время заключительного сольного обращения Мохандаса Ганди к индийскому народу, на втором плане спиной к зри-

телям Мартин Лютер Кинг выступает с призывом против расовой сегрегации перед воображаемой аудиторией. В завершении арии, благодаря символическому преодолению пространственно-временных границ, и зрители, и хор становятся последователями Кинга.

Таким образом, в спектаклях-перформансах, ранее созданных в области драматического театра и перенесённых в театр музыкальный, воссоздание мифа в новом пространстве сформировало необходимые условия для синтезирования трёх, разделённых временем форм культуры – ритуала, театра и перформанса. В рассмотренной постановке «Дионис в 69-м» Шехнера это сочетание оказывало сильное воздействие на зрителей, наделённых христианским гуманизмом и искренне переживающих трагические события мифа о жестоком, карающем боге⁶. Достигнув вовлечённости в процесс создания трагедии большинства присутствующих, режиссёр открыл коммуникативные возможности перформанса, наделив его способностью к объединению социальных групп. Музыкально-театральный перформанс в современной опере, обращаясь к различным составляющим модели мифа и воспроизводя элементы ритуала, также призван объединить участников в своеобразное сообщество и погрузить их в кризисное состояние. В рамках оперного действия авторы стремятся к разрушению соотношения между эстетической и социальной сферами, что и создаёт обозначенное в начале статьи состояние лиминальности, или, иными словами, пороговости, ментального кризиса. Возможность его преодоления связана с отказом от устоявшейся в обществе точки зрения и формированием нового видения на ту или иную социальную проблему.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чепель Е. Ю. Древнегреческий театр, или При чем тут Дионис? // ПОЛИТ. РУ. 2013. 5 декабря. URL: https://polit.ru/article/2013/12/05/ps_dionysos/ (дата обращения: 10.05.2020).

² Отметим также, что трагедия Еврипида, лёгшая в основу «Диониса» Р. Шехнера, была написана в Македонии и поставлена в Афинах вместе с «Ифигенией в Авлиде» и «Алкмеоном в Коринфе» уже после смерти поэта. Сюжет трагедии принадлежит к кругу мифов, связанных с культом Диониса. Мифология и ритуалы, посвящённые Дионису (Загрею), изучены в масштабном корпусе научных исследований. А. Ф. Лосев, рассматривая исторический контекст трансформации мифа о растерзании Загрея, отмечает, что античность знала много разных Дионисов и Загреев [4, с. 146–147].

³ Из трагедии Еврипида использованы фрагменты текста: I действие (3 явление), II действие (4 явление), III действие (9 явление), IV действие (10 явление), V действие (11 явление, 13 явление).

⁴ Под термином «лиминальность» нами понимается пороговое состояние, которое

определяет существование участника ритуала, либо перформанса в «промежутке между положениями, предписанными и распределёнными законом, обычаем, условностями, церемониалом» и позволяет опробовать новую манеру поведения.

⁵ При анализе «Сатьяграхи» мы опираемся на постановку оперы, созданную Тадеушем Штрассбергергером.

⁶ Так, на одном из представлений зрители захотели спасти Пенфея и вывели актёра из помещения, тогда Р. Шехнер выбрал одного из зрителей, запомнившего текст сценария, и позволил ему доиграть роль Пенфея. См. об этом: Матвиенко К. Н. Дионис-69 (1968) // Театральная Олимпиада – 2019. СПб. Март-апрель, 2019. URL: <https://arzamas.academy/micro/show/10> (дата обращения: 15.06.2020). Когда Финли-Дионис обратился к присутствующим женщинам с предложением спасти Пенфея, некоторые выходили на площадку. Однажды Пенфей со зрительницей даже покинули «гараж», и спектакль был прерван [7, с. 21].

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 237 с.

2. Гласс Ф. Сатьяграха. Опера в трёх действиях / сост. Е. Мельникова. Екатеринбург: Екатеринбургский академический театр оперы и балета, 2014. 60 с.

3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.

4. Лосев А. Ф. Античная мифология в её историческом развитии. М.: Гос. учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения, 1957. 617 с.

5. Мокшанцев Л. В. Картина мира в эпоху постмодерна // Гуманитарный вестник. 2014. Вып. 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-mira-v-epohu-postmoderna> (дата обращения: 10.05.2020).

6. Топоров В. Н. Древнебалканская неолитическая цивилизация (ДБН): общий взгляд // Балканы в контексте Средиземноморья. Проблемы реконструкции языка и культуры / под ред. К. К. Богатырёва. М.: Институт славяноведения и балканистики Академии наук СССР, 1986. С. 12–15.

7. Трубочкин Д. В. Античность и «актуальность» (Об уроках древности и лихорадке новизны) // Вопросы театра. 2011. № 1–2. С. 6–31.
8. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон+, 2015. 375 с.
9. Fischer-Lichte E. Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World. New York: A John Wiley & Sons, 2014. 238 p.
10. Kazanjian D. America's Opera // Arts Review. Vol. 5, No. 1. 1988, pp. 61–64.
11. Schechner R. Performance Theory. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
12. Turner V. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.

Об авторах:

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия); профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

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

REFERENCES

1. Bayburin A. K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavyanskikh obryadov* [Ritual in Traditional Culture. Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. St. Petersburg: Nauka, 1993. 237 p.
2. Glass F. *Sat'yagraha. Opera v trekh deystviyakh* [Philip Glass. Satyagraha. Opera in Three Acts]. Ed. by E. Mel'nikova. Yekaterinburg: Yekaterinburg Academic Opera and Ballet Theater, 2014. 60 p.
3. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater]. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 p.
4. Losev A. F. *Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razvitii* [Ancient Mythology in its Historical Evolution]. Moscow: State Educational-Pedagogical Publishing House of the Ministry of Enlightenment, 1957. 617 p.
5. Mokshantsev L. V. *Kartina mira v epokhu postmoderna* [The Picture of the World in the Postmodern Era]. *Gumanitarnyy vestnik* [Humanitarian Gazette]. 2014. Vol. 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-mira-v-epohu-postmoderna> (10.05.2020).
6. Toporov V. N. *Drevnebalkanskaya neoliticheskaya tsivilizatsiya (DBN): obshchiy vzglyad* [The Ancient Balkan Neolithic Civilization: A General View]. *Balkany v kontekste Sredizemnomor'ya. Problemy rekonstruktsii yazyka i kul'tury* [The Balkans in the Context of the Mediterranean Sea. Issues of Reconstruction of Language and Culture]. Ed. by K. K. Bogatyrev. Moscow: Institute of Slavic Studies of the USSR Academy of Sciences, 1986, pp. 12–15.
7. Trubochkin D. V. *Antichnost' i «aktual'nost'»* (Ob urokakh drevnosti i likhoradke novizny) [Antiquity and “Topicality” (About the Lessons of Antiquity and the Fever of Novelty)]. *Voprosy teatra* [Issues of the Theatre]. 2011. No. 1–2, pp. 6–31.



8. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performativity]. Translated from the German by N. Kandinskaya. Ed. by D. Trubochkin. Moscow: Play & Play: Kanon+, 2015. 375 p.
9. Fischer-Lichte E. *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*. New York: A John Wiley & Sons, 2014. 238 p.
10. Kazanjian D. America's Opera. *Arts Review*. Vol. 5, No. 1. 1988, pp. 61–64.
11. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
12. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.

About the authors:

Elena V. Kiseyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia); Professor at the Art and Craft Department, Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

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



В. Н. ДЁМИНА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова**г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru*

XI Летние Олимпийские игры в контексте становления искусства перформанса*

В работе рассмотрен вопрос влияния античной культуры в аспекте изучения процесса становления перформативных практик. Исследованы театральные постановки, осуществлённые в рамках культурной программы Олимпийских игр, прошедших в Берлине в августе 1936 года. В процессе изучения синтетической природы спортивного праздника в качестве центрального компонента действия рассматривается хронотоп текста торжества. Значимыми для отмеченного круга вопросов определяются постановки «Олимпийская молодость» (Карл Дим) и «Франкенбургская игра в кости» (Эберхард Мёллер). Методология исследования основана на применении мультидисциплинарного подхода, привлечения методов культурологии, теоретических положений истории и политологии. Материалом исследования послужили представленные в разных формах хранения: кино-, фоно-, фотодокументы нацистских праздников, а также воспоминания участников и организаторов праздничного действия. В результате проведённого исследования установлено, что преемственность античной культуры и культуры Третьего рейха проявляется не только в возведении подобных сооружений, но и создании сакральной атмосферы посредством воссоздания ритуальной составляющей античных празднеств. Достижение особого эмоционального состояния при проведении театрального действия «Франкенбургская игра в кости» реконструировало сакральную атмосферу античного театра и способствовало установлению единения участников действия. Указанные технологии, не свойственные современному демократическому обществу, были применены в специально сконструированном времени и пространстве праздника в отдельно взятом социуме. Этот прецедент раскрывает опасность националистических взглядов в обществе.

Ключевые слова: XI Олимпийские игры, эстетика перформативности, праздничная культура фашистской Германии.

Для цитирования / For citation: Дёмина В. Н. XI Летние Олимпийские игры в контексте становления искусства перформанса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 88–96. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.088-096.

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».



VERA N. DYOMINA

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

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

The Eleventh Olympic Games In the Context of the Formation of the Art of Performance*

The work examines the question of the influence of Ancient Greek and Roman culture in the aspect of studying the process of formation of performative practices. Research is made of the theatrical productions carried out within the framework of the cultural program of the Olympic Games which took place in Berlin in August 1936. During the process of studying the synthetic nature of the sportive holiday as a central component of the action the chronotope of the text of the festivity is examined. The productions of Carl Diem's "Olympische Jugend" and Eberhard Möller's "Frankenburger Würfelspiel." The methodology of research is based on the application of a multidisciplinary approach and the inclusion of methods of culturology and the theoretical positions of history and political science. The material of research was provided in various forms of storing: cinema, phono and photo documents of the holidays celebrated in Nazi Germany, as well as memoirs of the participants and organizers of the festive actions. As the result of the accomplished out research it has been established that the succession of the culture of Ancient Greece and Rome and the culture of the Third Reich is demonstrated not only in building such constructions, but in the creation of a sacred atmosphere by means of recreating the ritual component of the ancient Greek and Roman holidays. The achievement of a special emotional state during the carrying out of the theatrical action "Frankenburger Würfelspiel" recreated the sacred atmosphere of the ancient Greek and Roman theater and helped provide unity for the participants of the action. The specified technologies, so uncharacteristic for contemporary democratic society, were applied at the specially constructed time and space of the holiday in a separately examined society. This precedent discloses the danger of nationalist views in society.

Keywords: The Eleventh Olympic Games, the performative aesthetics, the festive culture of Nazi Germany.

В социокультурном пространстве начала XXI века перформанс представляется одной из наиболее актуальных форм современного искусства. Стремясь к осмыслению его синтетической природы, отечественные и зарубежные исследователи обращаются к истокам перформанса, в том числе, официальным массовым празднествам и зрелищам первой половины прошлого

столетия. Эрика Фишер-Лихте в труде «Театр, жертвоприношение, ритуал: исследование форм политического театра» отмечает: «Оглядываясь на западную культуру XX века – эпоху крайностей, изобилующую войнами, катастрофами и всеми формами насилия, преступлениями и сумасшествиями, утопическое видение театра, разработанное и реализованное не только в "религиозных"

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

пьесах между войнами, но даже в спектаклях Рейнхардта, выделяется как амбивалентная сияющая звезда, распространяющая свет и надежду в мире тьмы и отчасти даже поддерживающая опасные политические стратегии» [11, pp. 257–258]. В труде «Эстетика перформативности» она обращает внимание на характерное для массовых праздников и спортивных состязаний «парадоксальное сочетание некой структуры и эксцесса, повергающее всех участников в ярко выраженное лиминальное состояние» [9, с. 360].

Значимыми для осмысления природы современных перформативных практик представляется рассмотрение «опытов» с пространственными и временными отношениями, осуществляемых в массовых празднествах XX века. Кети Чухров в лекции «Почему театр не может быть “современным”?», рассматривая концепции времени в современном художественном пространстве, отмечает: «Современные постдраматические или в общем смысле перформативные практики – это не-интенсивное время хроники <...> Современные практики театра, в том числе эта иммерсивная темпоральность, они всё время хотят научить и актера, и зрителя существовать как бы по-настоящему, неискусственно, естественно»¹. В этом контексте особый интерес представляет процесс поиска инновационных технологий и концепций, необходимых для достижения лиминальности, в сфере праздничной культуры Германии 30-х годов прошлого столетия.

Несмотря на существенные ограничения свободы творчества, в стремлении достичь успеха в конструировании «новой» культуры Третьего рейха, государственным аппаратам были найдены особые технологии воздействия на массовое сознание. В. В. Есипов в исследовании

«Политика германского фашизма в области культуры в 1929–1945 гг.» отмечает: «Чрезвычайно важно исследовать методы руководства культурной сферой германского общества, применявшиеся нацистским руководством, показать их негативный характер и деструктивные последствия. Однако функционирование культуры в рамках тоталитарного государства – весьма сложный и неоднозначный процесс. Подмечено, что в тоталитарном обществе ... резко возрастает потребление культурных феноменов, которые становятся в условиях значительного социально-психологического давления своеобразным массовым средством преодоления фрустрации» [2, с. 6].

В процессе конструирования культуры «нового народного сообщества», ведущая роль фюрером отводилась массовым торжествам². В стремлении создавать необходимые условия для пробуждения у масс коллективных эмоций режимом был создан особый континуум праздничного действия, включающий хронотопы комбинированных сакрализованных актов, подчёркивающий значимость власти.

В центре новой системы календарных праздников были помещены торжества, связанные с личностью фюрера. Как отмечает М. Рольф, «Триумфальный марш СА через Бранденбургские ворота символизировал назначение Гитлера рейхсканцлером, истолкованное как начало “Нового времени” и как исполнение искупительного подвига Германии» [7, с. 288]. К крупным праздничным датам календаря национал-социалистов можно отнести: 9 ноября – «День движения», 21 декабря – «Праздник зимнего солнцестояния», 1 мая – «День немецкого труда», 24 июня – «Праздник летнего солнцестояния», 1 октября – «День урожая крестьянства» и др. [3, с. 13; 7,



с. 288–299]. При этом исторический контекст событий, лежащих в основе новых праздничных практик, был полностью мифологизирован.

Одно из центральных мест в новой системе официальных торжеств было отведено спортивным состязаниям. Главными аренами для демонстрации достижений «новой немецкой молодежи» стали «Германские военные игры» (Нюрнберг, 1934), «Германский спортивно-гимнастический праздник» (Бреслау, 1938) и Олимпийские игры (Берлин, 1936), ставшие наиболее масштабным массовым театрализованным представлением в истории Третьего рейха. Особая значимость, предаваемая Олимпийским играм, была вызвана стремлением подчеркнуть связь нарождающейся «новой немецкой нации» с традициями античности. «В греческих мифах А. Гитлер видел доказательство господства белой расы над варварами. Подобная нацистская интерпретация представляла греческую цивилизацию как воплощение “вечного народа” (арийцев), который объединяется верой, радостью и военной мощью» [2, с. 193].

О возникновении одних из главных эллинских национальных праздников – Олимпийских игр, существовало множество мифов. По одному из вариантов мифа, Олимпийские игры учредил Геракл. У Пиндара говорится: «И Писа меня принуждает петь; от неё исходят богоданные песнопения для победителей, если кому-нибудь исполняющий древние уставы Геракла справедливый судья Эллады, муж Этолийский, выше вежд на кудри возлагает бирюзовое украшение маслины, прекрасный памятник олимпийских побед <...> Уже ему, освятившему жертвенники отцу, светил полный, златоколенный месяц всем своим вечерним оком, и он учредил священный суд для великих

подвигов и вместе с ним пятилетние игры у божественных берегов Алфея»³. Праздник эллинов длился несколько дней, в течение которых проходили состязания, религиозные ритуалы с жертвоприношениями, пирами и шествиями. Поэты и художники также участвовали в торжествах⁴. Место и время проведения состязаний были связаны с ритуально-обрядовыми действиями. В частности, «в Олимпии атлеты выходили на дром из подземного тоннеля, жертвоприношения в честь усопших были частью олимпийских ритуалов. Бег символизировал жертвоприношение атлетом богам своей физической энергии» [4, с. 196].

Мифологическая концепция, как и ритуальная составляющая, лежащие в основе античных Олимпийских игр, были перенесены на новое пространство летних Берлинских состязаний 1936 года⁵. Для достижения позитивного впечатления о национал-социалистическом государстве был задействован весь потенциал сконструированной системы праздничной культуры Германии. Одними из главных составляющих праздничного текста, служащих достижению лиминальности, стали время и пространство театрализованных действий, включённых в культурную программу Олимпиады. Во время её проведения было показано несколько представлений, наиболее интересными из них, с точки зрения новых поисков в области соотношения времени и пространства, представляются массовая постановка «Олимпийская молодость» («Олимпийская юность», «Олимпийская молодёжь») и спектакль «Франкенбургская игра в кости».

«Олимпийская молодость» была написана Карлом Дием (генеральным секретарём и организатором Летних Олимпийских игр в Берлине) для церемонии открытия. Автор, раскрывая

идею постановки, отмечал: «Зрелище должно позволить публике в нём участвовать; молодёжь окружена праздничным сообществом, которое обрамляет и исполняет действие»⁶. В постановке участвовало свыше десяти тысяч человек. Были привлечены режиссёр Ганс Нидекен-Геххард, хореографы и танцоры Гаральд Крёйцберг, Грет Палукка, Мари Вигман, Доротея Гюнтер, Майя Лекс, Вернер Стаммер, композиторы Карл Орф, Вернер Эгк и другие.

Театрализованная постановка включала 4 действия. В первом звон олимпийского колокола (эмблема Олимпийских игр) созывал молодёжь мира. На стадионе выстраивались хоромы из мальчиков и девочек, образующие олимпийские кольца. Во втором действии в окружении девушек танцовщица Грет Палукка исполнила сольный танец. Третье действие представляло юношеские состязания, после которых на стадион были вынесены знамёна государств – участников игр. В последнем, четвёртом действии прозвучал призыв – при необходимости отдать жизни за Отечество. Вслед за символическим танцем с мечами и гибели противников последовал танец женщин, оплакивающих павших героев. После сцены скорби все участники действия под звучание фрагмента «Оды к радости» вышли на арену стадиона [1, с. 180–185].

Не менее значимым для воплощения идеи единения представляются звуковые и световые эффекты, сопровождавшие представление. Оно открывалось пространственной музыкальной композицией К. Орфа. Вначале звучал только маленький стеклянный колокольчик, близко поднесённый к микрофону, наполнявший огромный стадион исчезающим магическим звуком. «И вся остальная инструментовка была рассчитана на нежность и проникновенность: сте-

клянные стаканы, флейты, гамбы, гитары, фундирующий струнный бас и ведущие мелодию гобой, хор ксилофонов, металлофонов и гlockenspielей. Литавры, тарелки и малый набор ударных давали ритмические акценты», – отмечает О. Т. Леонтьева [5, с. 203]. Концепция пространственной музыки была дополнена принципом единства музыки и движения. Для воссоздания концепции сплочённости наций в заключении церемонии открытия использовался особый световой эффект – над стадионом развился «световой купол», воспринимаемый как символическое воплощение олимпийской идеи и усиливший чувство общности присутствующих.

Пространство Берлинского стадиона – центрального элемента Reichssportfeld, также было идеально разработано и удовлетворяло идеям фюрера. Авторами проекта стали Вернер Марх и Альберт Шпеер. Как отмечал А. Шпеер, «я никогда не забуду, какое глубокое впечатление произвёл на нас восстановленный стадион в Афинах ...»⁷. В своём проекте В. Марх опирался не только на современные образцы стадионов, но и на греко-римский опыт сооружения подобных объектов, изучив конструкции стадионов в Олимпии и Афинах, Большого цирка (Circus Maximus) и Колизея (Colosseum) в Риме. Более того, план всего Олимпийского парка (Reichssportfeld) соотносился с планом греческой «Олимпии»⁸. Значимым для создания единого образа и праздничной атмосферы церемонии, способной объединить всех присутствующих в сообщество (более 100 000 зрителей), подобно античному действу, являлось оформление олимпийского стадиона (Olympiastadion). В отношении проектных решений стадиона для Олимпийских игр в Берлине Шпеер писал: «За ночь я сделал эскиз,



предусматривавший облицовку бетонного скелета природным камнем, выразительные мощные карнизы и т.п.»⁹. Для создания особого впечатления у участников и зрителей игр, стадион окружён колоннадой в неоклассическом стиле. Внутреннее кольцо ярусов стадиона «утоплено» в землю, что позволяет столбам колоннады достигать верхнего уровня. Главная ось сооружения подчёркнута двумя башнями, между которыми расположены олимпийские кольца. Неоклассический стиль акцентирован скульптурами Карла Альбикера и Йозефа Вакерле.

Кульминацией культурной программы Олимпиады стала театральное «тинг-представление» (Thingspiel) поэтической драмы Эберхарда Вольфганга Мёллера «Франкенбургская игра в кости» («Frankenburger Würfelspiel») на сцене «Дитрих-Эккарт-Бюне» (Dietrich-Eckart-Freilichtbühne) в западной части Олимпийского парка. Спроектированный под руководством Марха амфитеатр был построен в полном соответствии с древнегреческими прототипами. При проектировании сцены на открытом воздухе Марх использовал естественный ландшафт, в частности, трибуны для зрителей построены на склонах оврага. Сценическое пространство было разделено на три уровня, соответствующие смысловым уровням драмы. Амфитеатр рассчитан на 20 000 зрителей¹⁰. Ассоциации с античным театром выстраивались также посредством оформления сооружения. Вход в амфитеатр обрамлён двумя парами монументальных барельефов Адольфа Вампера. Слева от входа помещена скульптурная группа «Празднование Отечества», представляющая две мужские фигуры, держащие меч и копьё, справа – «Артистическое празднование» – две женские фигуры, с лирой и лавровым венком. Скульптурная группа, как и всё сооружение в целом, были

призваны репрезентировать родство германской культуры и древнегреческой.

Театр открылся 2 августа премьерой драмы «Франкенбургская игра в кости»¹¹. Режиссёрами спектакля выступили Матиас Виман и Вернер Плейстер, в постановке было задействовано, помимо 20 000 зрителей, позиционировавшихся, как участники, свыше 1200 статистов. «Франкенбургская игра в кости» включает десять сцен с прологом и эпилогом и представляет картину суда над императором Фердинандом II, герцогом Максимилианом Баварским, губернатором А. фон Гербершторфом и другими. В основе сюжета драмы лежат действительные события, происходившие в Верхней Австрии в 1625 году. Разворачивающийся на открытом пространстве спектакль, основанный на исторических фактах и наделённый сакральностью смыслов, подобно мифу в античной трагедии, произвёл большое впечатление на присутствующих. Важной составляющей драмы стало синтезирование нескольких форм времени, позволивших участникам спектакля пережить историю в пространстве реального времени. Исторические события передаются через привлечение запечатлевшего их символического времени вечности (в Прологе повествуется о Божьей воле совершить суд над императором, при этом публика должна стать главным судьёй). В развязке возникает символическая фигура рыцаря в чёрных доспехах, олицетворяющая освободителя народа. В контексте разворачивающегося действия утверждался миф о «высокой миссии» нацистского Рейха и Гитлере – освободителя народа.

Таким образом, пьеса Э. Мёллера своеобразно символически ратифицировала приход Гитлера к власти в 1933 году и фашизма, как основной формы правления.

Сконструированный праздничный текст открытых пространств Олимпийских игр, соотносённый с временем/пространством и мифологической составляющей античных игр, представил международному сообществу диктаторский режим в образе развитой в культурном и техническом отношении страны. Новый подход к конструированию хронотопа праздника, применённый государствен-

ным аппаратом в организации спортивного торжества, раскрыл возможности в создании сообщества через достижение лиминальности. Указанные технологии, не свойственные современному демократическому обществу, были применены в специально сконструированном праздничном тексте. Этот прецедент раскрывает опасность националистических взглядов на общество.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Чухров К. Почему театр не может быть «современным»? 10 тезисов по материалам лекции, прочитанной на «Театрологии» 25 ноября 2018 года // Театрология: Второе столетие: Теория. Метод. Практика. URL: <http://teatrologia.ru/praktika/12> (дата обращения: 08.08.2020).

² См.: [7, с. 292].

³ Цит. по: [6, с. 476].

⁴ См.: О[бнорский] Н. П. Олимпийские игры // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона [Электронное издание]: в 5 т. / ред.: И. Е. Андреевский, К. К. Арсеньев, Ф. Ф. Петрушевский. М.: Аутопан, 1998. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=dict&termin=666799> (дата обращения: 17.08.2020).

⁵ Связь с античной традицией игр подчёркивалась Рейхом различными способами. Х. Й. Тайхлер пишет: «В день открытия Олимпиады Гитлер возвестил собравшимся в рейхсканцелярии членам МОК о возобновлении силами немецких учёных раскопок в Олимпии, на что он предоставил из своего фонда 300 000 рейхсмарок. В качестве патрона Игр Гитлер в тот же день послал приветственную телеграмму Кубертену, которого Левальд в своей речи на церемонии открытия Игр аттестовал как “величайшего педагога всех времён”. Он вручил всем почётным гостям и членам команд изданный по этому случаю иллюстрированный том о сокровищах античного искусства Греции; в Берлине была

открыта выставка античного спортивного искусства. Но и это ещё не всё: во время приёма членов МОК в музее “Пергамон” прозвучал гимн Аполлону, текст которого был найден в руинах Дельфийского храма. Этот гимн, впервые исполненный на открытии “Конгресса по возобновлению Олимпийских игр” в 1894 году, был выбран самим Кубертенем, успешно создавшим вдохновляющую связь с античностью» [8, с. 153]. Важную роль в реализации концепции преемственности античных и берлинских состязаний сыграл фильм Лени Рифеншталь «Олимпия».

⁶ См.: Россол Н. Представляя нацию: спорт, зрелища и эстетика в Германии (1926–1936) / пер. с англ. А. Горбуновой; под ред. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2012. № 5. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/117_nlo_5_2012/article/18941/ (дата обращения: 16.11.2020).

⁷ См.: Шпеер А. Воспоминания. Смоленск: Русич; М.: Прогресс, 1997. URL: http://militera.lib.ru/memo/german/speer_a/index.html (дата обращения: 22.08.2020).

⁸ См.: [10, р. 388].

⁹ См.: Шпеер А. Воспоминания. Указ. соч.

¹⁰ См.: [10, pp. 392–397].

¹¹ Об исторических событиях, положенных в основу действия, и о содержании драмы см.: [11, pp. 155–158; 12, pp. 154–157; 13, pp. 20–66].

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильченко А. В. Нордические олимпийцы. Спорт в Третьем рейхе. М.: Вече. 2012. 304 с.
2. Есипов В. В. Политика германского фашизма в области культуры в 1929–1945 гг.: дис. ... д-ра ист. наук. М., 1998. 536 с.
3. Ковригина И. А. Культурная жизнь в Третьем рейхе на примере массовых культурных мероприятий, литературы и искусства: 1933–1945 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2004. 22 с.
4. Козлов Д. В. Газон на стадионе: от Священной роши до «Lawn people» // Социологическое обозрение. 2018. Т. 17, № 2. С. 195–222.
5. Леонтьева О. Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984. 334 с.
6. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / послесл. и примеч. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1996. 975 с.
7. Рольф М. Советские массовые праздники / пер. с нем. В. Т. Алтухова. М.: Российская политическая энциклопедия: Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2009. 439 с.
8. Тайхлер Х. Й. Кубертен и Третий рейх: О предыстории неопубликованного письма Кубертена Гитлеру (1937) // Логос: философско-литературный журнал. 2009. № 4–5 (72). С. 136–176.
9. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play: Канон+, 2015. 376 с.
10. Beaudoin A. Théâtre et architecture sous le Troisième Reich: les scènes de plein air au service de la propagande de masse. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Nanterre. Paris X; Hafencity Universität Hamburg, 2018. 527 p.
11. Fischer-Lichte E. Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre. London; New York: Routledge, 2005. 290 p.
12. Schoeps K.-H. Literature and Film in the Third Reich / Translated by Kathleen M. Dell'Orto. London: Camden House, 2003. 371 p.
13. Wyatt R. E. "A New Race, Invincible and Vast": An Exploration of the National Socialist Thingspiel Das Frankfurter Würfelspiel's Methods to Create Community. Kingston: Queen's University, 2018. 100 p.

Об авторе:

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

REFERENCES

1. Vasil'chenko A. V. *Nordicheskie olimpiytsy. Sport v Tre't'em reykh'e* [The Nordic Olympians. Sports in the Third Reich]. Moscow: Veche, 2012. 304 p.
2. Esipov V. V. *Politika germanskogo fashizma v oblasti kul'tury v 1929–1945 gg.: dis. ... d-ra ist. nauk* [The Policy of German Fascism in the Sphere of Culture during the Years 1929–1945: Dissertation for the Degree of Doctor of Historical Sciences]. Moscow, 1998. 536 p.

3. Kovrigina I. A. *Kul'turnaya zhizn' v Tret'em reykh'e na primere massovykh kul'turnykh meropriyatiy, literatury i iskusstva: 1933–1945 gg.: avtoref. dis. ... kand. ist. nauk* [Cultural Life in the Third Reich by the Example of Mass Cultural Events, Literature and Art: 1933–1945: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Historical Sciences]. Ulan-Ude, 2004. 22 p.
4. Kozlov D. V. Gazon na stadione: ot Svyashchennoy roshchi do «Lawn people» [A Lawn at the Stadium: From the Sacred Grove to “Lawn People”]. *Sotsiologicheskoe obozrenie* [Sociological Review]. Moscow, 2018. Vol. 17. No. 2, pp. 195–222.
5. Leont'eva O. T. *Karl Orf* [Carl Orff]. Moscow: Muzyka, 1984. 334 p.
6. Losev A. F. *Mifologiya grekov i rimlyan* [The Mythology of the Greeks and Romans]. Afterword and notes by A. A. Takho-Godi. Moscow: Mysl', 1996. 975 p.
7. Rol'f M. *Sovetskie massovye prazdniki* [Soviet Mass Holidays]. Moscow: Russian Political Encyclopedia: Foundation of the First President of Russia B. N. Yeltsin, 2009. 439 p.
8. Taykhler Kh. Y. Kuberten i Tretiy reykh: O predystorii neopublikovannogo pis'ma Kubertena Gitleru (1937) [Coubertin and the Third Reich: On the Background of Coubertin's Unpublished Letter to Hitler (1937)]. *Logos: filosofsko-literaturnyy zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal]. 2009. No. 4–5 (72), pp. 136–176.
9. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performativity]. Translation from German by N. Kandinskaya; edited by D.V. Trubochkin. Moscow: Play & Play: Canon +, 2015. 376 p.
10. Beaudoin A. *Theâtre et architecture sous le Troisième Reich: les scènes de plein air au service de la propagande de masse. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Nanterre. Paris X; HafenCity Universität Hamburg, 2018. 527 p.*
11. Fischer-Lichte E. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London; New York: Routledge, 2005. 290 p.
12. Schoeps K.-H. *Literature and Film in the Third Reich*. Translated by Kathleen M. Dell'Orto. London: Camden House, 2003, 371 p.
13. Wyatt R. E. “A New Race, Invincible and Vast”: *An Exploration of the National Socialist Thingspiel Das Frankfurter Würfelspiel's Methods to Create Community*. Kingston: Queen's University, 2018. 100 p.

About the author:

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





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

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.097-113

RANDALL N. STUBBS, YEN-LIN GOH

*Cultural Arts Centre, Tumbaini University Makumira
Usa River, Tanzania*

Passiontree Music, Kuala Lumpur, Malaysia

ORCID: 0000-0003-3258-5747, manager@cac.makumira.ac.tz

ORCID: 0000-0002-8993-1340, yenlin.goh@gmail.com

The Cultural Arts Centre at Tumbaini University Makumira in Tanzania: Educational Research in Action

The Cultural Arts Centre (CAC) and the Department of Music at Tumbaini University Makumira collaborated for a comprehensive project to improve the Tanzanian musical educational system reflecting the local cultural context. The problems with the present-day state of music education include a lack of teachers, resources, and opportunities. The five phases of this project include a pilot music programme at a local government school, the Uraki Secondary School, mapping study of traditional music in the area, field research to gather traditional music, formal and informal educational opportunities for the youth, and developing music curriculum resources. After years of continuous effort the results are many, showing that this project is an important step forward for the country. This project is ongoing and is expected to be expanded to other schools, create collaborative partnerships with other academic institutions, and ultimately advocate for changes in the national curriculum of Tanzania.

Keywords: curriculum development, music education, Tanzania, traditional music, Tumbaini University Makumira.

For citation / Для цитирования: Stubbs Randal N., Yen-Lin Goh. The Cultural Arts Centre at Tumbaini University Makumira in Tanzania: Educational Research in Action // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 97–113.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.097-113.

РЭНДАЛЛ Н. СТАББС, ЕН-ЛИН ГО

*Центр культуры и искусств, Университет Тумайни Макумира
г. Уса Ривер, Танзания*

«Passiontree Music», г. Куала-Лампур, Малайзия

ORCID: 0000-0003-3258-5747, manager@cac.makumira.ac.tz

ORCID: 0000-0002-8993-1340, yenlin.goh@gmail.com

Центр культуры и искусств при Университете Тумайни Макумира в Танзании – о развитии музыкального образования

Центр культуры и искусств (САС) и Музыкальный факультет Университета Тумайни Макумира разработали совместный комплексный проект по совершенствованию системы музыкального образования Танзании, отражающей местный культурный контекст. Проблемы с музыкальным образованием включают в себя нехватку учителей, ресурсов и возможностей. Пять этапов этого проекта имеют пилотную музыкальную программу в правительственной школе, средней школе Ураки, картографическое изучение традиционной

музыки в этом районе, полевые исследования для сбора традиционной музыки, формальные и неформальные образовательные возможности для молодёжи и разработку ресурсов музыкальной учебной программы. После многих лет непрерывных усилий были получены многочисленные результаты, свидетельствующие о том, что проект является для страны важным шагом вперёд. Проект развивается и, как ожидается, будет распространён на другие школы, создаст партнёрские отношения сотрудничества с рядом академических учреждений. В конечном итоге, он будет способствовать внесению изменений в национальную учебную программу Танзании.

Ключевые слова: разработка учебных программ, музыкальное образование, Танзания, традиционная музыка, Университет Тумаини Макумира.

INTRODUCTION

Music Education in Tanzania

Tanzania is at a junction where local traditional culture and modern ideas from outside meet. After World War I, the British took over control of the “modern” schools built on Western European education system precepts previously established by the Germans and missionary organisations [24]. Today, these formal schools have almost entirely replaced traditional village education, except in some remote areas. Government schools revised their school curriculum in 1963, two years after independence, but made no changes to the British music curriculum that was already in place [15, p. 512]. In that system music was a compulsory subject in primary school [16, p. 37]. In 1992 the curriculum was revised and the number of subjects was reduced from 13 to 7 and music was removed [20, p. 67]. Today, music and dance are not offered in the government schools and in many private schools [6, p. 9]. Traditional music is perceived by many to be of little value and is inferior to music from outside Tanzania [11, p. 11].

Uraki Secondary School

Today, the official government music curriculum exists at the secondary school

level as an optional subject and there is only one government school in the whole country that takes the national music examinations [12]. That school, Uraki Secondary School, has been the subject of a music pilot programme initiated by the late Carol Stubbs (2018), former lecturer from the Department of Music at Tumaini University Makumira (TUMa), in 2013. This study has provided significant practical information regarding the feasibility and challenges of establishing a music programme in a school.

Uraki Secondary School was identified as the initial school for this programme for four main reasons. One, it is close to Tumaini University Makumira, about one kilometre from the university entrance. This allows easy access not only for the TUMa lecturers, but also for the music students to participate in the teaching at Uraki as part of their training, and for Uraki students to attend special workshops and performances at TUMa. Two, the selected school ranked in the bottom 10% in national examination results in every subject area¹. If there could be some success at this school it could provide a positive model for the other schools.

Three, the school lacked in most resources normally required for a good teaching environment. The uncondusive classroom environment with broken concrete floors, limited number of desks and chairs for the students, missing windows,



no electricity, no printed resources, and no drinking water available would prevent others from suggesting success was due to abundant resources (which, unfortunately, are lacking in most government schools in Tanzania).



Figure 1. Uraki Secondary School Classroom with the late Carol Stubbs



Figure 2. Uraki Secondary School classroom for music with broken windows

Lastly, the self-esteem and motivation level of the students at Uraki were low, because they knew that very few students passed the national examinations and had any chance of going on for further education. Students who do not pass the national exams most often end up unemployed, working as house girls/boys, getting pregnant, being married off (arranged marriage), or work only as casual day labourers [1; 5]. In short, for these students, there was not much hope for any kind of successful life by most standards.

Tumaini University Makumira

In 2006–2016, Tumaini University Makumira (TUMa) was the first and only university to offer a Bachelor's degree in music. Over the past 13 years, TUMa has produced 90 music graduates with a primary emphasis in music education. These graduates were required to take intensive music education courses and to undergo practical teaching training. The music curriculum includes both African and Western content. As an illustration, there are three years of African music history and African ensembles while there is one year of European music history. In addition, there is also a series of required courses in the music history of North and South America, Asia and the Middle East, American jazz, and church music. All music students also take Western music theory, choir (singing music from all over the world), and introductions to piano, guitar, recorder, trumpet, and drum set. Other required courses include stage production, audio and video production, composition/arranging, and music business courses.

The music department is unique not only in terms of the programme offered, but also the faculty make-up compared to the other departments at TUMa and the other universities in Tanzania. Over the past 11 years there have been music lecturers from America (6), Sweden (1), German (3), Finland (5), and Malaysia (1) working alongside Tanzanians to create a collaborative faculty trying to bring the best of cultures and ideas together.

In Tanzanian villages, traditional elders would want to keep their music and culture alive, but the current education system seems to be working against them. The Cultural Arts Centre (CAC) at TUMa, which was initiated by the music department, started in 2014. It is specifically working to preserve

and promote traditional music and dance in Northern Tanzania.

Through this research, which includes development of curriculums and outreach programmes for the children and the youth in Northern Tanzania, the CAC and Department of Music at TUMa are striving to make a positive contribution to music, education, and traditional cultures in Tanzania. This is educational research in action, for the benefit of the students and the local and international communities.

PROBLEM STATEMENT

At the foundational level there are two basic and interconnected problems. One, some traditional cultures in Tanzania are lost permanently, and at an alarming rate [3; 4]. Two, students and youth are becoming more and more disconnected from their own traditional culture. The researchers believe these may be due in part to the current “modern” education process that has replaced traditional village education for the past several generations.

There are various factors affecting the loss of traditional culture in Tanzania. Many of these factors resemble those found in other developing countries around the world [21]:

1. Nearly all of the traditional music and dance exist only in aural form. In Northern Tanzania there is very little scholarly research and documentation on the music and dance of the three most populous ethnic groups, namely the Maasai, Meru, and Chagga. Although one can easily find pictures of the Maasai in tourism brochures for Tanzania (and Kenya), their music and dances often appear as short random amateur videos on YouTube or Facebook, void of basic and useful academic research details [11].

2. The curriculum in Tanzania has music as an optional subject. Primary and

secondary school students read stories, poems, and proverbs about various Tanzanian cultural concepts, but they rarely participate in the activities that previously surrounded the telling of those stories and poems. Traditional music and dance are not required and are not taught in government schools. They are only offered by few private schools and international schools [20].

3. The music curriculum in Tanzania focuses primarily on Western music theory, musical analysis, and listening skills following the British system and terminology. There are very few exam questions on Tanzanian instruments and local artists. Instrument playing or other practical skills are not usually evaluated in the school exams¹.

4. It is a challenge for school teachers to find resources that would help them to teach Tanzanian music and dances. A teacher who wants to teach music in a government secondary school has to rely purely on his or her own experiences and intellect. There was no available published resources on Tanzanian dances and music (curriculum materials that include traditional songs) for the schools.

5. There are few qualified Tanzanian teachers who have sufficient knowledge and experience to teach traditional songs and dances in schools. As of 2017, this pioneering music degree programme at TUMa has only existed 11 years, producing a total of 61 music graduates in a country that has a population of nearly 55 million.

6. There are few positive role models of traditional music performers in the society. Only a handful of traditional performers earn a living with their skills in music and dance. The popular music industry in Tanzania emphasizes and promotes money, sex, and power. Therefore, most parents do not encourage their children to learn music.

7. Many people in the society view music purely as a talent and that musicians

should not expect any money for sharing their talents. This makes it difficult for music teachers, church musicians, and music performers to earn a living. This is discouraging for those who may have a passion for music, and yet facing the reality of needing money to survive.

AIM AND RESEARCH QUESTIONS

The Cultural Arts Centre at Tumaini University Makumira aims to help preserve and promote traditional dance and music in Tanzania through active engagement with surrounding schools and communities and through the development of curriculum resources that teach musical and societal concepts using local traditional music.

Based on this aim, this project addresses four research questions:

1. Given an opportunity to learn about and participate in traditional music, will school children or students choose to become engaged in these activities?

2. If both traditional and Western music are taught, will the students be able to learn both local and Western music skills alike?

3. Given an opportunity to learn various music and dance at their school, will the students choose to remain more connected to their traditional culture?

4. Given the generally poor academic performance in all academic subjects, will experiencing success in the music classroom build self-esteem among these students?

It is hoped that ideas and templates developed in this pilot programme can be replicated and used in other schools in Tanzania and even other developing countries in Africa.

LITERATURE REVIEW

In the school setting, studying music improves problem solving, memory and

verbal ability, language skills, and much more [7; 14]. For the purpose of this project by CAC, the problem with such a study is that such studies were conducted in American schools with generally good infrastructure, teachers, instruments, and teaching in the first language of the students. These situations do not exist in Tanzanian government schools.

Dr. Mitch Strumpf has written a number of articles related to music education in African contexts. Notable for this project includes *Music Education in Malawi and Zimbabwe* [17], which advocates for programmes that include local cultural music and development of resources for the schools. His *Different Approaches to Music Education in East Africa: The Past 100 Years* gives a good overview of the history of music education in East Africa [18]. Unfortunately, in the final section on current activities in Tanzania, only projects that the author has personally participated are listed.

The Tanzanian national curriculum, *Music syllabus for secondary schools: Form I-IV* primarily emphasizes Western European music theory concepts without in Tanzania². The curriculum designed for this project has to follow the requirements set forth in this publication in order for it to be recognised by the government.

There is only one published general music theory book in Swahili: *Mwanafunzi wa muziki* (students of music). Despite the recent publication date, it looked like it was typeset with all hand-written musical examples taped in crooked manner onto the pages and the book was photocopied poorly. It only covers Western music theory concepts³.

In 2013, Music4One, a Korean NGO, created music curriculum materials for Tanzania. Their Flute Book 1 includes a few traditional and popular Tanzanian songs in addition to songs from other parts of Africa

[2]. However, because the book does not adhere to the national curriculum it cannot be used for government schools. It can only be considered for private schools that do not take the national examinations. In fact, these materials created are geared for those learning Western instruments such as piano, flute, and violin.

Dr. Kedmon Mapana, a Tanzanian lecturer from the University of Dar es Salaam, wrote his Ph.D. dissertation on the attitude of music educators on the music curriculum for Tanzanian schools [9]. He articulated the background information related to some current challenges in music education in Tanzania. Unfortunately, this work was not yet available when the pilot programme at Uraki Secondary School and subsequent research at TUMa were developed.

With no music teachers in government schools and most private schools, there have been few attempts to using traditional Tanzanian songs in the education system. *Ukuti, ukuti* is a colourfully illustrated book of children's songs with printed melodies and a CD to help with performance aspects [8]. Even though it serves as a useful resource, it was not designed to be used formally with the national curriculum. A few other collections of Tanzanian folk songs were published abroad and in Tanzania, but they are intended for church use only.

The music pilot programme experiences at Uraki Secondary School spanning the past three years have become the most useful context-specific reference for the project conducted by the Cultural Arts Centre. As one of the schools in the bottom 10% nationally, Uraki represented the antithesis of the aforementioned study conducted with the American schools. Both the qualitative and quantitative information of this project have served as valuable resources and helped the researchers to determine how to move forward.

METHODS AND SUMMARY OF FINDINGS

The main methods used included case study, qualitative research, resource development, and experimentation.

Phase I: Uraki Pilot Programme in Music

Given the challenging circumstances at Uraki Secondary School, when the case study began in 2013, the initial baseline was not surprising. The most vivid example was in Mathematics, whereby 114 out of 119 students who took the national exams scored less than 40% out of 100. Swahili was the best with only 24 out of 119 students getting less than 40%. Outside of music there was only one student who scored above 80% in any single subject. Table 1 shows the complete 2013 National Examination Council of Tanzania (NECTA) results of the Uraki Form II students, the initial target group for this project.

Table 1. Uraki Secondary School 2013 National Examination Council of Tanzania (NECTA) results

2013 Uraki Secondary School: FORM II Summary of Results										
	Civics	History	Geography	Swahili	English	Physics	Chemistry	Biology	Math	Music
Subject Average (/100)	30	34	27	50	34	19	25	29	6.6	49
Subject Rank	328	316	309	225	238	315	297	296	329	2
Out of overall Rank	355	354	355	355	355	354	355	355	355	2
A (80-100)	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2
B (60-79)	2	5	6	26	10	1	6	5	1	9
C (40-59)	15	30	17	69	25	4	14	16	4	18
D (30-39)	34	34	17	12	25	10	21	23	4	11
F	68	50	79	12	58	104	78	75	110	3
Absent	6	6	6	6	6	6	6	6	6	9
Sum	125	125	125	125	125	125	125	125	125	52

In January 2013, the late Carol Stubbs started an optional music class for Form II students, generally aged 15 to 16. She volunteered her time to teach for one hour three times per week. Even though the

students did not start with the Form I music syllabus, they sat for the national music exam in November. The results were very positive for the music subject as compared to all the other subjects. Since music was an optional subject, there were only 43 students who sat for the exams and two students scored above 80%. The 14 students who scored below 40% were students who had not been attending classes. The results for the academic years of 2014 and 2015 were also very positive for music compared to other subjects (see NECTA results 2014 and 2015, Table 2 and 3). Unfortunately, in the past few years the Ministry of Education no longer published the rankings by subjects and by schools.

Table 2. Uraki Secondary School 2014
NECTA results

2014 Uraki Secondary School: FORM II Summary of Results FTSEE											
	Civics	History	Geography	Swahili	English	Physics	Chemistry	Biology	Math	Music	
A (80-100)	0	0	0	0	4	0	0	0	0	5	
B+ (70-79)	4	4	0	0	7	0	0	0	0	7	
B (60-69)	10	6	1	2	6	0	0	2	0	7	
C (50-59)	15	7	4	17	13	0	4	4	2	7	
D (40-49)	12	21	11	45	14	2	3	9	2	9	
E (30-39)	32	43	17	28	35	11	7	29	2	3	
F	26	18	66	7	21	86	85	55	93	0	
Absent											
Sum	99	99	99	99	100	99	99	99	99	38	

Table 3. Uraki Secondary School 2015
NECTA results

2015 Uraki Secondary School: FORM II Summary of Results FTNA											
	Civics	History	Geography	Swahili	English	Physics	Chemistry	Biology	Math	Music	
A (80-100)	2	0	1	0	7	0	1	2	0	0	
B+ (70-79)	4	1	3	14	14	1	0	13	0	14	
B (60-69)	13	5	6	21	16	1	2	13	1	18	
C (50-59)	10	12	15	14	12	2	2	10	2	15	
D (40-49)	16	27	15	6	7	6	6	4	1	5	
E (30-39)	12	16	10	6	4	28	18	14	3	1	
F	4	0	11	0	1	23	32	5	54	1	
Absent											
Sum	61	61	61	61	61	61	61	61	61	54	

Traditional dance was added as an extra activity during the final quarter of

the academic year and was made available to any students who wanted to participate. During the first rehearsal, a total of 160 students showed up, and this was many times more than what was expected. This was in fact contrasting to what was mentioned by the school officials on how the students were not interested in traditional music. Traditional dance was then included as part of the music teaching each year, with TUMa music students serving as teachers. By 2016 music was offered to Form I–IV as a class.

Phase II: Initial Mapping of Traditional Groups, Music and Dance

With initial grant funding from the European Development Fund, the Cultural Arts Centre (CAC) at Makumira started its activities in early 2014 collaborating with the Department of Music and several local NGOs. The plan was to document and preserve the traditional cultures in Northern Tanzania through this field research of traditional songs and dances. This documentation would include audio and video recordings of traditional ceremonies in their original contexts and interviews with village leaders and traditional musicians.

The geographic focus for this project has been on the three primary ethnic groups found in Northern Tanzania, namely the Meru, Chagga, and Maasai. The region boundaries are from the Kenya border in the north to the Lake Manyara area in the south, and the Maasai areas from the Ngorongoro Crater in the west to the Pare Mountains in the east (see Figure 3). This entire region includes two famous mountains, Mt. Kilimanjaro, where the Chagga are the primary ethnic group, and Mt. Meru, where the Meru people are prevalent. The Maasai reside in all the other areas mentioned above (see Figure 4).

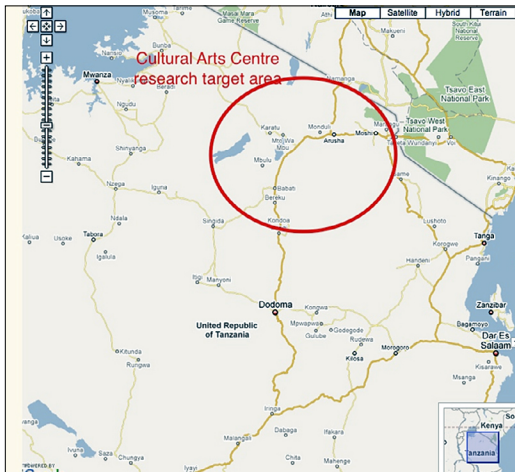


Figure 3. Map of the Cultural Arts Centre mapping and research area in Northern Tanzania (Google map)



Figure 4. Maasai dancing

A three-person team from CAC, headed by Aliko Mwakanjuki, conducted a preliminary mapping from July to September of 2014 to determine how many groups were still performing traditional music and what music/dance have already been documented [11]. Through numerous visits to the above-mentioned areas the CAC research team confirmed what was initially suspected. It was discovered that both the Chagga and the Meru have only two active traditional dance groups. The Maasai, however, have retained many of their traditional customs, costumes, and ceremonies up to present time. Many Maasai village settlers and family groups have individuals who are knowledgeable about their music and dances. The purpose

of this initial study was to identify groups and to search for existing documentation only. The study was helpful and yielded many contacts that aided the following phases of the project.

Phase III: Field Research and Documentation

As of April 2016 the research team has collected 795 video clips comprised of various ceremonies, songs, dances, and interviews. This is in addition to materials that were previously collected by others in Tanzania. This documentation is foundational for the work of the Cultural Arts Centre, both in terms of informing the CAC dancers about performance practices of their music, and for the development of curriculum and educational resources for use in schools. Following this initial documentation, CAC has produced DVDs of the field research to give back to the village leaders who provided the music, dance, and interviews.

The CAC team has met with the directors from the International Library of African Music, claiming to be the largest archive of African music in the world. In addition, CAC has visited Rhodes University in Grahamstown, South Africa and the Klaus Wachsmann Archives at Makerere University, Uganda to study and to learn some of the best practices for this research in Tanzania. CAC has created a database with the field metadata and short 10–15 second excerpts from various ceremonies and events of the Maasai, Meru, and Chagga groups. Currently, access to the full videos is available at the CAC facilities in Tanzania.

Phase IV: Traditional Music and Dance Activities for Youth (Formal and Informal)

Formal trainings organised by CAC included short courses in traditional dance

and professional skills. Alliance Franco-Tanzania Arusha assisted in conducting these formal trainings with the addition of local and international experts on various topics. The result of the first two formal dance trainings was the hiring of 15 full-time dancers/musicians for CAC. After some intensive training and numerous performances (over 70 in the first year), these dancers/musicians then became the main teachers for subsequent dancer trainings held in 2016 for Form IV leavers (students who finished school, but did not necessarily graduate).

In July 2015, the Cultural Arts Centre began to promote traditional music in schools through traditional music and dance workshops and performances. This has been accomplished through traditional dance performances given by CAC dancers/musicians at area government, private and international schools. These performances are offered free as part of CAC outreach into the community. For many of the government schools, it was the first time they have ever had a live professional performance at their schools.

Most of these performances took place in an open area outside or under some trees, which actually added to the authenticity. When performing songs and dances from local areas, students were invited to participate and they tend to participate in large numbers (see Figure 5 and 6). In addition, a number of CAC dancers/musicians have led traditional dance and drum workshops at various schools to help them prepare for special events such as graduation ceremonies. School administrators have been extremely cooperative and enthusiastic about these opportunities for their students and schools. Almost all of these schools have requested additional performances and workshops from CAC. As of June 2019, CAC has given

a total of 69 school performances and multi-session traditional dance workshops.

Most of these performances have taken place in an open area outside or under trees, which actually added to the authenticity. When performing songs and dances from local areas students were invited to participate and they participated in large numbers (see Figure 5 and 6). In addition, a number of CAC dancers/musicians have led traditional dance and drum workshops at various schools to help them prepare for special events such as graduation. School administrators have been extremely cooperative and enthusiastic about these options and possibilities for their students and schools. Almost all of these schools have requested additional performances and workshops from CAC. As of June 2019, CAC has given a total of 69 school performances and multi-session traditional dance workshops.



Figure 5. Cultural Arts Centre performance at Makumira Primary School under the trees



Figure 6. Cultural Arts Centre at Makumira Secondary School with students joining in a local dance

Another aspect of the school outreach was the organizing of a school traditional dance competition in January 2016. Eight nearby schools were selected to participate in this competition. The CAC dancers/musicians went to each of these schools for three weeks prior to the competition to help the students prepare and practise for the competition. The site of the competition was the new one-thousand-seat multi-purpose hall at TUMa, in which CAC had contributed by building a large dance stage in addition to professional sound, light, and projection systems along with some extensive acoustic work to ensure an excellent performance facility. On the day of the competition, the CAC research team documented the entire day's activities. DVDs of all the schools' performances along with some interviews were given to each school. For nearly all of the contestants it was their first time to be on a real stage, and to perform for a large audience. The level of performance was higher than expected, due primarily to the work of the CAC dancers/musicians with each school (see Figure 7 and 8).



Figure 7. Cultural Arts Centre dance competition for schools in January 2016

Furthermore, CAC has given various community performances as part of its outreach. Performances have included welcoming all five East African Presidents, either at the airport or upon arrival for East African Community activities. CAC



Figure 8. Cultural Arts Centre dance competition audience

has also given performances at the annual Uhuru (freedom) Torch celebrations, various tourism fairs, and other government and festival events. Many young people have had the opportunities to attend these activities and witness traditional music and dance performed at a high level.

Phase V: Developing Curriculum Resources

Based on the various experiences and outcomes gathered from the Uraki pilot programme, the goal of this phase was to develop local resources for secondary schools that support the Tanzanian national music curriculum while reflecting the community culture.

From all the songs and dances gathered from the three primary ethnic groups documented by CAC, the research team selected 60 songs to be used for developing music curriculum resources. Songs were selected mainly based on their message content, such as respecting elders, helping the community, HIV/AIDS prevention, while some songs were selected due to their usefulness in teaching musical concepts required by the national curriculum. Some of the songs have already been transcribed into Western music notation.

In all government schools in Tanzania, primary school education is conducted in Swahili while English is the required

Naomoni Aai-ai
Maasai
Women's Prayer Song

Cultural Insights:
In the Maasai culture, the process of giving thanks and prayer is an important part of daily life. This song is sung by women at many major milestones in life (birth of a new child, rites of passage, sacrifices or at worship and prayer gatherings). It can be accompanied by energetic dancing (in more celebratory situations) or by simple swaying (in prayer services).
The role of women and religion in the Maasai tradition. The women have a very important part in the community's relationship with God. They are responsible for facilitating the prayers and traveling to the sacred places to make sacrifices.

Musical Concepts:
• **Call and Response:** In many musical traditions in Tanzania, the call and response format is widely used. The Maasai are no exception. Introduce this concept with different exercises such as speaking in turn, or telling a story with a common refrain sung/spoken by the listeners. Ask for examples of how call and response is used in everyday life through speech, listening, etc.
• **Variations:** Another aspect of many Maasai songs is that the leading part is often varied depending on the singer and the mood. This is often done without much conscious thought, and when duplicating this effect, it should be done in a careful, case way. Practice this with a group by providing a simple melody and asking individuals or small groups to come up with possible variations. Ask them to change one note, a few notes, the rhythm, etc.
• **Irregular Time Meter/Signature:** Another characteristic of many Maasai traditional songs is the meter and feel of time. Often they are not bound to a certain number of beats but rather to a certain phrase or cue given by the lead singer. This could be introduced by agreeing to a certain phrase or cue (for example the words "my grandmother said") and practicing a leader improvising and ending with said phrase. The group then come in with a response.
• **"Nonsense" syllables:** In this song you will notice phrases such as "Eho yyyoo", "Eho koo", "Eho lido joo koo" "ye koo" and "hojoo hojoo". These phrases do not have a specific meaning but are syllables simply used to sing with. Many tribes have different sounding nonsense syllables and are a strong element in many musical traditions.

Links:
Audio of Naomoni Aai-ai: www.aaijohi.org/naomoni

Translations
Swahili
Mungu wangu, Mungu Anayopekea maombi yetu
Mungu tunayempa maombi na anayetuakilia
Tunakuomba Weve (Mungu)
English
My God to whom we pray
The One whom is prayed to and is listening
To You we pray
Pronunciation
Often Kima (language of the Maasai) can be pronounced phonetically, similar to Latin. In this song there are no tricky syllable, pronounce the words as you would Swahili or Latin and you will be very close.

Traditional Maasai Women's Prayer Song
transcribed by Seth Mesiaki Ole Suluho

Soprano
Naomoni Aai-ai
Naomoni Aai-ai
1 - yoo shi ka-moon Hoo- ho! 1 - yoo-shi-ka - o - o - mon

All
1 - yoo shi ka-moon Hoo- ho! 1 - yoo-shi-ka - o - o - mon

Ending (repeat 3x)
Eho yyyoo Eho koo Eho lido joo koo
Eho yyyoo Eho koo Eho lido joo koo
1 - yoo shi ka-moon Hoo- ho! koo joo ho- joo ho- joo

Rhythmic variations
Eho yyyoo Eho koo Eho lido joo koo

CAC
Cultural Arts Centre
Kilimo University
P.O. Box 11 Uva River, Tanzania
+2557860221
www.cac.ac.tz

Figure 9. Sample of CAC music curriculum developed

language of instruction for all secondary schools in Tanzania. Elders from the various ethnic groups were consulted for the context of the songs, the original words in the vernacular language, and the translation into Swahili. The research team, assisted by local consultants, then provided an English translation and developed lesson plans and concepts based on each song. CAC has developed an initial music curriculum resource template and is currently at the evaluation stage (see Figure 9).

ANALYSIS OF FINDINGS AND DISCUSSION

There have been many expected results and other results that were different than expected. Analysis and discussion will follow the five phases of the project for more clarity.

Phase I: Uraki Pilot Programme in Music

The sample of students having music as an examinable subject greatly exceeded expectations, and when the option for traditional music was added in, the

response from students was even greater. This demonstrated a strong evidence that youths were still interested in traditional culture, despite not having the access to quality presentations on their own traditional culture within the government school system.

Students enrolled in the Uraki music classes for the first two years since the beginning of the programme have achieved a promising level in their traditional and Western music skills. Some of these Uraki graduates with music background have applied to enrol in the Certificate of Music programme at Tumaini University Makumira. This is a significant progress.

There are other exciting examples of success within this study. In 2015, several students did very well in their music exams, but failed all the other subjects, which prevented them from being able to continue their formal education. Nevertheless, these students were given an opportunity to assist in teaching current students music. With a passion for Western music, they have continued to learn informally through YouTube videos, printing out free sheet music and practising on their own.

Prior to the establishment of the music subject at Uraki Secondary School, the students who failed in every subject were considered unintelligent and hopeless by their teachers. However, the fact that they could score “A” in music (but failed in all other subjects) shows that they could do well in a subject with proper training and effective teaching. Indeed, the time allotted for the music subject was less than all the other school subjects. This experiment also highlights the problems with the teachers in schools who may not understand the different ways students can learn. They often read from their notebooks and have the students copy and memorising for exams. The poor exam results show that this traditional way of teaching does not lead to understanding, comprehension, and true learning.

Music education is making a real and positive impact in the livelihood of students at the Uraki Secondary School, not just from the academic terms, but also to allow them to experience a boost in their morale and self-esteem in at least one part of their lives.

Phase II: Initial Mapping of Traditional Groups, Music and Dance

The initial mapping confirmed what was suspected from the beginning. Most ethnic groups, including the Chagga and Meru, did not actively participate in traditional dance and music. The Maasai have retained more of their traditional music and culture. These were clearly visible in villages and even cities in Tanzania. Ceremonies were still abound and many Maasai participate in the various music and cultural activities.

The obvious limitation for this research is that if people do not remember their music and dances (because they are not using them in their lives) then conducting this meaningful research is quite difficult.

The researchers are certain that much music and dance are lost permanently, especially from the Meru and Chagga peoples. This is unfortunate and highlighting the importance of documenting what little traditional music and dance that are still remaining.

Phase III: Field Research and Documentation

Even though the research team has successfully accumulated hundreds of hours of video documentation of traditional events to date, there have been various challenges. First, the need of notification that events are happening. Second, was developing an understanding with the various communities that this documentation is for the benefit of the community and the country and not for the personal profit of researchers or documenters. And third would be the issue of authenticity.

From the beginning, CAC has tried to ensure the authenticity by appointing only Tanzanians to run the actual field research, which included two Maasai doing field research in the Maasai land, where the largest amount of information remains. One advantage of this autoethnographic study is that these Maasai team members understand their own heritage well and are accepted by the Maasai community. It should also be noted that all CAC team members hold at least a Bachelor’s degree.

Another issue related to authenticity is documenting in the original context as much as possible. This means finding ceremonies and documenting them, rather than going to a village and asking people to perform music that is used at a certain ceremony. The latter is much easier to organise, but CAC feels that the act of finding ceremonies and documenting them is far more authentic. The challenge comes in getting good communication to find out when various ceremonies are taking place.



The final issue related to authenticity is payment for information. It is relatively easy to find people who are willing to sing and/or dance when payment is offered, but then the researchers questioned whether they were getting authentic songs and dances when they did that. During the process of the initial mapping, it became evident that some of the existing documentation for the target area was not authentic. For example, Chagga musicians playing an American swing tune on home-made metal guitar and singing in the Chagga language is not authentic Chagga music, even though it is performed by the Chagga. From the CAC policy, it will not honour any payment for the initial data collection, but instead, offering the groups an opportunity to perform subsequently at the university with a payment. For the most part this has worked well in the field work.

Phase IV: Traditional Music and Dance Activities for Youth (Formal and Informal)

The importance of the school outreach programmes (informal education) cannot be over emphasised. For instance, when the students watch a CAC performance, they often get excited about their own music and dance. When they were asked before a performance if their traditional culture is important or not, most would say, “no,” but when they were asked after witnessing a proper traditional performance, most of them said “yes.” This result has been consistent in the government, private, and international schools. The attitude about the importance of traditions and culture must first happen with the younger generation in order to create a long-term change.

CAC realised even more now that practical music and dance activities are essential to any music programme in the Tanzanian schools. The team is further convinced that music activities must start

earlier than the secondary school for a long-term change and success to be achieved. Most attitudes and interests were cultivated at the younger age and if a lasting outcome is desired then music and dance must be part of the curriculum in the primary schools in Tanzania. Even though the inclusion of music in primary schools in Tanzania is outside the scope of the current CAC project, this project creates an important understanding. By looking at some of the successful achievements of international schools in the Arusha area, it is believed that Tanzanian students can be high achievers when given the right access to good teachers, resources, and opportunities.

CAC has discovered that school officials and non-music teachers are just as excited by the opportunities presented through music activities in their schools. As stated in the findings, every school that CAC has presented performances and workshops have requested for more opportunities. Schools that CAC has yet visited are asking for opportunities as well. The challenge is not so much on the desire from the youth or school officials, but the access to opportunities, resources, and qualified teachers.

Phase V: Developing Curriculum Resources

This aspect of the project is still in the refining stage. Results drawn from the first few months of the initial feedback on the first curriculum resources developed will result in a final format to be applied consistently for the development of upcoming resources. The initial feedback demonstrated that teachers found the content and background information to be helpful, and they wanted more! CAC is concerned about the quality of the materials produced during the output and giving as much authentic information and context as possible. Once additional

resources are available, the pilot programme can be expanded to other schools.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

The original research questions were all addressed in this research:

1. *Given an opportunity to learn about and participate in traditional music, will school children or students choose to become engaged in these activities?* This is solidly proved through the formal and informal activities offered. Students eagerly chose to become engaged in these activities.

2. *If both traditional and Western music are taught, will the students be able to learn both local and Western music skills alike?* The results showed that this is possible, even though only the Western music skills are formally assessed in the national music examinations. Informal assessments are being developed to assess the traditional music skills. Despite the fact that most students tend to excel at either one or the other (either Western music or traditional music), students who worked on both have found success in both.

3. *Given an opportunity to learn various music and dance at their school, will the students choose to remain more connected to their traditional culture?* This research question has been harder to ascertain due to the traditional culture activities taking place not within the school compounds and school learning hours and days, but the students involved in music in the schools have voluntarily chosen to participate and connect with some traditional cultural events. Perhaps it was most notable that the school students voluntarily attended CAC regular weekly performances (given twice per week), considering the fact that some of these students had to walk several

kilometres to the CAC site. It is also worth pointing out that in the last one-month training offered by CAC for secondary school students, the majority was from the Uraki Secondary School. The number of students wishing to participate exceeded the number of slots available (30). Students who were not selected have continued to visit CAC and often asked when the next opportunity was.

4. *Given the generally poor academic performance in all academic subjects, will experiencing success in the music classroom build self-esteem among these students?* There are a number of students who would have failed Form II completely and ended their education, except that their higher music scores allowed them to continue. This is quite significant. In addition, some music students failed every other course examination and were not successful in graduating or continuing in their formal schooling. Without seeing success in music, these students would have simply been labelled as incompetent or lazy, but their good success in music showed them something different. It is interesting to note that some of the stronger music students who failed all of their other subjects are now assisting the lead teacher, Emmanuel Ndale, in teaching music at Uraki Secondary School. These students are highly motivated and genuinely helping. Their self-esteem has not been destroyed despite the fact that they had failed all their courses except for music.

The results gathered from the four research questions demonstrate how CAC has brought a dramatic positive impact to school students from the first year of its involvement with the pilot programme at the Uraki Secondary School to present. The researchers believe that through refinement, CAC will be successful in engaging youth to get involved in preserving their culture and



slowing down the cultural loss in Northern Tanzania.

Recommendations from the researchers include:

1. CAC and the Music Department at Tumaini University Makumira should continue their collaboration to develop resources and expand the teaching of music to other schools as quickly as possible. These resources should include both traditional and Western music contextualised for Tanzania.

2. CAC should continue to engage school students through informal and formal music education opportunities as much as possible.

3. Once more resources are available for both curriculum and finances, this pilot programme should be expanded to other nearby schools to help refine their programmes, to provide more practical teaching experiences for university music students, and, of course, to provide more opportunities for school students to benefit from music education.

4. CAC and the Music Department need to engage with educators from other academic institutions in Tanzania, especially the University of Dar es Salaam, and music schools, notably Music Mayday (Dar es Salaam), Dhow Countries Music Academy (Zanzibar), Kilima Music (Arusha), and Umoja Music School (Arusha) to foster more cooperative efforts and ideas in making tangible and positive changes in the national music curriculum in Tanzania.

5. Together with the above named organizations, government officials and ministries need to be engaged in this bigger picture for solution in preserving the rich culture of Tanzania.

ACKNOWLEDGMENTS

This Cultural Arts Centre (CAC) project was funded in part by a grant from the European Union and funds raised through Tumaini University Makumira. Randall Stubbs serves as Programme Manager for CAC and was the grant author. He was also the Head of the Music Department from 2006 to 2015. The university administrators who have provided support include Vice Chancellor Joseph Parsalaw, Deputy Vice-Chancellor for Administration Faustin Mahali, and bursar representative Eliakim Lekoringo.

The initial impetus and vision to try and make a difference in the lives of the children in the community came from the late Carol Stubbs (2018). Additional credit goes to Megan Stubbs Ndale, all the CAC staff, especially Glory Ewald, Aliko Mwakanjuki, Gabriel Olodi, Emmanuel Ndale and the dancers/musicians of CAC. Ideas and support also came from all the current and former lecturers from the Department of Music, including Seth Sululu, Emmanuel Ndale, Yen-Lin Goh, Sophia Kuyenga, Gary Sperl, Kimmo Tapanainen, Hanna Martikainen, Emmanuel Kaghondi, Jacqueline Henninger, Daris Hale, and Leena Lampinen, as well as the music students from the department.

NOTES

¹ Ministry of Education and Vocational Training. Curriculum for ordinary level secondary education in Tanzania. Dar es Salaam, Tanzania: Tanzania Institute of Education, 2013. 40 p.

² Ministry of Education and Vocational Training. Music syllabus for secondary schools: Form I–IV. Dar es Salaam, Tanzania: Tanzania Institute of Education, 2010. 52 p.

³ Muro E. D. Mwanafunzi wa muziki. music education. URL: Habari Maalum Press. Music Educators National Conference. 2004. The benefits of <http://www.childrensmusicworkshop.com/advocacy/benefits/> (20.11.2019).

REFERENCES

1. Akia B. No Way Out: Child Marriage and Human Rights Abuses in Tanzania. *Human Rights Watch*. 2014. URL: <https://www.hrw.org/report/2014/10/29/no-way-out/child-marriage-and-human-rights-abuses-tanzania> (20.11.2019).
2. Auh Y. *Harmony Nation Education: One Nation, One World, One Universe (Tanzania Edition, Flute Book 1)*. Korea: Music 4 One, 2013. 157 p.
3. Browning M. *Shake it: A Study of Traditional Dance and Drumming in Tanzania with the Africa Traditional Dance Group*. 2009. URL: https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1650&context=isp_collection (20.11.2019).
4. Fratkin E., Wu T. S. M. Maasai and Baarabaig Herders Struggle for Land Rights in Kenya and Tanzania. *Cultural Survival Quarterly*. 1997. URL: <https://www.culturalsurvival.org/ourpublications/csq/article/maasai-and-barabaig-herders-struggle-land-rights-kenya-and-tanzania> (20.11.2019).
5. Haji M. *Youth Employment in Tanzania: Taking Stock of the Evidence and Knowledge Gaps*. Ottawa, Canada: International Development Research Center, 2015. 40 p.
6. Henninger J. Music Education in Tanzanian Schools. *Connections*. 29 (1). 2014, pp. 8–10.
7. Ho Y. C., Cheung, M. C., & Chan, A. Music Training Improves Verbal but not Visual Memory: Cross-Sectional and Longitudinal Explorations in Children. *Neuropsychology*. 12. 2003, pp. 439–450.
8. Kiel H., Haonga E. (Eds.). *Ukuti, ukuti (book and CD)*. Zanzibar: Mkuku na Nyota, 2011. 17 p.
9. Mapana K. *Music Traditions in the School Curriculum: Attitudes of Tanzanian Music Educators* (Doctoral Dissertation). 2013. ProQuest Digital Dissertations. 99 p.
10. Mapana K. Transitions in the Social Functions of the Muheme Music Tradition of the Wagogo People of Dodoma, Tanzania. *International Journal of Humanities and Social Science*. 3 (3), 2013, pp. 161–168.
11. Mwananjuki A. E. *Mapping of Maasai, Meru, and Chagga Traditional Music in Northern Tanzania*. Makumira, Tanzania: Cultural Arts Centre, 2014. 17 p.
12. National Examination Council of Tanzania. *Uraki secondary school 2015 examination results*. URL: <http://necta.go.tz/matokeo/ftna2015/html/S1229.htm> (20.11.2019).
13. Nonnyonga-Tamasuza S., Solomon T. (Eds.). *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives in Uganda and Beyond*. Kampala, Uganda: Fountain Publishers, 2012. 255 p.
14. Rabkin N., Redmond R. *The Art of Education Success*. Washington Post. A19, 2005. 16 p.
15. Shehan-Campbell, P., Wiggins T. *Oxford Handbook of Children's Musical Cultures*. London: Oxford, 2013. 636 p.
16. Siwale E., Sefu M. *Development of Primary Education in Tanzania*. Ontario, Canada: Brock University, 1977. 71 p.
17. Strumpf M. *Music Education in Malawi and Zimbabwe* [paper presented in Grahamstown, South Africa]. 2001. URL: <http://portal.unesco.org/culture/en/files/19554/10813425843strumpf.pdf/strumpf.pdf> (20.11.2019).
18. Strumpf M. *Different Approaches to Music Education in East Africa: The past 100 years*. 2015.



URL: <http://musicinafrica.net/music-education-tanzania-100-years-different-approaches> (20.11.2019).

19. Stubbs R. *Traditional Music and Dance Preservation and Promotion in Northern Tanzania: Year Two Report for the European Development Fund*. Cultural Arts Centre Makumira, Tanzania, 2016. 118 p.

20. Taylor P., Mulhall A. Contextualising Teaching and Learning in Rural Primary Schools: Using Agricultural Experience. *Education Research*. 1 (20). 1977. 130 p.

URL: <http://collections.infocollections.org/ukedu/en/d/Jdep20b/7.1.1.2.html> (20.11.2019).

21. UNESCO. *Intangible Heritage Domains: Performing Arts (Such as Traditional Music, Dance, and Theatre)*. 2016. URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/performing-arts-00054> (20.11.2019).

22. University of Pennsylvania African Studies Center. *East Africa Living Encyclopedia: Tanzania Ethnic Groups*. 2016. URL: <https://www.africa.upenn.edu/NEH/tethnic.htm> (20.11.2019).

23. US Department of Education. *Getting Ready for College Early: A Handbook for Parents of Students in the Middle and Junior High Schools Years*. Washington, D. C: US Government Publications, 1997. 20 p.

24. World History at KMLA. *Tanganyika a British Mandate 1918–1939*.

URL: <http://www.ntz.info/gen/b00627.html#id03484> (20.11.2019).

About the authors:

Randall N. Stubbs, Programme Manager, Cultural Arts Centre, Tumaini University Makumira (P.O. Box 55, Usa River, Tanzania),

ORCID: 0000-0003-3258-5747, manager@cac.makumira.ac.tz

Yen-Lin Goh, DMA (Doctor of Musical Arts), Director, Passiontree Music (58200, Kuala Lumpur, Malaysia), **ORCID: 0000-0002-8993-1340**, yenlin.goh@gmail.com

Об авторах:

Стаббс Рэндалл Н., программный менеджер, Центр культуры и искусств, Университет Тумайни Макумира (Р. О. Вох 55, г. Уса Ривер, Танзания),

ORCID: 0000-0003-3258-5747, manager@cac.makumira.ac.tz

Ен-Лин Го, DMA (доктор музыки), директор, «Passiontree Music» (58200, г. Куала-Лампур, Малайзия), **ORCID: 0000-0002-8993-1340**, yenlin.goh@gmail.com



IDRIS M. GAZIEV

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0003-0317-9168, gazievidris60@gmail.com

The Musical Culture of the Tatars of the Early 20th Century: Ilyasbek Kudashev-Ashkazarzsky

The present article examines the artistic engagements of the brilliant representative of early 20th century Tatar stage art Ilyasbek Kudashev-Ashkarazsky. Analysis is made of performances of the musical-theatrical troupe which under his leadership combined theatrical and concert divertissements with performances of vocal, instrumental and dance numbers; the troupe's concert tour activities are described. For the first time in modern scholarship the author highlights Kudashev-Ashkezarzsky's musical art. Special attention is given to analysis of gramophone recordings of Tatar melodies in the performance of musician (harmonist) Ilyasbek Kudashev-Ashkarazsky, on the basis of gramophone records of the "Gramophone" company, which have been brought into scholarly use for the first time.

Keywords: Tatar musical culture, theatrical troupe, divertissement, musician, Tatar gramophone recording, "Gramophone," gramophone record, Tatar folksong, instrumental solo.

For citation / Для цитирования: Gaziev Idris M. The Musical Culture of the Tatars of the Early 20th Century: Ilyasbek Kudashev-Ashkazarzsky // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 114–122. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.114-122.

И. М. ГАЗИЕВ

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0003-0317-9168, gazievidris60@gmail.com

Музыкальная культура татар начала XX века: Ильясбек Кудашев-Ашказарский

В настоящей статье рассматриваются художественные занятия блестящего представителя татарского сценического искусства начала XX века Ильясбека Кудашева-Ашказарского. Анализируются выступления музыкально-театральной труппы, которая под его руководством объединила театральные и концертные постановки с исполнением вокальных, инструментальных и танцевальных номеров; описывается концертно-гастрольная деятельность труппы. Впервые в современной науке автор обращает внимание на музыкальное творчество Кудашева-Ашказарского. Особое внимание уделено анализу грамофонных записей татарских мелодий в исполнении музыканта (гармониста) Ильясбека Кудашева-Ашказарского. Исследование проводилось на основе грамофонных пластинок фирмы «Грамофон», которые автором впервые были введены в научный оборот.

Ключевые слова: татарская музыкальная культура, театральная группа, дивертисмент, музыкант, татарская грамофонная запись, фирма «Грамофон», грамофонная пластинка, татарская народная песня, инструментальное соло.

The social and societal changes which occurred in the early 20th century became a breakthrough moment not only in the political and economic spheres, but also in the domain of culture. These changes found their reflection in all the spheres of the urban Tatars' artistic activities: the national literature was elevated onto a new level, national theater emerged, musical and literary clubs appeared, the concert life and touring activities of Tatar musicians were inactivated, and the first gramophone recordings were created.

The history of the early 20th century Tatar musical culture has been elucidated in contemporary research works, however a number of blank spots has remained which require further study. The aim of the present article is to analyze the artistic activities of the pathfinder of the Tatar theatrical stage art Ilyasbek Kudashev-Ashkarazsky (1884–1942). The topicality of this research stems from the fact that the activities of the actor, producer and organizer of the first national musical spectacular performances Kudashev-Ashkazarsky have been insufficiently studied. The sphere of musical interests of Kudashev-Ashkazarsky, whom his contemporaries characterized as a brilliant musician – harmonist and violinist, – has remained beyond the scope of previous research works. The novelty of this work is stipulated by the incorporation of archival documents, periodicals, posters, concert programs, reviews of concerts and evenings, which have been brought by the author into scholarly use. Gramophone records with recordings of musical compositions in Kudashev-Ashkazarsky's performances are examined here for the first time.

Ilyasbek Batyrgareyevich Kudashev-Ashkazarsky was born in Orenburg, and in 1899 he graduated from the madrasah "Khusainia." Having been a shakird of the madrasah, Kudashev-Ashkazarsky was

distinguished by his virtuosic performance on the harmonica and violin and his expressive recitation of poems by Tatar and Russian poets. During his studies at the Tatar tutorial school in Kazan, in 1902, while being a student, Kudashev-Ashkadarsky created his first amateur theatrical group [1, p. 6]. After completing studies in 1904, Kudashev-Ashkazarsky returned to Orenburg. In 1905, as documented by the well-known Tatar theater researcher Khasan Gubaidullin, Kudashev-Ashkazarsky, who considered it his sacred duty to create a Tatar theatrical troupe, attracted competent, goal-oriented young people eager to become artists¹. The troupe bore the name of "The First Mobile Troupe of Muslim Dramatic Artists of Ilyazbek Kudashev-Ashkazarsky." The imprint of a stamp of this troupe's directory placed on one of Kudashev-Ashkazarsky's letters confirms the exactness of the troupe's legal name². The year 1907 saw the beginning of the tour activities of Kudashev-Ashkazarsky's troupe through many cities in Russia, the Caucasus, Crimea, Central Asia and Finland.

A particular trait of Kudashev-Ashkazarsky's touring troupe is that the artists by no means limited themselves merely to giving performances in Tatar and Russian. The programs of the evenings consisted in several portions featuring a theatrical performance, either a concert of national music or an international divertissement, sometimes with the inclusion of Russian and foreign artists, demonstrations of "live pictures" and cinematic shows. All this diversity of musical and spectacular theatrical performances found its reflection in the posters preserved up to our days and the programs of the evenings, informing the public that the function of their organizer was carried out by "the directory of Ilyasbek Kudashev-Ashkazarsky." These divertissements were given varying titles.

Thus, in Kazan Kudashev-Ashkazarsky's troupe, when performing in a program of a closed theater in the "Arcadia" garden on June 13, 1907, presented in the last part of the evening a Gala-Divertissement-Variety Show³. According to the information given in another poster, "The troupe of Ilyazbek Kudashev-Ashkazarsky in the summer theater of the Vladimirsky Theater of Simbirsk on June 24, 1907 is giving a performance in Tatar and Russian ...<...> and in the fourth section of the concert – a Divertissement (i.e., a musical-vocal divertissement). The theatrical play in the Tatar language is acted out in national costumes and with the incorporation of Eastern-style scenery. During the intermissions an orchestra of military music plays during the intermissions"⁴.

It must be noted that Kudashev-Ashkazarsky knew Russian very well and was himself a highly educated man. With the aim of providing the Tatars exposure to Russian culture, his troupe gave performances in Russian, in addition to their Tatar productions, in this case, in Simbirsk, of plays by Anton Chekhov. The preserved posters also provide information that "during the intermissions there will be a Little Russian chorus singing, while the orchestra will play several Eastern pieces"⁵. The participation of the Little Russian (i.e. Ukrainian) chorus (cappella) demonstrates Kudashev-Ashkazarsky's aspiration to familiarize the Tatar viewer with the musical culture of the Ukrainian people.

The troupe also participated in the entertainment programs at the famous Nizhny-Novgorod fair. Thus, in the "Follet Berger" carnival theater the troupe gave a number of performances in Tatar⁶. According to the dates of the newspaper issues, during the period between August 23 and September 3, along with the theater performances, there was a benefit performance of Ilyasbek

Kudashev-Ashkazarsky and a farewell performance organized there. On one of the posters we read: "The third Eastern night. The Nizhny-Novgorod Fair. 1907. The 'Follet Berger' Garden-Theater. On Sunday, August 26, the first Mobile Troupe of Muslim Dramatic Artists, under the direction of Ilyazbek Kudashev-Ashkazarsky, the first troupe of its kind in Russia, will give its third performance in Tatar 'Ukaz balyasy,' a comedy in 4 acts by Khakim Zabiroy. During the intermissions on the open garden stage a splendid divertissement concert was held with the participation of foreign and Russian artists"⁷. The newspaper "Volgar" wrote: "After the farewell performance, which attracted rather a large amount of audience, a heartfelt speech was addressed to the head of the troupe Ashkazarsky, and a present was given to him: a golden dinnerware set and silver objects"⁸. Next comes an itinerary of the troupe's subsequent tours: Kasimov, Yaroslavl, Moscow, St. Petersburg, Crimea, the Caucasus, Central Asia, Khiva, Bukhara, Turkestan.

We find out about yet another tour made by the troupe to the Nizhny-Novgorod fair from a preserved advertisement telegram, which notifies us that in the "Brazilian Electric Theater" in the garden across from the Figner Theater "...During the course of one evening the troupe shall present a dramatic performance, a cinema show, and a multifarious divertissement with international dances"⁹. It must be noticed that the initial name of the troupe "The First Mobile Theater of Muslim Dramatic Artists, the First in Russia" is complemented with the addition of "...and Vocal Musical Artists (my italics, I.G.) from the Private Theatrical Enterprise of the Famous Artist Ilyazbek Kudashev-Ashkazarsky." This name of the troupe remained unchanged in the posters and programs of the troupe's tours of the years 1912–1914.

The posters and programs indicate that the divertissement concert of Kudashev-Ashkazarsky's troupe proper consisted of vocal, instrumental and dance numbers. Thus, the program of the evening held by the troupe after its performance in Aktyubinsk (January 13, 1912) included the following participants and genres: G. Khudoyar-Khanov – solo singing, G. Gazizov – storytelling, Fakhriya Ibatovna Arskaya – solo singing, Ilyasbek Kudashev-Ashkazarsky – solo on a 5-button Viennese accordion¹⁰. Information about the forthcoming divertissement-concert and theatrical performance (Galiascar Kamal's drama "Uinash") by the troupe in St. Petersburg on September 22, 1913 was also given in an announcement published in the "Musulmanskaya gazeta" ["Muslim Newspaper"]¹¹.

In 1913 Ilyasbek Kudashev-Ashkazarsky's troupe, "... having travelled through the length and breadth of Russia, already gave a performance in St. Petersburg at the Chebeco Hall on December 31, close to the New Year"¹². Starting from January 1, 1914, the troupe begin their tour in Finland, and from January 24, "...passing from the Trans-Caspian oblast and the Turkestan region, through St. Petersburg, into Finland, having come upon the request of the Muslim public for the second time to St. Petersburg..." is giving a performance in Tatar¹³. The names of the participants of the performance are listed – they are: Fakhri khanum Arskaya, mademoiselle Ashraf, G. Aisanovskaya, Ilyasbek Kudashev-Ashkazarsky, and Sabirbek Gasprinsky. Information is also given of a performance by "the musical orchestra" during the intermissions and dances.

During the course of the tours through Central Asia in the electric theater "Svet" ["Light"] of the urban part in the city of Namangan the troupe gave a performance

with the title of "Grandiose Eastern Evening" in eight parts. The program of the divertissement performance in one of the concert's sections "...especially for this evening consists of a mass of diverse Tatar, Russian, Sartov literary-musical vocal numbers and chorus"¹⁴, while during the intermissions the military orchestra performed Eastern pieces.

Of special interest is information drawn from the biography of actress and singer Fakhriya Ibatovna Arskaya-Kudasheva (Akhmetova) (1880–1956), the wife of Kudashev-Ashkazarsky. She received her first invitation to join Kudashev-Ashkazarsky's troupe in 1907, but only after several years of work in the Tatar theatrical troupe "Saiyar," during the 1911–1912 season she began her activities with Kudashev-Ashkazarsky. After that, she combined her work in both of these troupes. The leading actress of the troupe performed as the "famous Muslim artist of the Orenburg and Kazan theaters Fakhri khanum Arskaya." As she wrote in her memoirs, "...besides the professional work in drama, I had to present myself as an initiator of performances from the stage, both as a singer and a performer of Tatar dances among the Tatar population of Russia, which has also been noted numerous times by the criticism in the Tatar press, during the first years of my work on the Tatar stage, since in those days Tatar women stood aloof performing on stage, not only with songs and dances, but even appearing masked (in makeup) and in theater, considering this to be shameful and sinful for themselves"¹⁵. As far back as in 1907 the Moscow newspaper "Russkoye slovo" ["The Russian Word"] wrote regarding the appearance of Tatar women on the theater stage: "Performances of the visiting Muslim troupe of Mr. Ashkazarsky began at the 'Aquarium.' The troupe consists of young people who

have achieved good team work and set as their goal to struggle against the ignorance and backwardness of the lower classes of the Muslim population. The troupe has several Mohammedan women artists, which presents a rather brave protest against the Muslim custom which forbids women to appear in public, especially on stage”¹⁶.

Many programs of Kudashev-Ashkazarsky’s troupe have been preserved in which information is given for the public about the concert life of the evening and about the performed songs. The famous theater researcher Khasan Gubaidullin in his manuscript “*Bashlap yorucheler*” (“The Instigators”) cites the programs for the evenings on May 9 and 18, 1914 in St. Petersburg¹⁷: the theatrical performance itself, the concert and the dances lasting until 3 at night. The program of the concert compiled by Ilyasbek Kudashev-Ashkazarsky offers a classification of the performed songs grouped as follows¹⁸: the first part of the concerts consists of sacred melodies (*munadjats*); the second part includes the following Tatar folk songs and tunes: “Zilyaylyuk” (“*Zilyaylyuk*”), “Gaisha” (“*Keleu Gaishe*”), “Yakub’s Melody” (“*Yakub koe*”), “On the River” (“*Su oste*”), “The Top of the Tree” (“*Agach bashy*”), and “The River Uil” (“*Uel*”). It is also reported that this same part of the concert would also include the performances of Bashkir historical songs popular among the urban Tatars – “Ashkazar” (“*Ashkazar*”) “Tefitlyau” (“*Teftiliau*”), and Sakmar (“*Sakmar*”). The third part of the concert consists of vernacular Tatar songs, motives pertaining to popular genres, contemporary songs and melodies: “Did you put on your apparel?” (“*Asyl kidenme sin?*”), “Fatikh” (“*Fatyikh*,” a man’s name), “Pearl-Sapphire” (“*Zheuhar-yakut*”), “Kazan Man – Fine Fellow” (“*Kazanets-maladets*”), “The Times” (“*Zamana*”). Here also the

following songs would be sung: “A Child of Mishkin” (“*Balamishkin*”), “Black Bullrush” (“*Kara kamysh*”), “Wayfaring” (“*Sefer*”), “Friday” (“*Zhomga*”), “The Old Woman Gizzelbanat” (“*Gyizzelbannat kortka*”) accompanied on the violin, piano and mandolin. This repertoire corresponds to the particularities of entertainment music of early 20th century urban Tatars.

In the compilation of that evening’s program Kudashev-Ashkazarsky demonstrated himself as a true connoisseur of Tatar folk music, which was familiar to him from childhood. He performed folk songs and melodies from his youthful years on the accordion and the violin with love. Kudashev-Ashkazarsky’s profound knowledge in the sphere of the Tatars’ musical culture gave him the opportunity to convey to the audiences the information about the areal of dissemination of the adjudicated songs. The musician’s serious attitude toward the Tatar people’s musical culture, his concernment with their future, have found reflection in his utterances about the recordings of Tatar songs on gramophone records. The question concerns a rough draft of a letter from May 22, 1908 addressed to a Moscow-based agent of one of the gramophone companies, Gustav Kemmler: “My Dear Sir! <...> ... I cannot remain silent about the following occurrence. Having read your letter, I learned that the recording, as it turns out, shall be carried out not under your personal control, but that merely technicians shall come to Kazan for that aim”¹⁹. “Your people are not Mohammedans, in all likelihood, they are people who are very little, and maybe even not at all familiar with Tatar life, their everyday traditions, literature, music, their merits and limitations and stories. After all, such a state of affairs leads me, as a person interested in this affair, towards certain considerations, and I apologize beforehand

for my boldness to utter to you, My Dear Sir, here are my ‘particular thoughts’ about this affair. The thing is that Your Company has begun to deal with the recordings of music of Tatars from Kazan, Orenburg, Crimea, the Caucasus and other places for almost the first time, and for this reason I am absolutely sure that in the adjudication of the merits and the flaws of the aforementioned Tatar literature, poetry and music your technicians have not acquired enough knowledge and experience, and, consequently, I could not make sure of the validity of the course of business of this kind of recording and the prevention of a similar gross mistake which was allowed thereby in the Company of the ‘Gramophone’ Society, namely: the first time, having discovered the (path towards) recording of Tat.[ar] rec.[ords], I threw myself headlong into the process, recording everything without exception which I could place my hands on, all sorts of trash, and thereby polluted my extensive repertoire by such Tatar songs. <...>. Subsequently, certain records turned out to have such ultra-piquant words, that there is cause to feel uneasy...”²⁰.

Kudashev-Ashkazarsky’s own recordings on gramophone recordings of the Stock Corporation of the “Gramophone” Company on gramophone records present a significant contribution to the history of Tatar gramophone recording. According to the data of “Vostochny katalog” [“The Eastern Catalogue”] of the “Gramophone” company and the British discographer, Doctor Alan Kelly, these recordings were made in Moscow in February 1908 by one of the leading experts of the “Gramophone” company Franz Gampe²¹.

Kudashev-Ashkazarsky discography is comprised by speech recordings – dramatic monologues, poems, short theatrical scenes, as well as instrumental solos. In the “Eastern Catalogue” his recordings were indicated

the following way: “Satirical short-stories, scenes and poems (odes) performed by the famous artist from the first and only wandering (mobile) troupe of Muslim artists in Russia under the direction of Ilyas Bek Kudashev-Ashkazarsky, Kazan.”

According to the template (production) numbers of the records from the “Eastern Catalogue,” the author was able to establish the successive order of recordings of the performer’s present session: in the “speech” section he includes 8 recordings of the oral genre for the format of the “Mignon” record, some of which are preserved in the funds of the National Museum of the Republic of Tatarstan. The following recordings are also made in “Mignon” format – Kudashev-Ashkazarsky’s instrumental solo on the harmonica: the piece “Kaban usti” (“Kaban oste,” “On the Kaban Lake”) (2932k) and “Khrriat” (“*Khorriat*,” “Freedom”) (2933k). In that same session for the records of the “grand” format Ilyasbek Kudashev-Ashkazarsky fixates monologues and poems. It must be noted that Kudashev-Ashkazarsky was the first to make gramophone recordings of the great Tatar poet Gabdulla Tukay “Eulogy of Tatar Girls” (“*Tatar kyzlaryna. Soyam de, soimim de...*”) (No.65651).

The group of Tatar recordings in the “speech” section is concluded by Kudashev-Ashkazarsky’s “scene,” listed as No.6578L, “Young Tree” (“*Yash agach*”), while in the musical section of the present session he recorded three numbers of the “harmonica solo” – “Taftilyau” (“*Teftileu*,” “Taftilyau”) (No.6589L), “Zilyaylyuk” (“*Zileyluk*,” “Zilyaylyuk”) (No.6590L) and “Rekruti” (“*Rekrutlar*,” “Recruits”) (No.6591L).

Thereby, in the present Moscow session of the “Gramophone” company, Kudashev-Ashkazarsky made fourteen recordings in the “recitation” section and five recordings in the “harmonica performance” section. In

the published catalogues and in the records of the “Gramophone” company Kudashev-Ashkazarzsky is presented as a performer of “violin and Italian harmonica solos,” however, in the “Eastern Catalogue” there was no “violin solos” discovered.

The gramophone records with the recordings of Kudashev-Ashkazarzsky’s instrumental solos on the Italian harmonica disclosed by the author in the funds of the National Museum of the Republic of Tatarstan are essential for the study of the musician’s manner of performance.

These are recordings of examples of Tatar plangent lyrical songs: “Teftilyau” (“*Teftileu*”) (No.X-109121), “Zilyaylyuk” (“*Zileyluk*”) (No.X-109122), “Recruits” (“*Rekrut*”) (No.X-109124) and another recording – a tune, popular among the Tatars in the early 20th century, “Khriyat” (“*Khorriyat*”) (No.109105).

In Kudashev-Ashkazarzsky’s performance it is possible to sense a sense of devotedness to the performance tradition of the folk musicians at the turn of the 19th and the 20th century, namely, the conjunction of two melodies of different characters and genres into one musical number: after the plangent melodies of the songs “Teftilyau” and “Zilyaylyuk” we hear a short tune in a fast tempo. During the course of the aural analysis of the recordings of the performance by harmonica player Kudashev-Ashkazarzsky, the musician’s characteristic traits are revealed: improvisational qualities, emotionality, and an original rendition of

melodies which are popular among the Tatars.

Thereby, the preserved concert programs, posters, the memoirs of contemporaries, the geography of the itinerary of the concert tours and the revealed gramophone recordings of Kudashev-Ashkazarzsky’s performances make it possible to evaluate his contribution to the history of 20th century Tatar culture and, in particular, the history of Tatar gramophone recording. The present work presupposes the need for further studies of Kudashev-Ashkazarzsky’s musical activities, the deciphering of his instrumental recordings secured on gramophone records. The demonstrated gramophone recordings provide the opportunity for carrying out comparative analysis of the melodic material and the musical specimens of the folk songs published in compilations in the early 20th century, as well as to compare them with the other demonstrated recordings of other Tatar performers.

Ilyasbek Kudashev-Ashkazarzsky continued his artistic activities during the Soviet period: he directed Red Army concert groups, worked in cultural and artistic institutions of the Tatar ASSR, continued his active concert engagements, performing with programs of artistic recitation, and also in the role of a violinist²². He was awarded the title of “Hero of Labor” in 1926 [2, p. 255]. In 2012 Kudashev-Ashkazarzsky’s violin was donated by his relatives to the Galiascar Kamal Museum of the State Tatar Academic Theater.

NOTES

¹ Archive of Manuscripts and Rare Books of the G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan (ILLA AS RT, Kazan). Fund 185. Inventory 1, item 63.

² Archive of Manuscripts and Rare Books of the G. Ibragimov ILLAAS RT (Kazan). Fund 185. Inventory 3, unit 9.

³ Ibid., unit 26.

⁴ Ibid., unit 25.



- ⁵ Ibid., unit 7.
- ⁶ Nizhegorodskiy listok. “Teatr i muzyka” [The Nizhny-Novgorod Newspaper. “Theater and Music”]. 1907. August 23, No. 205.
- ⁷ Archive of Manuscripts and Rare Books of the G. Ibragimov ILLAAS RT (Kazan). Fund 185. Inventory 3, unit 26.
- ⁸ Volgar' [Volgar]. 1907. September 5, No. 207.
- ⁹ Archive of Manuscripts and Rare Books of the G. Ibragimov ILLAAS RT (Kazan). Fund 185. Inventory 3, unit 30.
- ¹⁰ Ibid., unit 28.
- ¹¹ Musul'manskaya gazeta [Muslim Newspaper]. 1913. No. 24. St. Petersburg.
- ¹² Musul'manskaya gazeta [Muslim Newspaper]. 1914. No. 1. St. Petersburg.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Archive of Manuscripts and Rare Books of the G. Ibragimov ILLAAS RT (Kazan). Fund 185. Inventory 3, unit 29.
- ¹⁵ Ibid., unit 35, l. 1.
- ¹⁶ Russkoye slovo. “Teatr i muzyka” [The Russian Word. “Theater and Music”]. November 11, 1907, No. 260.
- ¹⁷ Archive of Manuscripts and Rare Books of the G. Ibragimov ILLAAS RT (Kazan). Fund 185. Inventory 1, unit 63, p. 6.
- ¹⁸ Ibid., unit 63, p. 7.
- ¹⁹ Archive of Manuscripts and Rare Books of the G. Ibragimov ILLAAS RT (Kazan). Fund 185. Inventory 3, unit 9, l. 1.
- ²⁰ Ibid., unit 9, p. 2.
- ²¹ The Gramophone Company Limited ZONOPHONE RECORDS. THE ORIENT CATALOGUE [Electronic resource]. Compiled and edited by Alan Kelly. March, 2000. CD-ROM.
- ²² Kudashev-Ashkazarsky, Ilyasbek Batyrgareyevich. Entsiklopedia Bashkirii [Encyclopedia of Bashkiria]. URL: http://ufa-gid.com/encyclopedia/kudash_shk.html (17.10.2018).

REFERENCES

1. Kudasheva A. V., Kudashev R. Kh. Cherez ternii k zvyozdam [Through Thorns to the Stars]. *Dvoryanskiy vestnik* [Nobility Gazette]. 2004. No. 59, pp. 6–7.
2. *Tatar teatry* [Tatar Theaters] (1906–1926). Supplemented 2nd edition. Kazan: Megarif, 2003. 308 p. (In Tatar language)
3. Gaziev Idris M. Early 20th Century Tatar Gramophone Recording: Ibragim Adamantov. *Problemy muzikal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 94–98. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.094-098.
4. Gronow P., Englund B. Inventing Recorded Music: The Recorded Repertoire in Scandinavia 1899–1925. *Popular Music*. 2007. Vol. 26, No. 2, pp. 281–304. DOI: 10.1017/S0261143007001298.
5. Lubinski C., Steen A. Traveling Entrepreneurs, Traveling Sounds: The Early Gramophone Business in India and China. *Itinerario-International Journal on the History of European Expansion and Global Interaction*. 2017. Vol. 41, No. 2, pp. 275–303. Special Issue: SI. DOI: 10.1017/S0165115317000377.
6. *Working Files HWV. The Russian Catalogue Amour CAT2* [Electronic resource]. Draft Alan Kelli, Prepared 10 February, 2007. (Gramophone/Zonofone /Rebikov). CD-ROM.

About the author:

Idris M. Gaziev, Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Vocal Art, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0003-0317-9168, gazievidris60@gmail.com

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Кудашева А. В., Кудашев Р. Х. Через тернии к звёздам // Дворянский вестник. 2004. № 59. С. 6–7.
2. Татар театры (1906–1926). Тулыландырылган 2нче басма. Казан: Мәгариф, 2003. 308 б. (На тат. яз.)
3. Early 20th Century Tatar Gramophone Recording: Ibragim Adamantov // Problemy muzikal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 3, pp. 94–98.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.094-098.
4. Gronow P., Englund B. Inventing Recorded Music: The Recorded Repertoire in Scandinavia 1899–1925 // Popular Music. 2007. Vol. 26, No. 2, pp. 281–304. DOI: 10.1017/S0261143007001298.
5. Lubinski C., Steen A. Traveling Entrepreneurs, Traveling Sounds: The Early Gramophone Business in India and China // Itinerario-International Journal on the History of European Expansion and Global Interaction. 2017. Vol. 41, No. 2, pp. 275–303. Special Issue: SI.
DOI: 10.1017/S0165115317000377.
6. Working Files HWV. The Russian Catalogue Amour CAT2 [Electronic resource] / Draft Alan Kelli, Prepared 10 February, 2007. (Gramophone/Zonofone /Rebikov). CD-ROM.

Об авторе:

Гази́ев Идрис Мударисович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры вокального искусства, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com



MICHAEL KAYKOV*Manhattan School of Music, New York City, United States of America
ORCID: 0000-0003-0019-9454, mk875@juilliard.edu*

Principles of Tonal Organization in Alexander Scriabin's Works after Op. 58

Throughout his life, Scriabin's harmonic language underwent an evolution. His late period style featured a radical break from traditional harmony. This article examines some of the innovations to be found in Scriabin's late works.

A general theoretical background on Scriabin's late period harmonic language is presented, as it is needed in order to understand the subsequent analyses. Likewise, main philosophical ideas pertaining to mysticism and theosophy, distilled from Scriabin's notebooks (recently published in 2018 in an English translation by Simon Nicholls and Michael Pushkin), are summarized.

A detailed analysis of his Etude Op. 65, No. 3 pinpoints the unique features of his late style and attempts to link certain compositional procedures found late period works after Op. 60, to general mystic ideas.

Lastly, implications for further Scriabin research are presented.

Keywords: Alexander Scriabin, Late Period, Etudes Op. 65, Mysticism, Theosophy, Harmony.

For citation / Для цитирования: Kaykov Michael. Principles of Tonal Organization in Alexander Scriabin's Works after Op. 58 // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 123–129. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.123-129.

М. КАЙКОВ*Манхэттенская школа музыки, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки
ORCID: 0000-0003-0019-9454, mk875@juilliard.edu*

Принципы тональной организации в произведениях Александра Скрябина после соч. 58

На протяжении всей жизни гармонический язык Скрябина претерпевал эволюцию. Его стиль позднего периода характеризуется радикальным разрывом с традиционной гармонией. В статье рассматриваются некоторые нововведения, которые можно найти в поздних произведениях Скрябина. Представлена общая теоретическая основа гармонического языка позднего периода Скрябина, необходимая для понимания последующих анализов. Точно так же суммируются основные философские идеи, относящиеся к мистике и теософии, дистиллированные из записных книжек Скрябина (недавно опубликованных в 2018 году в английском переводе Саймоном Николсом и Михаилом Пушкиным).

Детальный анализ Этюда соч. 65 № 3 выявляет уникальные черты позднего стиля композитора и позволяет связать определённые композиционные процедуры, обнаруженные в поздних произведениях (периода после соч. 60), с общими мистическими идеями.

Наконец, сформулированы выводы для дальнейших исследований творчества Скрябина.

Ключевые слова: Александр Скрябин, поздний период, Этюды соч. 65, мистицизм, теософия, гармония.

Throughout his life, Scriabin's harmonic language underwent an evolution. His earliest works were inspired by the compositions of Chopin, specifically their abundant use of dominant seventh chords with added dissonances. Likewise, Scriabin was influenced by Chopin's innovative pianistic textures and voice-leading techniques. Scriabin's early output (until roughly 1900) contained many works in the genres which Chopin earlier employed: namely, the Mazurka, Waltz, Impromptu, Prelude, Etude, and Nocturne. Scriabin assimilated many of Chopin's ideas pertaining to texture, chord spacing, and contrapuntal figuration. After 1900, his harmonic language began evolving at a meteoric pace.

In 1921, in an essay published in "Revue Musicale," Boris de Schloezer (Scriabin's brother in law), was the first to divide Scriabin's works into three periods [4, p. 11]. It is generally agreed upon that Scriabin's early stylistic period lasted through his Op. 25 (1899), his middle period through Op. 58 (1910) and his late period until his last completed work: Op. 74 (1914).

Scriabin's growing interest in theosophy and mysticism was shared by other Russian artists at the time. This included modernist painters Nikolai Roerich, Margarita Sabashnikova, and Vasily Kandinsky, poets Konstantin Bal'mont, Nikolai Minsky, Max Voloshin, and Andrei Belyi, as well as philosophers Vladimir Solovyov and Nikolai Berdiaev [2, p. 14]. Scriabin's notebooks (translated into English and published in 2018) reveal that it was his exposure to mysticism which inspired him to develop a new tonal language to express those ideas through music.

Walter Terence Stace (1886–1967), an English-born philosopher who taught at Princeton, wrote several books on mysticism and is often cited when the

subject is discussed. He described mysticism in his 1960 book *The Teachings of the Mystics*: "The most important, the central characteristic in which all fully developed mystical experiences agree... is that they involve the apprehension of an ultimate nonsensuous unity in all things, a oneness or a One to which neither the senses nor the reason can penetrate" [5, p. 14].

An examination of Scriabin's philosophical writings preserved in his notebooks (published in 2018 in an English translation by Simon Nicholls and Michael Pushkin) reveal that he was fascinated with mystic concepts years before they were expressed in his music. Several extracts from Scriabin's notebooks (c. 1904–1905) are reproduced below: "Creation is the act of distinguishing. Only a multiplicity can be created. Space and time are forms of creation, sensations are its content... States of consciousness coexist... Space and time is not separable from sensation. It, together with sensation, is one single creative act... And so I wish to create... to bring into being a multiplicity, a multiplicity within a multiplicity and a oneness within a multiplicity" [2, pp. 75–76].

In 1905 (the year he read Blavatsky's *La Clef de la Theosophie*), Scriabin asked a question, which he then answered in a radical manner: How can you express mysticism with major and minor? How can you convey the dissolution of matter, or luminosity? Above all, minor keys must disappear from music. Minor is an undertone. I deal with overtones. Oh, how I want to break down the walls of these tempered tones [1, II: p. 107].

By 1910, Scriabin developed an entirely new, non-diatonic system of harmony which, arguably, accomplished exactly that.

Scriabin's *Deux Morceaux*, Op. 59 (composed in 1910 but not published until 1912) were his first piano works to use this



new principle of tonal organization. As can most strikingly be observed in them, Scriabin has completely gotten rid of the traditional harmonic bass motion by perfect fifths at cadences and replaced it with motion by tritone. He has also abandoned key signatures. It should be noted that even as late as 1908, in his *Deux Morceaux*, Op. 57 (Example 1), Scriabin could not avoid the traditional V – I cadence, something which is entirely absent in his works starting from Op. 60.

Example 1

- a) Alexander Scriabin. Ending of Op. 57/ 1, *Désir*
 b) Op. 57/ 2, *Caresse Dansé*



The ending of the Prelude Op. 59, No. 2 (Example 2) reveals Scriabin's new approach to harmony.

Example 2 Alexander Scriabin. Prelude Op. 59, No. 2, mm. 56–61

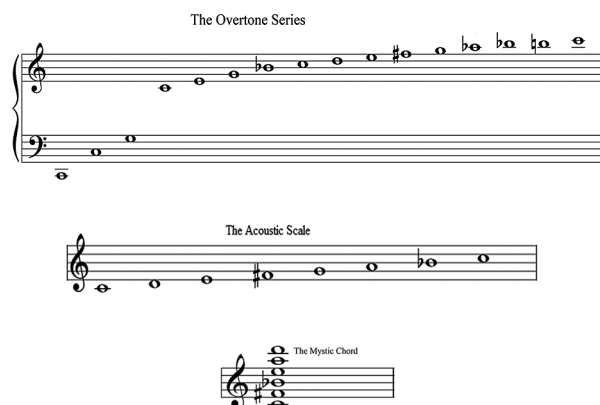


The most important new characteristics (first observed in the Op. 59 No. 2) are: the bass motion by tritone, the use of the acoustic scale as the main underlying mode, and chords stacked in fourths. In the last seven measures of the prelude, every pitch (except the D-flat in the final chord) is derived from the overtone series, particularly its upper partials containing the acoustic scale (see Scheme 1).

The D-flat in the final chord (Example 2) is derived from the octatonic scale rising

Scheme 1.

The “Mystic Chord”, also known as the “Synthetic Chord” and “The Chord of the Pleroma” is derived from the acoustic scale, based on the overtone series



from the same note: C. It has been generally observed that Scriabin's use of the acoustic scale, with the addition of two “foreign” notes derived from the octatonic scale built up from the identical initial pitch, is the central mode of pitch organization to be found in the works of his late period.

Scriabin himself wrote about his innovative approach to harmony in the late works: “Why were harmony and melody separated in Classical music? Because there was a polarity between tonic and dominant: the dominant harmony gravitated towards the tonic. My polarity is not that of [the] tonic and dominant, but rather of these two chords separated by a diminished fifth. It is completely analogous to the tonic-dominant progression, the cadence in the Classical system, only on a different level, one ‘storey’ higher” [3, p. 260].

Sabaneyev believed that this polarity was connected to Scriabin's philosophical beliefs. Bowers quotes Sabaneyev: “He theorized that the spirit of evil plays a sad role in Christian theodicy, but for Scriabin it was not something wicked at all. He was sympathetic to it and called it the creative spirit” [1, II, p. 232].

That is in fact a clear reference to Madame H.P. Blavatsky's *The Secret Doctrine*, a

book which Scriabin read closely in 1905. The concept of the polarity, specifically the tritone relationship (along with the static nature of the harmony) can be observed in Scriabin's 3 Etudes Op. 65.

After a Russian tour, the famous conductor Willem Mengelberg engaged Scriabin for three concerts in Holland in October 1912, and one in Germany the following month. In June, Scriabin vacationed in Beatenberg, Switzerland and late that month, Scriabin wrote to Sabaneyev: "I now inform you something pleasant for me... a composer whom you know had written three etudes. In fifths (horrors!), in ninths (how depraved!) and... in major sevenths (the last fall from Grace!?) What will the world say?" [Ibid.]. Scriabin was referring to his Three Etudes, Op. 65.

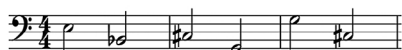
Examining the tonal scheme of the Etudes Op. 65 set, one can discover a connection between the tonal centers of each etude:

- Op. 65/1: Tonal centers E and B-flat
- Op. 65/ 2: C-sharp/D-flat and G
- Op. 65/3: G and C-sharp/D-flat

When mapped out on a musical staff (below), it becomes clear that the tonal centers of each etude (there are always two because of the aforementioned tritone-link) belong to the same diminished seventh chord: G, B-flat, C-sharp, E.

Scheme 2

Op: 65/1 65/2 65/3



Thus, the Op. 65 is evidently Scriabin's only set of etudes with a discernible overarching method of tonal organization between works. His idea of limiting the right hand intervals entirely to 9ths, 7ths and 5ths created the need to make the top two voices the primary governing principle

in most of the sonorities. As the analysis of the Etude Op. 65/3 will reveal, the bottom note in the right hand is often non-harmonic. His extensive use of non-harmonic notes in the Op. 65 (due to the restrictive techniques used), results in a sound-world which is more dissonant than virtually all his other late period works.

Analysis of Scriabin's Etude Op. 65 No. 3: Form

The Etude Op. 65/3 can be divided into the following sections:

Section A: *Vivace*.

Tonal center: **G/D-flat** (mm. 1–16)
16 measures

Section B: *Impérieux*.

Tonal Center: **C-sharp/G** (mm. 17–38)
22 measures (**2 measures missing due to incomplete sequence)

Section B-1: *Impérieux*.

Transposed to **F-sharp/C** (mm. 39–62)
24 measures, with interpolated elements from the A section.

Section A: *Prestissimo*.

G/D-flat (mm. 63–78)
16 measures. Modified return of the *Vivace* material.

Section B: *Meno Vivo*.

C-sharp/G (mm. 79–102)
24 measures. Return of the *Impérieux* plus a coda

Scriabin himself stated: "I need to be exact [count the measures precisely] as to make the form crystal clear" [1, I, p. 332]. Scriabin's exceedingly clear phrase-writing, along with his sense of structure and symmetry in his works, was necessary in order to make the complex musical material accessible to the listener. Examining the

overall structure, the incomplete phrase in mm. 37–38 is an irregularity which results in the first “section B” being only 22 measures in length. As the previous sections were all 16 or 24 measures long (which allowed for neat 4 and 8-bar phrases), the incomplete 2-measure phrase is therefore quite noticeable. Scriabin further emphasizes it by placing it immediately before the shift in the texture (and tempo) in m. 39, and even adds the *poco accelerando* to sharpen the contrast between the sections (see Example 3).

Example 3 Op. 65/ 3, mm. 37–40



Aside from that subtle irregularity of phrase structure, the rest of the etude is mostly symmetrical in design. Note that Section A (G/D-flat tonal center) and Section B (C-sharp/G tonal center) are inversions of one another. The central F-sharp/C (“section B-1” in the chart of the overall form) is in fact a half-step away from the main tonal area. However, Scriabin skillfully avoids any implication of the leading tone, as the harmonic analysis will reveal.

Harmonic Analysis

Examining the Etude Op. 65, No. 3 one can notice that the slower-moving harmonic motion is the result of the limited number of possible sonorities which can be generated while the right hand throughout this etude is restricted to perfect fifths. The harmony (G-F-E-A-B) can easily be extracted from the figuration and is kept consistent throughout. This sonority is transposed and sequenced over the ascending bass notes: G, A, B in mm. 1–8 (Scheme 3), and that whole section is transposed in the next

eight-measure phrase (with the main bass notes E-flat, F, G) which cycles back to the initial “tonic”.

Scheme 3.

Harmonic reduction of mm. 1–8
(repetitions eliminated for clarity)



If one takes all the notes present in m. 1 and stacks them in fourths, a seven-note chord will be produced. This is most likely how Scriabin generated the main harmony of the piece (see Example 4).

Example 4 The pitches in m. 1 (except E-flat) neatly fit into a structure stacked by fourths



The Etude Op. 65/ 3 reveals an increasingly minimalist approach to harmony and texture. While the sonorities have become more dissonant, there is less contrapuntal activity and the music is strikingly less melodic. In the *Impérieux* section (m. 17), note that all of the added-note dissonances are in the right hand (in this section), above the alternating left hand seventh chords a tritone apart (Scheme 4). The top note of the right hand is treated as a melody, with the lower note in the right hand (along with the left hand harmonies) tailored to it.

Scheme 4 A reduction of mm. 17–22



Measures 29–32 are important to examine in order to understand how transitions between “tonal areas” are accomplished in this late-period work (Example 5). While there is no defined “key” in the diatonic sense in late Scriabin, the bass-line nevertheless establishes clear tonal centers.

Example 5 mm. 29–32



Examining mm. 29–32 (Example 8), the underlying progression is based on a voice exchange: the bass G natural is picked up by the top voice in the next measure. Scriabin once again uses the tritone link between seventh chords freely. The bass motion is best understood as an ascent by minor third from D-flat/C-sharp to E.

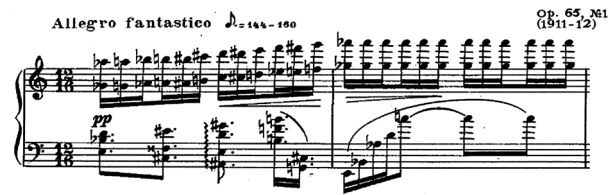
The Prestissimo recapitulation (from m. 63) is an exact repeat of measures 1–16. Likewise, the next section in mm. 79–86 is an exact repeat of mm. 17–24. The final 16-measure phrase (starting in m. 87) serves as a coda to the etude. It starts out as a continuation of the *Impérieux* material, and finishes with an eight-measure reference to the opening of the Etude Op. 65, No. 1, confirming that the Three Etudes Op. 65 were indeed envisioned as a cycle by Scriabin (Example 6 a, b).

Example 6 The ending of the Op. 65/1 is related thematically to the opening of the Op. 65/3

a) The ending of Op. 65, No. 3



b) The beginning of Op. 65, No. 1



Implications for Further Research

The analysis of the Etude Op. 65 No. 3 explored the various innovations of Scriabin’s late period style. One possibility for further research is determining if Scriabin’s last completed work, Five Preludes, Op. 74, which feature a higher level of dissonance than his preceding works, employ any new compositional techniques not found previously in his output. Chia-Lun Chang’s dissertation on the Preludes Op. 74 presented an in-depth analysis of each prelude but did not venture into a comparison with earlier works. Another important topic for further research is Scriabin’s treatment of thematic material in his late period Sonatas.

The progression towards the simplification of thematic material has been observed to some extent in the Etudes Op. 65. This topic is covered in far greater detail in my DMA dissertation “The Evolution of Alexander Scriabin’s Harmonic Language and Piano Textures Across his Etudes Op. 8, 42 and 65. Undoubtedly, Scriabin’s theme-constructions within larger scale forms evolved along with his harmonic language. Lastly, the surviving Mystery (Mysterium) sketches certainly are in need of detailed study.

 REFERENCES 

1. Bowers, Faubion. *Scriabin, a Biography*. New York: Dover, 1996. 636 p.
2. Nicholls, Simon. *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Oxford University Press, 2018. 288 p.
3. Sabaneyev, Leonid. *Vospominaniya o Skryabine* [Reminiscences of Scriabin]. Moscow: Muzykal'nyy sector Giz, 1925. 318 p.
4. Sabbagh, Peter. *The Development of Harmony in Scriabin's Works*. USA: Universal Publishers, 2003. 182 p.
5. Stace, Walter T. *The Teachings of the Mystics*. New American Library, 1960. 240 p.

About the author:

Michael Kaykov, Dr. Habil. (Arts), Professor at the Department of Piano, Manhattan School of Music (10027, New York City, United States of America),
ORCID: 0000-0003-0019-9454, mk875@juilliard.edu

Об авторе:

Кайков Михаил, доктор искусствоведения, профессор кафедры фортепиано, Манхэттенская школа музыки (10027, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),
ORCID: 0000-0003-0019-9454, mk875@juilliard.edu



ANTON A. ROVNER*Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory**Moscow, Russia**ORCID: 0000-0002-5954-3996, antonrovner@mail.ru***Alexander Nemtin's Concerto for Organ**

Moscow-based composer Alexander Nemtin (1936–1999) is best known for his completed version of Alexander Scriabin's "Prefatory Action," a mystical musical composition conceived by the famous composer during the last years of his life, which was not destined to see the light of day. In 1970 Nemtin took on himself the task of recreating the "Prefatory Action," which he completed in 1996. It is an immense musical score in three parts for orchestra, chorus, solo singers, piano and organ. Nemtin's own musical compositions are much less known to musicians or music lovers. They are written mostly in a traditional style, with predominantly diatonic harmonies, their textures follow the vein of Romantic instrumental music with a very moderate implementation of neoclassical and more modernist elements of 20th century music. Among them is a large-scale work, titled the Concerto for Organ, which was composed in 1963. This composition is for solo organ, although in the large scale of its instrumental texture and the six varied movements comprising its overall formal design, it validates its somewhat extraordinary title. The Concerto for Organ is characterized by extended diatonic harmonies complemented with a large number of dissonant sonorities. It contains a dialogue with the Baroque style and elements of stylization in the vein of Bach and other Baroque composers. Stylization in the Concerto for Organ is expressed most visibly by its adherence to the genres of the Baroque period – preludes, canons, chorales, arias, ricercars and fugues. Nemtin's Concerto follows an extended tradition of lengthy and massive works for solo organ and organ with orchestra. Its academic formal qualities, broad use of contrapuntal techniques and adherence to well-known Baroque genres makes it aesthetically closer to the German organ tradition. In his instrumental composition of a large-scale genre Alexander Nemtin demonstrated himself as a master of large-scale form capable of thinking in categories of massive dramaturgy and philosophic thought. He has established his place in music history not only by creating the completed version of Scriabin's "Prefatory Action," but also with his own musical compositions which continue the tradition of orchestral, vocal and chamber instrumental music by 20th century Russian composers.

Keywords: Alexander Nemtin, Concerto for Organ, organ music, large-scale form, prelude, canon, aria, fugue, stylization, stylistic dialogue with the Baroque period.

For citation / Для цитирования: Rovner Anton A. Alexander Nemtin's Concerto for Organ // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 130–144.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.130-144.

А. А. РОВНЕР

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-5954-3996, antonrovner@mail.ru

Александр Немтин: Концерт для органа

Московский композитор Александр Немтин (1936–1999) в большей мере известен своей завершённой версией «Предварительного Действа» Александра Скрябина, мистического произведения, которое композитор планировал сочинить в последние годы своей жизни. Но ему не было суждено это осуществить. В 1970 году Немтин взялся за проект его восстановления и завершил его в 1996 году. Получилось громадное полотно из трёх частей для оркестра, хора, солистов, фортепиано и органа. Менее известными остаются оригинальные сочинения Немтина. Они написаны преимущественно в традиционном стиле. В гармонии преобладает расширенная диатоника, фактура – в духе романтической инструментальной музыки с умеренным внедрением неоклассических и более модернистских элементов XX века. Среди произведений композитора есть крупное сочинение для органа соло – Концерт для органа, написанный в 1963 году. Концерт по масштабности инструментальной фактуры, многочастной формы, составляющей шесть неравных частей, и продолжительности звучания около 40 минут, вполне оправдывает своё жанровое решение. Композитор опирается на расширенную диатоническую тональность, дополненную множеством диссонантных созвучий, представляет диалог с языком барокко, элементы стилизации Баха и других барочных композиторов. Стилизация в Концерте для органа выражена особенно наглядно через обращение к жанрам эпохи барокко – прелюдии, канону, хоралу, арии, ричеркару и фуге. Концерт Немтина следует обширной традиции продолжительных по времени крупномасштабных музыкальных произведений для соло органа и органа с оркестром. Его академические, композиционные качества, широкое использование разновидностей полифонической техники и следование известным жанрам эпохи барокко показывает эстетическую близость немецкой органной традиции.

В своём инструментальном сочинении крупного жанра Александр Немтин проявил себя как мастер крупной формы, способный мыслить в категориях масштабной драматургии, продолжающей традиции симфонической музыки российских композиторов XX века. Он остался в истории музыки не только как музыкант, воссоздавший скрябинское «Предварительное Действо», но и как автор собственной оригинальной музыки.

Ключевые слова: Александр Немтин, Концерт для органа, органная музыка, крупномасштабная форма, прелюдия, канон, ария, фуга, стилизация, стилевой диалог с эпохой барокко.

Moscow-based composer Alexander Nemtin (1936–1999) is best known for his completed version of Alexander Scriabin’s “Prefatory Action,” a mystical musical composition conceived by the famous composer during the last years of his life, which was not destined to see

the light of day. It was supposed to precede the “Mystery,” an eschatological work, for the performance of which, according to the composer’s conception, all humanity was supposed to gather in its totality in India in a specially built temple to be immolated in spiritual rapture and pass onto a different

state of being. During the final years of his life Scriabin wrote the literary text to this composition, and then the music, which he played from memory, but did not have time to notate onto music paper, except for a few sketches. Composer Leonid Sabaneyev testified in his book “Memoirs of Scriabin” that the composer played large fragments of the music from memory, which made a most vivid impression. Unfortunately, Scriabin did not have the opportunity of writing the music down: unexpectedly he fell ill with blood poisoning and died. As Sabaneyev wrote with a strong sense of bitterness, all the music “was irretrievably lost.” All that remained, besides the literary text, were 53 pages of musical sketches. In 1970 Nemtin took on himself the task of recreating the “Prefatory Action,” which he completed 26 years later, in 1996. What turned out was an immense musical score in three parts for orchestra, chorus, solo singers, piano and organ, lasting for two and a half hours. The music literally followed the events of Scriabin’s literary text, although the text itself was completely absent from the vocal parts. The entire composition, as well as its separate parts, was performed numerous times in Russia and in other countries, including Germany, Finland, the USA, Japan and Australia. The latest performance of the entire work took place on May 21, 2015 at the Music House in Moscow by the Evgeny Svetlanov State Orchestra and the Sveshnikov Chorus under the direction of Vladimir Yurovsky with Alexander Gindin as the solo pianist. Nemtin’s rendition of Scriabin’s mystical conception in its realization emphasizes the dramatic and epic elements of the great composer’s style, greatly enhancing the tragic element, while not expressing in full his ecstatic moods.

Alexander Nemtin was born in Perm in 1936. He studied composition with Mikhail Chulaki at the Moscow Conservatory

from 1955 to 1960. From 1959 to 1975 he participated in the Moscow Electronic Studio at the Scriabin Museum, along with Alfred Schnittke, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Eduard Artemiev and Stanislav Kreichi. The final decades of his life were almost entirely devoted by him to the grandiose task of completing the music of Scriabin’s “Prefatory Action.”

Nemtin’s own musical compositions are much less known. There are several reasons for this: the composer himself had not engaged in popularizing his own works during his lifetime, and after his death his contemporaries have not devoted much attention to his legacy. At the same, it must be brought to the public’s attention that Nemtin composed two sonatas for piano, one sonata for violin and piano, ten Poems for piano (three of which were published by “Gunmar Publications” in the USA in 1992), two symphonies for large orchestra, a Concerto for Organ, songs for voice and piano, two song cycles – “The Stars are Falling from the Heavens to the Earth” for baritone and piano on poems by Hungarian poet Sandor Petöfi and “Japanese Songs” for tenor, oboe, horn, violin and harp on verses by Japanese poets – as well as several electronic compositions for the famous ANS synthesizer constructed by engineer Evgeny Alexandrovich Murzin. The latter were composed at the Moscow Electronic Studio in the Scriabin Museum in the 1960s and early 1970s. The peculiarity of this unusual electronic instrument lies in the fact that the composer who creates music on it essentially draws on a glass covered with mastic, then passes this glass through a laser ray of light, as a result of which all the portions of the glass where the mastic is scraped off sound out, thereby creating music. On this instrument it is possible to create abstract electronic sounds, create precise pitches, including microtonal ones



in different temperaments up to 72 notes per octave, and also by means of the overtones formed of the existent pitches to recreate the sounds of real orchestral instruments.

Nemtin's musical compositions are written mostly in a traditional style. Their harmonies have a predominance of extended diatonicism, which transfers into chromaticism and atonality in only a few separate instances. Their textures follow the vein of Romantic instrumental music with a very moderate implementation of neoclassical and more modernist elements of 20th century music. They are expressive in their emotional content and are characterized, among other things, by inherent paradoxical features and occasionally even a peculiar sense of humor. Nemtin's orchestral works follow the line of the 20th century Russian symphonic tradition stemming from the works of Nikolai Myaskovsky. Even the composer's electronic compositions demonstrate visible elements of traditional musical language with memorable harmonic and melodic progressions. Nonetheless, a few of the latter works also incorporate microtonality, albeit, in a way compatible with diatonicism. It must be observed, however, that despite the fact that Nemtin obtained his fame by completing Scriabin's great conception, most of his compositions do not show any direct influence of Scriabin (with the exception of his First Sonata for Piano and his Three Poems in memory of Scriabin, published by "Gunmar" Publications).

Nemtin's compositions include a large-scale work, titled the Concerto for Organ, which was composed in 1963. This composition is for solo organ, although in the large scale of its instrumental texture, the numerous movements comprising its overall formal design, and its duration of over 40 minutes, it validates its somewhat extraordinary title. The work consists of

six varied movements: 1. *Praeludium*, 2. *Canon Perpetuus*, 3. *Chorale*, 4. *Aria*, 5. *Ricercato* and 6. *Fuga*. They are very different from each other in their respective durations, instrumental textures and overall characters. The titles of the movements and their particular order suggest an affinity to Buxtehude's organ works consisting of many movements, with the exception of the *Aria*, which follows to a greater degree the tradition of J.S. Bach. The first movement, the *Praeludium* consists of two sections, and the *Fugue* finale consists of four sections, as the result of which the entire composition contains additional subdivisions (altogether, the composition may be subdivided into ten sections).

The Concerto for Organ is characterized by extended diatonic harmonies complemented with a large number of dissonant sonorities. It contains a dialogue with the Baroque style and elements of stylization in the vein of Bach and other baroque composers. The incorporation of the genre of a large-scale Baroque cycle and the dialogue with the Baroque style were also approbated by the composer in his "Suite in Old Style" for piano, while stylization was used in the Second Piano Sonata, which consciously alludes to the manner of Beethoven's music. Stylization in the Concerto for Organ is expressed most visibly by its adherence to the genres of the Baroque period – preludes, canons, chorales, arias, ricercars and fugues. Traits of these genres are especially visible in the contrapuntal textures of the second and sixth movements, the homophonic texture of the chorale and the melodicism of the aria.

Nemtin's Concerto follows a lengthy tradition of lengthy and massive works for solo organ and organ with orchestra, consisting of numerous movements, including Handel's organ sonatas and concertos, Felix Mendelssohn's sonatas for

organ, Edward Elgar's Sonata for organ, Josef Rheinberger's organ sonatas and concertos, Francis Poulenc's Concerto for Organ, Timpani and Orchestra, Charles-Marie Widor's Symphonies for organ and Olivier Messiaen's "Messe de la Pentecôte" and "Livre d'Orgue." Its academic formal qualities, broad use of contrapuntal techniques and adherence to well-known Baroque genres makes it aesthetically closer to the German organ tradition, rather than the French, as does its lack of indication of specific registers and shadings of color, leaving the decision of using specific organ timbres to the performer. This aesthetic closeness to the German tradition holds true to many Russian composers of organ music, including Vladimir Odoyevsky, Boris Sabaneyev, Oleg Yanchenko and Alexander Vustin (in his "White Music" for organ). Among the organ works by Russian composers, Nemtin's Concerto for Organ bears the most similarities to Yuri Butsko's organ cycles, "Polyphonic Variations on an Early Russian Theme," "Large Organ Book" and "Second Large Organ Book" in its grandiose conception of a large-scale solo work of symphonic scale consisting of many movements. In its stylistic direction Nemtin's organ composition adheres strictly to the main features of the composer's manner of composing during that period of his music.

Nemtin subsequently included significant organ parts in his orchestral compositions, especially in the Second Symphony, to enhance the tutti orchestral sections, emphasizing the fullness of the orchestral timbres and the religious character of the sections of the work which denote the dramaturgical apotheosis. In Nemtin's completed version of Scriabin's "Prefatory Action" the organ is incorporated chiefly in the Third Part of the work, where the music depicts the spiritual revelation experienced

by a warrior-turned-prophet upon his encounter with the chief female deity denoting death. In this music, the instrument expresses the prevalent religious and mystical feeling, and is used in conjunction with a sparse orchestral texture, to which is added the solo soprano and chorus, performing soft and delicate lyrical music.

The first movement of Nemtin's Concerto for Organ, titled "Praeludium" ("Prelude"), consists of two sections: a slow one (*Andante Maestoso*) and a faster one, the latter gradually changes into speedy tempo (*Andante piuttosto Allegro*). The first, slow section (Example 1) virtually presents a chorale consisting of three parallel periods (each containing two sentences), altogether comprising a ternary form. The diatonic harmony in the key of F major, the simple, memorable melodic phrases on a *forte* dynamic mark and the homophonic chorale-like texture are embellished with an abundance of sharp dissonances in the harmony, similarly to many works by Stravinsky from the neoclassical period, and a thick six-voice texture, including two voices in the pedal part. The second section (Example 2) is characterized by virtuosic passages in the parts of both hands and the pedal. It begins with fragmented 16th-note passages with intervals of thirds in the pedal for three beats of the measure, answered by a figure played by both hands for one beat. Then the compound phrases gradually become lengthened, and the passage in the pedal lasting for three measures is echoed by several three- and four-measure phrases in the manual part. Then the texture expands and becomes more elaborate. Over the virtuosic passages in the right hand of the manual it is possible to hear the melodic sounds of the chorale comprising two sentence phrases. After the discernible cadence in G-flat major the initial homophonic chorale texture returns,



this time more thinned out, with fewer voices present. The first sentence of the final period, nine measures long, consists of three, and then four voices at a *piano* dynamic mark. The second sentence, six measures long, reminds to a greater extent of the beginning of the chorale with its six voices (expanding to nine voices in the culmination) and the indication of the *forte* dynamic mark, which changes to *piano* only on the final F major chord.

The second movement “Canon perpetuus” (“Perpetual Canon”) bears the tempo indication of *Allegro moderato*. The texture of this movement, correspondingly to its title, is built on the techniques of contrapuntal imitation and canon. The theme in quarter notes in the right hand reminds of J. S. Bach’s theme from “The Musical Offering,” albeit in the major key of B-flat major. Starting from the second measure it is followed by the answer in inversion in the left hand gravitating to the key of D minor. Already in the second measure of the theme (following the initial Bach theme, but twice as fast) there are 16th-note durations introduced, which pass onto the left hand in the third measure (Example 3). Following that, the theme is developed to the degree of intensification of the chromatic harmonies. The initial subject is repeated in m. 6 in the right hand in the key of A major, and in the following m. 7 it is followed by the answer in the right hand in the key of C major. In m. 8 the main theme appears in the pedals in augmented durations of half notes, while both hands of the manual continue the unfolding of the second motive of the theme in 16th-note durations. After that the themes are not stated for a lengthy period of time, which makes this section resemble a fugue episode. Here the second motive from the 16th-note theme unfolds itself in both hands playing the manual, while the part of the pedal contains a succession of quarter and

eighth-note valued notes unfolding the first motive of the theme. In m.9 in the right hand there is a 32nd-note passage added to the 16th-note passages four a quarter of the measure – it is imitated in the following measure 10 in the left hand. After this, the repeating motives consisting of 16th notes are at times complemented by more virtuosic passages of 32nd notes.

Starting from m. 19, the 32nd-note passages gain equal status with the 16th-note passages, while in m. 25, which presents the culmination of this movement, the former passages appear in both hands of the manual. From m. 26 the initial motive of the main theme, expressed in quarter-notes, appears one beat late in the right hand in inversion in the key of C minor, then in m. 27 it is presented in the left hand in its prime form in the same tonality. This is followed by a lengthy episode where the 16th-note motive, complemented by eighth notes and 32nd notes, is unfolded. The primary motive of quarter notes reminding of Bach’s theme appears in the main tonality of B-flat major, first in m. 38 in the right hand, then in m. 39 in the left hand in the form of inversion, after which the second movement of the cycle ends abruptly. There is a repeat mark at its end, indicating that the entire movement starting with m. 3 must be performed a second time – this brings the meaning to the context of the title, which suggests that the canon may be repeated *perpetually* or indefinitely. However, in reality, the repeat sign indicates only *one* repetition of the entire movement. Most likely, following the end of the movement, the organist must make a decision – either to emphasize dramatically the abrupt end of the movement with a dramatic pause, or to pass swiftly to the following movement of the cycle without pause.

The third movement of the Concerto for Organ, title as “Chorale,” is the shortest

one, as it consists of only 19 measures. It is in the key of B-flat major, which connects it with the preceding second movement. By marking the movement's tempo and emotional character with the tempo indication of *Tranquillamente* (tranquilly) and with the dynamic mark of *pianissimo* the composer wished to emphasize the peaceful character of this short movement, which contrasts greatly with the more dynamic chorale in the first movement and the dramatic contrapuntal flow of the second movement. The chorale begins with a four-voice texture (two in the right hand, one in the left hand and one in the pedal), then starting from m. 11 the number of voices increases to five, and in the last two measures, on the cadence – to six voices. Just as the first movement, it also begins on an upbeat. The development of the chorale is in binary form, in which the first section comprises a 10-measure parallel period of two 5-measure sentences. The second section features the movement's remaining 9 measures. The inner fragmentation is less perceptible here, and only after the appearance of the fifth voice there is a sense that all the voices stop for the cadence. The conclusive passage creates a unified motion, which lasts until the final cadence. The most intriguing element of this chorale is the melody, the development of which is allocated between the upper voice in the right hand and the pedal part (Example 4). The upper voice, which according to all the rules is designed to present the main theme of the chorale, states a theme which remotely reminds of a Lutheran chorale, while in the pedal part in the tenor octave we hear a theme which is a variation the main melody of Bach's "Musical Offering." In m.1 this theme is presented in the pedal part in inversion in D minor, in m.6 it sounds in inversion in the key of C minor, and in m. 11 – in its prime form in B-flat

major. The harmonic language, despite the distinctive tonal centeredness on the key of B-flat major, contains a greater number of dissonant harmonies than the first two movements do; there is a lot of crossings in the chorale's voices, as in the parts of the two hands, which, among other things, creates a humorous effect.

The fourth movement, titled "Aria," is written in the key of F-minor and contains the meter of 6/4 and a slow *Adagio* tempo. In all its attributes it plays the role of a "lyrical" slow movement of a sonata or suite cycle of many movements, while the third movement, the "Chorale" may be viewed as an introduction to it. The "Aria" is in ternary form with elements of through development and a homophonic texture with a highly prominent melodic voice. The first 48 measures contain the rhythm of a passacaglia with a regularly repeated chord progression in 12-measure phrases. During its first presentation the chord progression takes place without a melodic voice (Example 5). The strong reliance on diatonicism is combined with digressions towards remote keys and harshly dissonant chords. On the next-to-last quarter beat of m. 12 a melodic voice enters in the right hand, perceived as an apparent stylization of music from the baroque period. The constant ties of several long notes (e.g., a half note tied to a dotted whole note in the following m. 13, etc.) are followed by a group of five quarter notes filling up m. 14 (Example 6). Such a combination of rhythmic values is characteristic of the melody all through its entire statement for 25 measures. During the course of this time the chord progression of the passacaglia is stated twice (mm. 13–24 and 25–36). After this the passacaglia's chord theme sounds one more time without the melody, just like in the beginning (mm. 37–48). On the upbeat to m. 49 the melodic line appears

once again, first presenting a variation of the initial statement of the melody, and then developing freely, without any literal repetition. At the same time changes also occur in the harmonic progression. This is how the middle, developmental section of this movement begins. In the following 12 measures (mm. 49–60) the initial twelve-measure duration of the repeated chord progressions is retained, and in m. 61 the beginning of its subsequent statement may be perceived. However, after this a disruption occurs in the succession of twelve-measure phrases. The following chord progression consists of 24 measures (mm. 61–84); we perceive here thickened instrumental texture and heightened tension, the culmination of which occurs on m. 78, where two separate voices are sounded in the pedal part. In m. 81, closer to the end of this section, the pedal part becomes silent, and the entire texture is rarefied to a solo melodic line in the right hand. The F minor chord sounding in the pedal and the left and with a half-note duration, comprising the last two beats of m. 84, presenting an upbeat to m. 85, indicates the obvious beginning of the recapitulation. At the same time, the passacaglia theme returns only after nine measures, on the upbeat to m. 94, and is stated only once (mm. 94–105). The melodic line here presents a variant of the first statement of the initial melody in the beginning of the movement (starting from the upbeat to m. 13). On m. 105 there is an indication of a *ritenuto*, while m. 106 marks the beginning of the coda. The latter features a modulation to the key of C major, the key signature disappears, the tempo changes to *Lento*, which is slower than the initial *Adagio*. The harmony in the coda, which

lasts 12 measures, is transfigured to a purely diatonic kind, which is devoid of harmonic deviations and dissonances (Example 7).

It is especially noteworthy that subsequently Nemtin used the entire musical material of the “Aria” from his Concerto for Organ in his electronic composition “Voice,” the melody of which is performed by a live soprano singer and recorded, while the accompaniment is realized on the ANS synthesizer, which, as it is known, is capable of fixating precise pitches. On the recording of the vocal line the composer cut out all the pauses indispensable in a vocal performance and thereby changed the recording incorporated in the electronic composition in order to create the effect of the singer sounding out lengthy vocal passages on one breath. It must be highlighted that the electronic composition “Voice” in no way creates the effect of an “arrangement” of music initially composed for organ. It sounds entirely as an original composition conceived of in terms of electronic sounds, and even possesses a texturally derived mystical emotional element, differing from the more semantically definite music of the “Aria” within the Concerto for Organ. Only direct familiarization with both works makes it possible to fathom the connection between them.

The fifth movement of the cycle, “Ricercato”¹ presents yet another short slow interlude between two large-scale movements (Example 8). Bearing the tempo indication of Grave, the theme consists of 17 measures. Thereby, this movement is even shorter than the “Chorale” in terms of the number of measures, albeit, longer in terms of actual duration, due to its slower tempo. In its texture the music in

¹ The term “ricercato” presents a variant of “ricercar,” the term of the instrumental genre from the Renaissance, although the literal translation of “ricercato” from the Italian means “popular,” “wanted,” “sought-after,” “cherished.”

it reminds of vocal compositions from the Renaissance era. Bearing the time signature *alla breve*, it begins with the large durations of breves (double whole notes), whole and half notes, and only after a few measures do quarter notes appear. The pedal part and the parts of two hands contain two notes each, which in their combined sound create a polyphonic texture. The main thematic motive of this movement is the interval of a perfect fifth, which in m.1 sounds in the pedal part (F-C), then appears in the part of the left hand (D-A), and then in m.2 in the part of the right hand (G-D). Such unhurried contrapuntal unfolding is what comprises the main constructive element of this short movement. During the course of the entire movement there is a perceivable division into four-measure phrases, since in measures 5, 9 and 13 the main perfect fifth motive comes in (either in prime form or in inversion). Although the quarter-note durations first appear in m. 4, starting from m. 10 and until the end of the movement many more of them appear, sounding on equal footage with the other durations. In the last two phrases there is an increase in the amount of formed harmonic and intervallic dissonances, many of them, similarly to such intervals in the “Chorale” movement, consciously create a humoristic effect.

The final sixth movement of the Concerto for Organ, “Fuga” (“Fugue”) is the lengthiest, most emotionally grandiose and technically virtuosic movement of the cycle. The movement is unified by continuous, albeit varied contrapuntal development, but in several of its fragments the composer deviates from it in favor of a homophonic texture, as well as occasional fragments with virtuosic, linear textures. Thereby, the “Fugue” bears resemblance to such compositions by Beethoven as the “Grosse Fuge” for string quartet opus 133 and the finale of Sonata for piano No. 29 opus 106.

The fugue subject is comprised of several motives which are developed separately from each other in various sections of the fugue. The first five measures present the introduction, in which several melodic motives and types of accompaniment figurations are demonstrated, the chief of the latter is the octave figuration (Example 9). In mm. 6–10 the right hand presents the main subject of the fugue, which consists of three motives: (1) a major seventh-chord arpeggio followed by a major second down in the key of A major (A-C#-E-G#-F#) stated in quarter notes, followed by (2) a melodic figuration of eighth notes, and concluded with (3) a four-note figure consisting of the pitch D-flat in different octaves (previously this presented an element of the accompaniment) (Example 10). The fugue answer appears in m. 9 in the left hand in the key of C# major. Following this, the fugue subject is sounded alternately in the right and left hands in various keys, and only once, in m. 19 – in the pedal part. The aforementioned octave motive appears occasionally. At times the accompaniment brings in this “octave motive,” which also forms the third motive of the main fugue subject.

The first episode appears in m. 27 after the first cadential passage in the previous measure. The second fragment of the fugue subject (the eighth-note figuration) sounds in m. 36 in the right hand. At the same time, a new theme forming the second subject, consisting of quarter notes, appears in the pedal part. It resembles Bach’s “theme of the cross” or BACH theme, albeit presented with pitches separated by broader intervals: Eb-D-G-F-Eb (Example 11). In m. 38 this theme also appears in various voices of the contrapuntal texture as the stretto in the following section, which forms an episode within the fugue (mm. 38–51). The even motion of all the voices in quarter-note durations

remotely resembles here the chorales in the first and third movements (Example 12). The following section of the movement once again presents multiple appearances of the fugue's first subject, both in its entirety and in fragment (the second element). The fugue subject sounds here in inversion, while its intervals are expanded to pure and augmented fourths. Upon the statement of the second fragment of the subject the eighth notes give way to groups of six (mm. 58–60 and 64–65). The following section (mm. 70–78) is another episode, which leads to a cadence on a virtuosic passage. This section in the upper voice played by the right hand brings in the first motive of the fugue subject modified into descending perfect and augmented fourths: G-D-A-E-B-F#-C# on a pedal point of D and with an accompaniment derived from the 16th-note passage in the left hand part (Example 13).

The following section of the Concerto's final sixth movement, beginning on m. 79, bears the new tempo mark of *Andante*. Here we observe a contrapuntal development of the new theme, resembling the BACH theme which here is presented as B-A#-D-C#-B (Example 14). The accompaniment to the theme contains figurations of eighth notes, and subsequently (m. 92) as a figuration of 16th notes. In m. 100 the tempo indication changes to *Allegro*, while m. 102 brings in a stretto comprised of statements of the fugue subject, but in its initial form and in inversion (Example 15). In the subsequent development of the movement the contrapuntal texture is replaced by virtuosic passages.

The final section of the movement begins on m. 144 with the tempo indication of *Allegro Moderato*. Here the contrapuntal writing is entirely replaced by a homophonic texture with the predominance of harmonic figuration. In m. 155 in the bitonal section featuring the keys of F and Db major there is a recurrence of the theme from

the first movement ("Praeludium"). This brings in features of cyclical form, close to compositions by Franz Liszt and Cesar Franck's Sonata for Violin and Piano and Prelude, Chorale and Fugue. The appearance of the theme in this section makes more perceptible its relatedness to the second theme of the "Fugue" resembling the BACH theme (Example 16). Measures 156–171 present an almost entirely literal repetition of mm. 1–16, with the exception of measures 169, 173 and 181, in which the cadences are embellished with virtuosic figurations. Measures 182–185 present a varied recurrence of measures 17–20 of the "Praeludium." After this, the varied recurrence of the music from the first movement continues (compare mm. 186–188 with mm. 21–23 from the "Praeludium"). In mm. 190–191 the fragment of the fugue's second subject A-C#-E-G#-F# presented as a harmonic chord is brought in. In mm. 192–193 the entire composition is finished with a grandiose F major chord.

In his instrumental composition of a large-scale genre, the Concerto for Organ, Alexander Nemtin demonstrated himself as a master of monumental form capable of thinking in categories of massive dramaturgy and philosophic thought. He has established his place in music history not only by creating the completed version of Scriabin's "Prefatory Action," but also with his own musical compositions which continue the tradition of orchestral, vocal and chamber instrumental music by 20th century Russian composers. It was particularly Nemtin's own compositional work which was conducive to his recreation of Scriabin's mystical musical torso, the "Prefatory Action." Nemtin's music is still waiting for the time when musicians and music lovers will discover it and evaluate it according to its merit. The time will come when it will be performed in the large concert halls across the whole world.



MUSICAL EXAMPLES

Example 1

Alexander Nemtin.
Concerto for Organ.
Praeludium, first section

Andante maestoso

Орган
Педали

Example 2

Praeludium, second section

Andante puittosto allegro

Орган
Педали

Example 3

Canon Perpetuus

Allegro Moderato

Орган
Орг.
Орг.
Педа.

Example 4

Chorale

Andante maestoso

Орган
Педали

Example 5

Aria

Adagio

Орган
Педали
Орг.
Орг.
Педа.



Example 6

Aria, m. 14

Example 7

Aria, coda

Example 8

Ricercato

Example 9

Fugue

Example 10

Fugue, mm. 6-10

Example 11

Fugue, m. 36



Example 12 Fugue, mm. 38–47

Example 15 Fugue, m. 92

Example 13 Fugue, mm. 70–78

Example 16 Fugue, m. 155

Example 14 Fugue, m. 79

 REFERENCES 

1. Alekseyeva I. V., Sitdikova F. B. Otrazhenie ispolnitel'skoy praktiki barokko v figuratsionnom tematizme sol'nogo skripichnogo urteksta [Reflection of the Baroque Performance Practice in Figurative Thematicism of the Solo Violin Urtext]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No.3, pp. 53–61. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.
2. Bocharov Yu. S. Zhanry instrumental'noy muzyki epokhi barokko: uchebnoe posobie dlya pedagogov i studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy po spetsial'nosti 072901 “Muzykovedeie” [Genres of Instrumental Music of the Baroque Period: Tutorial Manual for Pedagogues and Students of Higher Educational Institutions related to the Major Studies 072901 “Musicology”]. Moscow: Moscow Conservatory, 2016. 231 p.
3. Voinova M. V. *Organnaya muzyka vtoroy poloviny XX veka* [Organ Music of the Second Half of the 20th Century]. Moscow: Kompozitor, 2017. 343 p.
4. Krivitskaya E. D. *Istoriya frantsuzskoy organnoy muzyki* [History of French Organ Music]. 2nd edition. Moscow: Kompozitor, 2010. 335 p.
5. Kyuregyan T. S. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in Music from the 17th to the 20th Century]. Moscow: Sfera, 1998. 344 p.
6. Kreichi S. A. ANS prodolzhaet rabotat'. Interv'yu A. A. Rovnera s moskovskim elektronnyim kompozitorom Stanislavom Kreichi [The ANS Synthesizer Continues to Work. A. A. Rovner's Interview with Moscow-based Electronic Composer Stanislav Kreichi]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999. No. 4, pp. 191–195.
7. Kuznetsov I. K. *Polifonia v russkoy muzyke XX veka* [Counterpoint in 20th Century Russian Music]. Moscow: Moscow Conservatory: DEKA-VS, 2012. 424 p.
8. Kurelyak A. A. *Religioznaya simbolika v instrumental'noy muzyke Yu. Butsko: dis. ... cand. iskusstvovedeniya* [Religious Symbolism in the Instrumental Music of Yu. Butsko: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2006. 461 p.
9. Rovner A. A. Aleksandr Nemtin i Stanislav Kreichi – pervootkryvateli moskovskoy elektronnoy muzyki [Alexander Nemtin and Stanislav Kreichi – Pioneers of Moscow Electronic Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015. No. 2, pp. 50–53.
10. Rovner A. A. “Mgnoveniya pyl rozhdaet vechnost”. “Predvaritel'noe Deistvo” Skryabina v zavershennykh versiyakh Sergeya Protopopova i Aleksandra Nemtina [“The Ardour of the Moment is Generated by Eternity.” Scriabin's “Prefatory Action” in the Completed Versions of Sergei Protopopov and Alexander Nemtin]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2005. No. 4, pp. 39–43.
11. Rovner A. A. “Predvaritel'noye Deystvo”: kompozitorskiye interpretatsii S. Protopopova i A. Nemtina [The “Prefatory Action”: Compositional Interpretations of Sergei Protopopov and Alexander Nemtin]. *A. N. Skryabin v prostranstvakh kul'tury XX veka* [Alexander Scriabin in the Spaces of 20th Century Culture]. Ed. by A. S. Skryabin. Moscow, 2009, pp. 273–281.
12. Simakova N. A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Kn. 1* [Strict Style Counterpoint and the Fugue. Book I]. Moscow: Moscow Conservatory: Kompozitor. 2013. 528 p.
13. Rovner A. A. The Music of Alexander Nemtin and Stanislav Kreichi for the ANS Synthesizer. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No.1, pp. 38–42. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.038-042.
14. Rovner A. A. Vocal and Choral Symphonies and Considerations on Text Representation in Music. *IKONI / ICONI*. 2020. No. 2, pp. 26–37. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.026-037.

About the author:

Anton A. Rovner, Ph.D. (Arts), Ph.D. (Rutgers University, New Jersey, USA), Faculty Member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-5954-3996, antonrovner@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б. Отражение исполнительской практики барокко в фигуративном тематизме сольного скрипичного уртекста // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 3. С. 53–61. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.
2. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 072901 «Музыковедение». М.: Московская консерватория, 2016. 231 с.
3. Воинова М. В. Органная музыка второй половины XX века. М.: Композитор, 2017. 343 с.
4. Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки. 2-е изд. М.: Композитор, 2010. 335 с.
5. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.
6. Крейчи С. А. АНС продолжает работать: интервью А. А. Ровнера с московским электронным композитором Станиславом Крейчи // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 191–195.
7. Кузнецов И. К. Полифония в русской музыке XX века. М.: Московская консерватория: ДЕКА-ВС, 2012. 424 с.
8. Куреляк А. А. Религиозная символика в инструментальной музыке Ю. Буцко: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 461 с.
9. Ровнер А. А. Александр Немтин и Станислав Крейчи – первооткрыватели московской электронной музыки // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 50–53.
10. Ровнер А. А. «Мгновенья пыл рождает вечность». «Предварительное Действо» Скрябина в завершённых версиях Сергея Протопопова и Александра Немтина // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 39–43.
11. Ровнер А. А. «Предварительное Действо»: композиторские интерпретации С. Протопопова и А. Немтина // А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века / отв. ред. А. С. Скрябин. М., 2009. С. 273–281.
12. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Кн. 1. М: Московская консерватория: Композитор, 2013. 528 с.
13. Rovner A. A. The Music of Alexander Nemtin and Stanislav Kreichi for the ANS Synthesizer // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2015. No. 1, pp. 38–42. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.038-042.
14. Rovner A. A. Vocal and Choral Symphonies and Considerations on Text Representation in Music // IKONI / ICONI. 2020. No. 2, pp. 26–37. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.026-037.

Об авторе:

Ровнер Антон Аркадьевич, кандидат искусствоведения, Ph.D. (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5954-3996**, antonrovner@mail.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.072.3

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.145-157

А. В. ТОРОПОВА*, В. МАСТНАК

Психологический институт Российской академии образования

Институт изящных искусств

Московского педагогического государственного университета

г. Москва, Россия

Научно-исследовательский центр искусствотерапии

Пекинского педагогического университета

г. Пекин, Китай

Мюнхенская высшая школа музыки и театра

г. Мюнхен, Германия

ORCID: 0000-0002-8687-917X, allatoropova@list.ru

ORCID: 0000-0003-4632-5639, wolfgang.mastnak@hmtm.de

Международная Азиатско-Тихоокеанская конференция по Музыкальной терапии в Пекине: *новый отсчёт*

В статье представлен обзор работы Международной Азиатско-Тихоокеанской конференции по музыкальной терапии, прошедшей 18–22 сентября 2019 года в Пекинском педагогическом университете (г. Пекин, Китай), которая поставила актуальные вопросы современного состояния и путей развития мировой и региональной музыкальной терапии в диалоге с вызовами текущего времени. Это первая конференция по данной научной проблематике, объединившая представителей ряда стран региона: Китая, России, Южной Кореи, Японии, Шри-Ланки, Индонезии, Таиланда, Филиппин, Малайзии, Турции, Ирана и др. Были констатированы противоречия между традиционными этнокультурными антропопрактиками и проявляющими экспансию в азиатский регион представлениями и стандартами американской музыкальной терапии. Авторами подчёркивается важность междисциплинарного подхода в формировании единого научного фундамента и национальных стандартов музыкальной терапии, с позиций клинической, культурно-антропологической и исследовательской психологической методологии. В ходе конференции были намечены дальнейшие пути сотрудничества в области научных и образовательных программ, развития культурных вариаций эффективной и востребованной для клинической, социальной и психолого-педагогической практики музыкальной терапии.

Ключевые слова: научно-практическая конференция Азиатско-Тихоокеанского региона, музыкальная терапия, музыкально-психологическая антропология.

Для цитирования / For citation: Торопова А. В., Мастнак В. Международная Азиатско-Тихоокеанская конференция по Музыкальной терапии в Пекине: *новый отсчёт* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 145–157.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.145-157.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 19-013-00171.

ALLA V. TOROPOVA*, WOLFGANG MASTNAK

*Psychological Institute of the Russian Academy of Education
Institute of Fine Arts of Moscow State Pedagogical University
Moscow, Russia*

*Art Therapy Research Center Beijing Pedagogical University
Beijing, China*

University of Music and Performing Arts Munich, Munich, Germany

ORCID: 0000-0002-8687-917X, allatoropova@list.ru

ORCID: 0000-0003-4632-5639, wolfgang.mastnak@hmtm.de

The International Asian-Pacific Island Conference on Musical Therapy in Beijing: A New Measuring Reference

The article presents information about the work of the International Asian-Pacific Island Conference on Musical Therapy, which took place on September 18–22, 2019 at the Beijing Pedagogical University (Beijing, China) and which posed topical questions related to the present-day condition and paths of development of world and regional musical therapy in dialogue with the challenges of the current time. This was the first conference devoted to this scholarly problem range, which brought together representatives of a number of countries of that region: China, Russia, South Korea, Japan, Sri Lanka, Indonesia, Thailand, the Philippines, Malaysia, Turkey, Iran, etc. The contradictions were acknowledged between the traditional ethno-cultural anthropo-practices and the notions and standards of American musical therapy, the latter exerting a considerable expansion into the Asian region. The authors emphasize the importance of the interdisciplinary approach in forming a single scholarly foundation and national standards of musical therapy from the positions of clinical methodology, both the cultural-anthropological and the exploratory psychological varieties. During the course of the conference ongoing paths of cooperation were set in the sphere of scholarly and educational programs, the development of cultural variations of an effective musical therapy, which would be on demand for clinical, social and psychological-pedagogical practice.

Keywords: scholarly-practical conference of the Asian-Pacific Island Region, musical therapy, musical-psychological anthropology.

В сентябре 2019 года состоялась Первая Международная конференция по Музыкальной терапии Азиатско-Тихоокеанского региона. Произошло знаковое событие континентального масштаба как для профессионального сообщества исследователей

и практиков музыкальной терапии, так и для международного сотрудничества в области поиска культуросообразных моделей применения музыкально-терапевтических технологий в образовании, психологическом консультировании и клинической практике. Директор Школы

* The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 19-013-00171.

искусств и коммуникации Пекинского педагогического университета профессор **Ху Чжифэн**, выступая на открытии этой конференции, подчеркнул: «Арт-терапия как терапия всеми видами искусств и музыки, в частности, – один из рубежей научного поиска и современного обоснования применимости в нашу эпоху. Это междисциплинарная область, объединяющая искусство, медицину, психологию, социологию и другие дисциплины, и эта интегративная дисциплина не только открывает новые возможности для научных исследований и оказания помощи людям, но, что более важно, она ориентирована на благополучное выживание и развитие человека даже в трудных обстоятельствах».

Далее профессор Ху Чжифэн сообщил, что «китайская арт-терапия началась сравнительно поздно и пока не смогла сформировать целостную научную систему и многоуровневую учебную дисциплину. Арт-терапия и музыкальная терапия – новинка для китайцев. Тем не менее, арт-терапия имеет большие перспективы для развития в Китае. С одной стороны, в стране проживает огромное население в 1,4 миллиарда человек и фиксируется большое количество нарушений здоровья, многие из которых трудно поддаются медицинскому лечению, и в этих случаях при дополнении арт-терапией можно достичь лучших результатов. С другой стороны, Китай – страна с долгой историей и яркой самобытной культурой. Китайцы получили уникальное и богатое наследие в виде национального искусства, включая народную музыку, танец, каллиграфию, народную

драму (пекинскую и сычуаньскую оперу), самобытное кино и телевидение и так далее, которые составляют культурный арсенал и историческую сокровищницу арт-терапии».

Выступление директора Ху Чжифэна было воспринято как новая парадигма и девиз международной конференции и сообщества исследователей и практиков терапии искусствами. Данные устремления уже были отражены в недавно основанном в Пекинском педагогическом университете Центре терапии искусством, руководителями которого стали приглашённый профессор, доктор медицины, искусств и музыкального образования Вольфганг Мастнак и профессор Ивэнь Ван.

Сквозной идеей конференции стала озвученная авторами этой статьи мысль, что терапия искусством рождена в подлинной интеграции дисциплин, таких как клиническая психология в медицинских областях, искусствознание в области музыки, а также этнология и культурная антропология.



Фото 1. Участники I Международной Азиатско-Тихоокеанской конференции по музыкальной терапии около входа в музейный комплекс у Китайской стены

Теоретический и исторический базис

Оглядываясь назад к истории и этническим группам мира, обнаруживаем огромное количество основанных на искусстве антропологических практик, применяемых для поддержания здоровья и лечебных целей. В то же время должен быть поставлен вопрос о том, совместимы ли эти ритуалы с современной медициной и современной психологической практикой и если да, – как их потенциал может быть объяснён такими дисциплинами, как патофизиология или психопатология. В дополнение к этому мы сталкиваемся с проблемой культурного фактора сознания и самосознания пациентов, в том числе в аспекте восприятия ими границ нормы и ненормы, эмоционального контекста переживаний, связанных с нарушением, да и с восприятием самого музыкального «послания», так же как и языка музыкального интонирования и выражаемого им смысла. Всё это вместе образует узел научных проблем, без решения которых трудно продвинуться к обоснованному применению музыкальной терапии, особенно в случаях психиатрических и психосоматических заболеваний.

Приходится сталкиваться с распространённым недоразумением в сложившемся западном толковании и практике привлечения искусств в терапию как в медицинском, так и психологическом контекстах. Благодаря блестящей рекламе западная, особенно северо-американская (США) модель терапии искусством приобрела большую популярность. Вместе с определёнными маркетинговыми стратегиями это привело к тому, что – не в последнюю очередь в Азии и Азиатско-Тихоокеанском регионе – американские подходы и методы музыкальной терапии получили огромное распростра-

нение. Данный процесс зашёл так далеко, что американские дипломы в области бакалавра искусств или музыкальной терапии рассматриваются как определённое преимущество для практикующих арт-терапевтов в Азиатско-Тихоокеанской части мира, где проживает гораздо больше половины населения Земли и существует богатейший, но часто не изученный на современном уровне источник антропопрактик применения искусств в помощи пациентам с различными недугами и расстройствами.

В «вестернизации» азиатской музыкально-терапевтической науки и практики велика заслуга бывшего руководителя отделения музыкальной терапии Центральной консерватории в Пекине Гао Тяня, которая заключена в самой идее привнести современную музыкальную терапию в Китай. Окончив в своё время магистратуру по музыкальной терапии в университете Темпл, он экспортировал Western Music Therapy (Западную музыкальную терапию) в Китай. Этот прецедент повлёк за собой огромную череду заблуждений о том, что музыкальная терапия – совершенно новая дисциплина, и её колыбелью являются Соединенные Штаты. Однако первые академические исследования в области музыкальной терапии были сделаны не в США, а в Вене и Лондоне в 1959 году. Кроме того, музыкально-терапевтические трактаты встречаются во многих древних культурах – таких, как античная греческая и арабская. Древние китайские источники, содержащие философию и собственную модель музыкально-терапевтического воздействия, остались недооценёнными.

В обозначенном контексте Центр исследований арт-терапии и музыкальной терапии Пекинского педагогического университета в содружестве с Московским педагогическим государственным



университетом и Психологическим институтом Российской академии образования (Москва), в лице авторов данной статьи (которые были в числе организаторов и ключевых фигур Азиатско-Тихоокеанского конгресса) показали глубокие философские корни и научные предпосылки появления национальных моделей действующей актуальной музыкальной терапии. Данное направление имеет своё место и органичную целесообразную эффективность в регионах мира, включая страны, представленные на данной конференции¹.



Фото 2. Профессор Алла Торопова и руководители Центра терапии искусством (Пекин) – доктор Вольфганг Мастнак (слева) и профессор Ивэнь Ван

Краткий обзор основных выступлений

В первых словах своего выступления доктор, профессор Вольфганг Мастнак разъяснил словосочетание «Азиатско-Тихоокеанский» конгресс, что включает в себя культуры Азии и Азиатско-Тихоокеанского региона с особым акцентом

на Великий Шёлковый путь и культурно-этнологические конгломерации коренных народов и обществ, имеющих специфические культурные традиции привлечения искусств и сферу врачевания тела и души. Выступающий подчеркнул, что простой импорт методов из других культур (например, северно-американских) весьма проблематичен методологически и, скорее всего, окажется неадекватен общественным практикам и запросам, а возможно, даже вреден. Были озвучены различные семантические особенности термина «музыка» и культурные различия в трактовке видов искусств и художественного феномена в целом.

Профессор В. Мастнак подчеркнул важность междисциплинарных подходов, в том числе позиции этнологии и антропологии, медицины и клинических наук, а также философских взглядов в разных культурах. Он объяснил четыре важнейшие цели конгресса: продвижение Азиатско-Тихоокеанской сети Музыкальной терапии; поощрение создания академических программ по Музыкальной терапии, которые по существу основаны на собственных этнокультурных традициях; профессиональное внедрение музыкальной терапии в национальные системы здравоохранения и повышение общекультурной осведомлённости в области художественной терапии, особенно в странах, в которых это направление исследований и практики отсутствует как институция.

Обсуждая исследования и открытия музыкальной терапевтической эффективности в современном научном пространстве, В. Мастнак обратил внимание на явные или неявные эпистемологические парадигмы, находящиеся в фундаменте мировоззренческих координат, такие как дуализм души-тела, как китайская «форма и дух» (形与神), монистическая и диалектическая позиции

в осмыслении бытия человека и так далее. Он обрисовал чрезвычайно широкий междисциплинарный горизонт музыкальных и художественных явлений, как рамок для изучения, – таких как шаманские практики и мифы, их психоанализ и методологический анализ на перекрестке нейронаук, квантовой теории, экспериментальной эстетики, метафизики и др. В общем пространстве заинтересованных взглядов важны критические дискуссии об адекватности на основе феноменологических исследований и/или исследований в соответствии со стандартами доказательной медицины с применением измерительных процедур (вариабельности сердечного ритма, МРТ – магнитно-резонансной томографии, или fNIRS – функциональной инфракрасной спектроскопии). Это означает, что упрощённые, идеологически узкие и культурно неадекватные подходы должны принадлежать прошлому, а в настоящем наступает рассвет новой эры музыкальной и художественной арт-терапии.

Далее прозвучали выступления китайских коллег, посвящённые актуальной проблеме построения и внедрения музыкальной терапии в китайские клинические условия.

Профессор Фан Лихонг – главный врач 10-й Народной больницы при университете Тунцзи в **Шанхае**, Ph.D. (кандидат медицинских наук) и партийный секретарь Шанхайской больницы, председатель Шанхайского комитета по профилактике и лечению рака, директор Научно-исследовательского института энергетической медицины и здравоохранения Шанхайского университета Цзяо Тонг, директор Института энергетического метаболизма и исследований в области здравоохранения Университета Тунцзи сообщила, что 10-я Народная больница может рассматриваться, как образцовая

больница для клинических исследований в области применения музыкальной терапии. В своей речи Фан Лихонг подчеркнула широкий спектр применения музыкальной терапии в клинической практике, апробированной с такими диагнозами, как нефрология у пациентов, находящихся на диализе, в реабилитации пациентов с раком молочной железы и опухолями головного мозга. Клинически было показано, что музыка обладает сложным терапевтическим эффектом, связанным с улучшением когнитивных функций, самооценки и надежды на выздоровление пациентов, их социальной интеграции и стабилизации настроения.

Фан Лихонг также сообщила, что в отношении методов подготовки музыкальных терапевтов, Шанхай идёт мультидисциплинарным путём, объединяя социальных работников, психологов, врачей и музыкальных терапевтов в одном проблемном поле поиска линий терапии и реабилитации. Большинство музыкально-терапевтических программ разработано госпожой **Хэ Пинг**, руководителем отдела социальной работы, с помощью научного консультирования профессора **Вольфганга Мастнака**, который занимает должность научного руководителя музыкально-терапевтических программ и исследований. Будучи экспертом в области энергетической медицины, профессор Фан Лихонг привносит в программы методы арт-терапии и исследует пути возможных взаимодействий музыки, других искусств и энергетического медицинского подхода, включающего физические, суббиологические и этномедицинские аспекты. В своём выступлении она подчеркнула, что в клинической практике Китай должен учитывать китайские особенности и ограничения в применении музыкальной терапии из других культурных регионов



мира. Фан Лихонг высказала заинтересованность изучением культурного разнообразия традиций музыкальной терапии Шёлкового пути.

Российский доклад прозвучал по материалам междисциплинарных исследований в области научных оснований музыкальной терапии.

Доктор психологических наук, доктор педагогических наук, профессор Алла Владимировна Торопова обозначила кросс-культурные подходы к исследованию психологических и нейробиологических оснований и ограничений музыкальной терапии и ясно дала понять, что антропологические и этнологические сведения жизненно важны и абсолютно необходимы в культурно-ориентированной психотерапии и медицинских подходах, а следовательно, и в практике музыкальной терапии. Поскольку пациент, имеющий нарушенное состояние или дисфункцию, болеет и страдает «целиком», имеет определённые установки и ожидания от привлечения искусства в лечебные мероприятия, при этом реабилитационные программы связаны с его этнокультурной ментальностью и родовым национальным опытом. Профессор А. В. Торопова призвала коллег обратиться к очень тонким культурно-антропологическим подходам, направленным на исследование музыкального воздействия как с внутренней, субъективно-воспринимаемой смысловой значимости, так и с внешней, этнологически-знаковой функции музыкальных явлений. В выступлении А. В. Тороповой были приведены результаты авторских (совместных с коллегами) кросс-культурных исследований: 1) нейрональной активности мозга при восприятии этнически различной музыки слушателями разных этно-культурных традиций (россиян и китайцев) [2; 5] и 2) субъективных семантических пред-

ставлений российских и китайских слушателей об эмоциональном содержании услышанной музыки (методика семантического дифференциала Осгуда) [1].

В свете высказанных мнений, позиции авторов статьи оказались методологически близки, что явилось хорошей и очевидной причиной для планирования дальнейшего сотрудничества и продуктивного взаимодействия между Московским государственным педагогическим университетом, Психологическим институтом Российской академии образования и Пекинским педагогическим университетом. Весьма вероятно, что сотрудничество приведёт к установлению профессиональных стандартов для доказательной музыкальной терапии в странах на оси Шёлкового пути – Китая – Юго-Восточной и Средней Азии – России и Германии, что обеспечит фундамент для интегрированного образования в области применения музыки (и/или других искусств) в сфере здравоохранения и социально-психологической помощи.

Российские культурологические исследования истоков музыкальной терапии были представлены также презентацией **профессора Людмилы Степановны Ефимовой**, представляющей **Республику Саха (Якутия)**, о феномене сибирского шаманизма. Россия, простираясь на огромной территории, охватывает многие самобытные регионы, такие как Эвенкия или Якутия, где до сих пор сохранены древние целительские традиции шаманизма. Общим основанием для разнообразных культурных практик шаманизма является ориентация на трансформационные возможности изменённых состояний сознания, то есть тех состояний, к которым обращается в современных психотерапевтических методах лечения гипноз и клинический транс. Участникам конференции было

интересно познакомиться с неизведанным миром якутских фольклорных традиций и шаманских приёмов, схожих по целям с высокоэффективной нелекарственной терапией и профилактическими мероприятиями по преодолению блокирующих переживаний, которые следует рассматривать и изучать в комплексе с методами сбора данных в доказательной медицине, возможно, в специально найденной для этого особой форме анализа получаемых данных.

Турция и тюркские культуры на Шёлковом пути в аспекте изучения национальных подходов к музыкальной терапии были представлены **Сезен Озеке – профессором Традиционного университета Улудаг в Бурсе**. Принимая во внимание то, что в Китае есть этнические группы, говорящие на тюркском языке, и что Турция была важной страной на Великом Шёлковом пути, её выступление вызвало особый интерес для китайских слушателей и участников. Сезен Озеке дала всеобъемлющий исторический и этнологический обзор турецкой музыкальной терапии. Она продемонстрировала чрезвычайно древние корни различных культур на территории современной Турции, часто имеющие сходство с китайской культурой: например, Гёбекли Тепе – храм, датируемый приблизительно 10 тысячами лет до нашей эры. Составляя историю турецких культур от неолита до эпохи хаттов и хеттов до (греческой) античности, раннего христианства и византийского периода и, наконец, через сельджуков и Османской империи до современной Турции, она дала понять, что мы не можем говорить только об одной турецкой культуре, но должны принимать во внимание культурные суперпозиции и смешения этнокультурных традиций. В выступлении С. Озеке подчёркивалась мысль, что не существует традиционной

турецкой музыкальной терапии одного гомогенного вида, а скорее, речь может идти о сложной мозаике обрядов исцеления и оздоровительных практик, связанных с музыкой. Таким примером служит микротональное явление ладовой системы и жанра Макам, которое считается древней практикой, известной и сельджукам, и всей османской эпохе. Докладчик обратилась к совместному опыту исследования с доктором В. Мастнаком эффекта Макам-моди, связанному с влиянием и регуляцией физиологических и психических процессов, и сообщила о том, как сегодня непросто расширить этот опыт и провести полноценное исследование в современном клиническом и в межкультурном аспекте. Вследствие этого, прозвучала мысль о том, что исследователи музыкальных терапевтических практик должны быть осторожны с гносеологическими особенностями медицинских систем разных культур, не имея чётких методологических оснований сравнительного анализа эффективности антропологических практик музыкотерапии с точки зрения современной западной медицины. На сегодняшний день Турция находится на пути к созданию музыкально-терапевтической системы и готовится предоставить академические программы по тюркоязычной музыкальной терапии. Профессором С. Озеке были упомянуты некоторые попытки экспорта американской программы обучения. Но исторические, культурно-антропологические и этномедицинские основания явно свидетельствуют в пользу подлинно турецких подходов, которые, конечно, опираются на междисциплинарные исследования и при этом с очевидностью соответствуют стандартам современной западной медицины. В целом, доклад С. Озеке был важен для китайских исследователей традиционных методов лечения среди



меньшинств Китая, на которые оказали влияние различные культуры Шёлкового пути.

Тема лечебных ритуалов и музыкальной терапии **Ирана** прозвучала в докладе госпожи **Ялды Яздани** – исключительно разностороннего иранского эксперта в области музыки. Я. Яздани является одной из лучших в мире исполнительниц на таре. Струнный инструмент иранского происхождения с длинным грифом, тар встречается во многих других культурах, таких как Азербайджан, Армения или иные регионы Кавказа. Кроме того, Я. Яздани – глубокий знаток иранской музыкальной культуры и её истории – занимается современными культурно-социологическими гендерными исследованиями, например, исследованием роли и положения поющих в традиционных и современных жанрах женщин в Иране. Помимо этого, она является одной из ключевых фигур иранской музыкальной терапии, знатком культурных особенностей, духовных практик, а также клинических возможностей иранской музыкальной терапии. В своём выступлении Я. Яздани показала взаимосвязь между традиционными ритуалами исцеления в Иране и их значением для культурно-ориентированной музыкальной терапии. Особое внимание в её докладе было уделено церемониям Заар, Говати и Порхани, которые сегодня наблюдаются также в некоторых частях туркменской Сахары Ирана, и к музыкальному подходу в лечении психических расстройств и психологических нарушенных состояний.

Этническая музыкальная терапия **Шри-Ланки** была заявлена в лице **доктора Лазанти Манараньяни**. Будучи лектором в Университете Любляны и Университете Келания в Шри-Ланке, она также является экспертом в области классической музыки Северной Индии, авто-

ром кандидатской диссертации (Ph.D.) о моделях индийской и Шри-Ланкийской музыкальной терапии и её применении в современной медицине, в частности, в психиатрии и кардиологии (диссертация выполнена под руководством Сванибора Петтана и Вольфганга Мастнака).

В презентации Л. Манараньяни была подчеркнута синкретичная природа искусства в Шри-Ланке, особенно в плане обрядов исцеления. Музыка, танцы, движения, маски, изображения, символы и так далее, используются сообща и не могут быть заменены или исключены из рассмотрения как факторы воздействия. Кроме того, традиционные методы лечения в Шри-Ланке относятся к специфической местной диагностической системе, отражающей этномедицинские особенности отношения к болезни или нарушенное состояние психики. Её речь поднимает вопрос об адекватных диагностических системах, значении традиционных медицинских представлений, о том, как аккультурация влияет на терапевтический результат методов (как традиционных, так и этнологических), и как должна быть профессия музыкальных терапевтов переопределена в контексте этнокультурных практик, имеющих богатое наследие синкретичных методов художественной терапии. Отмечались также противоречия между ролью, способностями и аутентичностью традиционных музыкальных терапевтов в определённых культурах и некоторыми западными принципами терапии, которые определяют роль и квалификацию музыкальных терапевтов весьма строго, а с этнологической точки зрения, – односторонне и в ущерб органичному развитию профессии в регионах мира.

Доктор Хьюн Джу Чонг, президент Корейской ассоциации образования в области музыкальной терапии, заведующая

кафедрой музыкальной терапии Женского университета Ихва в Сеуле и молодая исследовательница **Хёнчжу Ким** представили известную концепцию американской музыкальной терапии, останавливаясь на интересных, но изолированных от музыкально-терапевтического контекста фактах корейской культуры, которые могут быть приняты во внимание исследователями.

Доктор Хёнчжу Ким познакомила с музыкально-терапевтической моделью «Creative Pansori». *Pansori* – традиционная форма корейского лирического жанра, «корейская опера», с аккомпанементом корейского барабана и специфическим, динамичным взаимодействием между декламирующим и барабанщиком. Лирическая часть при этом основана на сложном метрическом узоре и может рассматриваться, как чёткий антропологический образ и динамическая модель переживаний человека с определёнными формой и содержанием.

Основываясь на своём опыте исполнения Пансори, Хёнчжу Ким создала музыкально-терапевтическую модель, обозначенную «Creative Pansori» [3], в частности, используемую для терапии депрессии. Пациентам предлагается опираться на лирику Пансори и создавать собственные тексты, отражающие внутреннюю жизнь, эмоции, травмы, надежды. В основе лежит интерактивный эмпатический процесс терапевта и пациента, позволяющий пациентам получить доступ к своему внутреннему травматическому опыту и пути к здоровому Я, символически и поэтически выраженному. В процессе терапии Хёнчжу Ким играет на барабанах, отражая психологические особенности пациентов, активно взаимодействует, формирует динамические вариации, поддерживает и даёт – как обычно в классическом

Пансори – словесные знаки и поддержку. Художественный и терапевтический результат, который был наглядно показан в записи, выглядит убедительно и может рассматриваться идеальной моделью музыкальной терапии Азиатско-Тихоокеанского региона, отвечающей как этнокультурным традициям, так и современным клиническим требованиям.

Япония и её вклад в Конгресс – мета-теория музыкальной терапии. Во всём мире музыкальная терапия как академическая дисциплина имеет глубокую методологическую проблему: отсутствие соответствующей и применимой в глобальном масштабе фундаментальной теории и принципов, работающих вне и/или несмотря на этнокультурные различия. **Профессор Юу Вакао**, почётный профессор Университета Кобе, является выдающимся мыслителем в области методологии гуманитарных и естественных наук. Хотя заголовок его основного доклада – «Как мы можем строить маршруты музыкальной терапии» – казался простым, но содержание было весьма сложным, что затрудняет освещение в настоящем обзоре. Тем не менее, главный вопрос очевиден: есть ли возможность говорить о музыкальной терапии как о какой-то последовательной дисциплине, или мы должны различать культурные традиции и разные методологии мышления в данной области? И если есть общий путь, то как и на каких основаниях мы должны разрабатывать, исследовать и понимать это ядро – основу для мета-теории? Эти вопросы пронизывают буквально все научные дисциплины нашего времени, включая все виды терапии искусствами и музыкальную терапию. Большая ценность речи Юу Вакао заключалась (по крайней мере, в глазах авторов статьи) прежде всего в том, что он чётко обозначил необходимость



кросскультурного взаимодействия для создания мета-теории арт-терапии и музыкальной терапии.

Музыкальная терапия в **Таиланде** – это опыт университета Махидол, являющегося не только ключевым университетом Таиланда, но также стоящим в азиатском рейтинге на довольно высокой позиции. **Випуга Кехасувана** выступил, как эксперт из Таиланда, специализирующийся на работе с детьми с нарушениями развития и трудностями обучения. Он с успехом применяет музыкальную терапию для формирования речи, навыков общения и развития грамотности. Акцентируя внимание на культурных традициях Таиланда, докладчик показал, что изучая и рассматривая в курсах со студентами музыкально-терапевтические методы и теории Запада, он не видит в них релевантности для прямого применения, подражания и тем более копирования без более глубокого междисциплинарного и межкультурного размышления. Таиландский специалист продемонстрировал подход, который философия называет феноменологическим: чёткое и детальное описание наблюдаемых жизненных процессов, с которыми работает арт-терапевт, и изменений в них.

Специфические особенности индонезийской музыкальной терапии были представлены **Моникой Субьянторо**, докладчицей из **Индонезии**, магистром музыкальной терапии, получившей степень магистра в Университете Раскина в Великобритании и закончившей обучение в аспирантуре по музыкальной терапии в Университете Гонконга. Основные вопросы её выступления: как мы должны применять музыкальную терапию в социокультурных областях, которые характеризуются множеством пересекающихся и взаимопроникающих культур (вопрос,

который также относится к Китаю), и как мы должны различать суть музыки, с одной стороны, и её фактически синкретичные культурные проявления – с другой? Этот аспект в значительной степени затрагивает антропологическую теорию музыкальной терапии профессор А. В. Тороповой и В. Мастнака (авторов обзора) [4] о дополнительности культурно независимой сущности музыки и культурно детерминированных её особенностей, где сущность включает в себя как сугубо психологические, так и онтологические аспекты.

Основная речь **доктора профессора Лаверна Давида де ла Пенья**, демонстрирующего модель музыкальной терапии коренных народов **Филиппин**, была, без сомнения, одним из научных достижений конгресса. Л. Д. де ла Пенья – декан консерватории Филиппинского университета и его музыкального факультета. Эксперт-культуролог и учёный дал весьма актуальные комментарии по музыкальной терапии как антропопрактике, особенно в отношении широкого круга обликов культуры здоровья и музыкальных традиций, вписанных в данный контекст.

Таковыми видятся участникам Конгресса вызовы и перспективы для ведения продуктивного диалога со временем «здесь и сейчас» силами поликультурного профессионального музыкально-терапевтического сообщества. Азия и Азиатско-Тихоокеанский регион охватывают примерно две трети населения мира, в котором существует невероятное богатство культур и традиций, интенсивно и самобытно развивается наука, в том числе заинтересованная в исследованиях потенциала искусств в контексте профилактики нарушений здоровья и в комплексных программах музыкальной терапии и психотерапии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Основным приглашённым докладчикам конференции было предложено дать представление о музыкальной и арт-терапии в контексте культурных традиций и актуальных особенностей своих стран, что может способствовать межкультурным и междисциплинарным дискуссиям и, следовательно, вдохновлять на проведение ряда

международных исследований. Все участники согласились с тем, что по итогам этого первого конгресса в Пекине, стало ясно, что необходима определённая регулярность столь представительного научно-практического мероприятия – например, раз в два года – что и было зафиксировано в итоговом документе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Торопова А. В., Князева Т. С. Восприятие музыки представителями различных культур // Вопросы психологии. 2017. № 1. С. 116–129.

2. Торопова А. В., Симакова И. Н. Психофизиологические корреляты восприятия музыки разных культурных традиций российскими и китайскими студентами // Теоретическая и экспериментальная психология. 2015. Т. 8. № 3. С. 6–16.

3. Kim H. & Mastnak W. Creative Pansori: Methodological Features & Medical Ethnomusicological Aspects of a New Korean Approach to Music Therapy // Voices: A World Forum for Music Therapy. 2016. Vol. 16, No. 1. URL: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2294/2049> (дата обращения: 27.11.2020).

4. Mastnak W. & Toropova A. Experiencing of Music as the Basis of the Effectiveness of Music Therapy // Journal of Russian & East European Psychology. 2018. 55. No. 1, pp. 1–14. DOI: 10.1080/10610405.2018.1491237.

5. Toropova A. V., Simakova I. N., Bazanova O. M. Psychophysiological Correlates of the “Native” and “Alien” Music Perception. 17th Word Congress of Psychophysiology 23–27 September, 2014, Hiroshima, Japan // International Journal of Psychophysiology. 2014. Vol. 94, Issue 2, pp. 192–193.

Об авторах:

Торопова Алла Владимировна, доктор психологических наук, доктор педагогических наук, ведущий научный сотрудник, Психологический институт Российской академии образования (125009, г. Москва, Россия); профессор кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования, Институт изящных искусств Московского педагогического государственного университета (119991, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-8687-917X**, allatoropova@list.ru

Мастнак Вольфганг, доктор медицины, доктор нейропсихологии, профессор, руководитель, Научно-исследовательский центр искусствотерапии Пекинского педагогического университета (100875, г. Пекин, Китай); профессор кафедры музыкального образования, Мюнхенская высшая школа музыки и театра (D-80333, г. Мюнхен, Германия), **ORCID: 0000-0003-4632-5639**, wolfgang.mastnak@hmtm.de

 REFERENCES 

1. Toropova A. V., Knyazeva T. S. Vospriyatie muzyki predstavatelyami razlichnykh kul'tur [Perception of Music by Representatives of Various Cultures]. *Voprosy psikhologii* [Question of Psychology]. 2017. No. 1, pp. 116–129.
2. Toropova A. V., Simakova I. N. Psikhofiziologicheskie korrelyaty vospriyatiya muzyki raznykh kul'turnykh traditsiy rossiyskimi i kitayskimi studentami [Psychophysiological Correlatives of the Perception of Music of Various Cultural Traditions by Russian and Chinese Students]. *Teoreticheskaya i eksperimental'naya psikhologiya* [Theoretical and Experimental Psychology]. 2015. Vol. 8, No. 3, pp. 6–16.
3. Kim H. & Mastnak W. Creative Pansori: Methodological Features & Medical Ethnomusicological Aspects of a New Korean Approach to Music Therapy. *Voices: A World Forum for Music Therapy*. 2016. Vol. 16, No. 1.
URL: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2294/2049> (27.11.2020).
4. Mastnak W. & Toropova A. Experiencing of Music as the Basis of the Effectiveness of Music Therapy. *Journal of Russian & East European Psychology*. 2018. 55. No. 1, pp. 1–14.
DOI: 10.1080/10610405.2018.1491237.
5. Toropova A. V., Simakova I. N., Bazanova O. M. Psychophysiological Correlates of the “Native” and “Alien” Music Perception. 17th Word Congress of Psychophysiology 23–27 September, 2014, Hiroshima, Japan. *International Journal of Psychophysiology*. 2014. Vol. 94, Issue 2, pp. 192–193.

About the authors:

Alla V. Toropova, Dr.Sci. (Psychology), Dr.Sci. (Pedagogy), Leading Researcher, Psychological Institute of the Russian Academy of Education (125009, Moscow, Russia); Professor at the Department of Methodology and Technologies of Pedagogy of Music Education, Institute of Fine Arts of Moscow State Pedagogical University (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-8687-917X**, allatoropova@list.ru

Wolfgang Mastnak, Dr.Sci. (Medical), Dr.Sci. (Neuropsychology), Professor, Director, Art Therapy Research Center Beijing Pedagogical University (100875, Beijing, China); Professor at the Department of Music Education, University of Music and Performing Arts Munich (D-80333, Munich, Germany), **ORCID: 0000-0003-4632-5639**, wolfgang.mastnak@hmtm.de



О. С. БАРАБАШ

*Центр комплексных художественных исследований
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-6608-9189, BarabashOksana@yandex.ru*

**«Война и мир»: смысловая парадигма.
По итогам II Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»)**

В мае 2020 года в Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова был проведён Второй Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»). Организатором выступил Центр комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. По его материалам был издан сборник научных статей. Он явился откликом на события Второй мировой войны и приурочен к 75-летию Победы России в Великой Отечественной войне. Автор рецензии предлагает краткий обзор монологических исследований, объединённых концептуально в единое полифоническое целое: летопись войны. Итогом аналитической работы рецензента явился вывод о том, что парадигма «Война и мир» – неисчерпаемый источник смысла, тональностей высказывания, интонаций, который требует дальнейшего изучения. Многообразие, отражающее включённое в интеллектуальное пространство форума многоголосие мнений, исследовательских методологий, видов искусств, не в состоянии охватить глубину трагедии, которой явилась война, ставшая не только величайшей катастрофой, но и мощнейшим стимулом для проявления творческого потенциала человечества.

Ключевые слова: война и мир, смысловая парадигма, интеллектуальное пространство, панорама отечественной художественной культуры, исторический процесс, летопись войны.

Для цитирования / For citation: Барабаш О. С. «Война и мир»: смысловая парадигма. По итогам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART») // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 158–172. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.158-172.



OKSANA S. BARABASH

Center for Comprehensive Art Studies

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

ORCID: 0000-0002-6608-9189, BarabashOksana@yandex.ru

**“War and Peace”: the Notional Paradigm.
Following the Second International Scholarly Forum
“Dialogue of the Arts and Artistic Paradigms”
 (“SCIENCEFORUM PAN-ART”)**

In May 2020 the Second International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Artistic Paradigms” (“SCIENCEFORUM PAN-ART”) was held at the Saratov State Leonid V. Sobinov Conservatory. Its organizer was the Center for Integrated Artistic Research of the Saratov State Leonid V. Sobinov Conservatory. A compilation of research articles has been formed from the presentations made as part of it. It was essentially a response to the events of World War II and was timed to the 75th anniversary of Russia’s Victory in the Great Patriotic War. The author of the review presents a short summary of the monologic research works conceptually unified into one polyphonic whole: chronicles of the war. The result of the reviewer’s analytic work was the conclusion that the “war and peace” paradigm provides an inexhaustible source of meaning, shades of utterance and intonations, which requires further study. The diversity which reflects the multitude of opinions, research methodologies and forms of art included into the forum’s intellectual space is not capable of encompassing the entire depth of the tragedy created by the war which became not only the greatest catastrophe of recent times, but also the most powerful stimulus for manifestation of the creative potential of humanity.

Keywords: war and peace, notional paradigm, intellectual space, panorama of the Russian artistic culture, historical process, chronicles of war.

*Как же слезам покаянья не литься,
как об усопших живым не молиться,
как не дарить им любовь и тоску...*

*С. Кекова**

Отклики на события прошлого могут быть полифоничными. 75 лет отделяют нас от Второй мировой войны, оказавшей колоссальное влияние на весь XX век. Прошедший 7–8 мая 2020 года II Международный научный форум Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории име-

ни Л. В. Собинова «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART») был посвящён этой вечной теме.

«Война и мир» – неисчерпаемый источник смысла, тональностей высказывания, интонаций, глубину которого сложно измерить. Благодаря энтузиазму, подвижнической деятельности известного российского учёного, доктора

* См.: [8, с. 596].

искусствоведения, профессора Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова Александра Ивановича Демченко вышел в свет XI том научных материалов Центра комплексных художественных исследований (ЦКХИ), приуроченный к 75-летию Победы.



Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. 634 с. ISBN 978-5-94841-431-7

Александр Иванович Демченко – руководитель Центра, главный научный сотрудник, действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования в очередной раз поставил перед собой и участниками форума глобальную задачу на материале различных видов художественного творчества отразить многообразие историко-хронологических измерений парадигмы «война и мир». Идея глобализации музыкознания, а шире – и искусствоведения, объединившая как видных учёных с мировыми именами, так и молодых сотрудников Центра, позволила преодолеть пространственные границы коммуникации и собрать воедино статьи, очерки, материалы, посвящённые масштабной катастрофе и Победе в единый «глобус»

исследований в области художественных явлений и процессов.

Свою лепту в создание труда, который рассматривает данный исторический период, внесли участники форума: Александр Иванович Демченко, Нина Ивановна Девятайкина, Светлана Вавильевна Кекова, Татьяна Иосифовна Кан, Руслан Равилович Измайлов, Ирина Львовна Егорова, Евгений Михайлович Бикташев, Наталья Владимировна Королевская, Елена Васильевна Мстиславская, Светлана Петровна Шлыкочка, Елена Сергеевна Морозова, Владимир Иванович Разуваев и Ольга Владимировна Разуваева (Саратов), Владимир Яковлевич Левиновский (Нью-Йорк, США), Эрнесто Тригеро (Лас Тунас, Куба), Татьяна Шмуэлевна Гершбейн (Рамат Ган, Израиль), Нодар Викторович Чанба (Сухуми, Абхазия / Париж, Франция), Григорий Израилевич Ганзбург (Харьков, Украина), Ирина Павловна Зайцева (Витебск, Беларусь), Владимир Николаевич Катасонов, Алексей Владимирович Божедомов, Ольга Андреевна Астахова, Екатерина Александровна Скоробогачева, Марина Леонидовна Зайцева (Москва), Марья Юрьевна Гендова (Петербург), Владислав Олегович Петров (Астрахань), Татьяна Анатольевна Виллоджанина, Любовь Антоновна Стецкая (Донецк), Лариса Владимировна Черниенко (Луганск), Галина Яковлевна Вербицкая (Уфа), Ольга Олеговна Алиева (Екатеринбург), Полина Викторовна Рокицкая (Сыктывкар), Норайр Александрович Егоян (Пенза), Елена Олеговна Казьмина, Ирина Евгеньевна Зимина, Олег Алексеевич Казьмин, Ирина Владимировна Радченко (Тамбов).

Форум уникален по своей концепции: многообразные монологические исследования объединены в многоголосное полифоническое произведение –



летопись войны – формообразующей, со-держательной и интонационной скрепой которого становятся прелюдии «Артефакты», открывающая сборник, четыре интерлюдии («Кануны», «Нашествие», «Освобождение», «Аномалия») и постлюдия «Контексты» *А. И. Демченко*.

Эпопея Второй мировой войны, отмечает *А. И. Демченко*, вызвала к жизни в музыкальном искусстве целые летописи, в которых последовательно, шаг за шагом, прослеживались все этапы происходящего. В прелюдии «Артефакты» автор представляет обзор исторической тематики, которая развивалась под эгидой актуальных запросов военного времени, затрагивая фазы эволюции художественного процесса 1940-х годов; обозначает контуры сложившейся в предвоенные и военные годы жанровой системы отечественного музыкального искусства, прямо или опосредованно связанной с претворением животрепещущей военной темы, и выделяя имена *Д. Шостаковича*, *С. Прокофьева*, *Н. Мясковского* и *Ю. Шапорина*, каждому из которых принадлежит масштабная «персональная» эпопея.

Безусловно, мужество и подвиг защитников Родины в Отечественной войне 1941–1945 годов питалось лучшими примерами из истории и культуры досоветской России, о чём пишет *В. Н. Катасонов* (Москва), исследуя проблему наследования культурных ценностей Святой Руси в Советской России. XX век является доказательством того, что, какой бы ни была историческая ситуация Российской государственности, Святая Русь – тот ориентир, которым Россия жила многие века, составляющий основу её онтологической, духовной, культурной идентичности, который воплощается в русской культуре и истории, и присутствие данного явления задаёт определённый *вкус* и *тонус* последним,

позволяя говорить о целостности этой культуры. Перед лицом подвига советских воинов в Великой Отечественной войне явственной становится задача сохранения национального духовного кода, наследования русских нравственных ценностей, поскольку «Россия не есть пустоеместилище, в которое можно механически, по произволу, вложить всё что угодно, не считаясь с законами её духовного организма. Россия есть живая духовная система со своими историческими дарами и заданиями. Мало того – за нею стоит некий божественный исторический замысел, от которого мы не смеем отказаться и от которого нам и не удалось бы отречься, если бы мы даже того и захотели...» [7, с. 32]. Данный тезис русского религиозного философа *И. Ильина* находит подтверждение в последующих статьях. Словно зашифрованные тексты доносят до сегодняшних дней атмосферу далёкого времени, наполненную тяжёлыми испытаниями и героизмом, работы уральских камнерезов, о которых пишет *О. О. Алиева* (Екатеринбург). Отражение в уральской фигуративной пластике из камня военной тематики воспитывает патриотизм, рождает чувство причастности к истории нашей Родины, является гимном воину-защитнику, герою тыла.

Поистине грандиозным размахом отмечена работа и военно-оркестровой службы, являющейся неотъемлемой составляющей в культурно-историческом развитии нашей страны. *А. В. Божedomов* (Москва) рассматривает отечественное военно-оркестровое искусство в периоды двух мировых войн XX столетия, отмечая их наиболее яркое проявление именно во времена глобальных военных противостояний как важной духовной составляющей в борьбе нашей страны с врагом. Героический подвиг народа-победителя воплотили военные марши,

массовая песня, концерты, увертюры и сюиты для духового оркестра.

Отражение в искусстве событий реальности, по мнению кубинского исследователя Эрнесто Тригерио (Ernesto Rafael Triguero Tamayo, Куба), требует со стороны художника особого взгляда, который обусловлен многими составляющими. Сюжеты искусства исходят из социальных условий, эстетического мировоззрения, индивидуальной или коллективной среды художественной практики, поиском тематических ядер, на уровне идей и чувств формирующих творческий почерк автора. Война и мир – универсальная, вечная тема и для кинематографистов, поскольку она всегда была и будет частью человеческой жизни. Именно документальный фильм как жанр (автор рассматривает фильм «Хирон») способен достоверно и максимально правдиво донести не только событийную канву, синтезировать историю, политику, искусство и стать средством патриотического воспитания.

Любая война представляет для человечества стресс в наиболее жёстком его проявлении. Почему же именно время подобных катастроф становится наивысшей точкой демонстрации силы человеческого духа, в отличие от разобщённости людей в современном обществе? На вопрос, какова роль стабильных и экстремальных факторов в выражении музыкальных потребностей человека, отвечает в статье *Е. В. Мстиславская* (Саратов), отмечая, что война – всеобщий стресс, дополненный индивидуальными реакциями, а мир – стресс как компонент социальной реальности, в которой личность с большей или меньшей успешностью преодолевает [10, с. 35]. На ярких примерах в исследовании доказывается, что войны XX столетия со всей беспощадностью «чистоты эксперимента» по мас-

совому уничтожению людей выявили и продемонстрировали всепобеждающий духовный потенциал музыки, величие человеческой потребности в ней, особое единение народа перед лицом врага.

Связующую драматургическую функцию играет Интерлюдия «Кануны» *А. И. Демченко*, с одной стороны, рассеивающая материал предыдущего раздела тома, а с другой – тематически и эмоционально опережающая следующий. Автор напоминает, что военная эпопея, пламя которой разгоралось постепенно, в отечественной музыке начинается задолго до 1941 года. Предчувствием войны стали такие «художественные барометры» [3, с. 110], как кантата С. Прокофьева «Александр Невский» и кантата-симфония Ю. Шапорина «На поле Куликовом», Шестая «симфония-предвещание» Д. Шостаковича, Двадцать первая симфония Н. Мясковского, «Симфонические танцы» С. Рахманинова. Автор приходит к выводу о том, что концепции предвещения рубежа 1940-х годов представлены двумя типами: 1) сюжетно-историзированное ораториальное повествование эпического характера и 2) бестекстовая, непрограммная симфония, где образное содержание соотносится с актуальным состоянием действительности и при этом несёт в себе чрезвычайно сильный психологический акцент, определяемый напряжённейшим состоянием внутреннего мира человека. Ко второму из этих типов примыкает фортепианная соната, аналогичная по своему образному строю, но нацеленная на раскрытие эмоционально-действенной сферы индивида с соответствующей этому открыто субъективной окрашенностью.

Трагический след Первой мировой войны в европейском искусстве и музыке, о чём пишет *П. В. Рокицкая* (Сыктывкар), связан с фортепианными



концертами для левой руки М. Равеля и П. Хиндемита, созданными для известного австрийского пианиста П. Витгенштейна, раненого во время атаки в Польше в локоть правой руки, которую пришлось ампутировать.

Приближение грандиозного исторического катаклизма, предостерегающий жест, который не был в нужное время замечен, понят и оценён, воплощён в вокальном цикле «Четыре гусарские песни» на стихи Н. Ленау для баритона и фортепиано Р. Шумана. Антивоенную, антимилитаристскую смысловую направленность этого сочинения раскрывает *Г. И. Ганзбург* (Харьков).

Выдающееся историческое полотно – симфоническую программную увертюру П. Чайковского «1812» как универсум идейно-смыслового «русского концепта», сочетающего логику драматического сюжета (с весьма реальной исторической правдой) и драматургическую логику музыкальной «формы-процесса» с архитектурно-стройной логикой многоуровневой системной «формы-структуры», рассматривает *О. А. Астахова* (Москва). Увертюра становится концептом Победы. Мелодия государственного гимна Российской империи «Боже, царя храни» воплощает главную мысль сочинения русского композитора: оплот России – это триединство – православие, народность, самодержавие.

Глубокое познание исторического процесса, осознание истории как проблемы, где важен ответ на вопрос «почему», становится возможным и в том случае, когда история государства рассматривается через призму личности. О судьбе саратовского профессора Соломона Моисеевича Стама, на чьих искусствоведческих исследованиях (статьях и книгах) о творчестве художников итальянского Возрождения учились и

продолжают учиться студенты и аспиранты, рассказывает *Н. И. Девятайкина* (Саратов / Москва). Жизненный путь казанского школьника, а затем студента Московского историко-философского института и офицера действующей армии, воевавшего на восточных фронтах Великой Отечественной войны – и есть военно-политический контекст времени, которому можно адресовать вопросы, актуальные для понимания дня сегодняшнего, поскольку исследовательское поле «интеллектуал и война» пока малоизучено и весьма обширно.

Тема человек и война продолжена в Интерлюдии «Нашествие» *А. И. Демченко*, знаменующей переход к новому историческому периоду: началу Великой Отечественной. От лица человека из народа ведётся повествование в сочинении Д. Шостаковича «Шесть романсов на слова английских поэтов» для баса и фортепиано, проецируя давние ситуации на облик человека войны тех лет. Но доминирующим жанром становится симфония. Автор раскрывает смысловую траекторию Двадцать первой симфонии Н. Мясковского, показывающей движение от мирной предвоенной жизни через нарастающую встревоженность к мотивам вздымающегося сопротивления, к развороту мужественного начала и властной поступи защитников Родины, исполненных непреклонной воли, боевого духа и вступающих в победоносное сражение. Первым звеном эпопеи, символом героического противостояния фашизму становится «политический документ» Великой Отечественной – Седьмая симфония Д. Шостаковича. Восьмая симфония композитора является художественно-философским исследованием Второй мировой в целом, философско-трагедийной кульминационной точкой. В переломный 1943 год создавалась

Вторая симфония А. Хачатуряна. В многогранном даровании композитора, пожалуй, впервые открылась способность с такой силой передать грозную атмосферу, сгущённый трагизм, безутешное оплакивание бесчисленных жертв, пафос скорби и страданий.

О примере гражданского патриотического подвига в период войны, который показал для соотечественников за рубежом С. Рахманинов, пишет *Е. О. Казьмина* (Тамбов). Собранные от концерта средства (состоялся 1 ноября 1941 года в Карнеги-холл) были переданы русским через американский Красный Крест. *Т. И. Кан* (Саратов) в контексте эпохи рассматривает жизнь Романа Вольдемаровича Матсова – народного артиста Эстонии, почётного профессора Эстонской академии музыки и театра, первого почётного профессора Саратовской консерватории. Примером стойкого преодоления драматических обстоятельств стала его судьба: защитник блокадного Ленинграда, удостоенный Ордена Красной Звезды и Ордена Красного Знамени, мечтал о концертной жизни инструменталиста, но встал за пульт Эстонского симфонического ансамбля. Всей своей жизнью Р. В. Матсов олицетворял честь, достоинство, благородство и бесстрашие воина – истинного защитника искусства.

Тема блокады находит отражение в графических полотнах А. Хиршака и И. Глазунова. Ключевым тезисом становится мысль автора статьи, *Е. А. Скоробогачевой* (Москва), о том, что блокада была осознана художниками не только как трагедия, непреходящая рана России, а как символ духовной твёрдости нашего народа, приобретающей философское звучание, близкое библейским истинам. В контексте священной истории – Священного Писания и Священного Пре-

дания рассматриваются исторические события и поэтами – фронтовиками А. Тарковским и С. Липкиным. К теме войны в их творчестве обращена статья *С. В. Кековой* и *Р. Р. Измайлова* (Саратов). В поэзии Тарковского она вписана в широкий духовно-религиозный контекст, связанный с христианской парадигмой осмысления истории. В поэтических мирах и А. Тарковского, и С. Липкина собственная жизнь, судьба народа и страны, исторический путь всего человечества осмыслены и явлены в свете присутствия и осуществления промысла божьего. О фронтовой поэзии В. Шульчева, В. Замятина, А. Суркова, интересной своей правдой – тем, что авторы видели, пережили, испытали, чему были свидетелями, в чём принимали непосредственное участие – пишет *И. Е. Зимина* (Тамбов).

Статья *Н. В. Королевской* (Саратов) раскрывает понятие «сверхреализм» на примере вокального цикла О. Моралёва «Смерть солдата», написанного на стихи из сборника Э. Межелайтиса «Сильнее смерти» (в переводе Е. Винокурова). По мнению автора, сверхреализм – это не выход за пределы реалистической картины мира в область субъективного воображения, а метод раскрытия самой страшной реальности войны, обладающий повышенным потенциалом экзистенциальной экспрессии и позволяющий реализовать самые сильные нравственные интенции, которые писатели, поэты, драматурги, художники, кинематографисты и композиторы вкладывают в создание антивоенных произведений: обличение зла войны, протест против бесчеловечности военных преступлений. Это способ объективизации того психофизического опыта, что во время войны стал повседневной реальностью [9, с. 212].

Война и смерть неразделимы. Тема музыки и Холокоста, освещённая в статье *Т. Ш. Герибейн* (Рамат Ган, Израиль) – многогранная и противоречивая. Многочасовое звучание оркестров, играющих прекрасную музыку, заглушало крики обречённых узников. Неадекватное использование нацистами того или иного музыкального произведения до сих пор вызывает болезненную реакцию у тех, для кого это является травмирующей ситуацией и требует особой чуткости.

Точкой обратного отсчёта стал год 1943 – колесо войны неуклонно покатило от берегов Волги на Запад. «Интерлюдия III. Освобождение» (1943–1945) *А. И. Демченко*, где автор рассматривает ораторию «Сказание о битве за Русскую землю» как целостную эпопею, воссоздающую траекторию Великой Отечественной войны, и Пятую симфонию С. Прокофьева, ставшую «Симфонией величия человеческого духа». Из множества произведений, посвящённых Победе, автор выделяет две симфонии – Девятую Д. Шостаковича, самую светлую и лучезарную из симфоний композитора, камерная партитура которой написана для парного состава оркестра и создавалась по свежим следам майских дней, и появившуюся несколько позже Третью, поистине монументальную, *А. Хачатуряна*, где, как отмечал сам композитор, он хотел выразить «чувство радости и гордости советского народа за свою великую и могучую Родину» [4, с. 246]. Повествуя о неоклассицизме XX века, *А. И. Демченко* проводит глубокий анализ «Симфонии в трёх движениях» *И. Стравинского*, явившейся одним из итогов самой тяжёлой и кровопролитной батальной эпопеи человечества. Примечательно, что анализ сочинений крупной формы автор завершает жанром фортепианной сонаты (начиная

с Шестой сонаты С. Прокофьева и Сонатной триады Г. Галынина) – преломлением общечеловеческой проблематики «войны и мира» в индивидуально-личностной плоскости, которая красной нитью проходит сквозь все статьи альманаха, становясь лейттемой трагедии военного времени. Под воздействием атмосферы грозных лет, подчёркнутой жёсткости, «милитаризованной энергетики» преображался лик человеческий, наполняясь внутренней силой духа, глубиной веры в Победу. Автор отмечает особую концепционно-драматургическую составляющую рассматриваемых произведений: взаимодействие поляризованных образных сущностей, вырастающих в антитезу «война и мир». Ощущение хрупкости и незащищённости человеческой природы, становится смыслообразующим элементом в Восьмой сонате С. Прокофьева, выдвигает на первый план сокровенный лиризм как идею спасения в годы потрясений и тревог. Олицетворением молодой радости, выплеснувшейся на поверхность жизни вместе с окончанием войны, является Первый фортепианный концерт, принадлежащий перу только что возвратившегося с фронта Г. Галынина.

И вновь в парадигме общечеловеческой катастрофы звучит тема отдельной личности, поскольку не было семьи, которой не коснулась бы трагедия Великой Отечественной войны. Историю Абхазского государственного драматического театра в годы войны, процессы, происходившие в музыкальном искусстве, анализирует *Н. В. Чанба* (Сухум, Абхазия / Париж, Франция). Судьбы родных людей, героически воевавших, вплетаются в творческие судьбы театральных и музыкальных деятелей республики, они объединены незыблемыми национальными ценностями, несущими

легендарную окрашенность: эпитеты «афырхаца» («мужчина-молния») и «афырпхус» («женщина-молния»), которыми абхазский народ наделял мужественных сыновей и дочерей. О творческой интеллигенции Тамбовской земли, кто выполнив свой гражданский долг по защите страны на фронтах Великой Отечественной войны, вернулся под родной кров, пишет *О. А. Казьмин* (Тамбов). Анализу сочинений песенного жанра Г. Сметанина и В. Желобинского, написанных в военные годы на Тамбовской земле, посвящена статья *Е. О. Казьминой* (Тамбов).

Об артистической, и фольклористической деятельности Льва Львовича Христиансена (1910–1985) – выдающегося музыковеда, организатора и художественного руководителя Уральского народного хора, исследователя русского песенного творчества и основателя-реформатора народно-певческого образования в стране, чья деятельность начиналась именно в годы войны, пишет *И. Л. Егорова* (Саратов). В 1943 году он осуществлял подбор певцов, организуя народный хор в Свердловске, активно вёл запись песен в фольклорных экспедициях, которые автор статьи классифицирует по жанрам и тематике. Материалы, собранные им, становятся живым свидетельством высокой культуры, духовного богатства и таланта русского народа, сумевшего не просто сохранить унаследованные шедевры песенного творчества, но и придать им новый смысл в годы испытаний, в контексте времени пробуждавших в душе человека патриотические чувства, способствуя сплочённости народа. Ценными являются и воспоминания Л. Л. Христиансена о простых, но щедро одарённых природой мастерах народного певческого искусства. Вместе со всем советским народом мужественно

проходили испытание и сотрудники Саратовской консерватории, деятельности которой в годы войны посвящена статья *Е. С. Морозовой* (Саратов).

О трагедии как образном концепте современной музыки на примере сочинений А. Дютыйе, Ф. Ржевски, С. Райха, П. Вакса, М. Кагеля пишет *В. О. Петров* (Астрахань). Автор отмечает, что исторические события, трагедии, катастрофы, природные катаклизмы, политические проблемы становятся внемзыкальными импульсами, лежащими в содержательной основе и особенностях воплощения в музыке трагических моментов в истории человечества.

Подобным трагическим моментом оказалось и послевоенное время, несмотря на охватившую народ радость Победы. Так называемая «холодная война», ждановщина, обрушившаяся на музыкальное искусство в послевоенное время исследуются в IV Интерлюдии *А. И. Демченко*. Не случайно она носит название «Аномалии». «Вне закона» оказываются Н. Мясковский и С. Прокофьев, обвинение в формализме бросают Д. Шостаковичу. Драма времени отражена в обращениях к теме прошедшей войны, в бестекстовых инструментальных пьесах, либо в произведениях с сюжетно-вербальной канвой, отсылающей к прошлым эпохам [5, с. 348]. В числе подобных произведений автор глубоко анализирует Шестую симфонию С. Прокофьева и балет «Медный всадник» Р. Глиэра, обнаруживает соответствующие подтексты в Девятой симфонии Д. Шостаковича, Третьей симфонии А. Хачатуряна, Пятой симфонии С. Прокофьева, в ораториальном полотне Ю. Шапорина – «Доколе коршуну кружить?».

О постановках оперных спектаклей, состоявшихся в годы войны, отразивших события Великой Отечественной,



пишет *В. Я. Левиновский* (Нью-Йорк, США). Послевоенные театральные афиши включали сочинения М. Ковалёва, Ю. Мейтуса, Д. Кабалевского, С. Прокофьева, И. Дзержинского, В. Дехтерёва, Э. Каппа, Н. Жиганова, К. Молчанова, А. Новикова и многих других композиторов, чьи произведения стали артефактами волнующей истории музыкальной культуры России, документальными свидетельствами духовной жизни народа в эпоху войны и тревожного послевоенного мира. Тема войны в кубинском художественном кино находит отражение в статье *Э. Триггеро* (Лас Тунас, Куба). Трагические судьбы музыкантов оркестров, театров, что функционировали в концентрационных лагерях, вновь затрагивает *Т. Ш. Гершбейн* (Рамат Ган, Израиль). Культурная жизнь в гетто, воспринимаемая узниками, как выражение протеста властям, была богатой и разнообразной: «...музыка открыла раны, но, невзирая на то, что мы ослаблены, мы сильны духом и выживем» [2, с. 397]. В нечеловеческих условиях, в мире жестокости и насилия именно искусство, как живительный источник, проникало в окаменевшие от окружающего безумия души, благодаря чему сквозь смерть пробивались свежие ростки музыкального творчества.

Дилемма «война – мир», как воплощение идей современных политических, религиозных и культурных лидеров на примере оперы «Сатяграха» Ф. Гласса рассматривается *М. Л. Зайцевой* (Москва). Опера пропагандирует духовный опыт политических, религиозных и культурных лидеров М. Ганди, Л. Толстого, Р. Тагора, М. Л. Кинга. Размышления духовных лидеров минувшего века в итоге сводятся к уяснению закона, соблюдение которого станет единственным шансом сохранения жизни человечества:

«Я обнаружил, что закон существует среди разрушений и, следовательно, должен существовать закон любви, который действует так, как никогда не действовал закон разрушения...» [6, с. 416].

Становится понятным, что у искусства существует своя летопись войны, летопись происходящего как с отдельным человеком, так и с целыми народами. О колоссальной широте музыкальной жизни Донецка, о её многообразном тематическом спектре пишут в статье *Т. А. Виллюжанина* и *Л. А. Стецкая* (Донецк). Рассматривая проблему реализации военной темы в сценических хореографических композициях, способных мобилизовать патриотический настрой граждан в исторической ретроспективе, *И. В. Радченко* (Тамбов) обращается к особенностям постановки балетных спектаклей. Подобно тому, как перед лицом смерти весь народ встал в годы войны на защиту Отечества, так консолидация именно творческих сил в современном, наполненном враждой, дисбалансом обществе, может способствовать восстановлению базовых духовных ценностей, гармонии. Об этом – поэтические произведения, написанные уже о донбасской войне авторами-женщинами и рассмотренные в статье *И. П. Зайцева* (Витебск).

Продолжением летописи огненных лет стали прозаические и поэтические произведения, картины, кинематографические ленты, созданные после Победы. Постлюдия *А. И. Демченко* «Контексты», завершающая крупномасштабное произведение о войне, которым стал XI том форума, посвящена произведениям отечественного и зарубежного искусства, составившим ядро той поры, что обращена к событиям Второй мировой.

В данный раздел входят три работы. В статье *С. П. Шлыковой* (Саратов) зафиксирован феномен русской покаянности

как национальной модели пути к добру через мировое зло, переживаемое как собственная греховность. Русская душа идентифицируется через способность её к покаянию, что не синонимично уничтожению – это поиск в себе божественного. Отсюда, делает вывод автор, исповедальный характер русского культурного текста, где герой осознанно приходит к покаянию и к тому пределу, за которым «открывается место для Бога» [11, с. 529]. Статья *Л. В. Черниенко* (Луганск) раскрывает тему «человек и война» в литературе. О военной теме в отечественной балетной истории, включая такой жанр как телебалет, пишет *М. Ю. Гендова* (Петербург). Это третий очерк автора, подтверждающий тезис об исторической памяти как значимой детали в искусствоведческом анализе социокультурной роли балетного спектакля для современного общества. *М. Ю. Гендова* отмечает, что жажда познания человеческого внутреннего мира делает военную тему знаковой для каждого нового поколения, стремящегося ощутить себя частью единого народа и ищущего опору для жизни в мире с его провокационными попытками расшатать ценностные установки человеческого духа.

В статье *Г. Я. Вербицкой* (Уфа) ставится проблема экзистенциального выбора как способа самоидентификации героев драматургии рубежных времён. Автор статьи считает, что подобные времена в истории всегда чреватые социальными и мировоззренческими катаклизмами, когда возникает насущная необходимость ускоренной инициации-взросления. В результате подобного процесса человек преодолевает кризис и в борьбе с собой, открывая себя, мир, Бога. В этом, гносеологическом, смысле кризис (как ступень) может оказаться плодотворен и целителен. Тема поиска

духовного смысла как спасения, отражение христианских идей через современность России и мира в полотнах Союза художников России анализируется в статье *Е. А. Скоробогачевой* (Москва). В рассматриваемых полотнах автор отмечает сочетание глубинных христианских смыслов со сложным синтезированным художественным языком, вобравшим традиции разных исторических периодов и художественных школ.

Охватывая единым взглядом гигантскую панораму отечественной художественной культуры 1940-х годов, включающую в себя поистине исполинские сказы о войне, можно с полным основанием утверждать, что в эти годы нашими поэтами, писателями, художниками, композиторами была создана всеобъемлющая летопись огненных лет, уникальная эпопея самого грандиозного глобального катаклизма XX века. Итогом может стать библейская цитата: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1:5).

Необычным оказался сборник материалов по итогам форума, посвящённого 75-летию Великой Победы. Высокий научный язык статей тесно переплетался с эмоциональной наполненностью, личностным включением авторов в проблематику парадигмы «война и мир», отличаясь глубиной сопереживания. Не случайным, в связи с этим, стал раздел «Постскриптум», где собраны художественные отклики на тему войны и мира. Особая интимность высказываний нашла отражение в стихах *С. В. Кековой* (Саратов), *В. И. Разуваева* и *О. В. Разуваевой* (Саратов), в песнях, посвящённых военной тематике *Е. М. Бикташева* (Саратов) и *О. В. Разуваевой*, в семейных преданиях *Р. Р. Измайлова* (Саратов) и в документальных свидетельствах в виде почтовых марок, конвертов, писем, собранных *Н. А. Егояном* (Пенза).



Подводя итоги работы Второго международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»), необходимо отметить, что вышеприведённый обзор не в состоянии раскрыть то многообразие, которое отражает включённое в интеллектуальное пространство форума удивительное многоголосие и разнообразие видов искусств, идей, исследовательских методов. Трагедия Второй мировой войны стала не только величайшей катастрофой, но и мощнейшим стимулом для проявления творческого потенциала человечества, осознания греховности:

О, срам людской! Согласие царит
Меж бесов проклятых, но человек, –
Сознанием обладающая тварь, –
Чинит раздор с подобными себе;
Хотя на милосердие Небес
Надеяться он вправе и Завет
Господний знает: вечный мир хранить,
Живёт он в ненависти и вражде,
Опустошают Землю племена
Безжалостными войнами, неся
Друг другу истребленье.

Дж. Мильтон. Потерянный рай

Так дух человеческий, пройдя через
чистилище, которым является война,
возрождается для новой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабаш О. С. Поэтический текст хорового сочинения в парадигме рационально-логического и духовно-эстетического методов анализа // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. По материалам Международного научного форума. Т. VII / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 176–190.
2. Гершбейн Т. Ш. Музыканты Холокоста: человеческое в бесчеловечном // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 390–403.
3. Демченко А. И. Интерлюдия I. Кануны // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 94–112.
4. Демченко А. И. Интерлюдия III. Освобождение // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 237–263.
5. Демченко А. И. Интерлюдия IV. Аномалия // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 344–369.
6. Зайцева М. Л. Выбор человечества между войной и миром: воплощение идей современных политических, религиозных и культурных лидеров в опере «Сатьяграха» Филипа Гласса // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм»

«SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 403–418.

7. Катасонов В. Н. Святая Русь и Советская Россия: проблема наследования культурных ценностей // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 21–35.

8. Кекова С. В. Жизнь наша бедная – жалость и милость... // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 596.

9. Королевская Н. В. Сверхреализм в произведениях о войне: Олег Моралёв «Смерть солдата» // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 212–225.

10. Мстиславская Е. В. Роль стабильных и экстремальных факторов в выражении музыкальных потребностей человека // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 35–48.

11. Шлыкова С. П. Феномен русской покаянности в культурном пространстве рубежа XX–XXI веков // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI: по материалам II Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2020. С. 526–553.

Об авторе:

Барабаш Оксана Сергеевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры дирижирования, старший научный сотрудник, Центр комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-6608-9189**, BarabashOksana@yandex.ru

REFERENCES

1. Barabash O. S. Poeticheskiy tekst khorovogo sochineniya v paradigme ratsional'no-logicheskogo i dukhovno-esteticheskogo metodov analiza [The Poetical Text of a Choral Composition in the Paradigm of the Rational-Logical and Spiritual-Aesthetic Methods of Analysis]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Oчерki. Materialy. Po materialam Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma. T. VII* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Based on the Materials of the International Scholarly Forum. Vol. 7]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 176–190.

2. Gershbeyn T. Sh. Muzykanty Kholokosta: chelovecheskoe v beschelovechnom [Musicians of the Holocaust: The Human Amidst the Inhuman]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i.*



Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 390–403.

3. Demchenko A. I. Interlyudiya I. Kanuny [Interlude I. Eves]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 94–112.

4. Demchenko A. I. Interlyudiya III. Osvobozhdenie [Interlude III. Liberation]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 237–263.

5. Demchenko A. I. Interlyudiya IV. Anomaliya [Interlude IV. An Anomaly]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 344–369.

6. Zaytseva M. L. Vybor chelovechestva mezhdv voynoy i mirom: voploshchenie idey sovremennykh politicheskikh, religioznykh i kul'turnykh liderov v opere «Sat'yagrakha» Filipa Glassa [Humanity's Choice between War and Peace: The Embodiment of the Ideas of Modern Political, Religious and Cultural Leaders in the Opera “Satyagraha” by Philip Glass]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 403–418.

7. Katasonov V. N. Svyataya Rus' i Sovetskaya Rossiya: problema nasledovaniya kul'turnykh tsennostey [Holy Russia and Soviet Russia: The Issue of Inheritance of Cultural Values]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 21–35.

8. Kekova S. V. Zhizn' nasha bednaya – zhalost' i milost'... [Our Poor Life is Pity and Mercy ...]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam*

II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, p. 596.

9. Korolevskaya N. V. Sverkhrealizm v proizvedeniyakh o voyne: Oleg Moralev «Smert' soldata» [Superrealism in Works about the War: Oleg Moralev “Death of a Soldier”]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 212–225.

10. Mstislavskaya E. V. Rol' stabil'nykh i ekstremal'nykh faktorov v vyrazhenii muzykal'nykh potrebnostey cheloveka [The Role of Stable and Extreme Factors in Expressing Human Musical Needs]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 35–48.

11. Shlykova S. P. Fenomen russkoy pokayannosti v kul'turnom prostranstve rubezha XX–XXI vekov [The Phenomenon of Russian Repentance in the Cultural Space at the Turn of the 20th and 21st Centuries]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. XI: po materialam II Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART II». Paradigma «voyna i mir». K 75-letiyu Pobedy* [Dialogue of the Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Vol. 11: Based on the Materials of the 2nd International Scholarly Forum “Dialogue of the Arts and Art Paradigms” “SCIENCEFORUM PAN-ART II”. The “War and Peace” Paradigm. Towards the 75th Anniversary of the Victory]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov, 2020, pp. 526–553.

About the author:

Oksana S. Barabash, Ph.D. (Arts), Lecturer at the Department of Conducting, Senior Researcher, Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-6608-9189**,
BarabashOksana@yandex.ru





Г. Р. КОНСОН

*Институт культуры и искусств Московского городского педагогического
университета*

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru

**К проблеме героя
итальянской оратории XVII века**

Целью статьи является изучение героя с позиций его трагической природы как выражения концентрированной сущности барочной этики и эстетики, проявившейся в кульминационный период развития оратории XVII века («Святой Иоанн Креститель» Алессандро Страделлы) и на этапе её завершения («Изгнание Агари и Измаила» Алессандро Скарлатти). Основополагающим в рассмотрении характерных черт барочной эстетики в музыке стал принцип «неясной ясности» (Генрих Вёльфлин). Он обнаружился в разных аспектах оратории: в концепции, драматургии, трактовке главных образов и собственно ораториального жанра. Концептуально этот принцип выражен в показе нравственного сомнения главного героя по поводу принятого решения (Ирод, Авраам). Драматургически он сказался в надвигании разработочных функций на экспозиционные – «Святой Иоанн Креститель» – или в использовании двух разных фокусов видения одного и того же героя (Ирода, Саломеи, Авраама, Сарры): наиболее рельефно это показано в экспозициях первого и второго актов в оратории «Изгнание Агари и Измаила». В трактовке действующих лиц трансляцией принципа «неясной ясности» явился межличностный конфликт: в оратории Страделлы он непосредственно выражен у Иоанна с Иродом и Саломеей, косвенно – у Иоанна с Иродиадой и Советником Ирода; в произведении Скарлатти – у Авраама с Саррой, Агарью и Измаилом. При этом психологическое состояние большинства героев характеризуется взрывными эмоциями, которые нередко доходят до конфликта внутриличностного: в произведении Страделлы его переживает Ирод (у Саломеи также есть некоторые его признаки), а в оратории Скарлатти подобное «противочувствие» (термин Льва Выготского) кристаллизуется в действиях Авраама. Принцип «неясной ясности» сказался и в своеобразной мутации оратории как жанра, в котором роль хора – одного из главных его атрибутов – сведена к минимуму («Святой Иоанн Креститель»), либо отсутствует вовсе («Изгнание Агари и Измаила»).

Ключевые слова: Алессандро Страделла, Алессандро Скарлатти, итальянская оратория, трагическое, герой барокко, Иоанн Креститель, Ирод, Иродиада, Саломея, Авраам, Сарра, Агарь, Измаил, внутриличностный конфликт, «неясная ясность».

Для цитирования / For citation: Консон Г. Р. К проблеме героя итальянской оратории XVII века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 173–186.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.173-186.

GRIGORY R. KONSON

Institute of Culture and Arts of the Moscow City University

HSE University

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru

Concerning the Issue of the Main Protagonist in 17th Century Italian Oratorio

The aim of the article is to examine the phenomenon of the main protagonist from the perspective of his tragic nature as an expression of the concentrated essence of baroque ethics and aesthetics as manifested in the culminating stage of the development of 17th century oratorio (*San Giovanni Battista* by Alessandro Stradella) and on the stage of the genre's exhaustion (*Agar et Ismaele Esiliati* by Alessandro Scarlatti). The principle of "relative clarity" (to use the expression of Heinrich Wölfflin) became fundamental in considering the features of baroque aesthetics in music. This principle manifested itself in various aspects of the oratorio: in its concept, drama, interpretation of the main characters, and the very genre. Conceptually, this principle is expressed in the chief protagonist's moral hesitation about a decision which was made (as in the oratorios *Herode* and *Abramo*). Dramatically, it manifested itself in the move made by the developmental functions upon the expositional ones – as in the oratorio *San Giovanni Battista* – or in the application of two different focuses of vision on the part of the same protagonist, such as Herode (Herod), Salome, Abramo (Abraham) or Sara (Sarah): this is shown most vividly in the expositions of the first and second acts of the oratorio *Agar et Ismaele Esiliati*. In the interpretation of the main characters the transmission of the principle of "relative clarity" was demonstrated in the interpersonal conflict: in Stradella's oratorio, it is directly expressed between John the Baptist, on the one hand, and Herod and Salome, on the other hand, and indirectly – between *San Giovanni Battista* (John the Baptist), on the other hand, and Herodiade (Herodias) and the Consigliere (Herod's counselor), on the other hand; in Scarlatti's work – between Abramo and Sara, on the one hand, and Agar (Hagar) and Ismaele (Ishmael), on the other hand. At the same time, the psychological state of most characters is characterized by explosive emotions, which often reach the level of intrapersonal conflict. In Stradella's work, Herode experiences such feelings (there are indications that Salome undergoes them in some of their aspects, as well); and in Scarlatti's oratorio a similar "counter-feeling" (a term coined by Lev Vygotsky) is crystallized in the actions of Abramo. The principle of "relative clarity" was also reflected in a peculiar mutation on the part of the oratorio as a genre, in which the chorus (featuring one of its main attributes) is reduced to a minimal level – as in the oratorio *San Giovanni Battista*, or is completely absent – as in the oratorio *Agar et Ismaele Esiliati*.

Keywords: Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Italian oratorio, tragic, baroque hero, *San Giovanni Battista* (John the Baptist), *Herode*, *Herodiade*, *Salome*, *Abramo*, *Sara*, *Agar*, *Ismaele*, intrapersonal conflict, "relative clarity."

В основе искусства барокко находилось осознание трагических противоречий бытия, в связи с чем в XVII веке необычайно возрос интерес к эмоционально-психологическому миру

человека, мироощущение которого было дисгармоничным: «Нечто не вполне им постигаемое тяготело над его стремлениями и чувствами – религиозное, фатальное, мистическое и нереальное.

Всё это многосторонне выразилось средствами искусства» [5, с. 28]. Одним из наиболее чутких к выражению нового менталитета личности в Италии второй половины XVII века явился жанр оратории, в создании которой в то время выдвинулись два выдающихся композитора: Алессандро Страделла (1639–1682) и Алессандро Скарлатти (1660–1725). Последний, как предполагает Е. Дент, был учеником Джакомо Кариссими [10, р. 8], автора оратории «Иеффай» («Jephth»), которая в развитии рассматриваемого жанра стала знаковым явлением [18, р. 5], предвосхитившим ораторию «Святой Иоанн Креститель» («San Giovanni Battista», 1675) Алессандро Страделлы¹.

Сведений о жизни и музыкальном наследии А. Страделлы, как и об ораториальном творчестве А. Скарлатти, немного. Ещё директор музыкального архива Анжело Кателани, издавший раннее исследование об операх Страделлы [8], сетовал на то, что хранившиеся в архиве Палатинской библиотеки Модены данные о композиторе и его музыкальном наследии², весьма туманны [15; 8, р. 12]³. И хотя в 1994 году вышла двухтомная биография А. Страделлы, написанная Кэролайн Джантурко [12], ситуация со времени признания Кателани кардинально не изменилась. А между тем, согласно историку оратории Ховарду Смидеру, оратория «Святой Иоанн Креститель» («San Giovanni Battista», 1675) Страделлы является не просто ещё одним любопытным произведением того времени, а одним из подлинных шедевров XVII столетия [18, р. 326]⁴.

Что касается системного рассмотрения ораторий А. Скарлатти, на творчество которого, наряду с Дж. Кариссими, оказал влияние, в частности, А. Страделла [10, pp. 9, 31, 33], то оно также отсутствует. А ведь «Изгнание Агари и Измаи-

ла» («Agar et Ismaele esiliati», 1683) автор монографии о Скарлатти Эдвард Дент считал лучшим в кругу его ранних сочинений [Ibid., p. 94].

Очевидно, что решение проблемы изучения обоих произведений как знаменательных вех в истории итальянской оратории лежит в русле анализа воплощения её героев с позиций трагедийной природы, выразившей этико-эстетическую сущность барокко. Сущность эта с наибольшей полнотой обнаружилась в кульминации итальянского ораториального жанра («Святой Иоанн Креститель» Страделлы) и его завершении в XVII веке («Изгнание Агари и Измаила» Скарлатти).

Оратория А. Страделлы «Святой Иоанн Креститель» поражает трагедийной силой и красотой мелодики. В ней удивительно сочетаются и традиции Монтеверди, и предвидение будущего: в некоторых ариях (Советника Ирода, Саломеи) предвосхищаются мелодические обороты из опер Беллини [19] и Верди. В центре сюжета – два героя, находящихся в непримиримом конфликте. Один – пророк Иоанн Креститель (Иоанн Предтеча, 6–2 годы до н. э. – ок. 30 года н. э.), который, согласно описаниям в Евангелиях, был ближайшим предшественником Иисуса Христа. Другой – царь Ирод Антипа, сын царя Ирода Великого (20-й год до н. э. – после 39 года н. э.), правитель Галилеи и Переи (4 год до н. э. по 39 год н. э.). Конфликт Иоанна Крестителя с Иродом Антипой – в противоборстве аскетичной морали и царской роскоши. Такой конфликт духовного и плотского, в сущности, продолжает традиции «Представления о Душе и Теле» Эмилио де' Кавальери, но сюжет намного сложнее. Живущий в пустыне Иоанн приходит к Ироду, чтобы обличить последнего в распутстве. Царь сажает пророка в тюрьму, после чего Иоанна обезглавливают, а голову приносят Саломее. Казнь

осуществляется под нажимом новой жены правителя – Иродиады и её дочери Саломеи⁵ в награду за эротический танец перед гостями во время пира. Фантазматическая радость Саломеи от предвзвешенной гибели Иоанна («Morirai, morirai! Uccidetelo pur!»)⁶ компенсирует прежние её страдания от несчастной любви. Сам же царь, испытывая муки совести, задумывается, правильно ли он поступил, убив Иоанна («Chi nel comun gioire mi perturba il riposo?»), «Che martire, che tormento»)? Этим вопросом неожиданно оканчивается фактически вся оратория. Такое нравственное сомнение героя лежит в этико-эстетической сфере барокко, которую можно было бы охарактеризовать посредством действия принципа, сформулированного Г. Вёльфлином, – «неясная ясность» [3].

В создании таких сложных характеров нашли отражение две тенденции: объективная, в которой, как говорилось ранее, в XVII веке проявился повышенный интерес к психологии трагедийной личности, и субъективная – изображение бурных страстей и мучительных переживаний, в чём сказались автобиографические черты самого композитора. Даже показывая убийц Иоанна, Страделла воплотил их дикие, перемежающиеся с противоречивыми чувствами, желания (царь Ирод и Саломея)⁷. По-видимому, в создании и их портретов также проявился принцип «неясной ясности», возникающий здесь в результате неразрешённых внутриличностных конфликтов.

Драматургия оратории весьма оригинальна. В ней сочетаются принципы двух жанровых её типов: *сакрального*, связанного с самопожертвованием во имя высоких моральных ценностей, и *семейно-бытового*, где воплощена идея осуждения порочных страстей. В основе двух этих типов лежит несколько межличностных

конфликтов: Иоанна Крестителя с представителями царской власти и психологических конфликтов, которые переживают почти все главные герои.

Конфликт Иоанна с Иродом в музыке выражен в противодействии ариозно-лирической сферы и танцевальной. Оратория начинается с прощания Иоанна Крестителя (альт) с обитающими в пустыне учениками: ария «Amiche selve, addio» (2 мин. 48 с.). (В связи с трудностями чтения старинной партитуры Страделлы [14], предлагаются *звуковые* примеры из записи его оратории «Giovanni Battista»⁸, а в дальнейшем – из оратории Скарлатти «Изгнание Агари и Измаила»⁹.)

Картина Иоанна Крестителя с учениками, вызывающая ассоциации со сценой предсмертного прощания Сенеки с учениками из оперы Монтеверди «Коронация Поппеи», производит впечатление финальной, словно всё произведение (как часто бывает в детективных романах) начинается как бы с конца. Такого рода драматизацию начального раздела формы В. Бобровский называет «надвижением функций» [2, с. 228]. В данном случае – разработочных на экспозиционные, отчего 1-й раздел в драматургии становится повышенно динамичным. Подобное надвижение здесь можно считать проявлением в музыкальной форме барочного принципа (создающего впечатление «неясной ясности»), который, по образному выражению Вёльфлина, «любит» всевозможные пересечения и «наслаждается получающейся из пересечения новой конфигурацией» [3, с. 56].

Полемичному началу, показывающему Иоанна в пустыне, противопоставлена не менее интригующая картина светской жизни во дворце, представляющая собой вторую экспозицию формы. Она открывается двумя контрастными сценами, в которых выявляется внешняя

и внутренняя сущность царского двора. Первая, передающая картину празднования дня рождения Ирода, косвенно воссоздаётся речитативом его Советника, сладкозвучным тенором поющего царю льстивый дифирамб (роль введена в ораторию А. Ансальди). Вторая (психологическая) раскрывается в тревожной арии-куранте Иродиады «*Volin pure lontano dal sen*» (10 мин. 31 с.), где обнаруживается её беспокойство непонятной озабоченностью Ирода, из-за чего может пострадать их гедонистический образ жизни.

Рефлексии на данную тему перемещаются в некую танцевальную сферу, которая в финале обернётся гротесково-зловещим ликом, а здесь – в речитативе Советника «*Ma poi lasciando*» – впервые в оркестровых басах появляется тема грозного неповоротливого менуэта (16 мин. 5 с.), во второй части арии *lamento* Саломеи «*Sorde dive*» – радужный гавот (19 мин. 45 с.). Скорбно-романсовая же сицилиана в Трио Саломеи, Иродиады и Советника («*Non fia ver che mai si sciogla da sì dolce servitù*», 22 мин. 39 с.), где говорится о чувстве любовного рабства, от которого невозможно освободиться, уходит пока в область «неясной ясности».

В разработке действие развивается в двух планах: парадного – во дворце, и скорбного – в темнице. Такая *двухъярусная* композиция усиливает межличностный конфликт Иоанна и Ирода, заключая прозрачно-поэтичное, с характерным для образа пророка тускло-флейтовым тембром органа, высокое *lamento* проповедника «*Se regno gradito*» (32 мин. 52 с.) как бы в двойные тиски. Первые – это портреты разгневанных Ирода и Саломеи, вторые – непосредственная атмосфера агрессивного хора придворных, требующих убить пришельца («*S'uccida il reo*»).

Характеристика палачей Иоанна в их парадной экспозиции не выходит

за рамки подвижного менуэта, который в обрисовке Ирода (во время его гнева на Крестителя) перерастает в легковесную жигу в дуэте с Саломеей «*Freni l'orgoglio*» («Сдержит пусть свою гордыню [кто презрел мой гнев великий]», 35 мин. 24 с.). Его властный характер передан в арии «*Tuonerá tra mille turbini*», которая идёт в сопровождении быстрой токкаты струнных и пронизана утвердительными интонациями, перемежающимися с концертными юбилеями. Ирод в ярости грозит Иоанну своей мощью, «что подобна грому от тысячи бурь» [11, р. 49]. Эта почти «рекламная» характеристика царя, вступая в конфликт с возвышенной лирикой Иоанна, олицетворяет его греховную жизнь и является носителем зла. К. Джантурко в этой арии отмечает специфические черты драматизации (наращивание речитативности и усиление роли ритма), которая, по её наблюдению, происходит в итальянской опере конца XVII века и во всех жанрах начала XVIII [Ibid., р. 51].

Святитель Иоанн в разработке показан в новом аспекте скорби «*Io per me non sangerei*» («Не сменю [удел свой тяжкий на счастливых наслажденья]», 46 мин. 24 с.). В его прозрачно-неземное хоральное песнопение (в аскетичном сопровождении органа и струнных *non vibrato*), в котором Страделла, по предположению Джантурко, отдал дань церковному стилю своего учителя Эрколе Бернабеи [Ibid., р. 45; 9, р. 5]¹⁰, впервые вторгается танцевальная сфера – драматичная жига (II ч., 48 мин 4 с). Два плана (хорал и жига) раскрывают его противоречивые чувства: отрешение от мирской жизни и переживание неминуемой смерти. Продолжением трагической сцены служит развёрнутая, обращённая к отчиму сцена Саломеи, которая состоит из аккомпанированного речитатива «*Deh, che più tardi a consolar*» («Молю, о, боле ты не медли [услладу дав

в печали сердцу]») и арии «Queste lagrime e sospiri» («Желанье слез и воздыханий [узри, о, царь, и им внемли]»). В речитативе она умоляет Ирода поторопиться с казнью Иоанна (57 мин. 8 с.), отчего даже царь приходит в замешательство. Заоблачной красоты ария «Queste lagrime e sospiri» Саломеи написана в традициях монтевердиевского *Lamento* («Плача Ариадны», сохранившегося из утерянной оперы «Ариадна», или плача отверженной жены Нерона Октавии из оперы «Коронация Поппеи»). Но степень потрясения в ней иная. Любовные жалобы Саломеи настолько безмерны, всплески отчаяния её так горьки, а протяжённые стенания столь беспредельны, что мазохистские переживания, как бы скользкие по её душе мрачными тенями, невольно вызывают у слушателя сочувствие. Эта «неясная ясность» в эмоциях любящей женщины, просящей поскорее убить объект её страсти, выражена в двух типах *lamento*: в аккомпанированном речитативе – взрывной декламацией, построенной на резких подъёмах мелодии и её крутых «словах»; в арии – скорбными группеттообразными опеваниями «тоскливой квинты» минорного лада, заклинательными повторами одного и того же звука; внезапной сменой мажора минором, производящим эффект погасшего света; безутешными стенаниями в нисходящих секвенциях и «пламенениях души» (В. Конен) – в восходящих. Особо щемящий оттенок арии придают выделенные паузами, словно говорящие лексемы скорби и терпкие секундовые задержания в сопровождении струнных. Невольно возникает ощущение, что эпитафию своей любви поёт не Саломея, а её страдающая Душа.

От этой трагедийной сцены действие развивается в двух направлениях. Первое – в драматическом – к угрозе Ирода, обещающего Саломее исполнить её просьбу и обезглавить Иоанна (фуриозная ария

«Provi pur le mie vendette» – «Пусть вкусит же ярость мести, смеет коль ярить он Бога»¹¹). Злорадство, выраженное в арии Ирода, ведёт к гротесковому дуэту Иоанна Крестителя и Саломеи «Morirai! Uccidetelo pur!» (1 ч. 7 мин. 53 с.). Осознание пророком приближения своей смерти и глумливое её предвкушение Саломеей сплетены в виртуозном дуэте, носящем характер токкаты, где узник словно задыхается от цинизма Саломеи (певица Анке Херрманн специально меняет здесь тембр драматического сопрано на звонкую колоратуру)¹². Она издевательски подтверждает его ожидание: «Sarà la tua caduta dai giusti amata, e dai fellon temuta» («Смерть твою восславит цадик, грешник злобный – утрашится[!]»). В итоге его молитвенно-гимническое песнопение как бы поглощается танцевальным движением с маркированной артикуляцией фраз, в котором мелькает огротескованный «мотив смертного томления» (термин А. Швейцера).

Такой же принцип показа разнородных образов характеризует Саломею с Иродом в их финальном дуэте «Che gioire, che contente – Che martire, che tormento». В нём девушка, довольная подношением блюда с головой Иоанна Крестителя, исполняет свою партию в характере легковесной жиги, а жестокий царь, обрисованный обречённо-нисходящей темой, напоминающей мотивы судьбы, задумывается над тем, что он сотворил. В воплощении подобного конфликта скорбных и гротесковых образов Страделла предстаёт как достойный преемник Монтеверди. Переживания каждого (восторженные у Саломеи и мучительные у Ирода) выражены в полижанровом дуэте, переходящем затем в имитационный, где Саломея, охарактеризованная радостной танцевальностью, как бы втягивает в свою сферу терзающегося сомнениями

Оратория «Иоанн Креститель», 1675¹³

Экспозиция – разработка. I часть

С учениками в пустыне

	Прощание	Поддержка учеников	Угроза Ироду	Вера в себя
1	2	3	4	5
Sinfonia	Реч. и ария Иоанна «Amichese, addio»	Реч. Иоанна – хор учеников «Selve beate – Dove Battista?»	Ария Иоанна «Soffin pur, rabbiosi fremiti»	Реч. Иоанна и хор учеников (мадригал) «Dove – Battista – Dove?»

В о д в о р ц е И р о д а

	О возмездии		О неразделённой любви	
5	6	7	8	9 10
Реч. Советника Ирода «Invitto Herode»	Ария и реч. Иродиады «Volin pure lontano dal sen»	Ария и реч. Советника «Anco in cello il biongo auringo»	Ария Саломеи «Sordevive»	Реч. – Трио – Реч. Саломеи, Иродиады и Советника «Non più cedo – Non fia ver – Non più, ferma»

Обострение межличностного конфликта

	Гнев Ирода	Обличение Ирода	Гнев Ирода и Саломеи	
11	12	13	14 15	
Реч. Саломеи «Alto Signor»	Ария Ирода «Tuonerà tra mille turbini»	Хор-ария Иоанна-хор «Succida il geo» (ария Se pegno gradito»)	Реч. Ирода «Proverà se questa Scettro»	Дуэт Ирода и Саломеи «Freni l'orgoglio»

II часть

Танец Саломеи	Тревога Ирода	Пророчество Иоанна	Замысел убийства Саломеи Ирода		
16	17	18	19 20 21		
Сцена Саломеи «Vaghe ninfe nel Giordano»	Сцена Советника «Anco il sol»	Сцена Ирода и Саломеи «O di questi occhi miei»	Реч. и ария Иоанна «Io per me non cangei rei»	Сцена Иродиады и Саломеи «Figlia, se un ran Tesoro»	Сцена и дуэт Саломеи «Nel seren de' miel content»

Трагическая и гротесковая кульминация

Плач Саломеи	Цинизм Саломеи				
22	23 24 25 26 27				
Реч. акк. Саломеи «Deh, che più tardi a consolar»	Ария Саломеи «Queste lagrime e sospiri»	Реч. и ария мести Ирода «Provì pur le mie vendette»	Реч. и дуэт Иоанна и Саломеи «Morirai! Uccidete telo pur!»	Реч. и ария Саломеи «Sù coropatemi»	Реч. Ирода «Chi nel gioire»

Гротесковый финал

28
Дуэт Саломеи и Ирода с хором
«Che gioire, che contento – Che martire, che tormento»

Ирода против его воли. Такой дуэт своей незавершённой формой отвечал барочному принципу «неясной ясности».

В итоге содержание внутриличностных конфликтов в душе главных действующих лиц как средств выражения длящейся «неясной ясности» раскрыто многообразно: в готовности умереть и любви к жизни у Иоанна, в любви и ненависти у Саломеи, в мести Крести-

телю и рефлексии над совершённым злодеянием у Ирода. В образах представителей власти Страделла, по сравнению с описаниями их в Евангелиях, усилил гротесковые черты и вместе с тем выявил трагические, раскрыв в них сильные эмоции. Такое противопоставление явилось следствием воплощения главного признака трагедии – конфликта взаимоисключающих чувств долга (совести) и страсти. Однако лирика Иоанна, характеризовавшаяся как скорбными, так и просветлёнными чертами, оказала воздействие на музыкальную характеристику главных обитателей дворца Ирода. Такое преобладание многообразной лирической сферы говорило о присутствии здесь высокого человеческого начала даже тогда, когда оно было попорно.

Композитором, который продолжил и, в сущности, завершил развитие итальянской оратории XVII века, стал А. Скарлатти. Завершил, потому что в своих ораториях «Изгнание Агари и Измаила» и «Седекия, царь Иерусалимский» («Il Sedecia, re di Gerusalemme», 1705) автор отказался от хора – одного из основных признаков ораториального жанра. Дэвид Полтни пишет, что хор в скарлаттиевских ораториях встречается редко, а сами они больше похожи на оперы [17, p. 584]. Не случайно «Изгнание Агари и Измаила» Д. Верниер назвал «оперой-претендующей-на-ораторию»¹⁴ (либо, «оперой, притворяющейся ораторией»). Обратимся к этому произведению.

Оратория Скарлатти «Изгнание Агари и Измаила» создана на либретто Дж. де Тотиса и поставлена в Риме в 1683 году. В основе либретто лежит библейская история из 21-й главы Книги Бытия об изгнанных в пустыню Агари и её сыне Измаиле. Идея оратории – в выборе Авраамом моральных ценностей между его долгом перед законной женой и сыном

(Саррой и Исааком) и сердечным влечением к незаконной жене (рабыне Агари и их сыну Измаилу). В такой ситуации «неясной ясности» следование долгу находится в духовной сфере, а многолетняя привязанность – как бы в плотской. В концепцию «Души и Тела», укоренившуюся в ораториальном жанре [13], органично вплетён жертвенный мотив, изречённый Авраамом: «Se manco al figlio, io son fedele a Dio» («Пусть лишусь сына, останусь верным я Богу») (II ч.)¹⁵. Однако с раскрытием душевных мук Авраама и обретением покоя Саррой в отношениях между ними происходит трансформация: Сердечная склонность Авраама к Агари приобретает духовные черты, а удовлетворённость Сарры своей жизнью – приземлённо-бытовые.

Несмотря на уход Агари, Авраам не перестаёт думать о ней, поэтому впечатление её присутствия остаётся, в связи с чем весь любовный треугольник (Авраам, Сарра, Агарь), в сущности, приобретает значение *семейной мелодрамы*, причём Авраам здесь оказывается не столько слугой Бога, сколько *слугой своей жены и свершённого под её давлением преступления*. Его эмоциональное состояние становится главным в фокусе «неясной ясности» и потому является «центральной фигурой первого пространственного слоя» [3, с. 53]¹⁶. В результате ораториальный жанр максимально сблизился с оперным, где участия хора, обычно раскрывавшего образ народа, не потребовалось, поэтому определение «Изгнание Агари и Измаила» как оратории действительно явилось лишь претензией на неё. Поэтому анализируем её как специфический образец оратории без хора.

Драматургия произведения Скарлатти проста и вместе с тем необычна. Обе её части начинаются как бы одинаково: Авраам и его жена Сарра выясняют отно-

шения из-за служанки-египтянки Агари. Но при внешнем сходстве обе экспозиции в корне различны и далеки от прояснения ситуации. В первом акте Сарра показана раздражённо-ревнивой¹⁷. В начале второго – та же семейная пара как будто бы меняется местами. Агари нет, Сарра довольна (ария-гавот с подражанием пению птиц «Veggio pure in steril campo» – «Вижу и в бесплодном поле»). Но, оказывается, что муж думает о своей наложнице и сыне и, подавляя укоры совести, страдает в разлуке. Сарра не понимает его, ведь у них есть свой собственный сын Исаак. Однако, по признанию Авраама, превозмочь себя не в силах. Агарь же с сыном Измаилом показана в несчастьях. Сначала она столкнулась с предательством Авраама, а потом вместе с сыном пережила лишения в пустыне.

Первая экспозиция динамична и (как и в оратории «Святой Иоанн Креститель») имеет черты разработки, поскольку Сарра здесь дана как агрессивный партнёр Авраама. Её возмущённые реплики подготовлены кодой Увертюры, которая построена на тематизме, вызывающем в памяти виртуозное окончание вивальдиевского Концерта «Зима» из цикла «Времена года» для скрипки с оркестром. Ассоциация эта не случайна. Косвенно она передаёт внутреннее состояние героини, которое не уравнивается и в последующей арии «Chi lo sguardo, sublime e costante» («Тот, кто взгляд свой открытый и долгий»), идущей в движении гавота (5 мин. 44 с.). Несмотря на её обольстительный характер, ассоциирующийся с арией Поппеи из оперы «Коронация Поппеи» Монтеверди, в действительности она выражает неприязненные чувства к пасынку и пронизана «мотивом смертного томления», что в данном случае выражает гложущую тоску Сарры.

Агрессивный характер её сохраняется и в последующих, полных отчаяния речитативах, и в Дуэте с Авраамом «*Con frode gradita l'affetto t'inganna*» («В обман, столь желанный, ты чувствами ввергнут»), построенном на напористом гаво-те с солирующей флейтой *piccolo*, и в быстрой части её проникновенно-скорбной арии «*Caro Isac, amato figlio*» («Исаак, возлюбленный сын»), ассоциирующейся с арией гнева (в ней женщина уподобляет Авраама образу хищника: «*Troverem forse d'Abramo più clementi ancor le fiere*»). Непродолжительным перерывом в потоке её резких обвинений оказывается первый раздел этой двухчастной арии, в котором она, скорбя, угрожает мужу уходом с сыном из семьи.

В противостоящей же Сарре партии Авраама выявляется образ несчастного человека. Его страдание из-за несовместимых действий – любви к Агари с сыном, их изгнании и стремления сохранить верность Сарре – достигает значения внутриличностного конфликта, который в его заключительной арии из I части оратории «*Chi non sà che sia dolore*» находит отражение в расхождении сухого назидательного напутствия изгнанникам и ламентозной музыки. При этом первоначально сдержанные лирические реплики Авраама вырастают здесь, как и в последующей развёрнутой сцене с Саррой во II части, открывающейся его арией «*Affetti paterni*», в глубокое скорбное откровение (36 мин. 8 сек.).

С появлением Агари и Измаила в обоих актах происходит эмоциональный перелом. Оратория из семейно-бытовой «модулирует» в скорбную кантату для двух солистов: Агари (меццо-сопрано) и Измаила (высокое сопрано). Главным выразительным жанром в этой кантате становится сарабанда, впервые возникшая в прекрасном элегическом Трио Измаила,

Оратория «Изгнание Агари и Измаила», 1683

I часть

Экспозиция – разработка

Первое выяснение отношений

1	2	3	4	5	6
Sin-fo- nia	Реч. Сарры и Авраама	Ария Сарры «Chi lo «Udisti Abramo»	Реч. Авраа- ма и Сар- ры «Fia pur come»	Дуэт Сарры и Авраама «Con frode gradita»	Реч. и ария Сарры «Caro Isac, amato figlio»

Сарры с Авраамом

Прощание

7	8	9	10	11	12
Реч. Абра- ма и Сар- ры «Non ha limiti»	Ария Авраама «No, no, l'alma mia»	Реч. Сарры «Non lungi Agar con l'empia»	Реч. Измаила, Ага- ри, Сарры и Авраама «Padre, ignor, Costanza»	Трио Агари, Измаи- ла и Авраама «Abramo pieta di chi non»	Реч. Авраама, Измаила и Агари «All'alito no cente»

с Агарью и сыном

13	14	15	16	17	18
Ария Агари «Non ha limiti»	Реч. и ария Измаила «No, no, l'alma mia»	Реч. Авраама, Измаила и Агари «Tacete ormai»	Ария Агари «Sgombra timore»	Реч. Агари и Измаила «Si, si, figlio gradito»	Ария Авраама «Chi non sà che sia dolore»

II часть

2-е выяснение отношений. Агарь и

19	20	21	22	23	24	25
Ария Авраама «Affetti paterni»	Реч. Сарры и Авраама «È di te degno il tuo pensiero, Abramo»	Ария Сарры «Veggio pure in ste- ril campo»	Реч. Авраама и Сарры «Ma, qu- al larva»	Ария Агари «Qui del Sol gl'infausti lampi»	Реч. Измаила «E a qual d'ig- noto mondo arsò confine»	Дуэт Измаила и Агари «Quando, oh, Dio»

Измаил в изгнании

26	27	28	29	30	31	32
Реч. и ария «Измаила L'aura mesta d'accesi sospiri»	Реч. Агари и Измаила «Speranze «O figlio, o del mio»	Ария Измаила «Speranze ch'il cuore»	Реч. Агари «Tu lan- guisci»	Ария Агари «L'innocenza oppressa angue»	Реч. Агари и Ангела «Ma lo sguardo pietoso»	Ария Ангела «È folle chi pa- venta»

Агари и Авраама «*Abramo, pietà di chi non errò*» (17 мин. 20 с.), а затем в арии Агари «*Non ha limiti, né mete*», в которой характерный для сарабанды трёхдольный метр ритмизован устрашающей остигатной фигурой, символизирующей стук потрясённого сердца (23 мин. 6 с.). Сарабанда лежит и в основе арии Измаила «*No, no, l'alma mia [tesori non chiede]*» («Нет, нет[,] моё сердце сокровищ не просит», 1 ч. 27 мин. 5 с.). Но иногда сарабанду оттеняют более светлые жанры, которые

тоже имеют трёхдольную основу. Такова, например, ария-менуэт Агари «Sgombra pure i timori e le pene» («Так отринь же ты страхи и муки») с эффектами эха, в которой выражена её надежда на спасенье. Все эти аспекты мрачной и светлой лирики характеризуют не только несчастных изгнанников, но косвенно и противоречивые переживания самого Авраама.

В итоге анализа произведения Скарлатти становится очевидным, что итальянская оратория в конце XVII века, несмотря на прекрасную музыку, себя исчерпала, а её жанрово-драматургическая основа как вокально-инструментально-хорового образца осталась в русле явления «неясной ясности». Тем не менее в сочинениях Скарлатти был намечен особый тип оратории – семейно-бытовой, в котором герой был показан не в парадном виде, а в размолвке со своей женой, идя на поводу человеческих слабостей и раскаиваясь потом в своих действиях. Такое воплощение образа находилось в русле типового барочного принципа «неясной ясности».

По результатам проведённого анализа приходим к выводу, что сакрально-семейная оратория «Святой Иоанн Креститель» и семейно-бытовая – «Изгнание Агари и Измаила» определялись характером трагического героя, переживавшего внутриличностный конфликт:

– герой, следуя своим нравственным убеждениям, жертвовал жизнью (Иоанн Креститель);

– во имя исполнения морального долга перед семьёй отказывался от любви (Авраам);

– совершал убийство и раскаивался (Ирод);

– героине, по наущению которой совершалось убийство любимого, угрызения совести были чужды, но перед этим из-за неразделённой к нему любви она испытывала глубокие страдания (Саломея).

К этому ряду образов отнесём и героиню, чувствующую угрозу её беззаботной жизни (Иродиада).

В основе подобных ораториальных концепций лежали принципы воплощения религиозно-этических ценностей, но в их решении композиторы пользовались отнюдь не церковной, а, говоря словами Вёльфлина, «другой ориентацией к миру», в данном случае реальной, пусть даже дисгармоничной, но приближенной к жизни того времени (об этом свидетельствовала прочная опора на светские музыкальные жанры). В таком трагедийном осмыслении библейской сюжетики, характеризовавшем барочные традиции в Италии второй половины XVII века, композиторы нашли естественные способы воплощения барочных героев в характерных жизненных явлениях. Типизировав их содержание в сольных, ансамблевых, а также хоровых, хотя и редко встречающихся здесь формах, они сделали следующие шаги на пути развития «генетического кода жанра» (М. Арановский) трагической оратории.

Автор статьи сердечно признателен исследователю жанра оратории Ирине Консон за ценные замечания и соображения, высказанные в период подготовки данного текста к публикации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Несмотря на то, что к середине XVII века термин «оратория», по наблюдению Х. Смидера, употреблялся пока ещё эпизодически, «Иеффай» Кариссими вряд ли мог тогда восприниматься как представитель этого жанра. Однако учёный убедительно обосновал включение



его в числе т.н. латинских драматических произведений композитора в ораториальную традицию [18, р. 5]. Д. Дэниелз же определяет Кариссими как композитора, сфокусированного именно на оратории, к жанру которой, по его мнению, относится и «Иеффай» [9, р. 2].

² Первым собирателем рукописей Алессандро Страделлы и его копиистом стал его старший брат – падре Франческо Страделла (принадлежавший к августинскому ордену), который впоследствии продал созданный им архив композитора Дому д'Эсте в Модене, в результате чего коллекция впоследствии перешла к библиотеке [9, р. 7].

³ Более того, Кателани в своей монографии, упоминая об оратории «Святой Иоанн Креститель» Страделлы, отмечает, что либреттист в партитуре произведения не указан [8, р. 30] (вероятно, имея в виду: [14]); личность поэта в дальнейшем в монографии не проясняется. Однако, согласно К. Джантурко [11, р. 57] и Х. Смидеру [18, р. 316], автором текста является аббат Ансальди, имя которого, судя по изданным его трудам [7], – Ансальдо Ансальди, хотя Д. Дэниелз, ссылаясь на Раффаэле Казимири (точное имя – Казимиро Раффаэле Казимири [Casimiri, Casimiro Raffaele [/] di Maria Caraci – Dizionario Biografico degli Italiani – Vol. 21 (1978). URL:

⁴ См.: Stradella A. San Giovanni Battista // Hyperion. URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67617 (14.04.2018). Добавим к этому, что Джантурко, ссылаясь на первого биографа Страделлы Оттавио Питтони, сообщает об отношении Страделлы к данной оратории как к лучшему из написанных им к тому времени [11, р. 47]. А Х. Смидер, отмечая популярность страделловской оратории, характеризует её в качестве далеко превосходящей все сочинения в аналогичном жанре не только самого композитора, но и равных ей по исторической значимости современников [18, р. 326]. Выдающимся произведением искусства данную ораторию считает и Д. Дэниелз [9, р. 25].

⁵ В партитуре оратории Саломея обозначена как Иродиада, а образ последней выведен в качестве Матери Иродиады. Однако в русскоязычной и зарубежной художественной и академической традициях в рассмотрении сюжетного топоса Иоанна Крестителя в большей степени присутствуют онимы «Саломея – Иродиада», поэтому в рамках данной статьи мы используем именно их.

⁶ Здесь и далее в анализе оратории Страделлы «Святой Иоанн Креститель» перевод наш. – Г. К.

⁷ Хотя существует версия, что в действительности Иоанн Креститель был казнён Иродом не по наущению Иродиады и Саломеи, а из стремления поддержать общественный порядок. Робер Амбелен считает, что это была «лишь простая и жестокая мера предосторожности, но ни Иродиада, ни Саломея тут ни при чём» [1, с. 53]. Из данного объяснения, согласно автору, становится понятно, почему отцы церкви «ничего не знали о пресловутом “танце Саломеи”, эпизоде, который следует отнести к сфере легенд» [там же].

⁸ San Giovanni Battista. Alessandro Stradella (1644–1682). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zuul1gA6yn8&t=136s> (06.11.2020).

⁹ Alessandro Scarlatti – Agar et Ismaele esiliati. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7xzfnZYNN0U/> (02.11.2020).

¹⁰ А Эдвард Аллам, делая общую ссылку на классический труд Франческо Мария Верачини [20], упоминает данное обстоятельство в качестве вероятного [6, p. 30], в дальнейшем говоря об этом уже как о действительном факте [Ibid., p. 32].

¹¹ Под таковым Ирод имеет в виду себя, в чём его до этого убедило и ближайшее окружение.

¹² Имеется в виду следующая запись произведения: Stradella A. San Giovanni Battista / Academia Montis Regalis, Alessandro De Marchi (conductor) // Hyperion.

URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67617 (14.04.2018).

¹³ Для удобства рассмотрения драматургии оратории мы ввели цифровые обозначения.

¹⁴ Vernier D. A. Scarlatti: Agar et Ismaele / Seattle Baroque.

URL: <https://www.classicstoday.com/review/review-10052/> (19.04.2018).

¹⁵ Здесь и далее при переводе текста оратории использована версия А. Шарапова. См.: Alessandro Scarlatti (1660–1725) [...] Agar et Ismaele esiliati. P. 1.

URL: <http://music.genebee.msu.ru/Andrej/A.Scarlatti/Agar%20et%20Ismaele%20esiliati.htm> (10.09.2020).

¹⁶ Несмотря на то, что это выражение Г. Вёльфлин применяет в анализе образа Иисуса в картине Рафаэля «Несение креста», мы используем его здесь, поскольку оно необычайно точно проясняет этико-эстетический смысл трактовки образа данного героя: в какой-то мере он тоже несёт в жизни свой крест.

¹⁷ Сарра же оказалась виновницей в создании этой ситуации, поскольку в отсутствие поначалу собственных детей с Авраамом она подсказала ему возможность занять их с Агарью. Правда, египтянка после этого, как пишет Иосиф Флавий, стала обращаться с Саррой «нагло и дерзко, ввиду того, что надеялась передать главенство в доме ребёнку, который должен был от неё родиться» [4, стб. 188].

ЛИТЕРАТУРА

1. Амбелен Р. Иисус, или Смертельная тайна тамплиеров. СПб.: Евразия, 2007. 123 с.
2. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
3. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
4. Флавий И. Иудейские древности. В 2 т. Т. 1, кн. I / пер. с древнегреч., примеч. Г. Г. Генкеля, 1990. Переизд. М.: АСТ: Ладомир, 2002. 331 стб.
5. Юнеева Е. А. Музыкальная культура Италии XVII–XVIII вв.: феномен барочной оперы: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Волгоград, 2015. 31 с.
6. Allam E. Alessandro Stradella // Proceedings of the Royal Musical Association. 1953. Vol. 80, No. 1, pp. 29–42. DOI: 10.1093/jrma/80.1.29.
7. Ansaldi de Ansaldis. Discursus legales, de commercio, et mercatura: in quibus vniversa fere commercii, et mercatvrae materia resolutivè continetur. Cum indice argvmentorvm, cavsarvm, materiavrm, & rerum opulentissimo. Genvae: Apud Jac. Philippum Seminum, 1698. 544 p.
8. Catelani A. Delle opere di Alessandro Stradella esistenti nell'archivio musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena. Modena: Carlo Vincenzi, 1866. 43 p.
9. Daniels D. W. Alessandro Stradella's Oratorio San Giovanni Battista: A Modern Edition and Commentary. (Vol. I: Commentary. Vol. II: Score.): Ph.D. (Music). Iowa City: The University of Iowa, 1963. 173 p. [ProQuest Dissertations Publishing, 6403359.]
10. Dent E. J. Alessandro Scarlatti: His Life and Works. London: Edward Arnold, 1905. 236 p.



11. Gianturco C. The Oratorios of Alessandro Stradella // Royal Musical Association. 1974. Vol. 101, pp. 45–57.
12. Gianturco C. Alessandro Stradella, 1639~1682: His Life and Music. (Oxford Monographs on Music.) New York: Clarendon Press of Oxford University Press, 1994, pp. xiv, 333.
13. Konson G. The Issue of the Genesis of the Italian Oratorio // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No. 2, pp. 58–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.058-071.
14. L. Strad. S. Gio. Battista: Manuscript, n.d. (ca. 1700s). Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1136 (1).
15. Novelli M. Stradella il compositore ammazzato per gelosia // La Repubblica. 2015.07.29. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/07/29/stradella-il-compositore-ammazzato-per-gelosiaTorino15.html> (06.09.2020).
16. Pahlen K. [& Pfister W., König R.]. The World of the Oratorio [:] Oratorio. Mass. Requiem. Te Deum. Stabat Mater and Large Cantatas / Translated by J. Schaefer; Additional material for the English language edition by Th. Dox, Ph.D.; General editor R. G. Pauly. Hong Kong: Amadeus Press, 1990. [1st ed. – Oratorien der Welt, 1985]. 360 p.
17. Poultney D. Alessandro Scarlatti and the Transformation of Oratorio // The Musical Quarterly. 1973. Vol. 59, No. 4, pp. 584–601.
18. Smither H. E. A History of the Oratorio. Vol. 1. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1977. 518 p.
19. Sutherland J. Alessandro Stradella: Cloaks, Daggers and Musical Genius // Bachtrack. 26 February. 2018. URL: <https://bachtrack.com/feature-alessandro-stradella-baroque-month-february-2018> (08.09.2020).
20. Veracini F. M. Il trionfo della pratica musicale. Manuscript. 1750 ca. Biblioteca Conservatorio L. Cherubini Firenze.

Об авторе:

Консон Григорий Рафаэлевич, доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Департамента музыкального искусства, Институт культуры и искусств Московского городского педагогического университета (119331, г. Москва, Россия); профессор Департамента медиа, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (101000, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru

REFERENCES

1. Ambelen R. *Iisus, ili Smertel'naya tayna tamplierov* [Ambelain R. Jesus, or the Deadly Secret of the Templars]. St. Petersburg: Evrasiya, 2007. 123 p.
2. Bobrovskiy V. P. *O peremennosti funktsiy muzykal'noy formy* [On the Variability of the Functions of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1970. 228 p.
3. Vel'flin G. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve* [Wölfflin H. The Main Concepts of Art History: The Issue of the Development of Style in New Art]. Translated from German by A. A. Frankovsky; introductory article by R. Pelshe. Moscow: V. Shevchuk, 2009. 344 p.
4. Flaviy I. *Iudeyskie drevnosti. V 2 t. T. 1, kn.1* [Flavius J. The Antiquities of the Jews: In 2 Vols. Vol. 1, Book 1]. Translated from Ancient Greek, notes by G. G. Genkel, 1990. Reprinted. Moscow: AST: Ladomir, 2002. 331 col.

5. Yuneeva E. A. *Muzykal'naya kul'tura Italii XVII–XVIII vv.: fenomen barochnoy opery: avtoref dis. ... kand. ist. nauk* [The Musical Culture of Italy in the 17th and 18th Centuries: The Phenomenon of the Baroque Opera: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of History]. Volgograd, 2015. 31 p.
6. Allam E. Alessandro Stradella. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1953. Vol. 80, No. 1, pp. 29–42. DOI: 10.1093/jrma/80.1.29.
7. Ansaldi de Ansaldis. *Discursus legales, de commercio, et mercatura: in quibus vniversa fere commercii, et mercatvrae materia resolutivè continetur. Cum indice argvmentorvm, cavsarvm, materiarym, & rerum opulentissimo*. Genvae: Apud Jac. Philippum Seminum, 1698. 544 p.
8. Catelani A. *Delle opere di Alessandro Stradella esistenti nell'archivio musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena*. Modena: Carlo Vincenzi, 1866. 43 p.
9. Daniels D. W. *Alessandro Stradella's Oratorio San Giovanni Battista: a Modern Edition and Commentary*. (Vol. I: Commentary. Vol. II: Score.): Ph.D. (Music). Iowa City: The University of Iowa, 1963. 173 p. [ProQuest Dissertations Publishing, 6403359.]
10. Dent E. J. *Alessandro Scarlatti: his Life and Works*. London: Edward Arnold, 1905. 236 p.
11. Gianturco C. *The Oratorios of Alessandro Stradella*. Royal Musical Association. 1974. Vol. 101, pp. 45–57.
12. Gianturco C. *Alessandro Stradella, 1639–1682: His Life and Music*. (Oxford Monographs on Music.) New York: Clarendon Press of Oxford University Press, 1994, pp. xiv, 333.
13. Konson G. The Issue of the Genesis of the Italian Oratorio. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 58–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.058-071.
14. *L. Strad. S. Gio. Battista: Manuscript*. n.d. (ca. 1700s). Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1136 (1).
15. Novelli M. Stradella il compositore ammazzato per gelosia. *la Repubblica*. 2015.07.29. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/07/29/stradella-il-compositore-ammazzato-per-gelosiaTorino15.html> (06.09.2020).
16. Pahlen K. [& Pfister W., König R.]. *The World of the Oratorio [:] Oratorio. Mass. Requiem. Te Deum. Stabat Mater and Large Cantatas*. Translated by J. Schaefer; Additional material for the English language edition by Th. Dox, Ph.D.; General editor R.G. Pauly. Hong Kong: Amadeus Press, 1990. [1st ed. – Oratorien der Welt, 1985]. 360 p.
17. Poultney D. Alessandro Scarlatti and the Transformation of Oratorio. *The Musical Quarterly*. 1973. Vol. 59, No. 4, pp. 584–601.
18. Smither H. E. *A History of the Oratorio*. Vol. 1. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1977. 518 p.
19. Sutherland J. Alessandro Stradella: cloaks, daggers and musical genius. *Bachtrack*. 26 February 2018. URL: <https://bachtrack.com/feature-alessandro-stradella-baroque-month-february-2018> (08.09.2020).
20. Veracini F. M. *Il trionfo della pratica musicale*. Manuscript. 1750 ca. Biblioteca Conservatorio L. Cherubini Firenze.

About the author:

Grigory R. Konson, Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Culturology), Professor at the Department of Music Art Study, Institute of Culture and Arts of the Moscow City University (119331, Moscow, Russia); Professor at the School of Media, HSE University (101000, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, gkonson@yandex.ru



П. С. ВОЛКОВА, В. И. ШАХОВСКИЙ

*Краснодарское высшее военное Орденов Жукова и Октябрьской Революции
краснознамённое училище имени генерала армии С. М. Штеменко*

г. Краснодар, Россия

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

г. Волгоград, Россия

ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1237-1226, shakhovsky2007@yandex.ru

Духовность в аспекте искусства

В центре статьи – духовность как надприродный феномен, реализуемый посредством смыслообразования. Решая в рамках полипарадигмальности вопрос о двойственном характере языка, авторы постулируют мысль о том, что в случае индивидуальной информационной системы как самоорганизующегося природного механизма язык предстаёт в качестве продукта деятельности, будучи средством коммуникации. Напротив, в случае индивидуальной концептуальной системы, актуализируемой посредством организации системы информационной, язык являет собой деятельность, выступая в качестве средства мышления. При этом в обоих случаях особая роль отводится эмотивности – лингвистической категории, обуславливающей мотивацию значения и формы. Обращаясь к визуальной поэзии, авторы демонстрируют принципиальное несовпадение анализа художественного произведения, рассматриваемого с позиции продукта деятельности, и анализа того же художественного произведения как деятельности (мыследеятельности). Если установка на готовый продукт обеспечивает авторскому высказыванию статус монолога (коммуникативное воздействие), то установка на деятельность инициирует состоятельность гармонизирующего диалога (коммуникативное взаимодействие) как опыта по согласованию противоречий, возникающих между автором и читателем. Высказывается гипотеза: аналогично тому, как бессмыслица выступает маркёром бездуховности, смыслообразование коррелирует с духом. Отталкиваясь от двойственной природы человека, отмеченной биологическим (материальное) и социальным (духовное) измерениями, авторы осуществляют опыт экзегетики таких символов Ветхого и Нового заветов, как древо познания добра и зла, крест, триединство Отца, Сына и Святого Духа.

Ключевые слова: язык как система, эмотивность, биологическое (материальное) и социальное (духовное) измерение человека.

Для цитирования / For citation: Волкова П. С., Шаховский В. И. Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 187–198.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198.

POLINA S. VOLKOVA, VIKTOR I. SHAKHOVSKY

*Krasnodar Higher Military Orders of Zhukov and October Revolution Red
Banner School named after Army General S.M. Shtemenko
Krasnodar, Russia*

Volgograd State Social and Pedagogical University, Volgograd, Russia

ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1237-1226, shakhovsky2007@yandex.ru

Spirituality in the Aspect of Art

The article is focused on spirituality as a supernatural phenomenon actualized by generation of meaning. While solving within the framework of a poly-paradigm approach the question regarding the dual character of language, the authors postulate the thought that in the case of an individual informational system as a self-organizing natural mechanism language will appear in the guise of a product of activity, being a means of communication. On the other hand, in the case of an individual conceptual system actualized by means of organization of an informational system, language presents in itself a form of activity, demonstrating itself as a means of thinking. At the same time, in both cases a special role is given to emotiveness – a linguistic category which stipulates the motivation of meaning and form. When turning to visual poetry, the authors demonstrate the fundamental incongruity of the analysis of an art work examined from the position of a product of activity and the analysis of the selfsame art work as activity (activity of thought). While the focus at the ready product provides the authorial utterance with the status of a monologue (the communicative impact), the focus on activity initiates the tenability of the harmonizing dialogue (communicative interaction) as an attempt to conciliate the contradictions arising between the author and the reader. The hypothesis is voiced: analogously to the way that nonsense demonstrates itself as the marker of soullessness, meaning generation correlates with the spirit. Pushing off from the dual nature of the human being marked by the biological (material) and social (spiritual) dimensions, the authors carry out the attempt of exegetics of such symbols of the Old and the New Testaments as the Tree of Knowledge of Good and Evil, the Cross and the trinity of the Father, the Son and the Holy Spirit.

Keywords: language as a system, emotive qualities, biological (material) and social (spiritual) dimensions of the human being.

В 2013 году в журнале «MUSIQI DÜNYASI» была опубликована статья И. В. Ефимовой «О “духовной музыке” и о духовности в музыке», в которой автор сетует на неоправданное использование лексемы духовность в аспекте музыкознания, обращаясь к работам отечественных учёных – как теоретиков, так и практиков (имеется в виду опыт композиторского музыковед-

ния). В частности, упоминая имя Софии Губайдулиной, И. В. Ефимова приводит пример «буквального понимания религии», «которым руководствуется в своём творчестве» современный композитор [8]. Цитируя слова Губайдулиной, для которой религия (от лат. re-ligio – восстановление) есть достижение «legato жизни», а когда «жизнь разрывает человека на части», он метафорически выражаясь,

«должен восстанавливать свою целостность...», автор комментирует данное высказывает следующим образом: «К сожалению, композитор никак не объясняет ни природы, ни источника целостности, ни факторов, её разрывающих...» [там же].

Попытаемся восполнить имеющийся пробел, отдавая себе отчёт в том, что именно язык В. фон Гумбольдт рассматривал с позиции духа народа. В поисках ответа на вопрос о «природе и источнике искомой целостности», а также о «разрывающих её факторах», в академическом стиле предпочтительнее безличная форма, ориентированная на полипарадигмальный характер современной науки. Речь идёт об интеграции таких областей гуманитарного знания, как философия языка, аналитическая психология, коммуникология, социо- и психолингвистика, искусствознание, лингвистика эмоций. В качестве *объекта исследования* остановимся на системном характере языка, представленном индивидуальной информационной и индивидуальной концептуальной системами. *Предметом исследования* будет коммуникативная ситуация, реализуемая в одном случае посредством коммуникативного воздействия (монолог), в другом – коммуникативного взаимодействия (диалог). Соответственно, в числе задач, требующих своего решения, назовём следующие:

1) рассмотреть язык на уровне системы, выявив его материальную и идеальную (духовную) стороны;

2) осуществить анализ художественного произведения с позиции отмеченной материальностью продукта деятельности (монолог) и продемонстрировать деятельность (мыследеятельность) по актуализации идеальной (духовной) составляющей художественного произведения (гармонизирующий диалог);

3) предпринять опыт экзегетики ряда религиозных символов, раскрывающих суть духовности в аспекте искусства.

Методология исследования базируется на культурологическом подходе, обуславливающим качество междисциплинарных научных штудий; системном методе, призванном «интегрировать распавшиеся части нашей культуры, науки и деятельности» [15, с. 69], методах атрибуции и интерпретации художественного текста.

Материал исследования подбирался с учётом его наглядности и доступности ввиду необходимости проиллюстрировать разрабатываемые нами положения. Речь идёт о визуальной поэзии Аркадия Драгомощенко «Нумерология 3».

Язык как система

Отталкиваясь от изоморфизма, обнаруживаемого между человеком и текстом [5] – имеется в виду их двойственная природа, – нельзя не признать, что если в отношении художественного текста, будь то музыкальное, визуальное или же вербальное произведение, существует ряд фундаментальных исследований, исключая какие бы то ни было разночтения [2; 7; 11], то двойственная природа человека остаётся под вопросом. Причина, на наш взгляд, заключается в том, что для осознания своей двойственной природы индивидуум должен выйти за границы самого себя, но, как правило, такого рода деятельность чаще всего и оказывается недостижимой для многих из тех, кто, ничтоже сумняшеся, говорит о себе словами: «я человек», «я думаю»...

Пожалуй, именно подобного рода уверенность и порождает ситуации, когда принимаясь за очередную постановку классического произведения, признанные «мэтры» мировой музыкальной культуры потрясают любителей оперного

искусства «оригинальностью» своего прочтения нетленных шедевров настолько, что лишь профессионализм и мастерство вокалистов и оркестрантов, ведóмых талантливым дирижёром, удерживают мыслящую публику у экранов телевизоров или в зрительном зале. При этом наилучшим оказывается знакомство с новаторством наших современников, осуществляемое «с широко закрытыми глазами». Данная форма восприятия музыкальных «шедевров» не только не мешает, напротив, помогает наслаждаться музыкой как таковой.

По обыкновению, несмотря на то, что ум этих искренне заблуждающихся на своей счёт «гениев» напичкан самого разного рода информацией, разрозненные сведения не складываются в некий целостный образ (мыслеобраз). Их бросает из стороны в сторону, вследствие чего для самих себя они столь же непредсказуемы, как и для всех остальных, кто пребывает в неизвестности относительно того, что ещё от них ждать. Вкусив плоды просвещения и считая для себя возможным жить, что называется, своим умом, без оглядки на какие-либо авторитеты и существующие традиции, такие «художники», тем не менее, несут на себе печать ущербности, являя опыт *бытия в функционировании* (С. В. Кайдаков).

Обозначенный опыт самым непосредственным образом связан с индивидуумом, который предстаёт в качестве носителя информационной системы как автоматически запущенного или иначе – самоорганизующегося природного механизма, призванного обеспечивать процесс накопления и сохранения информации, необходимой для адаптации живого существа к окружающей действительности. Имеется в виду биологическое, то есть сугубо материальное измерение человека. Знаменательно, что отмечен-

ный природный механизм обладает универсальным характером, будучи принадлежностью всего природного мира, частью которого выступает и сам индивидуум. При этом способность говорить не ставит непроходимых границ между ним и, скажем, клопом, поскольку в обоих случаях мы имеем дело с языковым рефлексом с той лишь оговоркой, что если первый реагирует на внешний раздражитель словами, то второй – специфическим запахом, однако и там, и там как слово, так и запах выступают лишь в качестве средства коммуникации.

Более того, в данном контексте и индивидуум, и клоп призваны выполнять одинаковую для них природную программу, суть которой – выжить любым путём и сохранить себя как отряд, вид, класс, популяцию, что служит природному многообразию, обеспечивающему сохранение закона мерной напряжённости [9]. С этой целью помимо коммуникации природа наделяет всякую тварь познавательной активностью, которая также работает на максимальную адаптацию любой особи к окружающему её природному, а в случае индивидуума – социальному миру. Не случайно, какие бы чудеса эрудиции и кругозора не проявлял такой «организм», его биологическое измерение будет опознаваться в том, что за всеми его поступками и установками будет стоять «шкурный интерес» или так называемый разумный эгоизм. Потому познавательная активность не является прерогативой исключительно человека. В силу того, что её актуальность изначально дана, индивидуум, опирающийся на эту природную данность, обречён оставаться на уровне пассивного потребителя, вследствие чего его творческие интенции будут всегда отмечены вторичным характером, являя собой комбинации с имеющейся наличностью.

Напротив, собственно человеческая деятельность (мыследеятельность), посредством которой личность способна выйти за границы природной программы, выступает коррелятом концептуальной системы, надстраиваясь над информационной структурой. Такая конструкция являет собой единство или иначе – неделимую целостность природного (материя) и надприродного (дух), рационального и иррационального, вербального и невербального, инициируя *бытие в деятельности* (С. В. Кайдаков). По сути, деятельность по актуализации концептуальной системы есть, одновременно, организация системы информационной. Имеется в виду такая сугубо человеческая деятельность, которая противостоит её природной самоорганизации и посредством которой коммуникативная функция языка восполняется смыслообразованием [13]. В данном случае речь идёт о духовном измерении человека.

Важно подчеркнуть, что если информационная система может функционировать безотносительно концептуальной, то система концептуальная рождается исключительно на материале информационной. Другими словами, процесс смыслообразования оказывается возможным только потому, что ему нечто предшествует как изначально данное. Подобное положение дел исключает необходимость придумывать или изобретать смысл, поскольку он потенциально присутствует в том, что уже есть. В этом – его уникальность, ибо смысл утверждает незыблемость связи прошлого, настоящего и будущего. Точнее, когда языковая личность осуществляет процесс актуализации смысла как потенциально присутствующего в имеющейся данности, реализуя установку на искомое единство или иначе – со-бытие данного и созданного, сам факт такой де-

ятельности (мыследеятельности), совершаемой *здесь и сейчас*, делает человека причастным тому, что сохраняет свою значимость *везде и всегда*.

Косвенное подтверждение обозначенной позиции находим в словах Р. Вагнера, высказанных им по поводу хорового финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена. Как пишет Вагнер, если «инструменты передают изначальные звуки мироздания и природы; то, что они выражают, нельзя точно определить, нельзя ясно установить их характер, ибо они передают изначальные чувства, как они возникали из хаоса первозданного мира..», то человеческий голос оказывает на них «благотворное и смягчающее воздействие, введя их поток в определённое общее русло» [3, с. 103]. При этом, воспринявшее эти изначальные ощущения человеческое сердце «станет шире и сильнее и обретёт способность осознать в себе божественную сущность, до того жившую в нём как смутное предчувствие высшего существа» [там же]. Более того, организация информационной системы есть пробуждение того нравственного разума, наличие которого не только освобождает нас от гнёта безличностной программы, довлеющей надо всем тварным миром, но и, одновременно, уподобляет жизнь искусству. Здесь уместно обратиться к авторитету Р. Шумана, который писал о том, что законы, которые положены в основание искусства, те же, что и законы, лежащие в основе человеческой жизни¹.

Уточним, что в противоположность инициируемому природой закону естественного отбора речь идёт о нравственном (моральном) законе, который определяет социальное бытие. С этой точки зрения всякое подлинное произведение искусства являет собой образец подлинной, лишённой симулякров,

жизнедеятельности. В качестве примера остановимся на творчестве Аркадия Драгомощенко.

Визуальная поэзия

А. Драгомощенко как данное (материальное) и как созданное (со-бытие материального и идеального)

Обращение к визуальной поэзии нашего современника обусловлено для нас тем обстоятельством, что произведение поэта-концептуалиста с очевидностью демонстрирует возможность подходить к предлагаемому художественному образцу, с одной стороны, как к сугубо материальной вещи, актуальной в своей неподвижности (данное). С другой – как к идеальному феномену, потенциально присутствующему в имеющейся наличности (созданное) (см. рис. 1).

птицы				всегда	
		продажа		кто	
		и			об этом
	здесь		стекло	3	
склон		как	в	над	да
		но это	не	где	

Рис. 1. А. Драгомощенко. «Нумерология 3»

Не вызывает сомнения тот факт, что с точки зрения познавательной активности как неотъемлемой составляющей индивидуальной информационной системы, текст современного поэта предстаёт в качестве ловушки, западни, поскольку значения, с которыми работает читатель, не снимают чувство раздражения в ситуации, когда известные по отдельности слова в совокупности не только не умножают информации, но, напротив, подвергают сомнению ценность знания вписанных в ячейки слов самих по себе. Иначе говоря, отмеченная материальностью данность значений являет собой образец полнейшей бессмыслицы, вслед-

ствие чего мы имеем основание провести аналогию между бессмыслицей и бездуховностью. Налицо продукт некогда осуществлённой поэтом деятельности (мыследеятельности), который воспринимается с позиции сугубо монологического высказывания как разновидности коммуникативного воздействия.

Напротив, реализуемый на уровне индивидуальной концептуальной системы опыт смыслообразования есть сама деятельность (мыследеятельности), нацеленная на одухотворение плоти художественного произведения или воплощение духа в отмеченный материальностью готовый продукт, что инициирует создание некоего идеального содержания. Отдавая себе отчёт в том, что процесс смыслообразования способствует актуализации некогда подвижной в рамках авторской интенции связи визуального и вербального начал, которая в готовом продукте присутствует лишь потенциально, предлагаем несколько вариантов её – связи – восстановления. Важно заметить, что полученный опыт оказался возможным благодаря эмотивности [14]. Речь идёт о лингвистической категории – корреляте эмотивности, которая обеспечивает мотивацию искомой связи вследствие эмотивной валентности слова, создающей прецедент его – слова – неоднозначности. В качестве примера приведём несколько вариантов интерпретации текста А. Драгомощенко:

Есть высота полёта и паренье,
А есть скольженьё по наклонной вниз.
Здесь и сейчас одно лишь направленьё
Нам выбрать надо, очертив абрис.
Продажа-купля, выгодная сделка –
Всё лишь иллюзия движенья, мы – в плену
Амбиций, статусов, достатка и, как белки,
Мы кружимся, не сняв с глаз пелену.
Стекла прозрачность не даёт возможность
Увидеть жизнь без ложной суеты.

Но если, позабыв про осторожность,
 Не испугаемся объятий пустоты,
 Её заполнив собственным дыханьем,
 Рождённым верой и надеждой на любовь,
 То сохраним себя мы в мирозданье,
 Идя с другим на встречу вновь и вновь!
 (Полина Волкова)

Есть высота полёта и паренья,
 Есть высота грядущего паденья.
 Непросто эти разграничить направленья,
 Любая привлекает высота.
 Путь выгоды и прибыли, бывает,
 Иллюзией успеха привлекает,
 Но только пустотой он души наполняет –
 Как белок в колесе, нас гонит суета...
 Но птица птицей даже в клетке остаётся,
 Она уйдёт в полёт, как только дверь откроется;
 Свет солнца будет тем же светом солнца
 И за большой завесой облаков.
 Так, видимо, незримые богатства
 Дороже тех, что капиталом называются;
 Они в душе живут, они приумножаются
 И не зависят от инфляций и торгов...
 (Екатерина Приходовская)²

Мы можем в небо воспарить, как птица,
 А можем кануть в бездну – камнем вниз!
 Здесь истины не изрекают, лица –
 Продажны, жизнь – причуда, фейк, каприз.
 И как из тупика найти дорогу,
 Когда сам путь – иллюзия, обман...
 Лбом нам не прошибить стекла! В итоге
 Тот победит, кто знает, что лишь сам
 Себе поможет. О, мой бедный странник,
 Терпи, молись, работай, но не спи!
 Всё лишь в тебе, ты – схимник, не изгнанник,
 От мира суетного вглубь себя иди!
 (Полина Волкова)³.

Специально подчеркнём, что присутствующее в одной из ячеек таблицы (решётки; клетки) число 3, которое мы склонны отнести к доминирующим сигналам текста, на что указывает сумма горизонтальных и вертикальных линий визуальной основы стихотворения, а также его вынесение в название творения поэ-

та, в каждом из предложенных образцов опознаётся по-разному. Если в первом случае оно угадывается на уровне содержания – речь идёт о таких лексемах, как *вера, надежда и любовь*, то во втором – на уровне формы. Имеется ввиду объединяющая три строки рифма (*паренья, паденья, направленья; бывает, привлекает, наполняет; остаётся, откроется, солнца; богатства, называются, приумножаются*). В свою очередь, последний пример содержит косвенное указание на интересующее нас число напоминанием о важности в жизни каждого человека, стремящегося выйти за пределы накладываемых природой границ, научиться делать три дела: терпеть, то есть быть мужественным; работать, непрестанно прилагать усилия для становления своего внутреннего человека; и молиться. В данном контексте молитва выступает знаком духовной практики, трансцендирования.

Думается, что каждый из предложенных вариантов восстановления искомой связи вербального и невербального есть своего рода ответ на художественную речь автора, который ставит читателя перед необходимостью постигнуть идею созданного им произведения. При этом установка на распознавание авторского замысла являет собой разновидность коммуникативного взаимодействия. Последнее являет собой гармонизирующий диалог как опыт по согласованию противоречий, когда против речи автора читатель выстраивает собственную речь, осуществляя акт со-бытия данного и созданного. В итоге в полном соответствии со системной-структурной методологией «“наложение” на уже существующую организованность новой структуры... приводит к новой организованной структуре, или, что то же, по-новому структурированной организованности» [16, с. 261].

Опыт экзегетики ряда религиозных символов, раскрывающих суть духовности в аспекте искусства

Спроецировав всё вышеизложенное на пространство религиозного опыта, выскажем следующее предположение. Наличие у любого природного существа такого «устройства», как индивидуальная информационная система, выступает коррелятом Бога-Отца. По сути, данная система и являет собой знак Его любви ко всем своим созданиям. В свою очередь, Бог-Сын опознаётся в том, что человек, осознавший однажды свою принадлежность обоим мирам – миру материи и миру духа и сделавший выбор в пользу Духа, тем самым обрекает на смерть свою плоть, жертвуя собой во имя других. Символом такого разрыва или иначе – распятия между временным и вечным, смертным и бессмертным и выступает Крест. Тогда Дух – это незримая связь прошлого, настоящего и будущего, которая вносит некий порядок в течение времени, ибо, обретая смысл в том, что уже есть, мы живём с оглядкой на прошлое, закладывая фундамент будущей жизни. С этой точки зрения мысль о том, что «Вначале было Слово...», заслуживает полного доверия, поскольку только смысл как связь внешнего и внутреннего, дискретного и континуального, данного и созданного, вербального (рационального) и невербального (иррационального), противостоящий бессмыслице, основанной на смешении разорванных (разомкнутых) частей, вносит упорядоченность в жизнедеятельность человека и природы.

Знаменательно, что если на уровне информационной системы как актуальной реальности индивид выступает по отношению к природе в качестве механически оторгнутой от целого части по

той простой причине, что в своём биологическом измерении человечество с неизбежностью нарушает природный порядок, опознаваемый на уровне закона мерной напряжённости [9], то концептуальная система как актуализируемая виртуальная реальность, являющая собой коррелят нравственного закона, – вносит новый порядок, отличный от природного. Речь идёт не о безличностном законе, неизменном для всякой твари, но о личностном выборе каждого конкретного человека. Думается, что в данном контексте ветхозаветная история, повествующая о грехопадении Адама и Евы, отведавших запретный плод с древа познания добра и зла, есть дошедшая до нас из глубины веков весть. Имеется в виду тот факт, что знания, усваиваемые вне осознания имманентного единства внешнего и внутреннего, дискретного и континуального, вербального и невербального, природного и надприродного как основы мироздания, обрекают человека на гибель. Знаком последней становится подмена целого – частью, вследствие чего внешнее остаётся без внутреннего, дискретное без континуального, вербальное без невербального, природное без надприродного.

Заключение

Возвращаясь к вопросу о «природе и источнике целостности», а также «факторах, её разрывающих...» [8], заметим, что природа целостности зиждется на со-бытии биологического и духовного измерений человека, вследствие чего плоть одухотворяется, а дух становится воплощённым. При этом источник истинной целостности в языке как продукте деятельности (информационная система), опираясь на который языковая личность осуществляет язык как деятельность (концептуальная система). Что же касается факторов, разрывающих

искомую целостность, то, несмотря на реальность как информационной, так и концептуальной систем, первая всегда актуальна, вторая – виртуальна. Соответственно, если опора на информационную систему формирует тип потребителя – В. Хлебников называл таких людей приобретателями, – то опора на систему концептуальную инициирует рождение творца или, по Хлебникову, изобретателя.

Учитывая всё вышеизложенное, мы не можем согласиться с отдельными положениями, высказываемыми И. В. Ефимовой. В частности, настаивая на том, что «нет и не может быть бездуховных явлений в искусстве, – по крайней мере для тех, кто признаёт реальность духовного начала в человеке», отечественный искусствовед игнорирует тот факт, что бездуховные явления – неотъемлемая сторона жизни индивида, чьё существование протекает на уровне информационной системы. Здесь уместно напомнить, что если функционирование концептуальной системы невозможно без системы информационной, в лоне которой она и рождается, то информационная система может функционировать безотносительно концептуальной. Думается, что об этом говорит и Блаженный Августин, поучая, что каждый, будучи рождён от «осуждённого отростка сначала по необходимости бывает по Адаму злым и плотским, а потом, когда, возродившись, возрастает во Христе, становится добрым и духовным...», однако, «хотя не всякий злой человек будет добрым, никто, однако же, не будет добрым, кто не был злым...» [1, с. 156].

Аналогичным образом и другая точка зрения И. В. Ефимовой, согласно которой «“бездуховность” – понятие весьма условное, так как духовная сущность человеческой личности неустранима...» [8] видится не вполне корректной. Дело

в том, что если духовная сущность человеческой личности неустранима как потенция, то бездуховность как «продукт» индивидуальной информационной системы есть актуальная реальность. Поэтому, если подлинное искусство служит языковой личности в качестве некоего ценностного ориентира, воплотившего в себе единство материального и идеального (духовного), то искусство, основанное на ловкой манипуляции с наличностью, если и может потрясти воображение, то только игрой ума, но никак не глубиной и масштабом затрагиваемых вопросов, которые обретают статус вечных как в пространстве искусства, так и в пространстве жизни.

Подводя итог проделанной работе, заметим, что в целом установка на смыслообразование как опыт постижения идеального начала, потенциально присутствующего в художественном творении, может быть реализована исключительно тогда, когда осуществляющий эту установку субъект оперирует языком не только на уровне рефлекса, как это происходит в контексте индивидуальной информационной системы. В этом случае независимо от того, с производением какого вида искусства придётся работать читателю, слушателю или зрителю, художественный образец всякий раз будет подвержен атрибуции, исключающей возможность выхода за границы предметности.

Подлинно духовный анализ искусства доступен только тем, кто с очевидностью демонстрирует способность оперировать языком на уровне рефлексии, как это происходит в контексте концептуальной системы. В этом случае художественное произведение предстаёт полем методологических операций, обуславливающих результативность множественных интерпретаций/реинтерпретаций

творения мастера в полном согласии с отстаиваемым М. М. Бахтиным положением о бесконечности всякого диалога. Актуализация подобного опыта представлена в таких знаковых для современного отечественного музыкознания и, шире – искусствознания – научных школах, как школа профессора Валентины Николаевны Холоповой (Москва), в рамках которой были разработаны три новых для российского музыкознания научных направления – теория музыки как вида искусства, теория музыкальных эмоций, теория и история музыкальной ритмики

[10]; школа музыкальной семантики профессора Людмилы Николаевны Шаймухаметовой (Уфа) [12]; школа музыкального содержания профессора Людмилы Павловны Казанцевой (Астрахань) [4]. Несмотря на то, что исследовательская оптика каждой из школ сфокусирована на разных проявлениях опредмеченного в музыке инобытия человека, тем не менее, разрабатываемые в рамках этих школ направления с неизбежностью дополняют друг друга, обеспечивая проникновение в самые потаённые сферы духовной составляющей музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ У Р. Шумана данная мысль сформулирована так: «[55] Законы морали те же, что и законы искусства» [15, с. 182].

² Екатерина Анатольевна Приходовская – профессиональный композитор (член Союза композиторов РФ), доктор искус-

ствоведения, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета, профессор Российской Академии Естествознания, член Российского Союза писателей.

³ Подробнее см.: [6, с. 26].

ЛИТЕРАТУРА

1. Августин Блаженный. О граде Божием. Минск: Харвест; АСТ, 2000. 1296 с.
2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 257–318.
3. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену // Вагнер Р. Изданные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова; вступ. ст. А. Ф. Лосева. М., 1978. С. 85–106.
4. Волкова П. С. Научная школа Л. П. Казанцевой: опыт десятилетия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 90–101. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.090-101.
5. Волкова П. С. Человек и текст: к вопросу об изоморфизме // Научный потенциал вуза – производству и образованию: сб. мат. I Межд. науч.-практ. конф. Армавир: АГПУ, 2019. С. 258–264.
6. Волкова П. С. Смерть как социокультурный феномен: монография. Саратов: СГК, 2019. 80 с.
7. Даниэль С. М. Термин и метафора в интерпретации живописного произведения // Советское искусствознание. Вып. 20. 1986. С. 255–269.
8. Ефимова И. В. О «духовной музыке» и о духовности в музыке // MUSIQI DÜNYASI (Мир музыки). № 1 (54). Баку, 2013. С. 92–101. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20916075> (дата обращения: 12.09.2015).



9. Кайдаков С. В. Дары Прометея // Человек. 2001. № 6. С. 42–53.
10. Комарницкая О. В. Research Works in Contemporary Music in the Musicological School of Valentina Kholopova / Исследования по современной музыке в научной школе Валентины Холоповой // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 4. С. 49–69. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.049-069.
11. Медушевский М. М. Духовный анализ музыки. М.: Композитор, 2016. 630 с.
12. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2007. № 1. С. 31–43.
13. Шаховский В. И., Волкова П. С. Смысл как психо- и социолингвистический феномен // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. 2019. № 4 (58). С. 1–26. URL: <http://www.tverlingua.ru> (дата обращения: 25.20.2020).
14. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 416 с.
15. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей. В 2 т. Т. 2-Б. М.: Музыка. 1979. 294 с.
16. Щедровицкий Г. П. Избранные работы. М.: Школа культурной политики, 1995. 800 с.

Об авторах:

Волкова Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры русского языка, Краснодарское высшее военное Орденов Жукова и Октябрьской Революции краснознамённое училище имени генерала армии С. М. Штеменко (350063, г. Краснодар, Россия), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, polina7-7@yandex.ru

Шаховский Виктор Иванович, доктор филологических наук, профессор кафедры языкознания, главный научный сотрудник, Волгоградский государственный социально-педагогический университет (400066, г. Волгоград, Россия), **ORCID: 0000-0002-1237-1226**, shakhovsky2007@yandex.ru

REFERENCES

1. Avgustin Blazhenyyu. *O grade Bozhiem* [St. Augustine. The City of God]. Minsk: Kharvest; Moscow: AST, 2000. 1296 p.
2. Bakhtin M. M. Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Issue of Content, Material and Form in Verbal Artistic Creativity]. *Bakhtin M. M. Raboty 1920-kh godov* [Mikhail Bakhtin. Works of the 1920s]. Kiev, 1994, pp. 257–318.
3. Wagner R. Palomnichestvo k Betkhovenu [A Pilgrimage to Beethoven]. *Wagner R. Izdannyye raboty* [Wagner Richard. Published Works]. Compilation and commentaries by I. A. Barsova, S. A. Osharov; introductory article by A. F. Losev. Moscow, 1978, pp. 85–106.
4. Volkova P. S. Nauchnaya shkola L. P. Kazantsevoy: opyt desyatiletiya [The Musicological School of Liudmila Kazantseva: The Experience of a Decade]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 90–101. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.090-101.
5. Volkova P. S. Chelovek i tekst: k voprosu ob izomorfizme [The Human Being and the Text: Concerning the Question of Isomorphism]. *Nauchnyy potentsial vuza – proizvodstvu i obrazovaniyu: sb. mat. I Mezhd. nauch.-prakt. konf.* [The Scholarly Potential of the University – Production and

Education: A Compilation of Materials of the First International Scholarly-Practical Conference]. Armavir: Armavir State Pedagogical University, 2019, pp. 258–264.

6. Volkova P. S. *Smert' kak sotsiokul'turnyy fenomen: monografiya* [Death as a Socio-Cultural Phenomenon: Monograph]. Saratov: Saratov State Conservatory, 2019. 80 p.

7. Daniel' S. M. Termin i metafora v interpretatsii zhivopisnogo proizvedeniya [Terms and Metaphors in the Interpretation of Painting]. *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet Art Criticism]. Vol. 20. 1986, pp. 255–269.

8. Efimova I. V. O «dukhovnoy muzyke» i o dukhovnosti v muzyke [About “Spiritual Music” and Spirituality in Music]. *MUSIQI DÜNYASI (Mir muzyki)* [MUSIQI DÜNYASI (The World of Music)]. No. 1 (54). Baku, 2013, pp. 92–101.

URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20916075> (12.09.2015).

9. Kaydakov S. V. Dary Prometeya [The Gifts of Prometheus]. *Chelovek* [The Human Being]. 2001. No. 6, pp. 42–53.

10. Komarnitskaya O. V. Issledovaniya po sovremennoy muzyke v nauchnoy shkole Valentiny Kholopovoy / Research Works in Contemporary Music in the Musicological School of Valentina Kholopova. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 49–69.

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.049-069.

11. Medushevskiy M. M. *Dukhovnyy analiz muzyki* [A Spiritual Analysis of Music]. Moscow: Kompozitor, 2016. 630 p.

12. Shaymukhametova L. N. Semanticheskiy analiz muzykal'nogo teksta (o razrabotkakh problemnoy nauchno-issledovatel'skoy laboratorii muzykal'noy semantiki) [The Semantic Analysis of a Musical Text (on the Development of the Problem Orientated Laboratory of Musical Semantics)]. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2007. No. 1, pp. 31–43.

13. Shakhovskiy V. I., Volkova P. S. Smysl kak psiko- i sotsiolingvisticheskiy fenomen [Meaning as a Psycho- and Sociolinguistic Phenomenon]. *Mir lingvistiki i kommunikatsii: elektronnyy nauchnyy zhurnal* [The World of Linguistics and Communication: Electronic Scientific Journal]. 2019. No. 4 (58), pp. 1–26. URL: <http://www.tverlingua.ru> (25.20.2020).

14. Shakhovskiy V. I. *Lingvisticheskaya teoriya emotsiy* [A Linguistic Theory of Emotions]. Moscow: Gnozis, 2008. 416 p.

15. Shuman R. *O muzyke i muzykantakh: sobranie statey. V 2 t. T. 2-B* [Schumann R. On Music and Musicians: Compilation of Articles. In 2 Vols. Vol. 2-B]. Moscow: Muzyka, 1979. 294 p.

16. Shchedrovitskiy G. P. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow: Shkola kul'turnoy politiki, 1995. 800 p.

About the authors:

Polina S. Volkova, Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Russian Language Department, Krasnodar Higher Military Orders of Zhukov and October Revolution Red Banner School named after Army General S. M. Shtemenko (350063, Krasnodar, Russia), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, polina7-7@yandex.ru

Viktor I. Shakhovsky, Dr.Sci. (Philology), Professor at the Department of Linguistics, Chief Researcher, Volgograd State Social and Pedagogical University (400066, Volgograd, Russia), **ORCID: 0000-0002-1237-1226**, shakhovsky2007@yandex.ru





К. Г. ДАДАШ-ЗАДЕ

*Азербайджанский государственный университет культуры и искусств
г. Баку, Азербайджан*

ORCID: 0000-0002-8754-5702, kamila.dadashzade@gmail.com

К проблеме музыкальной самоорганизации эпического искусства (на примере азербайджанского героического эпоса)

В статье анализируется ряд дискурсивных особенностей эпоса «Китаби Деде Коркуд» и выдвигается предположение о том, что в нелинейной среде аллитерационной системы выкристаллизовались основные формы тюркского силлабического стихосложения и соответствующие им музыкальные типы. Нелинейные процессы развития характерны и для традиционных напевов эпоса «Кёроглу». Некоторые закономерности музыкально-ритмической организации эпических напевов Кёроглу могут быть объяснены их генетической связью с метроритмическими особенностями эпоса «Китаби Деде Коркуд». Автор приходит к выводу, что особенности самоорганизации героического эпоса проявляют себя не только в эпических памятниках, но и в произведениях азербайджанских композиторов, в частности, в опере «Кёроглу» основоположника композиторской школы Азербайджана Узеира Гаджибейли.

Автор выдвигает предположение, что такие основополагающие для семантической организации раннего тюркского эпоса концепты, как панегирик, плач, героический борьба и др., выполняли в ходе дальнейшего развития эпического искусства функции отдельных аттракторов.

Ключевые слова: тюркский эпос, самоорганизация, аттрактор, «Китаби Деде Коркуд», У. Гаджибейли, опера «Кёроглу».

Для цитирования / For citation: Дадаш-заде К. Г. К проблеме музыкальной самоорганизации эпического искусства (на примере азербайджанского героического эпоса) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 199–205.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.199-205.

KAMILA H. DADASH-ZADE

Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, Azerbaijan

ORCID: 0000-0002-8754-5702, kamila.dadashzade@gmail.com

Concerning the Issue of Musical Self-Organization of Epic Art (by the Example of the Azerbaijani Heroic Epos)

The article analyzes a number of discursive features of the epos “Kitabi Dede Korkud” and the supposition is brought forward that the basic forms of the Turkic syllabic versification and the musical types corresponding to them have crystallized themselves in the nonlinear environment of the alliterative system. The nonlinear processes of development are also characteristic for the traditional tunes of the “Kyoroglu” epos. Some of the regularities of the musical rhythmical organization of the Kyoroglu tunes may be explained by their genetic connection with the metro-rhythmic features of the “Kitabi Dede Korkhud” epos. The author arrives at the conclusion that the

specific features of the self-organization of the heroic epos manifest themselves not only in epic monuments, but also in the works of Azerbaijani composers, in particular, in the opera “Kyoroglu” written by the founder of the Azerbaijan compositional school Uzeir Gadzhibeili.

The author brings out the assumption that such foundational concepts for the semantic organization of the early Turkic epos as the panegyric, lamentation, heroic struggle, etc. carried out the functions of separate attractors during the course of the subsequent development of epic art.

Keywords: Turkic epos, self-organization, attractor, “Kitabi Dede Korkud,” Uzeir Gadzhibeili, the opera “Kyoroglu.”

Кто хотя бы единожды соприкасался с феноменом живых эпических традиций, невольно задавался вопросами: что способствует сохранению древнейших памятников старины? Каков механизм социокультурной адаптации эпоса к современным условиям? Какова природа эпической памяти? В контексте современных научных изысканий становится очевидным: многовековое функционирование эпического искусства представляет собой своеобразный пример автопоэзиса, то есть формы существования сложной системы, предполагающей её непрерывное самовоспроизводство и самообновление.

Плодотворное изучение истоков и принципов развития эпического наследия каждого народа возможно лишь в контексте междисциплинарных дисциплин, в частности, синергетики. Не вызывает сомнения и тот факт, что эффективное и широкомасштабное применение методологических принципов синергетики в социально-гуманитарных науках требует охвата большого периода времени: «...нелинейность в окружающем мире проявляет себя в различных системах и неизбежно влияет на деятельность этих систем. Для исследования динамической характеристики переходных состояний нелинейных систем потребовался большой временной отрезок» [8, p. 114]¹. Предложенная вниманию читателей статья явля-

ется результатом применения принципов синергетической парадигмы в музыкальном эпосоведении.

В историческом контексте правомерно будет звучать мысль о том, что принципы нелинейного мышления, свойственные как ранним эпическим памятникам, так и ритуально-мифологическим и космологическим воззрениям тюркских народов в целом, могут быть дешифрованы лишь с точки зрения синергетики. С большой долей вероятности можно предположить, что на фоне диссипации раннего эпического творчества происходили и определённые процессы локализации. В результате критических флуктуаций хаотические явления на высшем уровне сводились к ограниченному числу фундаментальных структур – аттракторов эпического искусства. Таким образом, внешняя асимптотика раннего эпического искусства значительно упрощалась, в результате чего происходил процесс сокращения сложного и формирование простых структур – аттракторов. Напомним, что аттракторы в синергетическом понимании обозначают определенные структуры, на которые ориентируются процессы самоорганизации в открытых нелинейных средах. Иначе говоря, под «аттрактором» понимают «относительно устойчивое состояние системы, которое как бы притягивает (лат.: *attrahere* – притягивать) к себе все множество траекторий, системы определяемых

разными начальными условиями» [3, с. 89]. И потому неслучайно подчас аттракторы трактуются как конечные цели эволюции нелинейных систем.

Обзор текстов раннего тюркского эпоса («Огуз Каган», рунические надписи из долин Орхона и Енисея, «Диван лугат ат-Тюрк» и др.) позволяет выдвинуть предположение о том, что такие основополагающие для семантической организации этих памятников модусы, как героический панегирик, плач, героическая борьба, выполняли по сути в ходе всего дальнейшего развития эпического искусства роль определённых аттракторов. Не вызывает сомнения и тот факт, что вокруг каждого модуса со временем происходили определённые процессы локализации. «В музыкальном языке следует признать наличие устойчивых интонационных характеристик с фиксированным значением – лексем или семантических фигур, – пишет Л. Н. Шаймухаметова, – которые в совокупности составляют интонационный лексикон, репрезентирующий объективный мир и художественные образы» [7, р. 62].

Мифопоэтические формулы и архетипы раннего тюркского эпоса легли в основу когнитивных моделей и памятника древней тюркской литературы «Китаби Деде Коркуд» (VII век). По мнению турецкого учёного Т. Эрдала, «сказания Деде Коркуда являются отражением типа мышления и культуры огузов. В этих сказаниях нашли отголоски героический дух, особенности культуры, опыт кочевых племён» [6, р. 86]. Учитывая роль данного памятника в ментальном пространстве тюркских народов, указанные когнитивные модели можно отнести к категории этноспецифических концептов. Как известно, основополагающее понятие когнитивной лингвистики *концепт* – мыслительное образование, упорядочивающее многообразие отдельных явлений в сознании. В этом смысле, в музыкальной

концептосфере эпоса «Китаби Деде Коркуд», безусловно, были сопряжены явления различных хронологических срезов. Так, в таких важнейших концептах памятника, как «*Ойгю, или гёзеллеме*» (панегирик), «*Агы*» (плач), «*Саваиш*» (героическая борьба) можно обнаружить историко-семантические связи с модусами мифоэпического творчества. В результате синергетического эффекта все эти концепты были органично интегрированы в семантическом пространстве эпического памятника.

Исследование нелинейных процессов, характерных для эпоса «Китаби Деде Коркуд», может пролить свет на многие нерешённые проблемы эпосоведения, а шире – литературоведения и искусствоведения тюркских народов в целом. Одна из таких проблем касается вопроса формирования тюркского силлабического стихосложения *бармаг*. В контексте синергетической парадигмы магистральную линию процесса возникновения и развития канонической системы *бармаг* можно уподобить нелинейной среде, допускающей различные пути эволюции. Гипотетически можно предположить, что в условиях раннего эпического дискурса, то есть в недрах аллитерационной системы тюркского стиха постепенно созревали основные формы силлабического стихосложения с соответствующими им музыкальными типами. В синергетическом аспекте данный процесс можно выразить известной формулой, обозначающей один из путей развития нелинейности среды²:

$$N \approx \frac{\beta - \sigma}{\beta - \sigma - 1}$$

Рис. 1. Формула одного из путей развития нелинейной среды

В данной формуле символ *N* обозначает количество аттракторов (в данном случае – музыкально-поэтических форм силлабического стихосложения более поздних исторических этапов развития эпического

искусства тюркских народов); **β** – разнотактную строфику, являющуюся показателем нелинейности; **σ** – момент диффузии, репрезентирующий в мелостроке цезуры разнотактных, гетерогенных стоп. По мнению исследователя древнетюркской версификации И. Стеблевой, основу тюркского стиха составлял определённый тип стопы, уравнивающей разные слоговые группы единством времени. Слабые доли, если их было больше, укорачивались в произношении настолько, чтобы сохранился принцип единства времени. Сильные же ударные слоги, «если это было нужно, растягивались» [4, с. 20]. В контексте разрабатываемой нами темы один из принципиальных выводов исследований И. Стеблевой заключается в следующем: «...вполне возможно, что каждый стих равнялся музыкальной фразе, а всё сочинение связывалось с какой-то мелодией или типом мелодии» [там же]. Вполне вероятно, что в условиях музыкально-эпического дискурса нелинейные процессы в исторической перспективе развивались в направлении определённых аттракторов – мелотипов с зафиксированным количеством слогов (8, 11 и т. д.). Думается, именно данный факт можно считать одной из важных вех в истории развития эпического искусства тюркоязычных народов.

Ярким примером самоорганизации является и эпос «Кёроглу» (XVI век), который представляет собой открытую семиотическую систему, сочетающую в себе следы самых различных во временном отношении историко-культурных пластов. Так, принципы музыкальной самоорганизации азербайджанского героического эпоса проявляют себя и в генетической связи музыкально-ритмической организации некоторых эпических напевов эпоса «Кёроглу» с метроритмическими особенностями «Китаби Деде Коркуд». Гетерогенность мелопоэтических строк эпических напевов

«Кёроглу» может быть объяснена их генетической связью с тонико-темпоральным стихом древнетюркских памятников литературы, далёких от силлабических принципов версификации, характерной для более поздних этапов эпической поэзии: «Вполне вероятно, что мобильная, “растяжимая”, имманентно-разнотактная музыкальная синтагма отдельных эпических напевов – реликт “поющей прозы” древнетюркской литературы. Под таким углом зрения высвечиваются некоторые “внесистемные”, на первый взгляд, особенности музыкально-структурной организации эпических напевов» [1, с. 219]. Как инструментальная, так и вокальная часть напевов «Кёроглу», отличается нелинейными принципами развития. Отметим также, что именно нелинейная природа порождающей модели напевов «Кёроглу» послужила первопричиной появления новых образцов данного типа на последующих стадиях развития эпического искусства.

Анализ эпических напевов позволяет прийти к заключению, что традиционные напевы «Кёроглу» генетически связаны с концептами раннего эпического творчества тюркских народов. В контексте всей жанровой системы традиционной азербайджанской музыки следует отметить, что именно напевы «Кёроглу» вплоть до сегодняшнего времени остаются наиболее ярким олицетворением героического концепта. В музыкальном искусстве в целом также есть много примеров тому, что «некоторые музыкальные темы вызывают у слушателей ассоциации с определёнными чувствами и характерами» [5, р. 295].

Особенности самоорганизации азербайджанского героического эпоса проявляют себя не только в эпических памятниках, но и в произведениях азербайджанских композиторов. Рассматривая многовековое искусство эпических сказителей как открытую систему, имеющую свои объёмные



источники и стоки обмена информации с окружающей средой, можно во многом понять механизм взаимодействия таких, казалось бы, полярно противоположных явлений, как эпическое искусство и композиторское творчество. Безусловно, всю масштабность данного процесса невозможно понять вне контекста сложнейших культурно-исторических явлений начала XX века. По мнению А. Демченко, анализирующего музыкальное искусство России того периода, «современный жизненный стиль утверждался, отбрасывая многие из прежних ценностей, отказываясь от установок и критериев былого уклада, устанавливая иной кодекс мироощущения. Вот почему антитезой антитез того времени оказалось противостояние старый мир – новый мир. Именно в этом противостоянии и заключалось главное движущее противоречие данного исторического этапа» [2, с. 7]. Вместе с тем, в начале прошлого века в ряде регионов в зарождающемся музыкальном искусстве нового типа, в корреляции «старый мир – новый мир» подчас именно эпические памятники «старинны далёкой» выполняли своего рода роль целей самоорганизации.

Анализируя процесс взаимодействия эпического искусства с композиторским творчеством как нелинейную систему, мы тем самым допускаем наличие в ней точек бифуркации. В этом ракурсе вполне закономерно трактовать процесс воплощения «эпической темы», к примеру, в творчестве основоположника азербайджанской композиторской школы Узеира Гаджибейли как синергетическую систему, в которой эволюционное движение развивалось в режиме с обострением. В этом смысле ко времени написания вершинного произведения азербайджанской классической музыки – оперы «Кёроглу» (1936) в творчестве композитора наступил момент дискретности, то есть время выбора возможных пу-

тей претворения когнитивных моделей эпической музыки. Процесс работы над оперой «Кёроглу», источником либретто которой послужил одноимённый эпос тюркских народов, можно интерпретировать в синергетическом аспекте как творческие поиски структур – аттракторов эпического искусства. Исторической новацией композитора явилась своеобразная реставрация и актуализация определённых культурных концептов. В этом смысле творчество Гаджибейли может служить ярчайшим примером извлечения из «глубины памяти» музыки устной традиции древнейших модусов и включения их в современный контекст. Аллюзивность эпического мышления, имманентная метафоричность, свойственная, к примеру, такому концепту, как «Кёроглу», позволили композитору в условиях жесточайшего идеологического прессинга, который не допускал даже возникновения «неконтролируемых ассоциаций», возродить один из самых героических образов тюркского мира.

Воссозданным в опере аттрактором музыкально-эпического наследия тюркских народов является панегирик («*Ойгю, или гёзеллеме*»), истоки которого, как было отмечено выше, восходят к самым древнейшим жанрам сказительского искусства. И сам композитор в своих научно-публицистических трудах называл *гёзеллеме* одним из основных жанров музыкально-поэтического наследия эпических сказителей. В этом ракурсе не случайно жанр *гёзеллеме* находит отражение и в одном из номеров так называемой «эпической сюиты» из IV действия оперы. Безусловно, всё композиторское творчество У. Гаджибейли, и особенно его опера «Кёроглу», убедительно свидетельствуют о том, что он, глубоко проникнув в суть и дух основополагающих архетипов озано-ашыгского искусства, трансформировал их в новом историко-культурном контексте. В этом смысле исторической заслугой

У. Гаджибейли было достижение в рамках единой художественной системы принципа когерентности, то есть согласованного функционирования во времени и пространстве двух различных явлений – эпического искусства и композиторского творчества.

Именно в особенностях нелинейных процессов эпического искусства и заключается объяснение его адаптационного механизма, позволяющего актуализироваться в разные исторические эпохи. Механизм самоорганизации эпического искусства, когерентное поведение составляющих его элементов способствовали реализации идентичности его художественной системы во времени и пространстве.

Обзор основных вех развития эпического искусства позволяет прийти к заключению о том, что в синергетических процессах велика роль определённых концептов, выполняющих функцию аттракторов. С течением времени за каждым концептом закрепился комплекс музыкально-выразительных средств, что способствовало дальнейшей типологии эпических напевов. Наблюдения показывают, что основные формы тюркского силлабического стихосложения выкристаллизовывались

в недрах эпического искусства раннего периода. Именно нелинейные процессы дискурса, просодические особенности сказывания эпического текста закладывали основы поэтических форм системы *бармаг*.

Синергетический подход позволяет по-новому взглянуть и на проблему «композитор и традиционное музыкальное искусство». В самом обобщённом виде можно утверждать, что в результате интертекстуального диалога художника с эпической традицией многовековые концепты приобретают новые семантические оттенки в современном историко-культурном контексте. Опера «Кёроглу» У. Гаджибекова – яркое тому свидетельство. Пересечение и контаминацию в семантическом пространстве произведения аттракторов, относящихся к самым различным в историко-генетическом плане пластам мирового музыкального искусства, можно интерпретировать как проявление нелинейных процессов и безграничных потенциальных возможностей явлений традиционного искусства. Исследования принципов самоорганизации эпического искусства могут открыть завесу над многими проблемами исторического развития художественной культуры во времени и пространстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее переводы автора статьи.

² См.: [3, с. 120].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дадаш-заде К. Г. Музыкальное коркудоведение: реальность и перспективы // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 218–220.
2. Демченко А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк третий // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 3. С. 7–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.
3. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Синергетическое мировидение. М.: КомКнига, 2005. 238 с.

4. Стеблева И. В. Поэзия тюрков VI–VII веков. М.: Наука, 1965. 147 с.
5. Arthur C. A Perceptual Study of Scale-Degree Qualia in Context // *Music Reception*. 2018. Vol. 35, Issue 3, pp. 295–314.
6. Erdal T. Dede Korkut kitabında Yalan ve aldatma kavramları // *Milli Folklor*. 2016. Yıl. 28, sayı 109, pp. 86–106. (In Azerbaijani)
7. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
8. Xingwenliu Y., Hao Chen. Stability of Perturbed Switched Nonlinear Systems with Delays // *Nonlinear Analysis: Hybrid Systems*. 2017. Vol. 25, pp. 114–125.

Об авторе:

Дадаш-заде Кямиля Гусейн гызы, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки, Азербайджанский государственный университет культуры и искусств (AZ 1065, г. Баку, Азербайджан),
ORCID: 0000-0002-8754-5702, kamila.dadashzade@gmail.com

REFERENCES

1. Dadash-zade K. G. Muzykal'noe korkudovedenie: real'nost' i perspektivy [Musical Korkud Studies: Reality and Perspectives]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2002. No. 1, pp. 218–220.
2. Demchenko A. I. Mir i chelovek nachala XX veka v zerkale muzykal'nogo iskusstva Rossii. Ocherk tretiy [The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century Reflected by the Art of Music in Russia. Third Essay]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 7–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.
3. Knyazeva E. N., Kurdyumov S. P. *Osnovaniya sinergetiki. Sinergeticheskoe mirovidenie* [The Foundations of Synergetics. A Synergetical Point of View]. Moscow: KomKniga, 2005. 238 p.
4. Stebleva I. V. *Poeziya tyurkov VI–VII vekov* [The Poetry of the Turkic in the 6th and 7th Centuries]. Moscow: Nauka, 1965. 147 p.
5. Arthur C. A Perceptual Study of Scale-Degree Qualia in Context. *Music Reception*. 2018. Vol. 35, Issue 3, pp. 295–314.
6. Erdal T. Dede Korkut kitabında Yalan ve aldatma kavramları [Concepts of Lying and Deception in Dede Korkut's book]. *Milli Folklor* [National Folklore]. 2016. July 28, No. 109, pp. 86–106. (In Azerbaijani)
7. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
8. Xingwenliu Y., Hao Chen. Stability of Perturbed Switched Nonlinear Systems with Delays. *Nonlinear Analysis: Hybrid Systems*. 2017. Vol. 25, pp. 114–125.

About the author:

Kamila H. Dadash-zade, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Music History and Theory Department, Azerbaijan State University of Culture and Arts (AZ 1065, Baku, Azerbaijan),
ORCID: 0000-0002-8754-5702, kamila.dadashzade@gmail.com

С. С. МУРЗАЛИЕВА, Г. Т. АКПАРОВА*Казахский национальный университет искусств
г. Нур-Султан, Казахстан**ORCID: 0000-0001-6006-862X, murzaliyeva@gmail.com**ORCID: 0000-0001-9558-0359, gakparova@mail.ru*

Народное возрождение и современные тенденции национальных традиций музыкальной культуры Казахстана

Вторая половина XX века в Казахстане была ознаменована появлением большего числа акустической, а затем и электронной музыки, основанной на народном материале. Появление подобных «пробуждений» происходило в два этапа в зависимости от политической ситуации и развития музыкальной культуры. Методологической основой исследования явились теоретические положения, изложенные в трудах зарубежных и отечественных учёных. На основе имеющегося материала рассматриваются фольклорно-этнографические группы и группы электронного возрождения, или «постфольклора». Также подвергается анализу новый виток в развитии музыкальной индустрии нового тысячелетия, когда на сцене появились перспективные молодые музыканты, изменившие привычный формат казахстанской музыки. Сегодня музыкальный ландшафт и альтернативный саундскейп современного Казахстана включает в себя разнообразные локализованные версии мировой музыки: ритмичные электронные танцевальные звучания, хард-рок, романтический и мягкий инди, резкий рэп, экспериментальный рок и другие жанры. Современные музыканты в практике исполнения этнического рока используют электрическую версию традиционного инструмента – электродомбыры. Язык исполнения варьируется от казахского до русского и английского.

Такое развитие массовой музыкальной культуры может привести к возникновению новых путей утверждения национальной идентичности.

Ключевые слова: традиционная музыка, народное возрождение, народные инструменты, казахская музыка, фольклор, постфольклор.

Для цитирования / For citation: Мурзалиева С. С., Акпарова Г. Т. Народное возрождение и современные тенденции национальных традиций музыкальной культуры Казахстана // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 206–216.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.206-216.



SAJANA S. MURZALIYEVA, GALIYA T. AKPAROVA

Kazakh National University of Arts, Nur-Sultan, Kazakhstan

ORCID: 0000-0001-6006-862X, murzaliyeva@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9558-0359, gakparova@mail.ru

Folk Music Revival and Contemporary Tendencies of the National Traditions of Kazakhstan's Musical Culture

The second half of the 20th century in Kazakhstan was characterized by the emergence of a large quantity of acoustic music, and then of electronic music based on folk musical material. The emergence of such a reviviscence occurred in two staging points depending on the political situation and the development of the musical culture. The methodological foundation of the research was provided by theorems expounded in the works of scholars in Kazakhstan and in other countries. Folkloristic-ethnographic groups and groups of electronic revival or "post-folklore" are examined on the basis of the available material. Analysis is also made of a new spire in the development of musical industry in the new millennium, when prospective new musicians who changed the customary format of Kazakh music appeared on the scene. In the present day the musical landscape and the alternative soundscape of contemporary Kazakhstan includes diverse localized versions of world music: rhythmic electronic dance sounds, hard rock, romantic and soft Indie, harsh rap, experimental rock and other genres. In the practice of performance of ethnic rock contemporary musicians use the electric version of the traditional instrument, – namely, the electro-dombyra. The language of performance varies among musicians – from Kazakh to Russian and English.

Such a development of mass musical culture may lead to the emergence of new paths of assertion of national identification.

Keywords: traditional music, folk revival, folk instruments, Kazakh music, folklore, post-folklore.

Структура современной музыкальной культуры Казахстана отражает основные этапы её истории, в каждый из которых добавлялись новые пласты: фольклор (древнейший период); профессиональное искусство устной традиции (эпос; песни и инструментальная музыка); профессиональное искусство европейской модели и массовая культура (с 1930-х годов). Изменения, прямо или косвенно вызванные распадом СССР, коснулись всей культуры. Независимо от направленности тенденций (реставрационные или инновационные), идеологической и мировоззренческой основой для них становится идея «возвращения к

корням», «возрождения этнического самосознания».

Обзор групп нового течения, бытование музыкальных инструментов выявили довольно интересную картину устойчивости и трансформации национальных инструментов, музыкальных традиций, с которыми они были связаны. Аналитические принципы исследования вытекают из целей и задач, поставленных авторами, при этом основным принципом явилась характеристика процесса народного возрождения национальных музыкальных традиций, выраженных в функционировании музыкальных коллективов современного направления.

Что означает термин *возрождение* (*revival*)? Приставка *re*, указывающая движение назад, сочетается с формой латинского *vivere* – жить. Поскольку жизнь – это прелюдия к смерти, воспоминание – прелюдия к забвению, возрождения обязаны своим существованием не жизни и воспоминаниям, а смерти и забвению, потому что именно из мёртвых и забытых происходят возрождения [13, p.18].

Западными учёными было проведено множество исследований на тему *folk revival* (оживление фольклора), в результате чего были выделены следующие географические признаки народного возрождения: британский, американский, канадский, ирландский и так далее. Исходя из этих определений, мы считаем, что в ракурсе отечественного исследования возможен дискурс относительно казахстанского возрождения, который всё больше проявляется и развивается в субкультурах различных современных музыкальных жанров, новом звучании традиционных инструментов.

Период с 1960-х годов сопровождался множеством процессов возрождений в музыке и движений культурного обновления, происходивших по всему миру. Научный интерес к этой теме резко возрос с нескольких публикаций в 1980-х годах до всплеска интереса, обозначившегося в 1990-х годах и продолжающегося в новом тысячелетии. Очевидно, что возрождение народной музыки вызывает растущий интерес не только тех, кто в нём участвует, но и учёных – как предмет исследования.

Народное музыкальное возрождение фольклора в Казахстане отмечается в 70-е годы XX века. К середине 1970-х годов в стране наблюдается усиление композиторского, исполнительского и научного интереса к исконным тембрам

и национальной звуковой палитре, к звучанию «чистых», неусовершенствованных музыкальных инструментов. Этому содействовало сразу несколько социокультурных факторов.

Во-первых, в композиторском творчестве тенденция вовлечения традиционного инструментария в партитуры симфонических опусов носила «общесоюзный» характер, и Казахстан, как неотъемлемая часть СССР, должен был, «шагая в ногу со временем», отразить её в национальном композиторском творчестве.

Во-вторых, к этому времени произошёл значительный сдвиг в исследовании и реконструкции древнего казахского инструментария. Именно в этот период начинается исследовательская деятельность учёного Болат Сарыбаева, с именем которого связано своеобразное возрождение традиционной казахской музыки через возвращение к жизни многих утерянных древних музыкальных инструментов.

В-третьих, находки (музыкальные инструменты) Б. Сарыбаева явились мощным стимулом для активизации деятельности различных фольклорно-этнографических ансамблей, а также создания фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы» под руководством Нургисы Тлендиева. Основанный на исконном звучании древних казахских инструментов, оркестр Н. Тлендиева противопоставил более нейтрально звучащему Государственному оркестру имени Курмангазы богатство национальных тембровых красок, их близость к этническому темброидеалу. Тем самым 1970–1980-е годы стали временем интенсивного развития новых форм исполнительства в Казахстане.

И, наконец, нельзя забывать, что именно рассматриваемый период харак-



теризуется распространением в мировой науке новых парадигм в области этномызыказнания, составивших фундамент для объективной оценки музыки неевропейских народов разных регионов. В СССР и Казахстане, в частности, активно развивается музыкальное востоковедение, формирующее «неевропоцентрический взгляд» (А. И. Мухамбетова) на казахскую традиционную музыкальную культуру. Эта тенденция наглядно отражена в словах профессора А. И. Мухамбетовой, писавшей: «В музыкальной культуре Советского Казахстана существует и поныне два течения. Одно, преемственно связанное с традиционной профессиональной музыкой, другое – новое, зародившееся в советскую эпоху, представляет собой профессиональное искусство европейского типа. Оба течения воплощают как бы противоположные качества национального – одно несёт в себе тенденцию к кристаллизации унаследованных начал, другое стремится к расширению внешних связей. Но процесс взаимодействия национального и интернационального по-своему протекает в каждом из них. В силу огромного различия музыкальных систем эти течения развиваются параллельно, хотя и взаимно используют друг друга» [1, с. 306–307].

В процесс глобализации, ведущей к нивелированию культурного многообразия за счёт нарастания универсальных тенденций, в современном обществе возникает потребность в новых путях утверждения национальной идентификации. Питательной средой и основой этого поиска служит традиционное музыкальное наследие, хранящее в себе то, что является основой национального самоопределения. Однако, как показал проведённый анализ, качество и содержание понятия «традиционная музы-

ка» у современного слушателя уже абсолютно иное. Изменилось, а точнее, расширилось содержание этнического темброидеала, включающего в себя помимо традиционного звукотембра тембральные характеристики, свойственные оркестровому/ансамблевому звучанию и звучанию усовершенствованных инструментов.

Традиционное искусство оказалось не способным быть, как прежде, «единственной системой освоения жизни» (А. И. Мухамбетова). Ибо фольклор – самое глубинное основание любой культуры, как свидетельствует практика, не есть застывшая музейная реликвия. Он постоянно пребывает в состоянии мобильности, ему во все времена было свойственно претерпевать те или иные метаморфозы.

Современное традиционное музыкальное искусство, с одной стороны, неразрывно связано с традицией, с другой – это уже совершенно иной музыкально-творческий феномен. Очевидно, что, основываясь на многовековом опыте, традиционное музыкальное искусство обладает естественной потребностью к эволюции, развитию, обогащению новыми чертами и обладает для этого необходимым потенциалом.

Сегодня традиционное музыкальное искусство переживает новые преобразования в своём развитии, включаясь в общий контекст развития массовой музыкальной культуры, отражая мировые тенденции вестернизации и глобализации. Параллельно в казахстанском композиторском творчестве наблюдается активное развитие создания новых произведений в нетипичных для фольклора традиции жанрах и стилях. Этот процесс, отметим, следует рассматривать как составную часть общего процесса трансформации и развития казахской

традиционной музыки, претерпевшей в XX веке коренные метаморфозы. Феномен синтеза традиционного и европейского также подвергается эволюции. Следовательно, несмотря на резкие сдвиги, произошедшие в истории казахской музыки, композиторы максимально сохраняют близость к национальным истокам.

В популярной музыке проявляются мировые тенденции, вызванные процессами глобализации и культурной интеграции. Появляются практически все присущие этой сфере, жанры и стили. Опора на этническое своеобразие как общемировая тенденция в области массового искусства проявляется и в музыке Казахстана.

Вторая половина XX века была ознаменована появлением большего числа возрождённой акустической, а затем и зафиксированной на звуковых носителях музыки, которое переместило материал, передаваемый устно, а также собранные и записанные версии, в современную городскую среду и постоянно растущие медийный и оцифрованный контекст. Многие европейские страны уже провели свои первые систематические действия по сбору народных песен после национально-ориентированных движений, включённых в более широкий контекст возникающих глобальных империй и национальных государств [7, pp. 77–86]. Поскольку материал был перенесён из исходного устного в нотную версию и аудиозапись, а также в академические жанры или иным образом в институционализированные рамки ранней городской среды, можно также говорить о возрождении в новом контексте.

В Европе аналогичные процессы в тот период переживали свою вторую волну народного возрождения [14, pp. 21–65]. К примеру, в Шотландии и

Ирландии на второе возрождение значительное влияние оказало американское народное возрождение 1950-х годов. Во Франции, Финляндии, Швеции и в других западноевропейских странах можно наблюдать соответствующие события, которые произошли либо одновременно в 1960-х годах, либо вслед за англо-американскими движениями в 1970-х годах, как это было в Германии. В Восточной Европе появление подобных пробуждений происходило в разное время, в зависимости от политической ситуации. В каждой стране также наблюдалось послевоенное «акустическое» возрождение народных традиций (вслед за русским возрождением, начавшимся в 1960-е годы) в 1970–1980-х годах.

Т. Ливингстон в своей статье определяет *возрождение* музыки, как общественные движения «с целью восстановления и сохранения музыкальной традиции, которая, как считается, исчезает или полностью отодвигается в прошлое» [10, p. 68]. Она также утверждает, что цель «пробуждений» двояка: «...служить культурной оппозицией и альтернативой основной культуре» и «улучшать существующую культуру через ценности, основанные на исторической ценности и подлинности, выраженной возрожденцами» [Ibid.].

Ключевым компонентом исследования явлений возрождения народной музыки в Казахстане является особая идеология и дискурс, основанный на предположении, что нынешние музыкальные практики возрождающейся традиции представляют и демонстрируют историческую преемственность и верность историческим источникам, таким образом, превращая их в подлинное выражение культуры.

Изучая исследовательские работы западных учёных и пытаясь определить



признаки национального возрождения в Казахстане, было замечено поразительное сходство в действиях, структурах с происходящим в мире. Исходя из этого, мы решили более внимательно присмотреться к процессам возрождения музыки как общему музыкальному феномену.

Ключом ко многим представлениям о «возрождении» является понятие прошлого, из которого что-то переносится во вторую жизнь. Действительно, большое возрождение связано с представлением о прошлом, но само представление происходит в настоящем [13, р. 8].

Важность метафоры как средства понимания различных процессов и динамики возрождения является полезной с аналитической точкой зрения. Оригинальная модель Ливингстон была основана на обзоре возрождения музыки в Северной Америке и Западной Европе, которое, как правило, осуществлялось представителями возрождения как реакция на альтернативы основной культуре. Тем не менее, представители возрождения могли позиционировать себя таким образом, чтобы подчеркнуть различные цели, например, как культурное восстановление местных традиций, что отмечено в работах П. Конлон [4] и А. Галлахер [6]. Особенно поразительны случаи, представленные Н. Церибашичем [3] и М. Картоми [8], когда возрождение музыки служит средством культурного исцеления или восстановления после катастрофических событий, включая войну и стихийные бедствия. Примечательно, что такие метафоры также служат для выделения способов, с помощью которых музыка призвана выполнять жизненно важную социальную и культурную работу, которую язык и другие культурные сферы не могут. В каждом случае важно

распознавать и понимать возрождение как определённый процесс, осуществляемый для достижения социальных и культурных целей. Эта точка зрения позволяет гораздо более точно и детально рассмотреть мотивацию и внутреннюю динамику движений.

В последней трети XX века традиционные казахские музыкальные инструменты приобретают новое звучание. Фолк-музыка Казахстана обогатилась широким разнообразием музыкальных стилей, основой которых является традиционная народная музыка. У молодого поколения вызывают большой интерес исполнители, использующие новые технические возможности. Традиционные инструменты переживают вторую волну реконструкции, появились электроинструменты (электродомбыра, электрокобыз, электрошертер, электрожетыген и так далее), что способствовало рождению новой исполнительской традиции в массовой музыкальной культуре Казахстана. Музыканты используют новые техники композиции, внедряют электронные паттерны и тому подобное, сохраняя при этом связь с национальными традициями казахского фольклора.

Интерес к традиционной культуре, возросший в годы независимости, проявлялся в нескольких ракурсах. Во-первых, резко возросла популярность исполнителей и композиторов, творивших в рамках традиционной культуры. Во-вторых, академические исполнители значимо расширили пространство своей деятельности путем синтеза элементов массовой, традиционной и академической сферы. Главным образом, это проявлялось в концертных программах, включающих, помимо произведений европейского академизма, сочинения массовой культуры, обработки и аранжировки памятников национального искусства.

За последние двадцать лет в Казахстане появилось большое количество музыкальных групп, работающих в стиле этно-фолк, этно-джаз, этно-фьюжн, фолк-рок, электрик-фолк и так далее. Исполнители на традиционных инструментах коллаборируются не только в традиционном формате, но также в коллективах с микстом классических и электронных инструментов.

На этом фоне, так называемого акустического возрождения, «аутентичными» группами являются фольклорно-этнографический ансамбль «Туран» и группы электронного возрождения или «постфольклора» «Улытау», «Алдаспан», записанные в первом десятилетии нового тысячелетия и, как представляется, подтверждающие важность традиционно музыкального подхода, направленного против угрожающей вестернизации. Поскольку молодое поколение музыкантов воспитывались на поп/рок музыке как части их основной культурной среды, эта оценка личного самовыражения была перенесена в народную и традиционную музыку.

Фольклорно-этнографический ансамбль «Туран» – коллектив мультиинструменталистов, который в музыкальном дискурсе назвали «аутентичным» [12, pp. 214–229]. На сегодняшний день творчество ансамбля служит новым пластом в музыкальной культуре Казахстана. Его уникальность заключается в создании нового музыкального течения, воплотившего в себе синкретизм жанров и стилей древней исполнительской традиции.

Основываясь на научных изысканиях, музыканты позитивно повлияли на возрождение древних музыкальных инструментов. Их выступления отличаются концептуализмом мышления и высоким уровнем исполнения. «Удивительно, что

сложность их композиций не отторгает массового слушателя, наоборот, архаические напевы как бы гипнотизируют современного человека, вызывая состояние близкое к трансу, погружая слушателей в мир своих предков, который оказался так близок им», – пишет Б. Мухитденова [2, с. 129].

В отличие от этого, этно-рок группа «Алдаспан» – уникальный коллектив, играющий на электродомбрах. В их песнях звучит древний тюркский боевой эпос, воспевающий подвиги героев. Треки группы «Алдаспан» несколько раз занимали места в отраслевых роковых хит-парадах США, один из таких, знаменитый рок-лейбл «Road Runner Records».

Следует упомянуть прорыв в современной инструментальной музыке нового тысячелетия группы «Улытау», которая своё восхождение на сцену начала со Всемирного чемпионата музыкальных исполнителей в Голливуде (США), где одержали победу, завоевав Гран-При и Золотую медаль. Этот музыкальный коллектив стал первым, работающим в стиле инструментального казахского этнорока. Но как признаются сами музыканты группы, своё искусство они называют *world music*.

В вышеуказанных группах элемент вестернизации отчётливо проявляется в использовании электронных музыкальных инструментов, рок-ударной установки и включении разнообразных звуковых эффектов. Определяя творчество групп в направлении жанров фолк-рок-фьюжн, можно описать подход, как «постфольклор».

Как видим, исполнители, соединяющие народные традиции с электронными средствами, внесли существенный вклад в чрезвычайно сложную картину событий возрождения в современной «густой глобализации». Поскольку это также

показывает сложные пути проявления идентичности, сочетающие традиционные компоненты с современными конструкциями, по определению Д. Хэлда [7, pp. 169–190], слияние электроники с народным искусством можно рассматривать, как глубокое выражение современных процессов глобализации. Кроме того, как очевидно в случае Англии, который описывает Б. Свирс [15, pp. 351–368], слияние западного рока (и других музыкальных направлений) с местными фольклорными/традиционными элементами не обязательно указывает на популяризацию и/или коммерциализацию традиционного материала.

Казахстанские электро-фольклорные группы, такие как «Алдаспан», «Улытау», стали творческой музыкальной альтернативой, открывшей путь для новых разработок на материале традиционной культуры. Эти группы охватили разнообразный инструментарий, а также различные стили аранжировки и способы внедрения импровизации, тем самым они привлекли новую аудиторию (например, аудиторию прогрессивного рока). Таким образом, современные музыкальные группы преодолели музыкальный тупик историзации движений акустического возрождения.

Как и многие отечественные популярные группы, участники ранее упомянутых музыкальных коллективов воспринимали движение в стиле фьюжн актом творческого освобождения свободой от необходимости играть «подлинно». Ссылаясь на «концепцию альянса», Б. Даймонд описал этот процесс, как гибкое ядро с постоянно меняющейся поверхностью [5, pp. 169–190].

Казахстанские группы адаптировали элементы англо-американской суперкультуры и народной музыки, создав новую синкретическую музыкальную

форму. Что касается музыки, то скептические опасения в значительной степени сформировали дискурсы о глобальном влиянии западной культуры и экономики, и процессах глобализации. Например, критика в англо-американских регионах часто была направлена против электронных инструментов, которые трактовались, как «разрушающие» старые традиции. Кроме того, электрогитара рассматривалась, как символ глобальных (в данном случае американских) структур. Так, известный музыкант Боб Дилан подвергся нападкам скептических журналистов за то, что играл на электрогитаре, которую они расценили, как продвижение его музыки к популярной [14, pp. 21–23]. Опять же, несмотря на различные политические условия, репертуар и аранжировки, казахстанские группы столкнулись с подобной критикой. Нуржан Тойшы – лидер группы «Алдаспан» – подвергся критике со стороны аутентичного движения, поскольку современные разработки, подходы к слиянию с электроникой расцениваются шагом к западной мировой музыкальной культуре [11, p. 6].

Однако трудно определить степень действительной тенденции к гомогенизации через глобальный западный культурный мейнстрим, что часто музыкально воплощается в электронных инструментах. В случае с электро-фольклором в Англии, истинное влияние электроники трудно оценить.

Определённый ответ о степени гомогенизации в казахстанской музыкальной культуре также затруднён из-за большого разнообразия традиционных песен и кюев, которые являются метрически свободными и, таким образом, предоставляют место для орнаментирования.

С того момента, как появились электроинструменты, родилась новая

исполнительская традиция музыкальной культуры Казахстана. Возрос спрос на исполнителей на традиционных инструментах, открывших новые технические возможности у «не усовершенствованных» образцах. Более того, с точки зрения исполнителей электроинструменты сами по себе не являются основной проблемой: многие отмечали, что на них (помимо громкости) можно играть гораздо деликатнее. В случае с казахскими народными инструментами, где имеется проблема неустойчивого строя и негромкого звука, за счёт появления электронных прототипов музыкальных инструментов, таких как электродомбыра, электрошертер, электрокобыз, электрожетыген, у исполнителей появились возможности постоянных выступлений на больших сценах.

Другим результатом изменений в области возрождения традиционной музыки стали фестивали. В Казахстане существуют масштабные фестивали, которые ежегодно собирают огромную аудиторию, а также музыкантов со всех уголков мира. Как следствие, горизонты и рынки труда для исполнителей на народных инструментах расширились от местного и регионального до национального, транснационального и глобального. Если раньше народные музыканты обычно рассматривали свой регион в качестве основной рабочей зоны, то сейчас самые популярные фольклорные группы активно гастролируют по всему миру.

«Несмотря на рассуждения о сохранении, реставрации, восстановлении, воссоздании, оживлении и переосмысления», – как отмечает Б. Киршенблат-

Гимблет, *возрождение* – как наследие, традиция и другие формы использования истории – это возможность «производить что-то новое в настоящем, которое обращается к прошлому» [9, р. 149]. И поскольку традиционная музыка или музыка наследия часто используются в качестве репрезентаций местной или этнической идентичности для целых групп, регионов или наций, традиционная музыка будет занимать свою нишу, пусть даже если она будет возрождённой с использованием лишь отдельных компонентов.

Изучая индивидуальное творчество тех или иных артистов-музыкантов, мы сталкиваемся с их экспериментами, с эклектичной палитрой музыкальных идиом, в том числе и с музыкальными жанрами, которые не являются маркером собственной (аутентичной) культуры. Чётко проводя черту под самим *пробуждением*, музыканты освобождаются от оков традиции, заявляя о своём праве двигаться вперед. В то же время процессы возрождения могут заложить фундамент для создания определённой инфраструктуры (финансовой, институциональной, социальной и тому подобное), которая служит платформой для молодых музыкантов периода поствозрождения, начинающих карьеру в государственных учреждениях или на глобальных рынках.

Является ли само пробуждение просто очередной фазой развития? В некотором смысле, да. Одним из наиболее значительных сдвигов в конце XX и начале XXI веков стало превращение музыкальной индустрии народной или традиционной музыки в мировую музыку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
2. Мухитденова Б. М. Развитие искусства музыкальной эстрады и артистизма исполнителей Казахстана: дис. ... д-ра философии (Ph.D.). Алматы, 2018. 147 с.
3. Ceribašić N., and Čaleta J. Croatian Traditional Music Recordings: The 1990s and 2000s // *Journal of American Folklore* 123. 2010. Vol. 489, pp. 331–345.
4. Conlon P. The Native American Flute: Convergence and Collaboration as Exemplified by R. Carlos Nakai // *World of Music*. 2002. Vol. 44, No. 1, pp. 61–74.
5. Diamond B. The Music of Modern Indigeneity: From Identity to Alliance Studies // *European Meetings in Ethnomusicology*. 2007. Vol. 12, No. 22, pp. 169–190.
6. Gallagher A. The Sounds of Resurgence: Music, Cultural Rescue, and Development among the Garifuna People of Nicaragua's Atlantic Caribbean Coast. Ph.D. Dissertation. York University (Canada), 2008. 629 p.
7. Held D. A., McGrew D. G., and Perraton J. *Global Transformations: Politics, Economy and Culture*. Oxford: Blackwell, 2003. 493 p.
8. Kartomi M. J. The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts // *Ethnomusicology*. 1981. Vol. 25, No. 2, pp. 227–249.
9. Kirshenblatt-Gimblett B. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998. 149 p.
10. Livingston T. E. Music Revivals: Towards a General Theory // *Ethnomusicology*. 1999. Vol. 43, No. 1, pp. 66–85.
11. Merey O. Not Suitable for Kazakhs? Authenticity and National Identity in Contemporary Kazakhstani Music. MA Thesis, Nazarbayev University. Nur-Sultan, 2019. 136 p.
12. Rancier M. Ancient Roots, Modern Nation-Building. Kazakh Spirituality and Identity in the Music of the Turan Ensemble // *Turkic Soundscapes: From Shamanic Voices to Hip-Hop* / Edited by Raziya Sultanova, Megan Rancier. Oxon: Routledge, 2018, pp. 214–229.
13. Ronström O. Revival Reconsidered // *The World of Music*. 1996. Vol. 38, No. 3, pp. 5–20.
14. Sweers B. *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music*. New York: Oxford University Press, 2005. 325 p.
15. Sweers B. The Revival of Traditional Musics in New Contexts: Electric Folk from a Comparative Perspective // *Concepts, Experiments, and Fieldwork: Studies in Systematic Musicology and Ethnomusicology* / Rolf Baader, Ulrich Morgenstern, and Christiane Neuhaus (ed.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, pp. 351–368.

Об авторах:

Мурзалиева Саджана Садырбековна, старший преподаватель кафедры кобыза и русских народных инструментов, докторант кафедры музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0001-6006-862X**, murzaliyeva@gmail.com

Акпарова Галия Толегеновна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0001-9558-0359**, gakparova@mail.ru

REFERENCES

1. Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the 20th Century]. Almaty: Dayk-Press, 2002. 544 p.
2. Mukhitdenova B. *Razvitie iskusstva muzykal'noy estrady i artistizma ispolniteley Kazakhstana: dis. ... d-ra filosofii (Ph.D.)* [The Development of the Art of Popular Music and the Artistry of Kazakhstan Performers: Ph.D. Dissertation]. Almaty, 2018. 147 p.
3. Ceribašić N., and Čaleta J. Croatian Traditional Music Recordings: The 1990s and 2000s. *Journal of American Folklore* 123. 2010. Vol. 489, pp. 331–345.
4. Conlon P. The Native American Flute: Convergence and Collaboration as Exemplified by R. Carlos Nakai. *World of Music*. 2002. Vol. 44, No. 1, pp. 61–74.
5. Diamond B. The Music of Modern Indigeneity: From Identity to Alliance Studies. *European Meetings in Ethnomusicology*. 2007. Vol. 12, No. 22, pp. 169–190.
6. Gallagher A. *The Sounds of Resurgence: Music, Cultural Rescue, and Development among the Garifuna People of Nicaragua's Atlantic Caribbean Coast. Ph.D. Dissertation*. York University (Canada), 2008. 629 p.
7. Held D. A., McGrew D. G., and Perraton J. *Global Transformations: Politics, Economy and Culture*. Oxford: Blackwell, 2003. 493 p.
8. Kartomi M. J. The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology*. 1981. Vol. 25, No. 2, pp. 227–249.
9. Kirshenblatt-Gimblett B. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998. 149 p.
10. Livingston T. E. Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*. 1999. Vol. 43, No. 1, pp. 66–85.
11. Merey O. *Not Suitable for Kazakhs? Authenticity and National Identity in Contemporary Kazakhstani Music*. MA Thesis, Nazarbayev University. Nur-Sultan, 2019. 136 p.
12. Rancier M. Ancient Roots, Modern Nation-Building. Kazakh Spirituality and Identity in the Music of the Turan Ensemble. *Turkic Soundscapes: From Shamanic Voices to Hip-Hop*. Edited by Raziya Sultanova, Megan Rancier. Oxon: Routledge, 2018, pp. 214–229.
13. Ronström O. Revival Reconsidered. *The World of Music*. 1996. Vol. 38, No. 3, pp. 5–20.
14. Sweers B. *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music*. New York: Oxford University Press, 2005. 325 p.
15. Sweers B. The Revival of Traditional Musics in New Contexts: Electric Folk from a Comparative Perspective. *Concepts, Experiments, and Fieldwork: Studies in Systematic Musicology and Ethnomusicology*. Rolf Baader, Ulrich Morgenstern, and Christiane Neuhaus (Ed.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, pp. 351–368.

About the authors:

Sajana S. Murzaliyeva, Senior Faculty Member at the Department of Kobyz and Russian Folk Instruments, Doctoral Student at the Department of Musicology, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan),
ORCID: 0000-0001-6006-862X, murzaliyeva@gmail.com

Galiya T. Akparova, Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan),
ORCID: 0000-0001-9558-0359, gakparova@mail.ru



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

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.217-224

А. А. КАРСАКБАЕВА, Р. К. ДЖУМАНИЯЗОВА

*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
г. Алматы, Казахстан*

ORCID: 0000-0003-2680-6531, aigerka85@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5191-0547, rau_j@mail.ru

Современная кобызовая школа Казахстана (к проблеме исторических связей и перспектив)

Кобыз – древний казахский музыкальный инструмент, который получил в XXI веке новые формы бытования, при этом сохранив «кюй» как основной инструментальный жанр. Данная статья посвящена изучению современной кобызовой исполнительской школы Казахстана. Актуальность темы связана с необходимостью изучения традиций казахского музыкального исполнительства на кобызе, осмысления преемственности музыкально-педагогических связей, выявления индивидуальных особенностей творческого почерка выдающихся представителей кобызовой школы в контексте процессов всеобщей глобализации музыкально-исполнительского пространства. Исполнительская кобызовая школа Казахстана обладает рядом специфических характеристик, обусловленных историческими обстоятельствами её развития, современными технологиями, новыми течениями и жанрами, а также особенностями казахстанской системы музыкального образования.

Обозначение ключевых фигур в становлении кобызовой школы позволяет определить принципиальные различия индивидуальных исполнительских стилей, а также выявить наиболее проблемные вопросы методики преподавания и нотировки кюев для кобыза.

Ключевые слова: кобыз, традиционный музыкант, казахская музыка, индивидуальный стиль, исполнительская школа.

Для цитирования / For citation: Карсакбаева А. А., Джуманиязова Р. К. Современная кобызовая школа Казахстана (к проблеме исторических связей и перспектив) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 217–224.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.217-224.

AIGERIM A. KARSAKBAYEVA, RAUSHAN K. JUMANIYAZOVA

Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan

ORCID: 0000-0003-2680-6531, aigerka85@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5191-0547, rau_j@mail.ru

The Contemporary Kobyz School of Kazakhstan (Concerning the Issue of Historical Connections and Perspectives)

The kobyz is a historical Kazakh musical instrument which received new forms of life in the 21st century, while preserving the “kuy” as its main instrumental genre. The present article is devoted to studying the contemporary kobyz performance school in Kazakhstan. The topicality of the theme is connected with the necessity of studying the traditions of the Kazakh musical performance on the kobyz, comprehending the continuity of the musical-pedagogical connections

and bringing out the individual particularities of the artistic individual character of outstanding representatives of the kobyz school in the context of the processes of the overall globalization of the space of musical performance. The kobyz performing school of Kazakhstan is endowed with a set of specific characteristic features stipulated by the historical circumstances of its development, contemporary technologies, new trends and genres, as well as the particularities of the Kazakh system of musical education.

Indication of the crucial figures in the formation of the kobyz school makes it possible to determine the essential differences of the individual performance styles, as well as to disclose the most topical questions of methodology of instruction and notation of kuys for the kobyz.

Keywords: kobyz, traditional musician, Kazakh music, individual style, performance school.

Современная кобызовая школа Казахстана – масштабное и уникальное явление казахской национальной культуры, основанное на многовековой традиции. В ряде исследований европейских учёных приводятся доказательства что, *кобыз* – не просто древний инструмент кочевых народов Центральной Азии, а прародитель всех струнных инструментов [1, с. 518].

Исторический путь развития кобызового исполнительства уходит корнями в VII–VIII века, на современном этапе представляет собой разветвлённую систему, своеобразие которой обусловлено влиянием многих факторов, в том числе исторического, а также социокультурного порядка. В условиях глобализации школа, основанная на традиционных ценностях и ориентирах, приобретает новые стилистические черты, находит пути применения в современной действительности, формирует модели эволюции, приводя к новым, художественно-значимым явлениям.

В изучении традиционной музыки к настоящему времени выработались методологические принципы исследования, сформировались научные школы и традиции. В ряду исследователей специализировавшихся на изучении кобызовой музыки, можно отметить труды Чокана Валиханова, Александра Затаевича,

Ахмета Жубанова, Болат Сарыбаева, Гульзады Омаровой и многих других¹. В то же время, необходимо констатировать имеющиеся пробелы в разработке как общих принципов анализа кобызовой музыки, так и единой методологии преподавания и специфики исполнительских школ.

Тема кобызового исполнительского искусства обширна и требует более глубокого раскрытия наряду с имеющимися исследованиями специалистов, в том числе монографиями, диссертациями и др. (Сары Кузембай, Сауле Утегалиевой, Калии Уразалиевой, Лауры Жумабековой²). Особенную ценность представляют сборники кобызовых кюев, учебные пособия, хрестоматии (Базархана Косбасарова, Абдиманапа Жумабекова и др.). Работы по изучению современной исполнительской кобызовой школы практически отсутствуют. Вместе с тем, именно такие работы представляются востребованными как научным сообществом, так и практикой современного исполнительства. Как отмечает Гульзада Омарова, «разработка нового цивилиграфического направления в современных гуманитарных науках даёт более полное определение культурного контекста традиционной музыки, с которым связаны многие стороны истории и теории» [4].

Критический анализ существующих исследований кобызовой музыки позволяет



констатировать, что преимущественно они посвящены отдельным вопросам кобызового исполнительства, индивидуальному творчеству исполнителей. Однако для создания целостной картины развития современной кобызовой школы важно рассматривать её в контексте общих творческих тенденций в исполнительском искусстве.

Таким образом, цель исследования состоит в изучении специфических характеристик современной кобызовой исполнительской школы Казахстана, обозначении её наиболее актуальных и открытых проблем.

История становления кобызовой исполнительской школы

История кобызового исполнительства была связана с религиозно-магическими ритуалами *баксы* – шаманов. «Кобыз служил средством общения “баксы” с духами (аруахами). Простой народ боялся прикасаться к этому инструменту, потому что верил, что кобыз, как и хозяева инструмента обладают магической силой и способны оказывать воздействие на судьбу человека. Согласно преданиям, кобыз и кобызовая музыка могли изгонять злых духов, болезни и смерть», – пишет Сауле Утегалиева [5, с. 36]. «В руках шаманов, во время исполнения культовых обрядов, кобыз был посредником между людьми и незримым, могущественным миром духов, окружающих людей и активно влияющих на их жизнь», – отмечал Чокан Валиханов в своих трудах (см.: [2, с. 116]). Шаманская традиция базировалась на строгой преемственности: философских и религиозных представлений, основных произведений и исполнительских приёмов передаваемых в неизменном виде из рук в руки, из уст в уста.

Другая важная традиционная ветвь в истории кобызовой музыки связана с эпическими жанрами и творчеством сказителей – *жырау*. Этот тип традиционно-

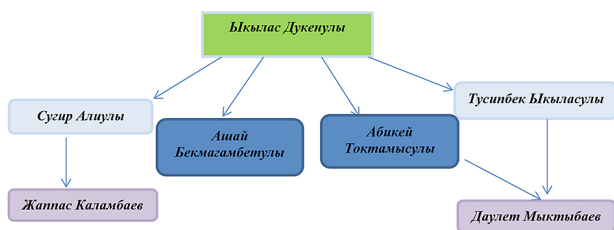
го музыканта специализировался на эпических сказаниях и легендах. *Жырау* жили и творили при ставках правителей, зачастую они были военными и политическими советниками и воспевали героические подвиги ханов и батыров. *Жырау* оказывали огромное влияние на общественную жизнь кочевого народа, воздействуя через своё творчество на слушателей. В своих произведениях *жырау* затрагивали важные социальные проблемы, обеспечивали сохранность исторической памяти культуры казахского народа. Обе древние ветви традиционного исполнительства на кобызе в XIX–XX веках почти были утеряны. Особенно трагической оказалась судьба кобызовой традиции в XX веке, так как её содержание противоречило идеологии советской власти. Подлинное возрождение кобызовой музыки началось лишь в период независимости Казахстана.

Ключевой фигурой в истории кобызовой исполнительской школы является Ыкылас Дукенулы (1843–1916). Этот выдающийся музыкант считается основателем исполнительской кобызовой школы, так как именно он вывел этот инструмент из узкой сферы его ритуального использования. Сохраняя выработанные веками принципы кобызовой музыки и древние произведения, Ыкылас обогатил технику игры на инструменте и сформировал профессиональный кобызовый репертуар.

Традиции Ыкыласа продолжили его ученики: Ашай Бекмагамбетулы, Абиkey Токтамысулы, Сугир Алиулы и сын Ыкыласа – Тусипбек.

Следующим поколением исполнительской кобызовой школы являются Даулет Мыктыбаев (1904–1976) и Жаппас Каламбаев (1909–1970). При этом Мыктыбаев является прямым воспитанником Абиkey, а затем и Тусипбека, а Каламбаев является наследником каратауской региональной домбровой традиции Сугура (1882–1961).

Преимственность и развитие кобызово-исполнительской школы может быть изображено в виде следующего древа преимущественности:



Объединение творчества данных музыкантов в одну исполнительскую школу связано с сохранением преимущественности традиций, передаваемых от поколения к поколению.

Творчество Каламбаева и Мыктыбаева развивалась в 40-е годы XX века и имело сложные взаимоотношения с советской системой образования. Исторически на их становление повлияло два факта: создание академического оркестра народных инструментов имени Курмангазы (1933) и открытие Алматинской государственной консерватории (1944). Данные два учреждения, с одной стороны, обеспечили востребованность творчества Каламбаева и Мыктыбаева, с другой стороны, способствовали ещё большей трансформации и европизации кобызовой музыки. Изначально сокральный и сольный инструмент *кобыз* стал использоваться в ансамблевом и оркестровом исполнительстве. Если Каламбаев и Мыктыбаев сохраняли традиционный метод исполнения, то их коллеги начали внедрять виолончельные приёмы исполнительства, тем самым ещё больше трансформируя исполнительскую школу [9].

Так, методика обучения Сарыбаева основывалась на применении европейской нотной системы, а постановка левой руки при игре на кобызе и способы держания смычка полностью воспроизводили ви-

олончельную постановку. Следствием перемен стала необходимость выработки новых музыкально-выразительных штрихов. Документальная фиксация данного переходного периода сохранилась в архивных видеозаписях исследователя Жаркына Шакарима [8]. Таким образом, в 1960-е годы кобызово-исполнительской школой был освоен виолончельный репертуар, были сделаны переложения, транскрипции произведений отечественных и зарубежных композиторов для кобызы в сопровождении фортепиано.

Новый этап кобызового исполнительства связан с музыкантами, получившими профессиональную академическую подготовку – учениками Даулета Мыктыбаева – Косбасаровым и Жумабековым. При этом, важно отметить, что Косбасаров и Жумабеков имели возможность перенять особенности стиля Каламбаева и Сарыбаева, которые также преподавали в консерватории [6].

Первым официальным выпускником консерваторского кобызового класса стал Базархан Косбасаров. Им разработаны методические рекомендации, написаны ряд учебников по исполнительскому искусству на кобызе: «Қобыз сазы» (1979), «Қоңыржай» (1988), «Қобыз өнері» (2001, 2016), «Қыл қобызға арналған шығармалар», «Қыл қобыз бен фортепианоға арналған шығармалар» (2018). Косбасаровым подготовлен ряд музыкантов, которые развивают индивидуальную исполнительскую школу своего педагога: Салима Мырзагалиева, Роза Кадышева, Жанкаш Жумабеков, Байгара Садвакасов, Багдат Тлегенов, Саян Ақмолда, Жулдыз Косбасарова, Дамир Абашев, Ерлан Манасаров, Марал Оразбекова, Айгуль Асанова, Жазира Дуйсенбаева, Ерболат Мырзалиев, Алдияр Даркенбаев, Жадыра Аманова, Айгерим Карсакбаева, Раушан Борангазиева, Макпал Манасбаева, Мадина Тлеубаева и др.

Жумабеков, ровесник Косбасарова, сформировал свой индивидуальный исполнительский стиль, который нашёл отражение в его авторских учебных пособиях [3] и в творчестве его учеников, среди которых: Батырбек Байназаров, Гульназ Шабанбаева, Раушан Оразбаева, Алькуат Казакбаев, Жанар Жетписова, Акнар Шарипбаева, Ардак Итекеева, Алмат Сайжан, Акайша Журбай, Максат Медеубек, Акерке Тажибаева, Адлет Азбаев, Аян Омаров и т.д.

Третим представителем этого поколения кобызовой исполнительской школы является Сматай Умбетбаев. Этот яркий кобызист не завершил обучение в консерватории, оставшись в рамках традиционного исполнительства.

Особенности современных исполнительских школ игры на кобызе

Упомянутые выше представители исполнительской школы игры на кобызе (Косбасаров, Жумабеков, Умбетбаев) разработали авторские методики обучения игры на инструменте. Каждый из них стремится сохранить преимущества традиционной исполнительской школы и при этом соответствовать современным требованиям музыкального искусства. В репертуаре всех трёх авторских исполнительских стилей и методик обучения игры присутствует разное соотношение традиционных и современных исполнительских приёмов. Так, например, для методики Косбасарова характерно:

1) формирование комплексного подхода к овладению культурой звукоизвлечения посредством ведения смычка, включая технику левой руки (традиционный способ держания смычка);

2) овладение нотной грамотой и развитием музыкального слуха с помощью прослушивания записей;

3) релевантный выбор репертуара с учётом способностей обучающего.

Для системы обучения Жумабекова свойственно:

1) исполнение традиционных кюев с использованием звукоподражательных эффектов;

2) развитие исполнительского мастерства, выдвигание на первый план задачи выполнения технически сложных элементов игры;

3) построение учебного репертуара по принципу выбора сбалансированных по сочетанию произведений (гамма со штрихами, этюд, пьеса, произведение крупной формы и т. д.).

В передаче знаний можно выявить определённые закономерности. Отличительная черта в методике преподавания исполнительской кобызовой школы определяется особенностями, которые передаются по сей день преподавателями своим ученикам посредством устной традиции (из уст в уста) и письменной, основанной на европейской нотной системе.

Необходимо отметить, что с 1975 года система музыкального образования не ограничивалась обучением исконно традиционным кюям. Введение европейской нотной системы в образование трансформировало понятие «традиционная исполнительская кобызовая школа». Это стало основной проблемой для дальнейшего обучения музыкантов. Ранее бытовавшая в устной форме кобызовая исполнительская школа предполагала импровизационную форму исполнения и вариативность. Данная важнейшая характеристика исполнительской кобызовой школы постепенно сокращалась, вызывая многочисленные споры на предмет аутентичности исполнения. К сожалению, современное поколение кобызистов почти утратило навыки импровизации, сохраняя вариативность в штрихах, динамике, темпах.

Исполнительская практика и опыт развития современной кобызовой школы позволяют сформулировать ряд важнейших элементов музыкального языка, которые в настоящее время не находят точного отражения в нотации:

А) *Тембральные характеристики*. В академической теории музыки формирование тембра конкретного звука прямо зависит от его обертонов, а количество и качество обертонов при игре на кобызе, в свою очередь, зависит от исполнительской техники и конкретных художественных задач. В настоящее время данный важнейший фактор – тембровая окраска – не находит никакого отражения в нотной записи.

В) *Звуковысотность*. Проблема точного отражения высоты звука кобызового кюя в нотах связана не только с особенностями ладового строения монодической музыки, многочисленными примерами микроинтонирования, но и с самой системой нотации.

С) *Способ звукоизвлечения*. Существует несколько способов игры на инструменте. Ногтевое касание к струне – это уникальный способ звукоизвлечения, не имеющий аналогов. Другой, не менее распространённый, способ – нажатие струны подушечками пальцев левой руки. Третий способ, практически не описанный в профессиональной литературе – использование внутренней стороны первого и четвертого пальцев левой руки. Такой способ используется при исполнении обертоновых тонов квинтовых кюев, а иногда и академических произведений [7]. При флажолетном способе игры могут возникать случайные призвуки, иногда и шумовые, которые достаточно сложно зафиксировать в нотах. Очевидно, что каждый из способов звукоизвлечения серьёзно меняет смысл и качество музыки, но никак не отражается в нотной записи.

Д) *Штрихи, смычок*. Ещё одним, принципиально важным элементом, ко-

торый сложно зафиксировать в нотах при прослушивании записи, являются штрихи. Положение и движение смычка в многочисленных изданиях, учебных пособиях, написанных для кобыза, не зафиксировано. Безусловно, что отражение данного фактора в нотировке способствовало бы более корректному сохранению произведений и развитию традиции исполнительства на кобызе.

Е) *Ритм и метр* играют особую роль при исполнении кюя. Неточная фиксации ритма и метра меняет, а иногда и искажает характер и содержание произведения. Сложности точного отражения метроритма связаны с неквадратным строением кюя, импровизационной свободой метроритма. При определении и записи метроритма необходимо уделять внимание штрихам, которые подчёркивают сильную долю, в выставлении тактов следует ориентироваться на фразировку, в ряде случаев на смену движений смычка [10].

Таким образом, здесь обозначены пять минимальных элементов музыкального языка кобызовых кюев, которые не получили корректного отражения в системе нотной записи. Все они взаимосвязаны друг с другом и в комплексе обеспечивают уникальность кобызовой музыки.

Предполагается, что обозначенные проблемы нотировки музыки для кобыза могут и должны быть решены на основе собственной многолетней практики, методических разработок казахских исследователей, а также на основе опыта других неевропейских культур [11]. Наиболее оптимальный путь нотирования музыки для кобыза может быть основан на синтезе европейской и неевропейской нотации.

В перспективе, в целях формирования согласованной методической и педагогической основы, закрепления единого варианта нотографической письменности,



видится целесообразной организация всестороннего обсуждения указанных вопросов на республиканском уровне, с привлечением представителей экспертного сообщества в области традиционного кобызового исполнительства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [2], а также: Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюйев Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских. Алма-Ата: Наркомпрос Каз. АССР, 1931; Жубанов А. К. Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958; Сарыбаев Б. Ш. Казахские музыкальные инструменты. Алма-ата: Жалын, 1978; Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: монография. Алматы: Арыс, 2018.

² Кузембай С. А. Лекции по истории казахской музыки. Алматы: Таймас, 2005; Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2016; Уразалиева К. А. Кобызовое исполнительское искусство: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 2010; Жумабекова Л. А. Казахское кобызовое искусство: генезис и эволюция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. В поисках предков скрипки // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 513–518.
2. Валиханов Ч. Ч. Тенгри (бог) // Валиханов Ч. Ч. Собр. соч. Т. 1 А. Алма-Ата, 1961. С. 115–116.
3. Карсакбаева А. А., Джуманиязова Р. К. Проблема нотировки музыки для кыл-кобыза в рамках развития современной кобызовой школы // Педагогика и психология. Алматы, 2018. № 4 (37). С. 162–168.
4. Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ташкент, 2011. 46 с.
5. Утегалиева С. И. Казахский кыл-кобыз и монгольский моринхур: опыт сравнительно-типологического изучения // Музыковедение. 2010. № 6. С. 35–36.
6. Узбекова Д. И. Казахская кобызовая традиция в творчестве современных композиторов для кобыз-примы и скрипки: магистерская дис. Алматы, 2016. 36 с.
7. Amanzhol V. Musical Instruments of Tengrianism. Paper Presented at the «Musical Geographies of Central Asia» International Conference of the Middle East and Central Asia Music Forum. London, 2012. 16 p.
8. Kosbasarov B. Kobyz Өнері. Almaty: All & Company, 2016. 225 б. (In Kazakh)
9. Zhumabekov A. Kыл кобызға арналған hrestomatiya. Almaty: Bilim, 2012. 240 б. (In Kazakh)

Об авторах:

Карсакбаева Айгерим Алимжановна, старший преподаватель кафедры кобыза и баяна, докторант кафедры кобыза и баяна, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, г. Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0003-2680-6531**, aigerka85@mail.ru

Джуманиязова Раушан Кенесовна, кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор кафедры музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, г. Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0001-5191-0547**, rau_j@mail.ru

REFERENCES

1. Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. V poiskakh predkov skripki [In Search of the Ancestors of the Violin]. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the 20th Century]. Almaty: Daik-Press, 2002, pp. 513–518.
2. Valikhanov Ch. Ch. Tengri (bog) [Tengri (God)]. Valikhanov Ch. Ch. *Sobr. soch. T. 1 A* [Collected Works. Vol. 1A]. Alma-Ata, 1961, pp. 115–116.
3. Karsakbaeva A. A., Dzhumaniyazova R. K. Problema notirovki muzyki dlya kyl-kobyza v ramkakh razvitiya sovremennoy kobyzovoy shkoly [The Issue of Musical Notation for the Kyl-Kobyz within the Framework of the Development of the Modern Kobyz School]. *Pedagogika i psihologiya* [Pedagogy and Psychology]. Almaty, 2018. No. 4 (37), pp. 162–168.
4. Omarova G. N. *Kazakhskiy kyuy: kul'turno-istoricheskiy kontekst i regional'nye stili: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Kazakh Kyui: The Cultural and Historical Context and Regional Styles: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Tashkent, 2011. 46 p.
5. Utegalieva S. I. *Kazakhskiy kyl-kobyz i mongol'skiy morinkhur: opyt sravnitel'no-tipologicheskogo izucheniya* [The Kazakh Kyl-Kobyz and the Mongolian Morinhur: An Attempt of Comparative Typological Study]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2010. No. 6. 2010, pp. 35–36.
6. Uzbekova D. I. *Kazakhskaya kobyzovaya traditsiya v tvorchestve sovremennykh kompozitorov dlya kobyz-primy i skripki: magisterskaya dis.* [The Kazakh Kobyz Tradition in the Works of Modern Composers for the Kobyz Prima and the Violin: Master's Thesis]. Almaty, 2016. 36 p.
7. Amanzhol B. *Musical Instruments of Tengrianism. Paper Presented at the «Musical Geographies of Central Asia» International Conference of the Middle East and Central Asia Music Forum*. London, 2012. 16 p.
8. Kosbasarov B. *Қобыз өнері* [The Art of the Kobyz]. Almaty: All & Company, 2016. 225 p. (In Kazakh)
9. Zhumabekov A. *Кыл қобызға арналған hrestomatiya* [Chrestomathy for the Kobyz]. Almaty: Bilim, 2012. 240 p. (In Kazakh)

About the authors:

Aigerim A. Karsakbayeva, Senior Faculty Member at the Department of Kobyz and Bayan, Doctoral Student at the Department of Kobyz and Bayan, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0003-2680-6531**, aigerka85@mail.ru

Raushan K. Jumaniyazova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0001-5191-0547**, rau_j@mail.ru





И. В. КОПОСОВА

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

г. Петрозаводск, Россия

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

Вокальная симфония в трактовке Лейфа Сегерстама и Пера Хенрика Нурдгрена

В настоящей статье анализируется подход к вокальной симфонии двух современных финских композиторов-симфонистов – Лейфа Сегерстама и Пера Хенрика Нурдгрена; анализу подвергаются Четырнадцатая симфония «Мгновения мира III» (1987) Л. Сегерстама и Шестая симфония «Взаимозависимость» (1999–2000) П. Х. Нурдгрена, имеющие разный исполнительский состав и структуру.

Опус Сегерстама представляет собой 16-частный цикл для тенора и симфонического оркестра и раскрывает спектр чувств её лирического героя. Симфония соединяет сонорные и алеаторные черты, отражая особенности принадлежащей Сегерстаму авторской «техники свободной пульсации». В данном случае специфика её реализации связана с особой ролью слова в общей композиции. Согласно авторским указаниям, афоризмы Дж. Брауна, лежащие в основе симфонии, могут не звучать, поскольку солирующий тембр в процессе исполнения вариателен (или голос или один из инструментов). Следовательно, текст здесь сохраняет связь с вербальной нотацией, ею Сегерстам пользовался в первых опытах, создаваемых в своей технике.

Симфония Нурдгрена привлекает иные исполнительские средства: оркестр, хор и двух солистов (сопрано и тенор). Масштабный состав определён темой сочинения: оно написано на текст «Декларации взаимозависимости», документа, излагающего основные принципы экологического права. Симфония содержит три части; все их особенности (композиция, применяемые способы вокализации и др.) определяются словом, поскольку положения «Декларации» являются в сочинении довлеющими.

Таким образом, проанализированные сочинения демонстрируют гибкость вокальной симфонии, её способность воплощать разное содержание и творческую концепцию. Вместе с тем, они показывают два пути, по которым может развиваться данный жанр. Являясь смешанным по своей природе, он привлекает средства вокального цикла (симфония Сегерстама) или же кантаты и оратории (симфония Нурдгрена).

Ключевые слова: вокальная симфония, Лейф Сегерстам, Симфония № 14 «Мгновения мира III», Джон Браун, Пер Хенрик Нурдгрэн, Симфония № 6 «Взаимозависимость», Дэвид Судзуки, Ян Сибелиус, симфония «Куллерво».

Для цитирования / For citation: Копосова И. В. Вокальная симфония в трактовке Лейфа Сегерстама и Пера Хенрика Нурдгрена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 225–240. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.225-240.

IRINA V. KOPOSOVA

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

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

The Vocal Symphony in the Interpretation of Leif Segerstam and Pehr Henrik Nurdgren

The present article analyzes the approach toward the genre of the vocal symphony of two contemporary symphonic composers – Leif Segerstam and Pehr Henrik Nurdgren; analysis is given to Segerstam’s Symphony No.14 “Moments of Peace III” and Nurdgren’s Sixth Symphony “Interdependence” (1999–2000), which have different orchestral ensembles and structure.

Segerstam’s symphony presents a 16-movement cycle for tenor and symphony orchestra and discloses a spectrum of feelings of its lyrical hero. The symphony combines sonoristic and aleatory techniques, reflecting the features intrinsic to Segerstam of the authorial “technique of free pulsation.” In this case the specificity of its realization is connected with the special role of the verbal text in the overall composition. According to the composer’s indications, the aphorisms of John Brown, which lie at the symphony’s foundation, have the option of not being sounded, since the soloist’s timbre during the process of performance is variable (either a voice or one of the instruments). Consequently, the text here preserves its connection with verbal notation: Segerstam used it in his first oeuvres created in his technique.

Nurdgren’s symphony draws different performance means: an orchestra, a chorus and two solo vocalists (a soprano and a tenor). The massive ensemble is determined by the composition’s theme: it is written on the text of the “Declaration of Interdependence,” the document which states the basic principles of environmental law. The symphony consists of three movements; all of their particular features (its composition, applied means of vocalization, etc.) are determined by the vocal text, since the directives of the “Declaration” serve as the predominating element in the composition.

Thereby, the analyzed compositions demonstrate the fluency of the vocal symphony, its ability to embody diverse types of content and artistic conceptions. At the same time, they demonstrate two paths along which this genre can develop. Being a hybrid genre in its nature, it brings in the means of a vocal cycle (Segerstam’s symphony) or a cantata or oratorio (Nurdgren’s symphony).

Keywords: vocal symphony, Leif Segerstam, Symphony No. 14 “Moments of Peace III,” John Brown, Pehr Henrik Nurdgren, Symphony No. 6 “Interdependence,” David Suzuki, Jan Sibelius, “Kullervo” symphony.

Симфония – один из главных жанров Нового времени – черпала возможности для своего развития из разных истоков. Среди них выделяется область вокальной музыки, союз с ней породил сочинения, состав которых расширился за счёт включения хора, со-

листа или солистов. Феномен вокальной симфонии¹, появившись в начале XIX века, постепенно обрёл свою самостоятельность. История вокальной симфонии создавалась творческими усилиями многих авторов, свою лепту в этот процесс внесли финские композиторы.

Симфонический массив, возникший в Финляндии на протяжении XX столетия, весьма и весьма внушителен: по разным подсчётам его составляют от 300 до 400 сочинений². Правда, вокальных симфоний не так много, около 20. На это могла повлиять судьба первой финской вокальной симфонии – «Куллерво» Я. Сибелиуса (1892). Сюжет о калевальском бунтаре, мальчике-рабе Куллерво³ запечатлён в этом сочинении при помощи смешанных средств: первая, вторая и четвёртая части симфонии сугубо инструментальные, третья часть и финал привлекают слово, соединяя вокально-хоровое и симфоническое начала. Жанровая неоднозначность, синтез в «Куллерво» симфонических, ораториальных и оперных черт⁴, вызвала серьёзную критику, в итоге композитор наложил запрет на исполнение этого произведения. После премьеры симфония смогла прозвучать целиком только в 1958 году, когда Сибелиуса уже не стало⁵, её студийная запись появилась только в 1971 году, а партитура ещё позже.

Идеи долго ждавшей своего возрождения симфонии «Куллерво» получили своё продолжение в искусстве Финляндии с середины 1980-х⁶. Особенности трактовки вокальной симфонии финскими композиторами покажем на примере двух сочинений: Четырнадцатой симфонии «Мгновения мира III»⁷ (1987) Лейфа Сегерстама⁸ и Шестой симфонии «Взаимозависимость» (1999–2000) Пера Хенрика Нурдгрена⁹. В нурдгреневском творчестве, а ему принадлежат восемь симфоний, Шестая – единственная, опирающаяся на смешанные средства; Сегерстам, симфонист-рекордсмен, обращается к данной разновидности чаще, он – автор 11 вокальных симфоний. Этот факт, а главное – несхожий состав симфоний – позволяет предполагать разное

видение двумя авторами возможностей интересующего нас жанра.

Сочинение Сегерстама написано для тенора и симфонического оркестра¹⁰. В основу симфонии легли 16 афоризмов американского писателя Джона Брауна¹¹, каждому соответствует одна из частей в общей композиции. Тексты, отобранные Сегерстамом, обладают высокой ассоциативностью: в них не раз упоминается музыка («Мелодия дышит покоем», № 1; «...музыка беспокоит и дразнит душу», № 12) и другие искусства (например, творчество Вермеера, которое «задерживается в сердце», № 14); используется приём образного параллелизма, построенный на соотношении внешнего и внутреннего планов – мира природы и чувств человека. Во всех афоризмах слышен голос лирического героя, повествование в целом концентрируется на его чувствах: умиротворении, покое, радости, возбуждении, эмоциональном подъёме. Дополняя друг друга по смыслу, отдельные афоризмы в итоге прочерчивают своеобразный психоэмоциональный сюжет, со своими сгущениями и разряжениями. С его раскрытием, передачей и связана симфония.

Содержание, схваченное афоризмами, весьма показательное для Сегерстама – композитора, ценящего спонтанность выражения, сделавшего объектом творчества индивидуальное мироощущение человека. В музыке финского автора постепенно сформировалась оригинальная техника композиции, которая позволила запечатлеть интересующий его круг образов. «Техника свободной пульсации», так Сегерстам обозначил свой метод, соединила в себе сонорные и алеаторные черты. Данная симфония знаменует важный этап в становлении закономерностей «свободной пульсации»¹².

В этом, как и в других своих сочинениях, композитор опирается на метод

фактурной алеаторики; при записи оркестровых партий он использует алеаторные квадраты, содержащие указание либо на количество повторов, либо на время, которое они должны исполняться. Особенность сегерстамовой фактуры связана с нежесткой координацией партий друг с другом: композитор полагается на инициативу исполнителей, их взаимодействие между собой. Данная партитура содержит немало ремарок, указывающих на это – «играть вместе с флейтой, но позже и медленнее» (с. 6)¹³, «повторите последний раз, когда вы почувствуете, что достигли вершины» (с. 7), «повторите приблизительно 8–15 раз хроматически вверх и сделайте поворот вниз, когда почувствуете [необходимость]» (с. 21) «держите (ноту) до тех пор, пока звучит текст, затем пауза» (с. 41) и т. п.

В отдельных фрагментах Симфонии используется приблизительная звуковысотность. Например, в своего рода ритмическом каноне в партиях струнных, который возникает в конце XII части, где имеется композиторское указание для каждой партии: «4 солиста не вместе, всё время с фантазией» (пример № 1). Так-

Пример № 2

Л. Сегерстам. Симфония №14, XII часть, вступление

же во фрагменте из вступления к этой же части, где исполнители на медных духовых должны говорить в инструмент (пример № 2).

Два связанных с алеаторикой момента обозначены на титульном листе: композитор предполагает, что тембр солиста может быть переменчив (голос могут заменить труба in C, фагот, волны Мартено или синтезатор). Также здесь приведена схема, согласно которой отдельные разделы симфонии при исполнении можно пропустить. Свою партитуру Сегерстам делит на 32 звуковых «момента», каждый из них занимает один лист и обозначен буквой латинского алфавита. Судя по схеме, порядок следования «моментов» всегда остаётся прямым, но возможны купюры одного или нескольких из них¹⁴. Таким образом, согласно типологии

Пример № 1

Л. Сегерстам. Симфония №14, XII часть

Э. Денисова, в этом произведении мобилен материал (при каждом исполнении), но возможна и мобильность формы¹⁵.

Симфония написана для двойного состава оркестра, он также включает арфу и фортепиано, расширенную группу медных (4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и туба) и ударных (4 или 5 музыкантов, 17 различных инструментов, среди них – металлический лист, флексатон, китайские колокольчики, хлопущка, полицейский свисток и др.). Столь разнообразный состав уже свидетельствует о сонорном уклоне произведения. Собственно говоря, симфонию можно представить, как последование сменяющих друг друга 32-х звукокрасочных «моментов». По своей организации они иногда

представляют основные сонорные фактурные формы: поток (пример № 3), пятно (пример № 4) и др. Но чаще каждый лист охватывает многофигурную, сложную звучность, в которой смешиваются несколько фактурных форм и создаётся сонорная масса разной плотности. Например, «момент» G (с. 9) состоит из таких фактурных форм: пятно у струнных, полоса – глиссандо у фортепиано и арфы, поток у медных духовых, россыпь у дерева (пример № 5).

Примечательно, что в большинстве случаев такое комплексное звучание собрано из тоново определённых элементов: из движений по звукам аккордов, из цепочек интервалов или аккордов. Однако, из-за большого их числа

Пример № 3

Л. Сегерстам. Симфония №14, IV часть, заключение



Handwritten musical score for Example 3, showing multiple staves with complex notation and performance instructions. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *smile*, and performance directions like "adding one P at the start chromatically upwards each repeat" and "(repeat the last one when you feel you got up high enough)".

Пример № 4

Л. Сегерстам. Симфония № 14, IV часть



Handwritten musical score for Example 4, showing multiple staves with complex notation and performance instructions. The score includes dynamic markings such as *pppp* and *pp*, and performance directions like "adding one P at the start chromatically upwards each repeat" and "(repeat the last one when you feel you got up high enough)".

Пример № 5 Л. Сегерстам. Симфония № 14, II часть



(в одновременности собирается шесть, семь и более элементов), общий эффект создаётся именно сонорный: части сливаются друг с другом, не дифференцируются на слух.

В целом, звуковая ткань в симфонии тесно связана с поэтическими образами, отражает их. Разные номера показывают свой вариант отражения мотивов текста в оркестровом звучании. Так, например, в X части слова солиста «Прекрасные капли дождя...» поддерживаются в оркестре секундовыми нисходящими интонациями у флейты на *pppp* и длиннотами у струнных. Другой пример – это вступление к IV части, где оркестр практически полностью затихает, передавая пейзаж летней ночи. Подобный фрагмент встречается и в XIII части, где речь идёт о зимних сумерках и звёздной ночи. По словам автора, динамика здесь должна быть такой, чтобы можно было услышать, как движется тишина [14, р. 3]. Наряду с абсолютно невесомыми, в сочинении немало поистине громогласных фрагментов. Одни из них – сонор-масса, собранная из линий разной конфигурации у всех оркестровых групп на *fff*, – предваряет реплику солиста о «буре в душе». Этот ряд можно продолжать.

В двух случаях при «переводе» текста в звучание композитор прибегает к средствам инструментального театра. Слова, декламируемые солистом в начале IX части, солист произносит без инструментального сопровождения на фоне звуков рвущейся газеты. Это действие Сегерстам предписывает выполнить с газетой «Helsingin Sanomat», уделив особое внимание разделу «Культура». Чем это вызвано? Оказывается, когда-то в этом издании с критикой в адрес Сегерстама выступал Сеппо Хейкинхеймо, рецензии которого в отношении современных авторов отличались особой резкостью¹⁶.

Личные чувства композитора окрасили в саркастические тона текст, который звучит в данный момент: «Радость, что пробуждает воспоминания о лучшем, сияющем так ярко...».

Во время оркестрового вступления к XII части солист должен воспроизвести на магнитофоне одну из песен группы «The Beach Boys», наиболее подходящую его состоянию в этот момент. В конце части солист повторяет те же действия – включает магнитофон, находит песню, прибавляет, а затем убавляет громкость. Эта сцена вновь корреспондирует с текстом: «Музыка беспокоит и дразнит душу».

Какой облик принимает вокальная симфония в условиях техники Сегерстама? Размышляя об истоках этого сочинения, с одной стороны, видишь в нём черты вокального цикла и тех симфоний Г. Малера, Д. Шостаковича А. Локшина, которые обращались к его средствам. С другой, – чтобы более точно определить природу Четырнадцатой Сегерстама, нужно осмыслить тот факт, что афоризмы Брауна в нём могут не звучать, становясь своего рода программой музыки.

На титульном листе автор оставляет многозначную ремарку: «...вдохновлено (или с текстом) Джона Грейсена Брауна». Она, прежде всего, указывает на два варианта исполнения этого опуса – с солирующим голосом («...с текстом... Брауна») и с солирующим инструментом («вдохновлено... текстом... Брауна»). Но одновременно с этим, ремарка помогает прояснить роль слова в симфонии.

Возникновение Четырнадцатой симфонии имеет свою предысторию. В начале 1980-х к композитору обратился Дж. Браун с просьбой написать музыку на его текст. Однако Сегерстам выразил согласие сочинять лишь в случае, «если он [Браун] сможет ограничиться несколькими строками» [Ibid.]. Через два года поэт

вновь написал Сегерстаму и выслал ему свою книгу афоризмов. Реакция композитора на этот раз была абсолютно противоположной, он испытал творческий подъём, стихи пробудили в его воображении вереницу звуковых образов: «...симфонические пейзажи Малера, использующие максимальную звучность оркестра», «оазисы спокойствия» «кошмарные видения современной мировой скорби» [Ibid.]. Сегерстама совершенно неслучайно вдохновили именно афоризмы – краткие и ёмкие высказывания.

Первые шаги в технике свободной пульсации у финского автора пришлось на конец 1960-х, они были сродни интуитивным опытам и опирались на вербальную нотацию. Для неё, как указывает Е. Дубинец, характерно «побудительное воздействие на реципиента» [4, с. 42]. Исследователь выделяет два типа такой нотации: инструктирующий – он даёт определённые «указания о порядке действий при исполнении» музыки – и ассоциативный – в нём «поэтически-лингвистическими средствами навевается особое настроение для импровизации в соответствии с заданными в тексте образами» [там же]. Текст афоризмов, особенно в той исполнительской версии, когда он не произносится, сохраняет связь с ассоциативным типом вербальной нотации. Таким образом, в своём обращении к жанру вокальной симфонии Лейф Сегерстам не только сумел продолжить существующие традиции данного жанра, но и нашёл в нём те возможности, которые оказались созвучны его творческой индивидуальности.

Симфония Нурдгрена привлекает иные исполнительские средства: оркестр, хор и двух солистов – сопрано и тенор¹⁷. Масштабный состав определён темой сочинения: в основу симфонии лёг текст «Декларации взаимозависимости», документа, излагающего основные

принципы экологического права¹⁸. Её автором является Дэвид Судзуки, учёный и активист движения по защите окружающей среды¹⁹.

Согласно содержанию, текст «Декларации» разделён на три части, у каждой из них свой заголовок. В первой – «Это мы знаем» – человек представлен как часть всего живого, как «один из тридцати тысяч видов», населяющих Землю, имеющих с ними общее прошлое, настоящее и будущее. Первая часть изобилует метафорами («дыхание лесов», «тонкая паутина жизни», «дожди и океаны, текущие по нашим венам»), с их помощью полнее передаётся многообразие форм жизни на нашей планете. Вторая часть – «В это мы верим» – изображает человека как некую разрушительную силу. Именно поэтому в лексическом составе этой части преобладают глаголы («привели к вымиранию», «запрудили великие реки», «пробили дыры в небе», «отравили землю» и т. д.), для сравнения – в предыдущей части превалировали существительные. Также показательно применение аллитераций: с их помощью усугубляется представление о насильственных действиях, производимых человеком над природой. Например, в русскоязычном варианте акцентирован звук «р»²⁰. Вместе с тем, человек показан здесь как готовый меняться («мы учимся на своих ошибках», «мы защищаем... потребность в чистом воздухе» и т. д.) и отвечать за будущее («мы будем помнить о тех, кто будет после нас...»). Итог, вывод «Декларации» формулируется в третьей части («Это мы решаем»), самой компактной по своим размерам. По мысли Судзуки, впредь в своих «взаимоотношениях с Землёй» человек должен повернуться «от господства к партнёрству; от разделения к соединению; от незащищённости к взаимозависимости». Поистине вселенский размах проблематики, которую поднимает

избранный Нурдгреном текст, делает его пригодным для масштабного симфонического полотна. Как оно организовано?

Симфония, подобно «Декларации», также состоит из трёх частей. Их названия аналогичны: I часть – «Это мы знаем» (продолжительность 10 мин.); II – «В это мы верим» (11 мин.); III – «Это мы решаем» (8 мин.). Все части имеют вокально-инструментальную природу, однако вокальный состав в них представлен разными средствами. Повествование в «Декларации» идёт от лица всего человечества, практически половина её строф начинается местоимением «мы», поэтому вполне естественно, что большая часть реплик поручена хору. Однако наряду с общим планом, задаваемым звучанием хора, композитор вводит в музыкальное изложение крупный план, реализуя его через ансамблевые и сольные фразы. Это ведёт к персонализации отдельных высказываний, а также к индивидуализации построения каждой из частей.

Тембровый сюжет двух первых частей строится на чередовании хоровых и сольно-ансамблевых эпизодов: в первой части коллективные высказывания обрамляют центральный раздел, в котором строки текста исполняются солистами или их дуэтом на фоне оркестрово-хорового сопровождения (от ц. 60 и далее). Вторая часть, наоборот, опирается на реплики солистов; они дважды – в середине и в конце резюмируются хоровыми строфами. Финал в сравнении с предыдущими частями почти целиком выдержан в яркой динамике и массивной хоровой фактуре, разрастающейся за счёт *divisi*. В начале финала хоровая часть партитуры представлена пятью партиями (разделены тенора), затем – восьмью и, наконец, в последних строфах – десятью партиями (к хору присоединяются солисты). Благодаря этому звучность третьей части получает черты

масштабности, всеохватности. Приём тембрового крещендо, организующий финал, опробован и в заключительных строфах предыдущей части. Восьмая строфа начинается *divisi* басов (поют с закрытым ртом), к ним присоединяются альты и тенора, а потом сопрано и, наконец, – солисты. Подключение голосов происходит с каждым предложением, начинающимся с местоимения «мы» («Мы – лишь одно недолгое поколение...»; «Мы не имеем права...»; «...мы будем помнить»). Этот фактурный приём служит философской идее симфонии, отображая постепенное присоединение людей к положениям «Декларации», вселяя надежду на объединение человечества ради будущего.

Значимость, первостепенность для всего сочинения текста «Декларации» и заложенного в нём смысла определили избираемые композитором типы вокализации. В хоровых партиях преобладает декламация, с характерными для неё признаками – удлинением ударных гласных, несимметричностью ритма, наличием пауз и цезур, которые разделяют не только синтагмы, но и слова (пример № 6); в заключительных строфах всех частей также используется псалмодия – единоритмичное скандирование текста всеми хоровыми партиями (пример № 7). В сольных фрагментах возникает ариозный тип, ориентированный не на слово, а на фразу (синтагму). Речевые ударения здесь становятся не основными, фраза имеет одно главное ударение, её ритм выравнивается (пример № 8).

Пример № 6

П. Х. Нурдгрэн. Симфония № 6,
I часть, начало первого куплета²¹

Пример № 7 П. Х. Нурдгрэн. Симфония № 6,
I часть, заключительная строфа


Пример № 8

П. Х. Нурдгрэн. Симфония № 6,
I часть, 5-я строфа


Ориентация на слово определила и композиционные особенности всех частей: в них выдержан строфический принцип, дающий разные вокальные в своей природе формы – куплетно-вариантную (I часть) или сквозную с контрастным сопоставлением разделов (II часть и финал).

В развёртывании сочинения большое значение играет партия оркестра. Его поведение может быть разным. Иногда оркестровые голоса дублируют партии хора (например, в строфах с участием солистов в I части, такты 63–87; во второй строфе II части и др.). Также оркестр

может выступать в типичной для вокальной музыки функции сопровождения. В таких ситуациях в оркестровых партиях нередко устанавливается педаль (первая, шестая и седьмая строфы II части). Наконец, оркестр может включаться в активное комментирование повествования, излагаемое в вокальном пласте. Эту роль в симфонии выполняют две лейттемы: они появляются во вступлении к I части и затем неоднократно возвращаются.

Обе темы обладают характерным обликом. Первая исполняется ударными и струнными инструментами и соединяет в себе разные ритмические группы. Образуя многоголосную ритмическую полифонию, эта тема приближается к пульсирующему ритмическому пятну (пример № 9).

Пример № 9

П. Х. Нурдгрэн. Симфония № 6,
I часть, вступление

Вторая тема появляется на фоне этой ритмической педали, её опознавательным знаком становятся ходы на тритон (пример № 10 б). Обе темы играют важную композиционную роль, помогая скрепить разделы, придать единство всему произведению. Вместе с тем, с каждой из тем оказывается связан определённый образ, а следовательно, и смысловая функция. Первая тема звукоизобразительна, она вносит напряжённость и взволнованность в музыку, является своего рода «темой тревоги». Вторую же можно назвать «темой вопроса»: ряд её особенностей отсылает к одноимённой теме из пьесы Чарльза Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908).

Напомним, у Айвза тему вопроса должна исполнять труба либо один из

деревянных духовых: гобой, кларнет или английский рожок. В симфонии Нурдгрена она сначала звучит у кларнета, а затем у альтовой флейты и бас-кларнета²². Кроме близкой тембрики, обе темы имеют схожую интонационную природу. У Айвза абрис темы вопроса создан нисходящим ходом на уменьшённую септиму, который перекрывается скачком вверх на уменьшённую октаву (пример №10 а). У Нурдгрена за нисходящей уменьшённой квинтой (*g-cis*) следуют два противоположных хода на увеличенную кварту (*d-gis*, *g-cis*; пример № 10 б). Эта тема будто спрашивает: «Как человечество будет жить дальше? Сможет ли полностью измениться ради будущего?».

Пример № 10

«Тема вопроса»
в пьесе Ч. Айвза

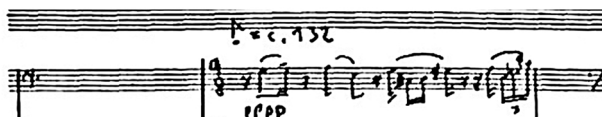
а)

Tromba (C)
(o Cor. ingl., o Oboe, o Clarinetto)



б)

«Тема вопроса»
в Симфонии П. Х. Нурдгрена



Вместе обе темы обрамляют I часть: звучат в оркестровом вступлении и в начальных строфах, а также возвращаются в последней строфе. Тема тревоги в обоих случаях достигает максимума своего звучания, соединяя в себе 7 разных ритмических партий. Позже комплекс лейттем проходит с последними строфами второй и третьей частей. Появляясь в нескольких моментах сочинения, лейттемы оказываются соотнесены с текстом разного содержания. В окончаниях двух первых частей они сопровождают слова, связанные с вопросами о будущем (I – «крадём часть бесконечного будущего ради скоротечного настоящего»; II – «мы не имеем права стереть будущее с лица Земли»), здесь лейттемы в наибольшей степени резонируют смыслу текста. С содержанием начальных строф I части лейттемы создают контраст, смысловую полифонию, сопровождая спокойное повествование, в котором человек представляется как часть всего живого на Земле. В финале они подключаются к скандированию итоговых положений («от господства к партнёрству; от разделения к соединению; от незащитности к взаимозависимости») и на их протяжении постепенно рассеиваются. В итоге к концу сочинения та напряжённость, которую несли с собой лейттемы, снимается, рождается надежда на разре-

шение непростых вопросов, затрагиваемых этим опусом.

В симфоническом наследии Нурдгрена единственная вокальная симфония выделяется не только благодаря своему составу. Текст, составивший основу этого сочинения, определил его композиционные особенности (форму частей, выбор принципов вокализации с вниманием к слову), а также его строй и жанровое наклонение. Если другие симфонии композитора имеют очевидный лирико-драматический уклон, то Шестая решена в эпическом ключе, причиной чему явилась глобальность поднимаемой в «Декларации» проблематики. Вместе с тем, симфония воспринимается как органичный продукт творчества Нурдгрена, композитора, который убеждён, что «музыка не является чем-то искусственным и изолированным. Она тесно связана с жизнью, со всем, что мы видим, чувствуем и переживаем» [7, с. 153]. Правда это сочинение «говорит» о проблемах не одного человека, а всего человечества.

Подведём итог. Посвятив статью финской вокальной симфонии, мы остановились на двух сочинениях. Каждое из них, обладая суммой индивидуальных черт, смогло дать общее представление об авторской манере Лейфа Сегерстама и Пера Хенрика Нурдгрена, а также об особенностях бытования вокальной симфонии в музыке Финляндии: сюжетах и темах, которые волнуют композиторов, жанровых и композиционных решениях, к которым они приходят. Вокальная симфония в версии Сегерстама и Нурдгрена предстаёт как достаточно гибкий жанр, способный «подстроиться» под разные творческие задания.

Важно также, что благодаря своей разноплановости, рассмотренные сочинения прочерчивают разные пути,

по которым шло развитие вокальной симфонии. Имея смешанную природу, в одном случае данный жанр соединяет симфонические признаки с кантатно-ораториальными (Симфония Нурдгрена), в другом, – со средствами вокального цикла (Симфония Сегерстама).

Наконец, эти произведения показывают, насколько расширилось жанровое

содержание симфонии. Оно может оставаться таким, как в классическую эпоху, философски-возвышенным, связанным с высокими художественными обобщениями (Симфония Нурдгрена), но также может возводить до общечеловеческих чувства и переживания одного лирического героя, продолжая романтическую традицию (Симфония Сегерстама).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отечественной исследовательской литературе нет единодушия в отношении обозначения подобных сочинений. Их называют: симфония с голосом [11], симфония со словом [10], вокально-оркестровая симфония [5], вокально-симфоническая композиция [1]. Все вышеперечисленные понятия, указывая на синтетическую природу подобных симфоний, имеют разный потенциал. Наиболее популярен среди исследователей термин «вокальная симфония» (им пользуются И. В. Лаврентьева [8; 9], Н. В. Королевская [6], В. В. Гузеева [3], В. О. Петров [10] и др.), и это объяснимо. С одной стороны, «вокальная симфония» – понятие, прямо указывающее на взаимодействие двух областей – вокальной и инструментальной музыки; с другой – оно охватывает круг сочинений, привлекающих разные вокальные ресурсы, – хор и/или солиста/солистов. Вместе с тем, у этого понятия нет ненужной широты (например, «симфония с голосом» или «симфония со словом» может подразумевать присутствие в исполнительском составе чтеца, а такие сочинения имеют иную природу, нежели вокально-инструментальные).

² Такие цифры называют К. Корхонен [13, р. 4] и М. Хейниё [12, р. 12], но если учитывать симфоническое творчество Л. Сегерстама, это количество нужно увеличить более чем на 300 сочинений.

³ На рубеже 1880–1890-х Сибелиус пережил глубокое увлечение «Калевалой», его об-

ращение к образу Куллерво было неслучайным и имело особый резонанс в атмосфере усиливающегося национального движения, охватившего Финляндию тех лет. В целом, образ Куллерво – один из часто встречающихся в финском искусстве. Среди его музыкальных воплощений назовём увертюру «Куллерво» (1860) И. Ф. фон Шанца и одноимённую оперу А. Лауниса (1917), а также увертюру «Смерть Куллерво» (1881) Р. Каянуса.

⁴ В партитуре сочинение обозначено как «симфоническая поэма», хотя сам композитор также называл его симфонией, именно это обозначение со временем закрепилось за «Куллерво». Обоснованию симфонического статуса данного опуса посвящена статья И. Коженовой [4].

⁵ Хотя отдельные части Симфонии исполнялись до этого: IV часть – «Куллерво идёт на войну» – звучала в 1905 и 1955 годах; III – «Куллерво и его сестра» – в 1935 году на празднествах по случаю столетия первого издания «Калевалы».

⁶ Кроме сочинений, которые будут рассмотрены в статье, это Шестая симфония «Афоризмы» для смешанного хора и оркестра Эйнара Энглунда (1984), Пятая симфония «Остров счастья» для солистов (сопрано, баритон), смешанного хора и оркестра Эрки Салменхаара (1987), Двенадцатая симфония «Луосто» для солистов (сопрано, тенор) и оркестра Калеви Ахо (2002).

⁷ Название сочинения состоит из нескольких элементов, кроме программного

заголовка «Мгновения мира III», симфония также обозначена «Листок из оркестрового дневника № 44». Оба наименования устанавливают связь с предыдущими сочинениями композитора. «Листками из оркестрового дневника» Сегерстам называет различные опусы для оркестра (симфонии, концерты и др.). «Мгновения мира I» и «Мгновения мира II» также возникли в 1987 году, как и Симфония, они написаны на тексты Дж. Брауна, но предназначены для голоса и фортепиано (позже возникла версия второго из этих сочинений для голоса и инструментов симфонического оркестра, 1992). Следовательно, «Мгновения мира I и II» стали «репетицией» Симфонии.

⁸ Лейф Сегерстам (Leif Segerstam, р. 1944) – один из самых известных финских композиторов и дирижёров. Образование получил в Академии Сибелиуса в Хельсинки и в Джульярдской школе музыки в Нью-Йорке. Занимал должность главного дирижёра Королевской оперы в Стокгольме, Филармонического оркестра Хельсинки и был профессором дирижирования в Академии Сибелиуса. В настоящее время он является главным дирижёром Филармонического оркестра Турку.

Сегерстам необычайно продуктивен как композитор, ему принадлежат более 300 симфоний, также в списке его сочинений – 30 струнных квартета, 13 концертов для скрипки, 8 концертов для виолончели, по 4 альтовых и фортепианных концерта.

⁹ Пер Хенрик Нурдгрэн (Pehr Henrik Nordgren, 1944–1998) – финский композитор. Обучение проходил в Хельсинском университете (как музыковед), параллельно частным образом занимался композицией с Йоонасом Кокконеном. В 1970 году, получив трёхлетнюю стипендию, стажировался в Токийском университете искусств (класс композиции Йошио Хасегавы / Yoshio Hasegawa). После возвращения в Финляндию поселился в Каустинене, активно сотрудничал с камерным оркестром Остроботнии и его дирижёром Юхой Кан-

гасом. Композитором написано более 140 сочинений.

¹⁰ Премьера симфонии состоялась 18 марта 1989 года в Стокгольме в исполнении Симфонического оркестра Шведского радио. Дирижировал сам Сегерстам, солист – Микаэль Самуэльсон (баритон).

¹¹ Джон Браун (John Gracen Brown, р. 1936) – американский писатель. Кроме Сегерстама, к тесту Брауна обращался шведский композитор Томас Оберг (Thomas Åberg). Им созданы три вокальные сочинения: «У моря ночью», «Смерть», «Поздняя осень», все они предназначены для меццо-сопрано и струнных инструментов.

¹² Подробнее техника Сегерстама описана в статье: [5].

¹³ Здесь и далее ссылки, а также примеры из этого сочинения приводятся по рукописи Симфонии, хранящейся в Финском информационном музыкальном центре: Segerstam Leif. Symphony № 14 (Orchestral Diary Sheet № 44) “Moments of Peace III”. Finnish Music Information Centre. Helsinki, 1991. 52 p. № 9274.

¹⁴ В партитуре есть отдельная строка для дирижёра, включающая ряд из 32 букв и подробную метрическую сетку для каждой из них. Она помогает в организации аляторной ткани, реализуемой внушительным составом.

¹⁵ Из-за того, что существует только один вариант записи Симфонии, где озвучены все «моменты», трудно сказать, как эта рекомендация исполняется на практике.

¹⁶ После смерти критика была издана книга «Мемуары тухлого яйца». Упоминания о Сегерстама в ней носят негативный характер.

¹⁷ Симфония написана по заказу хора японского Университета Тохоку (г. Сендай). Премьера состоялась 8 декабря 2001 года в Сендае, хор университета Тохоку исполнил её вместе с Сендайским филармоническим оркестром.

¹⁸ Изначально «Декларация» написана по-английски, но впоследствии её текст был

переведён на 24 языка (среди них не только европейские, но и арабский, японский, идиш, фарси, язык индейского племени нутка и др.). Текст «Декларации» в разных языковых версиях доступен на сайте Фонда Дэвида Судзуки (<https://davidsuzuki.org>). В Симфонии использована английская версия текста «Декларации».

¹⁹ Дэвид Судзуки (Dr. David Takayoshi Suzuki, р. 1936) – канадский генетик, телеведущий, автор книг, активист и соучредитель фонда, названного в его честь. Судзуки получил множество наград за работу в области экологии, в том числе премию ЮНЕСКО, а также медаль Программы Организации Объединенных Наций по окружающей среде. Он также является компаньоном Ордена Канады. Учёный имеет 29 почетных степеней университетов Канады, США и Австралии. Дэвидом Судзуки написано более 50 книг (часть из них – в соавторстве).

²⁰ Благодаря сумме названных средств – метафоричности, использованию аллитераций и приёма анафоры (практически каждая строка «Декларации» начинается с местоимения «Мы»), этот текст можно отнести к свободному стиху.

²¹ Здесь и далее примеры из этого сочинения приводятся по рукописи Симфонии, хранящейся в Финском информационном музыкальном центре: Nordgren Pehr Henrik. Symphony № 6 “Interdependence” for soprano, tenor, mixed chor and orchestra. Finnish Music Information Centre. Helsinki, 2000. 74 p. № 15449.

²² На протяжении первой части тема переходит от кларнета к бас-кларнету (такт 43; такт 143), во второй звучит в тембрах альтерной флейты (такт 128) и вновь у бас-кларнета (такт 132). У этого же инструмента она проходит и в третьей части (такт 49).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
2. Арановский М. Г. Проблема жанра в вокально-инструментальных симфониях Д. Шостаковича 60-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. Л., 1973. С. 61–96.
3. Гузеева В. В. Вокальная симфония. Классическая модель и разновидности жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1997. 26 с.
4. Коженова И. В. Симфония «Куллерво» – пролог творчества Яна Сибелиуса // Искусство и дизайн стран Северной Европы. М., 2001. С. 9–35.
5. Копосова И. В. «Свободная пульсирующая композиция» Лейфа Сегерстама как индивидуальный алеаторный проект // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 1. С. 16–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.016-022.
6. Королевская Н. В. Логика смыслообразования в жанрах вокального цикла, оратории и вокальной симфонии: на материале произведений саратовских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. 279 с.
7. Корхонен К. Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirjapaino, 2008. 248 с.
8. Лаврентьева И. В. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина). Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985. С. 76–109.
9. Лаврентьева И. В. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина). Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1989. С. 5–35.



10. Петров В. О. Вокальная симфония // Культура и искусство. 2013. № 1. С. 104–114.
11. Чигарёва Е. И. Стилистические особенности симфоний А. Локшина // Музыка и современность. Вып. 10. М., 1976. С. 52–78.
12. Heiniö M. Sibelius, Finland and the Symphonic Idea // Finnish Music Quarterly. 1990. No. 3/4, pp. 10–14.
13. Korhonen K. The Finnish Symphony Since Independence // Finnish Music Quarterly. 1992. No. 2, pp. 4–9.
14. Segerstam L. Symphony No. 14 // Segerstam L. Symphony No. 11, etc.: BIS-CD-484. Djursholm: Grammofon AB BIS. 1989, 1991, pp. 3–4.

Об авторе:

Копосова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),
ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya: Problemy zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 gg.: issledovatel'skie ocherki* [The Symphonic Quest: Issues of the Genre of the Symphony in Soviet Music from 1960 to 1975: Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 287 p.
2. Aranovskiy M. G. Problema zhanra v vokal'no-instrumental'nykh simfoniakh D. Shostakovicha 60-kh godov [The Issue of Genre in Dmitri Shostakovich's Vocal and Instrumental Symphonies of the 1960s]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Music Theory and Aesthetics]. Issue 12. Leningrad, 1973, pp. 61–96.
3. Guzeeva V. V. *Vokal'naya simfoniya. Klassicheskaya model' i raznovidnosti zhanra: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Vocal Symphony. The Classical Model and Varieties of the Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kiev, 1997. 26 p.
4. Kozhenova I. V. Simfoniya «Kullervo» – prolog tvorchestva Yana Sibeliusa [The “Kullervo” Symphony as a Preamble to the Musical Output of Jean Sibelius]. *Iskusstvo i dizayn stran Severnoy Evropy* [The Art and Design of Northern European Countries]. Moscow, 2001, pp. 9–35.
5. Kopusova I. V. «Svobodnaya pul'siruyushchaya kompozitsiya» Leyfa Segerstama kak individual'nyy aleatornyy proekt [“Freely-Pulsating Composition” of Leif Segerstam as an Individual Aleatory Project]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 16–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.016-022.
6. Korolevskaya N. V. *Logika smysloobrazovaniya v zhanrakh vokal'nogo tsikla, oratorii i vokal'noy simfonii: na materiale proizvedeniy saratovskikh kompozitorov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Logic of Meaning Generation in the Genres of the Vocal Cycle, Oratorio and Vocal Symphony: on the Materials of Musical Works by Saratov Composers: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2008. 279 p.
7. Korhonen K. *Kompozitory Finlyandii ot srednevekov'ya do nashikh dney* [Korhonen K. The Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Yuvyaskyulya: Gummerus Kirjapaino Oy, 2008. 248 p.
8. Lavrent'eva I. V. O vzaimodeystvii slova i muzyki v sovetskoy vokal'noy simfonii 60–70-kh godov (na primere tvorchestva D. Shostakovicha, M. Vaynberga, A. Lokshina). Ch.1

[About the Interaction of Words and Music in the Soviet Vocal Symphony of the 1960s and 1970s (by the Example of the Works of Dmitri Shostakovich, Mechislav Weinberg and Alexander Lokshin). Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Music Science]. Vol. 6. Moscow, 1985, pp. 76–109.

9. Lavrent'eva I. V. O vzaimodeystvii slova i muzyki v sovetskoy vokal'noy simfonii 60–70-kh godov (na primere tvorchestva D. Shostakovicha, M. Vaynberga, A. Lokshina). Ch. 2 [About the Interaction of Words and Music in the Soviet Vocal Symphony of the 1960s and 1970s (by the Example of the Works of Dmitri Shostakovich, Mechislav Weinberg and Alexander Lokshin). Part 2]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Music Science]. Vol. 7. Moscow, 1989, pp. 5–35.

10. Petrov V. O. Vokal'naya simfoniya [The Vocal Symphony]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2013. No. 1, pp. 104–114.

11. Chigareva E. I. Stilisticheskie osobennosti simfoniy A. Lokshina [The Stylistic Features of Alexander Lokshin's Symphonies]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 10. Moscow, 1976, pp. 52–78.

12. Heiniö M. Sibelius, Finland and the Symphonic Idea. *Finnish Music Quarterly*. 1990. No. 3/4, pp. 10–14.

13. Korhonen K. The Finnish Symphony Since Independence. *Finnish Music Quarterly*. 1992. No. 2, pp. 4–9.

14. Segerstam L. Symphony No. 14. *Segerstam L. Symphony No. 11, etc.: BIS-CD-484*. Djursholm: Grammofon AB BIS. 1989, 1991, pp. 3–4.

About the author:

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





В. Е. КУЗЬМИН

*Государственная консерватория имени Дилек Сабанджи
Сельчукский университет, г. Конья, Турция
ORCID: 0000-0002-8449-3468, kve60@bk.ru*

«Il Mio Tesoro» Вольфганга Амадея Моцарта: индивидуальные особенности контроля дыхания певцов-теноров при исполнении вокализаций

Ария Вольфганга Амадея Моцарта «Il Mio Tesoro» является высоким образцом вокального искусства, ярко отражает стиль *bel canto*, что выражается в сочетании кантиленных и виртуозных фрагментов. В состав последних входят вокализации, которые рассматриваются как комплекс пассажей, выдержанных нот и мини-вокализаций разного типа.

Впервые изучены особенности контроля дыхания при интерпретации наиболее сложной и протяжённой вокализации арии в свете её разных редакций. Показано, что идея исполнения виртуозного фрагмента арии на одном дыхании согласуется с текстом клавира и лежит в основе более подвижного темпа основной редакции. В связи с этим работа над координацией контроля дыхания и подвижности голоса представляет исключительную важность для лучшего отражения моцартовского стиля.

В исследовании выявлена система уровней контроля дыхания, определения качества фразировки развёрнутой вокализации, в основе которых лежит степень соответствия авторскому тексту – словесному, нотному, а также – продолжительность фонационного выдоха. Показано, что продолжительность фонационного выдоха в процессе исполнения виртуозной вокализации может варьироваться в довольно значительных индивидуальных пределах (до 23 секунд). Отмечено, что уровни контроля дыхания не являются статическими образованиями: они могут повышаться или понижаться в зависимости от степени тренированности и мотивации исполнителя.

Рассмотрение арии в историческом, теоретическом разрезе, совмещение полученной информации с индивидуальными особенностями контроля дыхания играют важную роль для выбора оптимального подхода к интерпретации её основных технических мест. Результаты исследования могут служить в качестве информационно-методического ориентира: для певцов-теноров при работе над трактовкой виртуозных фрагментов арии; для педагогов классического вокала, использующих арию для совершенствования певческого дыхания студентов; стать основой для дальнейших исследований вокальной техники.

Ключевые слова: ария, тенор, контроль дыхания, вокализация, интерпретация, вокальная фразировка.

Для цитирования / For citation: Кузьмин В. Е. «Il Mio Tesoro» Вольфганга Амадея Моцарта: индивидуальные особенности контроля дыхания певцов-теноров при исполнении вокализаций // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 241–249. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.241-249.

VSEVOLOD E. KUZMIN

Dilek Sabanci State Conservatory, Selcuk University

Konya, Turkey

ORCID: 0000-0002-8449-3468, kve60@bk.ru

“Il Mio Tesoro” by Wolfgang Amadeus Mozart: The Individual Features of Breath Control by Tenor Singers upon Performance of Vocalizations

Mozart’s Aria “Il Mio Tesoro” presents a high example of vocal art, vividly reflecting the style of *bel canto* as expressed in its combination of cantilena style and virtuosic sections. The latter include vocalizations, which are regarded as a conglomeration of passages, sustained notes, and mini-vocalizations of various types.

For the first time the features of breath control in the interpretation of the aria’s most complex and extended vocalization in the light of its different redactions are studied. It is shown that the idea of performing the virtuosic section of the aria in one breath is consistent with the text of the piano-vocal score and lies at the basis of the quicker tempo indicated in the main edition. In this regard, the work on coordination of breath control and voice mobility is of extreme importance for a better reflection of Mozart’s style.

This study presents a system for identifying the various levels of breath control and determining the quality of phrasing of expanded vocalization, which are based on the degree of correspondence with the authorial text, both the verbal and the musical, as well as the duration of the phonatory exhalation. It is shown that the duration of phonatory exhalations during the performances of virtuosic vocalizations may vary within quite significant individual limits (up to 23 seconds long). It is noted that the levels of breath control do not form static formations: they can increase or decrease depending on the level of the performer’s training and motivation.

Examination of this aria in its historical and theoretical contexts, combining the information obtained with individual features of breath control – all of these play an important role in choosing the optimal approach to the interpretation of its main technical spots. The results of the study may serve as an informational and methodological guide for tenor singers when working on the interpretation of the virtuosic sections of this aria and for classical vocal teachers who make use of this aria to improve students’ vocal breathing, and may provide a basis for further study of vocal technique.

Keywords: Aria, tenor, breath control, vocalization, interpretation, vocal phrasing.

В современную эпоху глобализации, развития компьютерных технологий существенно расширены возможности получения разнообразной информации, в том числе, о культуре и шедеврах искусства. Использование сети интернет даёт доступ к прослушиванию

и просмотру многочисленных аудио- и видеозаписей оперных, концертных представлений с участием известных вокалистов. Тем самым открываются новые возможности для углублённого изучения вокального исполнительства, например, детального анализа особенно-



стей трактовки конкретного вокального произведения. При этом лучшие её образцы выступают в качестве эталона и служат подрастающему поколению певцов мотивацией для достижения успехов на вокальном поприще.

Исследование затрагивает вопросы, связанные с изучением одного из важнейших компонентов вокально-технических способностей – певческого дыхания. Известно, что изучение певческого дыхания – междисциплинарная проблема, связанная с вопросами постановки голоса, изучения типов дыхания, связи дыхательной и резонаторной систем и т.д. По мнению К. Роббин, «правильная стратегия дыхания необходима для максимального использования потенциала своего голоса в его разных проекциях, таких как, длина фразы, диапазон, интонация, качество, удобство» [7, р. 199].

Существование индивидуальных различий в певческом дыхании для каждого певца признаётся многими вокальными педагогами и исследователями [3]. Следовательно, это относится и к вопросам, связанным с контролем дыхания. В работе Г. П. Стуловой говорится, что «при умеренном вдохе, использование мягкой атаки звука на затаённом дыхании может обеспечить продолжительность фонационного выдоха, составляющую 15–20 секунд. Этого вполне достаточно для того, чтобы исполнить самую длинную музыкальную фразу из вокального репертуара» [3, с. 108]. Речь идёт о контроле над фонационным выдохом – *appoggio*, особой техникой «сжатия дыхания», которая, по словам Р. Миллера, является основой «исторической итальянской вокальной школы» [7, р. 199].

Данное исследование посвящено изучению индивидуальных особенностей контроля дыхания певцов при исполнении развёрнутой виртуозной вокализа-

ции. Использовались различные методы: сопоставительно-слуховой анализ звукозаписей и нотного текста; измерение длины вокализаций и темпа; количественный и сравнительный анализ; экспертное индивидуальное оценивание качества вокального исполнения. Для проведения исследования было отобрано 40 аудио- и видеозаписей 32 теноров, осуществлённых в период с 1908 по 2019 год¹.

Ария «Моё сокровище» («Il Mio Tesoro») для тенора из II действия оперы Моцарта «Дон Жуан» является одним из шедевров музыкального оперного искусства конца XVIII века. Ария ярко отражает вокальный стиль *bel canto*, она написана в духе *концертных арий* композитора: в ней переплетены кантилена и виртуозность [2], происходит взаимопроникновение вокального и инструментального начал [1].

Известно, что на премьере оперы, которая состоялась в Праге 29 октября 1787 года, роль Дона Оттавио исполнял Антонио Бальони (Antonio Baglioni). Моцарт, согласно исследованию Д. А. Райса, при сочинении арии ориентировался на Бальони и учитывал выигранные качества его голоса. Бальони не обладал широким диапазоном, однако «имел гибкий, подвижный голос, выдающийся контроль дыхания, которые позволяли ему легко справляться с колоратурами, петь выдержанные звуки, переходящие в каскады шестнадцатых нот» [6, р. 54]. О сложности арии свидетельствует тот факт, что для представления оперы в Вене (1788), «Моцарт переписывает партию Дона Оттавио для Луиджи Морелла: заменяет арию «Il Mio Tesoro» на более простую в техническом отношении арию «В душе её покой» («Dalla sua pace») [5, р. 190]. Тот факт, что ария «Il Mio Tesoro»

была трудна для Луиджи Морелла, подтверждает Х. Крехбиль, автор вступительной статьи к клавиру «Дон Жуан» (1900): «Тенор Морелла нашёл (арию) *Il mio Tesoro* слишком трудной, и Моцарт написал для него более простую (арию) *Dalla sua pace* в качестве замены»².

Возможно, что именно из-за высокой сложности арии, появляется другая её редакция с более медленным темпом. Известно, что «Моцарт был выразителем строгой классической эстетики: требовал от интерпретаторов точного исполнения всех нот, пауз, украшений, соблюдения настоящего темпа» [1, с. 5]. В связи с этим, отметим, что существование разных редакций арии с различными указаниями темпа ставит вопрос о том, какая из них является собственно моцартовской.

Виртуозная часть арии представлена несколькими развёрнутыми вокализациями, в состав которых входят выдержанные ноты, пассажи и мини-вокализации. Для изучения особенностей контроля дыхания певцов нами был выбран наиболее протяжённый и сложный в техническом плане фрагмент, представляющий развёрнутую вокализацию и находящийся на стыке 1-й и 2-й частей арии (такты 42–50). Он состоит из пяти элементов: 1) вступление (такт 42), 2) восходящий группеттообразный пассаж (такты 43–44), 3) каскад из 3-х пассажей (такты 45–46), 4) хроматическая мини-вокализация с переходом к основной теме (такты 47–48), 5) завершение (такты 49–50). Длина фрагмента: 9 неполных тактов, 35 четвертей. Длина вокализаций: 1) слово *tornar* – 63 ноты; 2) фраза – *nunzio vogl'io tornar* – 68 нот; 3) длинная фраза – *Nunzio vogl'io tornar! Il mio Tesoro Intanto* – 78 нот (см. пример № 1).

Анализ нотного текста показывает, что по замыслу Моцарта весь фраг-

мент необходимо исполнять на *одном дыхании*, в «инструментальном» ключе: композитор не выставляет паузы на протяжении всего фрагмента, указывая, тем самым, на протяжённость, непрерывность и цельность музыкального построения.

Пример № 1 В. А. Моцарт. *Il Mio Tesoro*

42-50 mm.

1 Nun-zio vogl'io tor - nar!

2 3 4 5 6 7 8 9 10

piu calmato e dim. *p dolce*

Il mio te-so - ro in-tan - to

Из нотного текста видно, что Моцарт ставит перед исполнителем исключительно сложную задачу, связанную с контролем дыхания и подвижностью голоса. Однако, композитор даёт исполнителю подсказку – чтобы спеть фрагмент на одном дыхании, необходимо соблюдать указанные в основной редакции (в клавире) темп и размер: *Andante Grazioso*; 4/4 *C* – *alla breve*³. Отметим, что в другую редакцию арии (1904) вносятся дополнения и изменения: темп *Andante Grazioso* заменяется на менее подвижный темп *Andante*; указание *alla breve* отменяется; в 45-м такте перед *col*² (G5) появляется знак дыхания, многочисленные лиги, обозначающие внутреннее строение фрагмента (такты 42–50)⁴. Очевидно, что редактор «новой» версии арии (назовём её условно «второй» редакцией) не мог представить исполнение всего фрагмента на одном дыхании.

В процессе изучения звукозаписей были выявлены два подхода певцов к интерпретации фрагмента и множество вариантов его фразировки.



1-й подход: фрагмент состоит из двух контрастных построений, между которыми берётся дыхание. Первое построение представляет собой развёрнутую вокализацию протяжённостью 68 нот (такты 42–48), в которой выделяется вокализация слова *tornar* (63 ноты). Второе построение (10 нот) – начальные такты основной темы в репризе (такты 49–50).

2-й подход: фрагмент трактуется как единое целое, как развёрнутая вокализация (78 нот), плавно переходящая в основную тему, без дополнительного вдоха между частями арии. На наш взгляд, этот подход более соответствует моцартовской стилистике: протяжённые виртуозные вокализации инструментального характера предполагают непрерывность исполнения без дробления музыкального движения промежуточным дыханием.

В примере № 1 номерами-цифрами над нотами показаны места основного и потенциального дыхания при исполнении виртуозной вокализации. Разные комбинации цифр гипотетически образуют различные варианты распределения дыхания.

Отметим те варианты фразировки, в которых соблюдается словесный текст автора. Расположив их в зависимости от протяжённости вокализации (исполняемой на одном дыхании), получаем следующие варианты: а) 1 (78) – весь фрагмент исполняется на одном дыхании; б) 1 (68) / 10 (10) – исполнение с одним дополнительным дыханием; в) 1 (5) – 2 (63) / 10 (10) – исполнение с двумя дополнительными дыханиями⁵. Именно эти варианты фразировки могут быть рекомендованы как целевые ориентиры при изучении фрагмента⁶.

Анализ показывает, что из-за значительной протяжённости фрагмента,

большинство певцов (70%) переходит к «облегчённым» вариантам его фразировки, исполняя фрагмент в русле 1-го подхода и дробя вокализацию слова *tornar* дополнительным дыханием на составные части.

Рассмотрим варианты исполнения вокализации длиной 68 нот (номера-цифры: от 1 до 9). Р. Таубер (1947) и А. Дермота берут четыре дыхания, предлагая варианты, соответственно, (1–4–6–9) и (1–4–6–7). Здесь, номер-цифра 1 – основное дыхание, остальные номера – дополнительное дыхание певцов.

Варианты фразировки в три дыхания отмечены: у Р. Сакка (1–2–5); Г. Виндберга и Д. Корчака (1–2–6), Г. Ядловкера и Б. Джильи (1–4–7), П. Бечала (1–4–8), Т. Скипа (1–4–9); П. Доминго (1991) и Ю. Бьёрлинга (1–5–6).

Интерпретации вокализации (68 нот) в два дыхания являются наиболее распространёнными. Вариант фразировки (1–3) зафиксирован у Ж. Пирса (1968) и М. Спирса. В «редакторском» варианте (1–4) исполняют вокализацию: Таубер (1939), Л. Симоно, Н. Гедда, А. Краус, П. Шрайер, П. Доминго (1968), Д. Хэдли, М. Шаде, Р. Виллазон (2013) и М. Бахг. Х. Д. Флорес (2010) предлагает вариант (1–5); Л. Альва (1960) и Л. Браунли – (1–8).

Среди множества интерпретаций выделяются редкие варианты фразировки всего фрагмента в русле 2-го подхода (78 нот). Отметим фразировки Пирса (1944): 1 (5) – 2 (55) – 8 (18) и Ф. Вундерлиха (1963): 1 (39) – 5 (39). Укажем, что возможны и гипотетические варианты фразировки в русле 2-го подхода, например: 1 (46) – 6 (32); 1 (53) – 7 (25); 1 (60) – 8 (18).

Исполнение всего фрагмента без дробления слова при фразировках (1–2 / 10) – три дыхания, (1 / 10) – два дыхания, (1) – одно дыхание! – является не частым

явлением в оперной, концертной и студийной практике. Фразировку в три дыхания мы наблюдаем в записях Д. Маккормака (1916), Ч. Валлетти (1959), Ф. Арайса (1990), Р. Варгаса (2019). Ещё более редкую фразировку в два дыхания – у Альва (1961), Вундерлиха (1961), Вукьонг Кима (2004), Виллазона (2011) и Флореса (2017).

Отметим, что повторить свои лучшие достижения (в плане контроля дыхания) в следующих выступлениях, в силу различных обстоятельств, удаётся не всем исполнителям (Пирс, Вундерлих, Доминго, Виллазон). В то же время для некоторых певцов задача исполнения развёрнутой вокализации и фрагмента в целом на одном дыхании становится, очевидно, принципиальной. Так, значительно улучшают свои прежние достижения Альва, Арайса и Флорес. Изучение видеозаписей этих певцов показывает предельную концентрацию и нацеленность на преодоление технической трудности, общий приподнятый тонус.

Говоря об отклонениях от авторского текста в более широком контексте, укажем на концертные выступления Браунли и Флореса. Певцы, следуя традиции певцов-кастратов XVIII века, смело включают в арию дополнительные рулады и верхние ноты *си бемоль* (B5) и *до* (C6). По мнению Г. Берга, автора статьи о Флоресе, «это исполнение на века, и мы могли бы увидеть Моцарта, от души одобряющего его. По крайней мере, это исполнение, которое вдохновит дискуссию или дебаты на тему о том, как наиболее эффективно должна исполняться вокальная музыка Моцарта» [4, р. 595]. На наш взгляд, необходимы именно дебаты, так как, несмотря на «впечатляю-

щий вокал» певцов, внесение изменений в авторский текст, приводит к «размыванию» стиля Моцарта.

Необходимо подчеркнуть, что первенство в исполнении всего фрагмента на одном дыхании принадлежит лирическим тенорам. В первую очередь, отметим С. Берроуза (1976), известного под именем «Король Моцарта»⁷, а также – Арайса (1991) и Р. Блэйка (1992), певцов с выдающимся контролем дыхания.

Таблица 1.
Темп и продолжительность фонационного выдоха

Кол-во нот	68	68	68	68	68	78	78	78
№ записи	10	12	22	25а	26а	15	18а	19
Время (в секундах)	19,05	19,03	18,64	17,74	19,33	21,3	22,09	22,97
Темп (bpm) ⁸	88	88	90	95	87	99	95	91

В таблице 1 представлены результаты измерения продолжительности выдоха певцов и темпа развёрнутой вокализации *Nunzio vogl'io tornar! Il mio Tesoro Intanto*, состоящей из 78 нот. Из таблицы видно, что продолжительность цикла «вдох-выдох» и средний темп Берроуза (№ 15) и Арайса (№ 18 а) составляют, соответственно, 21,30 секунд (99 bpm) и 22,09 секунд (95 bpm). Блэйк (№ 19), облегчая местами технику звукоподдачи, поёт с яркой нюансировкой на одном дыхании почти 23 секунды! Этот феноменальный результат корректирует данные о максимальной продолжительности фонационного выдоха, изложенные в статье Стуловой [3]. Показатели среднего темпа исполнения развёрнутой вокализации (68 нот) и всего фрагмента (78 нот) составляют, соответственно, 88 и 95 bpm. Это говорит о том, что для исполнения более протяжённой вокализации, как правило, требуется более высокий темп.

Таблица 2.

Уровни контроля дыхания и степень соответствия авторскому тексту

№	Уровень контроля дыхания / кол-во записей	Критерии			Степень соответствия клавиру, согласно редакции 1 / 2	Кол-во записей (%)
		1 Дробление слова, кол-во раз	2 Кол-во доп. вдохов	3 Кол-во нот на выдохе/ № подхода		
1	Экстраординарный – 3	0	0	78 / 2	1 – Полная	7,5
2	Высокий – 5	0	1	68 / 1	2 – Частич. / полная	12,5
3	Выше среднего – 4	0	2	63 / 1	2 – Частич. / полная	10,0
4	Средний – 17	1	1–2	39–62 / 1; 2	2 – Частич. / полная	42,5
5	Ниже среднего – 9	2	3	32–41 / 1	3 – Частичная	22,5
6	Низкий – 2	3	4	до 32 / 1	4 – Слабая	5,0

Критерии и результаты. Успешность интерпретации фрагмента, качество фразировки, выявление уровней контроля дыхания зависит от степени соответствия авторскому тексту – словесному, нотному, а также – продолжительности фонационного выдоха. Качество фразировки определяется путём использования трёх введённых критериев: 1) отсутствие/наличие дробления слова при исполнении фрагмента, 2) количество дополнительных вдохов, 3) количество нот, исполненных на одном выдохе-выдохе.

При анализе исполнений фрагмента было выявлено два подхода к его интерпретации и 17 вариантов фразировки. Показано, что 1-й подход является наиболее распространённым – 87,5% записей. Разработана система определения успешности интерпретации фрагмента, выявлены четыре степени соответствия авторскому тексту и шесть уровней контроля дыхания (см. таблицу 2). При «экстраординарном» его уровне (7,5% записей) полностью соблюдаются все принятые критерии. Критерий словесного текста полностью соблюдается в вокализациях (63, 68 и 78 нот) на одном

дыхании – три верхних уровня контроля дыхания (30% записей). Из таблицы 2 видно, что при исполнении фрагмента средний и ниже среднего уровни контроля дыхания, а также частичная степень соответствия авторскому тексту являются преобладающими среди певцов.

Впервые изучены особенности контроля дыхания при интерпретации наиболее сложной и протяжённой вокализации арии в свете её разных редакций. Показано, что идея исполнения виртуозного фрагмента арии на одном дыхании согласуется с текстом клавира и лежит в основе подвижного темпа основной редакции. В связи с этим работа над координацией контроля дыхания и подвижности голоса представляет исключительную важность для лучшего отражения моцартовского стиля. Анализ достижения певцов при исполнении фрагмента свидетельствуют о том, что в условиях целенаправленной работы и мотивации самосовершенствования, техника контроля дыхания может успешно развиваться. Интерпретация фрагмента на одном дыхании относится к редчайшим вокальным явлениям и является исключительным достижением для любого тенора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Список певцов (канал YouTube):

1. Hermann Jadlowker, 1908 (In German) – *Dead Tenor's Society*; 2. John McCormack, 1916 – *operbathosa*; 3. Tito Schipa, 1934 – *ditogam*; 4. Beniamino Gigli, 1939 – *VynilToVideo*; 5. Richard Tauber, 1939 – *Roger York*; 5a. Tauber, 1947 (In German) – *Dead Tenor's Society*; 6. Leopold Simoneau, 1955 – *liederoperagreats*; 7. Anton Dermota, 1954 – *Herr2u2*; 8. Jussi Bjoerling, 1955 – *baritonoguapo*; 9. Nicolai Gedda, 1956 – *TheWiseMonkey*; 10. Luigi Alva, 1960; 10a. Alva, 1961 – *Viva tenors*; 11. Alfredo Kraus, 1961 – *Giovanni Miranda*; 12. Fritz Wunderlich, 1961 (In German); 12a. Wunderlich, 1963 – *liederoperagreats*; 13. Peter Schreier, 1967 – *himmelrote*; 14. Placido Domingo, 1968 – *Navarro Lorenzo*; 14a. Domingo, 1991 – *Justin Bernard*; 15. Stuart Burrows, 1976 – *iforgeti*; 16. Jerry Hadley, 1990 – *Virginia Abrahamse*; 17. Goesta Windbergh, 1990 – *B. C Kim*; 18. Francisco Araiza, 1990 – *Ruiz de Chavez Felipe*; 18a. Araiza, 1991 – *liederoperagreats*; 19. Rockwell Blake, 1992 – *bigpinkypig*; 20. Michael Schade, 1999 – *KhunKrai Siri*; 21. Roberto Sacca, 2001 – *Roberto Sacca*; 22. Wookyung Kim, 2004 – *sanbadakim*; 23. Michael Spyres, 2001 – *liederoperagreats*; 24. Lawrence Brownlee, 2013 – *Peterjnyс*; 25. Rolando Villazon, 2011 – *Bubula50*; 25a. Villazon, 2013 – *Mrs. TLeighton*; 26. Huan Diego Florez, 2010 – *gumieltrece*; 26a. Florez, 2017 – *CMajorEntertainment*; 27. Piotr Beczala, 2017 – *Pola Adam*; 28. Dmitry Korchak, 2017 – *cygankvao*; 29. Mario Bahg, 2018 – *Concours musical international de Montreal*; 30. Ramon Vargas, 2019 – *Teatro Nacional Eduardo Brito*; 31. Cesare Valletti, 1959 – *liederoperagreats*; 32. Jan Peerce, 1944 – *Danny's Radio (14'40")*; 32a. Peerce, 1968 – *JanPeerce*.

² Don Giovanni: an Opera in Two Acts. Libretto by Lorenzo da Ponte. Ed. 191. Vocal

Score, 15147. English version by Natalie Macfarren, with an essay on the story of the opera by H.E. Krehbiel. New York: G. Schirmer, 1900, p. vii.

³ Ibid., pp. 218–222.

⁴ Operatic anthology. Celebrated arias selected from operas by Old and Modern Composers. Ed. Max Spiecker, Vol. iii, 16363, Tenor, New York. Copyright, 1904, by G. Schirmer, University of Illinois at Urbana-Champaign Library Brittle Books Project, 2011, pp. 41–47.

⁵ Номерами-цифрами над нотой показаны места основного и потенциального дыхания. Числа в скобках – количество нот, исполненных на одном дыхании; знак тире «–» – обозначение дыхания; знак слеш «/» (косая черта) – место дыхания после развёрнутой вокализации длиной 68 нот – трактовка в русле 1-го подхода. Обозначение фразировки без знака слеш – вариант фразировки в русле 2-го подхода. Номер-цифра 4* – редакторский вариант дополнительного дыхания во «второй» редакции арии: 1–4 / 10.

⁶ Рекомендации. При работе над фрагментом следует соблюдать авторский текст, учитывать историю создания арии, её редакцию и выбирать тот вариант вокальной фразировки, который наиболее соответствует индивидуальным особенностям дыхания и подвижности голоса. При этом необходимо стремиться к исполнению фрагмента без дробления слов дыханием, с минимальным количеством дополнительных вдохов.

⁷ См.: URL:

https://en.wikipedia.org/wiki/Stuart_Burrows (01.11.2020).

⁸ Обозначение темпа: bmp – beats per minute. См.: Metronome. URL:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Metronome> (01.11.2020).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриюкова А. М. Музыкальный стиль В. А. Моцарта // Памятные даты истории музыки в зеркале современности. Курск: Юго-Западный государственный университет, 2016. 203 с.
2. Нагина Д. А. Концертные арии В. А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 25 с.
3. Стулова Г. П. Типы дыхания в пении // Наука и школа. 2016. № 2. С. 105–108.
4. Berg G. Juan Diego Florez: Mozart // *Journal of Singing*. 2018. Vol. 74, No. 5, pp. 595–600.
5. Hunter M. Nobility in Mozart's Operas // *Art and Ideology in European Opera. Essays in Honour of Julian Rushton*, ed. Rachel Cowgill, David Cooper, and Clive Brown. Woodbridge: Boydell Press, 2010. 430 p.
6. Rice J. A. W.A. Mozart, *La Clemenza di Tito*. Cambridge University Press, 1991. 193 p.
7. Robbin C. Appoggio Demystified // *The Phenomenon of Singing. International Symposium IX*. Ed. Ki Adams and Andrea Rose. York University: Ontario, Canada, 2013. Vol. 9, pp. 199–203.

Об авторе:

Кузьмин Всеволод Евгеньевич, кандидат педагогических наук, ведущий преподаватель кафедры оперного пения, Государственная консерватория имени Дилек Сабанджи, Сельчукский университет (42075, г. Конья, Турция),
ORCID: 0000-0002-8449-3468, kve60@bk.ru

REFERENCES

1. Dmitryukova A. M. Muzykal'nyy stil' V. A. Motsarta [The Musical Style of Mozart]. *Pamyatnye daty istorii muzyki v zerkale sovremennosti* [Memorable Dates of Music History in the Mirror of Modernity]. Kursk: South-Western State University, 2016. 203 p.
2. Nagina D. A. *Kontsertnye arii V. A. Motsarta v kontekste vokal'nogo iskusstva vtoroy poloviny XVIII veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Concert Arias by W. A. Mozart in the Context of the Vocal Art of the Second Half of the 18th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2013. 25 p.
3. Stulova G. P. Tipy dykhaniya v penii [Types of Breathing in Singing]. *Hauka i shkola* [Scholarship and School]. 2016. No. 2, pp. 105–108.
4. Berg G. Juan Diego Florez: Mozart // *Journal of Singing*. 2018. Vol. 74, No. 5, pp. 595–600.
5. Hunter M. Nobility in Mozart's Operas. *Art and Ideology in European Opera*. Essays in Honour of Julian Rushton, ed. Rachel Cowgill, David Cooper, and Clive Brown. Woodbridge: Boydell Press, 2010. 430 p.
6. Rice J. A. *W. A. Mozart, La Clemenza di Tito*. Cambridge University Press, 1991. 193 p.
7. Robbin C. Appoggio Demystified. *The Phenomenon of Singing. International Symposium IX*. Ed. Ki Adams, and Andrea Rose. York University: Ontario, Canada, 2013. Vol. 9, pp. 199–203.

About the author:

Vsevolod E. Kuzmin, Ph.D. (Pedagogy), Leading Lecturer at the Department of Opera Singing, Dilek Sabanci State Conservatory, Selcuk University (42075, Konya, Turkey),
ORCID: 0000-0002-8449-3468, kve60@bk.ru



Ю. К. ЗАХАРОВ

*Академия хорового искусства имени В. С. Попова
г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0002-3873-3934, n-station@rambler.ru

**Взаимодействие тонально-гармонических
и монодических принципов
в мелодике Антона Брукнера
(на примере Andante из Четвёртой симфонии)**

В статье ставится вопрос о формировании особых функций, носителями которых выступают ступени, входящие в мелодическую линию. Для выявления таких функций используется метод квалификации мелодических устоев как главного, промежуточного, первого и второго побочного, разработанный автором и представленный в предыдущих публикациях. Объектом исследования выступают главная и побочная партия из второй части Четвёртой симфонии Антона Брукнера. Выявление баланса мелодических устоев сочетается в статье с традиционным функциональным анализом гармонической системы на этапе её перехода от мажоро-минора к хроматической, а также с «пост-шенкерианскими» методами анализа гармонии, подразумевающими выделение звуковысотных линий разных уровней значимости. В результате возникает трёхслойная аналитическая модель, где брукнеровская мелодия предстаёт и как самостоятельная линия со своими мелодическими функциями, и как компонент многоголосной музыкальной ткани, в которой складываются индивидуализированные гармонические структуры.

Ключевые слова: лад, устой и неустой, монодия, мелодия, мажоро-минор, терцовые отношения, модуляция, Антон Брукнер, Генрих Шенкер.

Для цитирования / For citation: Захаров Ю. К. Взаимодействие тонально-гармонических и монодических принципов в мелодике Антона Брукнера (на примере Andante из Четвёртой симфонии) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 250–257.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.250-257.

YURI K. ZAKHAROV

*Victor Popov Academy of Choral Arts
Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0002-3873-3934, n-station@rambler.ru

**The Interaction of the Tonal-Harmonic and the Monodic Principles
in the Melodicism of Anton Bruckner
(by the Example of the Andante from the Fourth Symphony)**

The article poses the question regarding the formation of special functions carried out by the scale degrees within the melodic line. In order to demonstrate these functions a method of qualification of the stable melodic degrees as the principal, intermediate, first and the second



subsidiary, is used. It was elaborated in previous publications by the author. The object of research is formed by the primary and subsidiary theme groups from the second movement of Anton Bruckner's Fourth Symphony. Demonstration of the balance of the stable melodic scale degrees is connected in the article with a traditional functional analysis of the harmonic system at the stage of its transition from major-minor to chromatic harmony, as well as the "post-Schenkerian" methods of harmonic analysis, which presume highlighting pitch lines of various levels of significance. As a result, there appears a trilaminar analytical model in which Bruckner's melody appears both as an independent melody with its melodic functions and a component of a polyphonic musical texture in which individualized harmonic structures are joined together.

Keywords: mode, stable and unstable scale degrees, monody, melody, major-minor, thirds ratio, modulation, Anton Bruckner, Heinrich Schenker.

Внимательное прослушивание мелодии как главной, так и побочной партии Andante из Четвёртой симфонии Антона Брукнера делает заметной особую роль V ступени, которая становится *мелодическим устоем*, своего рода «тониной мелодии». Очевидно, что для аналитического отображения мелодических функций, присущих тем или иным тонам, нужна техника анализа, совмещающая обычный тонально-функциональный метод с каким-то иным, нацеленным на оценку степени устойчивости или неустойчивости самих по себе тонов мелодии. В основание такой техники может быть положена идея о квалификации мелодических устоев как главного, промежуточного, первого и второго побочного, выдвинутая автором статьи ранее [1].

Оппозиция устоев и неустоев давно стала основополагающей в отечественном учении о ладе. Эта категориальная пара применима к анализу музыки от григорианского хора вплоть до «новой тональности» XX века. Понятие «устой» родом из старого учения о ладе, где лады рассматривались прежде всего как звукоряды, и потому устой – это изначально ступень, а не созвучие. Устой можно подразделить на *главный* и *побочные*. Побочные устои всегда находятся в отношении квинты или терции к главному.

Рассмотрим фрагменты из Богородичного догматика первого гласа.

Пример № 1 Догматик «Всемирную славу» (фрагмент 1)



На словах «от человек прозябшую» складывается квинто-терцовая ладовая структура, где главным устоем является ля малой октавы, первым побочным – ми, а вторым побочным – до.

Кварта вводит в действие особый вид устоя, который можно назвать *промежуточным* [1, с. 7–8]. В чистой кварте верхний и нижний звук в равной степени могут быть приняты за основной тон. В попевах или фразах, развивающихся в объёме тетра хорда, как правило, нижний звук становится последним и потому считается главным устоем.

Верхний звук кварты пытается взять на себя главенствующую роль по акустическим основаниям: он является октавной дублировкой основного тона обертонового звукоряда, породившего эту кварту. Поэтому в тетра хордах верхний и нижний звуки (в следующем примере – *ре* и *соль*) оспаривают роль главного устоя.

Пример № 2 Догматик «Всемирную славу»
(фрагмент 2)



Правомерно ли пользоваться «старомодальными» понятиями там, где речь идёт о тональной гармонической системе? На наш взгляд, да, поскольку *устой* и *неустой* – неотъемлемые ладовые категории, действующие во всякой музыке, подвластной ладовой организации.

Но в тональной музыке с помощью оппозиции устоев и неустоев можно характеризовать лишь один из аспектов ладового соподчинения тонов – а именно тот, который касается соотношения между единичными тонами. Использование терминов «устой» и «неустой» в рамках тональной системы всегда указывает на модальные слои, скрывающиеся в ней. Наиболее естественным и очевидным полем применения этих терминов в тональной музыке остаётся мелодия – важнейшая звуковысотная линия многоголосной ткани.

Л. В. Кулаковский, исследуя в 1928 году взаимодействие мелодической и ладовой логики, ввёл понятие *мелодического центра*: «Мелодический центр – нормальный уровень звучания для данной мелодической кривой» [2, № 6, с. 19]. И далее: «Анализируя народные мелодии, не трудно заметить, что наряду с частым совпадением в них мелодического центра с основным тоном тоники, отношение его к ладовым элементам бывает и иным <...>. Особенно часто встречается совпадение его с квинтовым тоном тоники (T_v – классической “доминантой”), что происходит, понятно, благодаря устойчивости и яркости этого звука» [2, № 6, с. 21].

В свою очередь, Ю. Н. Холопов в статье «Мелодия» для «Музыкальной энциклопе-

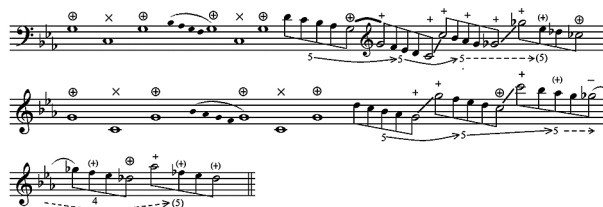
дии» писал: «Единство и определённости мелодии обуславливаются притяжением звукового потока к твёрдо фиксированной опорной точке – устоя («мелодической тонике», по Б. В. Асафьеву), вокруг которого образуется поле тяготения прилегающих звуков. На основе ощущаемого слухом акустического родства возникает вторая опора (чаще всего на кварту или квинту выше конечного устоя)» [3, стб. 514].

Наиболее естественное место для *промежуточного устоя* в тональной музыке – это V ступень кварты ниже тоники (ср. с ролью V ступени в гиполадах). Однако, как мы увидим далее, возможно и квинтовое соотношение главного и промежуточного устоя. К формированию промежуточных устоев квартового соотношения может также приводить мелодическое выделение тетрахордов – например, при движении мелодии *g-f-es-d-es-f-g*.

Теперь обратимся к анализу брукнеровского *Andante*. Оно написано в сонатной форме с необычным тональным планом (побочная партия в экспозиции проводится в главной тональности *c moll*, а в репризе – в *d moll*) и с большой кодой, где и достигается кульминация.

Главная партия.

Пример № 3 А. Брукнер.
Четвёртая симфония, II часть.
Анализ мелодии главной партии



- ⊕ – главный устой;
- + – (первый) побочный устой;
- × – промежуточный устой;
- (+) – второй побочный устой;
- – неустой.



В данном случае, несмотря на квинтовое соотношение, *g* и *c* оспаривают друг у друга роль устоя; следовательно, один из них является промежуточным. В первых пяти тактах мелодии главным устоем оказывается *g*; в начале шестого такта роль главного устоя на секунду переходит к *c*; далее главный устой теряется, пока его функция не переходит к *des*. Итак, в начале этой мелодии *c* – промежуточный устой.

Теперь обратимся к гармоническому анализу главной партии.

Большая её часть занята *c moll*'ем, однако обратим внимание на то, с какой лёгкостью эта тональность покидается: буквально за один-два такта композитор доходит до максимально далёких *Des dur* и *Ges dur*, не используя при этом энгармонические модуляции. Как же это происходит?

Выделим несколько способов модуляций, любимых Брукнером.

1) Доминанта не разрешается в тонику, но переходит в малую медианту, которая приравнивается к новой тонике (например, **c-G-Es** или **C-G-Es**) (буквами обозначаются трезвучия [заглавными – мажорные]).

2) Доминанта «разрешается» в малую медианту, но она приравнивается к доминанте новой тональности (**c-G-Es⁷-As**).

3) Модуляция в большую хроматическую субмедианту через прерванный оборот (**C-G-As**).

4) Модуляция в одноимённую тональность через сопоставление.

5) Модуляция как сопоставление **T-m**, где медианта приравнивается к новой тонике (**C-Es**).

Как за 4 аккорда Брукнер приходит из *c moll* в *Ces dur* (такты 8–9)? План: **c-C-As-Es-Ces**. Функционально: тоника – доминанта к субдоминанте – её «разрешение» по типу **D-m** (где **m** приравнивается новой тонике **As**) – доминанта *As dur* – вновь

перевод доминанты в медианту, которая приравнивается новой тонике (**Ces**).

А вот схема модуляции за 4 аккорда из *c moll* в *Des dur* (такты 18–19): **c-C-f-C-As⁷** – доминанта к *Des*. Функционально: тоника – доминанта к субдоминанте – разрешение в **S** – доминанта к *f* – её «разрешение» по типу **D-m⁷**; септима к медианте превращает её в доминанту к *Des dur*.

Пример № 4 Тональный план главной партии



Белыми нотами показаны тоники, а чёрными – основные тоны доминант, а также *f* в конце первого предложения, которая не успевает тоникализироваться и превращается в субдоминанту для главной тональности *c moll*.

As dur и *Ces dur* в первом предложении (а также *Des dur* во втором) обязаны своим появлением ходам **D-m**, а все модуляции во второй половине каждого предложения – прерванным оборотам и заменам мажора на одноимённый минор (или наоборот).

Во втором предложении выявлено действие двух цепей – большетерцовой (**f-Des-Bes**) и малотерцовой (**Bes-ges-es**), которые приводят к тональной дезориентации.

Попытки анализировать музыку А. Брукнера согласно методикам Г. Шенкера неоднократно предпринимались в американской музыковедческой литературе. В частности, проблемам согласования логики хроматической тональности с шенкерскими схемами посвящена статья Натана Пелла [6]. Однако наиболее полное и аргументированное сравнение различных аналитических методов в отношении гармонии Брукнера можно найти в диссертации Мигеля Рамиреса [7]. Поэтому рассмотрение музыки Брукнера с «нео-шенкерских» позиций нельзя считать рискованным экспериментом.

В роли головного тона выступит, конечно же, V ступень, являющаяся главной мелодической опорой. Движение первой линии главной партии типично для периода и является хроматическим вариантом обычной схемы, построенной на *прерывании*: 55-4-3 55-4-3-2. Бас первоструктуры, в общем плане оставаясь на первой ступени, пролонгирован нестандартными арпеджированиями.

Пример № 5 А. Брукнер.
Четвёртая симфония, II часть.
Анализ главной темы
с помощью методов Шенкера



Обратим внимание на то, что в первом предложении в качестве второго по значимости басового тона выступает IV ступень, порождающая из себя малотерцовый ряд *f-as-ces*, который затем «свёртывается» обратно в IV. Во втором предложении IV ступень вновь порождает *as*, однако *as* неожиданно превращается в доминанту, из-за чего бас смещается на *Des*, далее на *Bes* и в конце концов остаётся на *B* (доминанта к *es moll*).

Таким образом, линейный анализ по методу Шенкера хорошо работает и в музыке Брукнера, однако смысл его не в показе самой по себе диатонической первоструктуры, а в выявлении хроматических пролонгаций и причудливых линейных ходов переднего плана.

Побочная тема (буква С партитуры), как и главная, начинается с V ступени.

Тема состоит из шести предложений и построения на органном пункте *do*. В итоге модуляции (в крупном плане) в пределах экспозиции не происходит, и бас первоструктуры не покидает I ступень.

Интересна жанровая подоснова побочной темы. С одной стороны, в ней сохраняется семантика мерного шага, столь отчётливо проявившаяся в главной теме (темп *Andante* в немецкой музыке традиционно ассоциируется с шагом). С другой стороны, в мелодии альтов отчётливо слышится родство с мелодиями протестантских хоралов, точнее, не всегда именно с мелодиями, а скорее, со *средними голосами* баховских хоральных гармонизаций – не случайно Брукнер поручил мелодию именно альтам.

Структура мелодии побочной темы значительно сложнее, чем главной. Пентахорды здесь поначалу потеснены тетрахордами; картина усложняется большим количеством терцовых сдвигов главных опор.

В начале первого предложения, как и в главной теме, роль главной мелодической опоры играет V ступень. Вторая (нижний звук тетрахорда) – промежуточный устой.

Пример № 6 А. Брукнер.
Четвёртая симфония, II часть.
Анализ мелодии побочной партии



Цифрой «3» и стрелками обозначены терцовые сдвиги устоев.

Во втором предложении главная опора почти сразу же смещается с *g* вниз на *es*, а далее вверх на *ges*.

Третье предложение неожиданно начинается с пентахорда, взятого из главной темы (в предельно далёком *fis moll*), потом



устой *fis* смещается в *a* (главный) и далее в *c* (побочный, так как тоника уходит на *As*).

В начале четвёртого предложения, не без участия валторны, рождается квинтовая цепь устоев *as-des-ges*, после чего малотерцовый сдвиг закрепляет в качестве главного устой *es*.

В пятом предложении Брукнер сначала воспроизводит то же движение по тетра-хорду, что было в первом предложении; далее смена устоев происходит следующим образом: *g* (главный) – *h* (побочный, приравнивается промежуточному в составе тетрахорда *h-as-gis-fis*) – *fis* (побочный в рамках *H dur*) – *gis* (главный).

Итак, в строении мелодии побочной темы борются диатонические и хроматические факторы. А именно, рождённое диатоникой движение по тетра- и пентахордам всё время вытесняется терцовыми сдвигами главных устоев. Эти сдвиги, поначалу не нарушающие диатоники *c moll*, уже с середины второго предложения выходят за её пределы (*Es-Ges*, *fis-A*, *a-c*). В пятом предложении с помощью терцового сдвига *g-h* вводится промежуточная опора *h* (*H dur*), после чего диатоническими средствами достигается *gis moll*.

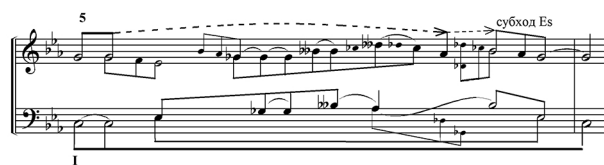
Чтобы увидеть роль отмеченных терцовых сдвигов в общей тональной картине побочной партии, вновь прибегнем к шенкерскому анализу.

Пример № 7

А. Брукнер.
Четвёртая симфония, II часть.
Анализ побочной темы
с помощью методов Шенкера
(первые 4 предложения)



В сокращении:



Как и в главной партии, тоны заднего плана (*I* в басу и «*5*» в перволинии) не приходят в движение (то есть басового арпеджирования *I–V* не происходит).

На среднем плане наблюдается ход *5–4–3* (приводящий к тоникализации III ступени) – одна из возможных *форм прерывания*. Тон *as* в начале четвёртого предложения – вспомогательный к «*5*» ур-линии; далее субходом *7–6–5* закрепляется *Es dur* и одновременно происходит возврат к головному тону «*5*».

В описанные диатонические процессы «инкрустируются» хроматические пролонгации, построенные на малотерцовых рядах. По существу, будучи основным гармоническим и мелодическим содержанием партитуры, эти ладовые образования искусно вставлены в диатоническую оправу, так что формально главная тоника «до» не теряется.

Подведём итоги. В настоящей статье совмещены три, казалось бы, несовместимых метода анализа гармонии и мелодии:

- 1) выявление баланса мелодических устоев на основе методики, выработанной в ходе анализа модальной монодии;
- 2) функциональный анализ гармонической системы на этапе её перерастания из мажоро-минорной в хроматическую;
- 3) шенкерский метод.

Представляется, что для анализа мелодии не только как важнейшего из гармонических голосов, но и как самостоятельной линии метод выделения линейных устоев вполне адекватен. Во-первых, в его основе лежит то же противопоставление,

с одной стороны, устоев и неустоев, с другой – устоев различного уровня, что и при анализе любой ладовой системы – будь та модальной или тональной. Во-вторых, приложение методов, выработанных в ходе анализа монодии, к тональной мелодии позволяет квалифицировать некоторые из её устоев иначе, чем это было бы возможным в рамках лишь тональной системы. В результате мелодия видится одновременно и как самостоятельная линия, и в контексте многоголосной гармонической ткани.

Что же касается методов Г. Шенкера, то лишь в своём аутентичном варианте они кажутся несовместимыми с ладовым анализом, с выделением устоев и неустоев. Если же взглянуть на описанный Шенкером процесс прорастания тонического трезвучия в контрапункт двух линий и далее в разветвлённое древо линейных ходов – как на развёртывание мажора или минора во времени, то становится очевидным, что и временное становление любого лада может быть рассмотрено аналогичным образом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров Ю. К. Ладовое строение знаменных стихир XVII века (на примере догматика первого гласа) // Искусство музыки: теория и история: электронный журнал. 2016. № 14. С. 1–28. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti_2016_14_1_28_zakharov.pdf (дата обращения: 25.09.2020).
2. Кулаковский Л. В. К вопросу о строении народных мелодий // Музыкальное образование. 1928. № 4/5. С. 13–38; № 6. С. 16–38.
3. Холопов Ю. Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Стб. 512–529.
4. Horton J. Form and Orbital Tonality in the Finale of Bruckner's Seventh Symphony // Music Analysis. 2018. Vol. 37, Issue 3, pp. 271–309. DOI: 10.1111/musa.12124.
5. Muniz J. A Tendency-Transformational Model of Enharmonic Modulations and Related Phenomena // Music Theory Spectrum. 2019. Vol. 41, Issue 1, pp. 1–20.
6. Pell N. Key Profiles in Bruckner's Symphonic Expositions: "Ein Potpourri von Exaltationen"? // Music Theory Online. 2018. Vol. 24, No. 1. URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.1/mto.18.24.1.pell.html> (25.09.2020).
7. Ramirez M. J. Analytic Approaches to the Music of Anton Bruckner: Chromatic Third-Relations in Selected Late Compositions: Ph.D. Dissertation. In 2 Vols. Chicago, Illinois, 2009. 382 p.
8. Venegas G. Anton Bruckner Slow Movements: Dialogic Perspectives: Paper presented at the annual meeting of the SMT. Arlington, 2017.

Об авторе:

Захаров Юрий Константинович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, Академия хорового искусства имени В. С. Попова (125565, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-3873-3934**, n-station@rambler.ru

 REFERENCES 

1. Zakharov Yu. K. Ladovoe stroenie znamennykh stikhir XVII veka (na primere dogmatika pervogo glasa) [The Modal Structure of the 17th Century Znamenny Stichera (by the Example of a First Echos Dogmatikon)]. *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya: elektronnyy zhurnal* [The Art of Music: Theory and History: Electronic Journal]. No. 14, 2016, pp. 1–28.
URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti_2016_14_1_28_zakharov.pdf (25.09.2020).
2. Kulakovskiy L. V. K voprosu o stroenii narodnykh melodiy [Concerning the Question of the Structure of Folk Melodies]. *Muzykal'noe obrazovanie* [Musical Education]. 1928. No. 4/5, pp. 13–38; No. 6, pp. 16–38.
3. Kholopov Yu. N. Melodiya [Melody]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Vol. 3. Moscow, 1976. Col. 512–529.
4. Horton J. Form and Orbital Tonality in the Finale of Bruckner's Seventh Symphony. *Music Analysis*. 2018. Vol. 37, Issue 3, pp. 271–309. DOI: 10.1111/musa.12124.
5. Muniz J. A Tendency-Transformational Model of Enharmonic Modulations and Related Phenomena. *Music Theory Spectrum*. 2019. Vol. 41, Issue 1, pp. 1–20.
6. Pell N. Key Profiles in Bruckner's Symphonic Expositions: "Ein Potpourri von Exaltationen"? *Music Theory Online*. 2018. Vol. 24, No. 1.
URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.1/mto.18.24.1.pell.html> (25.09.2020).
7. Ramirez M. J. *Analytic Approaches to the Music of Anton Bruckner: Chromatic Third-Relations in Selected Late Compositions: Ph.D. Dissertation*. In 2 Vols. Chicago, Illinois, 2009. 382 p.
8. Venegas G. *Anton Bruckner Slow Movements: Dialogic Perspectives: Paper presented at the annual meeting of the SMT*. Arlington, 2017.

About the author:

Yuri K. Zakharov, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of History and Theory of Music, Victor Popov Academy of Choral Arts (125565, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-3873-3934, n-station@rambler.ru



Л. Д. ДАШИЕВА

*Институт монголоведения, буддологии и тибетологии
Сибирского отделения Российской академии наук
г. Улан-Удэ, Россия
ORCID: 0000-0003-0492-7252, dashieva2006@yandex.ru*

Ладовые архетипы в традиционной музыке бурят

В статье впервые рассматриваются ладовые архетипы в традиционной музыке бурят – узкообъёмные ангемитонные трёх- и четырёхзвучные ладовые структуры, имеющие ключевое значение в звуковысотной организации песенной традиции. Применяя интонационно-ладовый и структурно-типологический методы анализа, автор впервые репрезентирует ладовые архетипы в контексте глубинного раннефольклорного пласта обрядовой песенной традиции западных бурят. Типичные ладовые архетипы рассматриваются на примере застольных песен *архиин дуунууд* и песен *ёохорой дуунууд*, сопровождающих бурятский круговой танец *ёохор*. Публикуемая информация способствует уточнению монодийной природы ладового мышления бурят и, вероятно, осмыслению специфики традиционного музыкального мышления мифологического типа. В дальнейшем исследовании ладовых архетипов необходимо продолжить изучение вопроса корреляции универсального общего и специфически особенного, характерного для бурятской монодийной культуры.

Ключевые слова: лад, ладовые архетипы, монодия, песенная традиция бурят.

Для цитирования / For citation: Дашиева Л. Д. Ладовые архетипы в традиционной музыке бурят // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 258–265.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.258-265.

LIDIYA D. DASHIEVA

*Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies
of Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Ulan-Ude, Russia
ORCID: 0000-0003-0492-7252, dashieva2006@yandex.ru*

Modal Archetypes in the Traditional Music of the Buryats

The article examines for the first time the modal archetypes in the traditional music of the Buryats – narrow-ranged three- and four-pitch modal structures which have a crucial significance in the pitch organization of the song tradition. Applying the intonational-modal and structural-typological methods of analysis, the author represents modal archetypes for the first in the context of the profound early folk music stratum of the ritual song tradition of the Western Buryats. The typical modal archetypes are examined in the examples of the drinking songs *arhiin duunuud* and the *yokhoroy duunuud* songs which accompany the Buryat *yokhor* round dance. The published information helps specify the monodical nature of the Buryats' modal thinking and, in all possibility, the cognition of the specific features of traditional music thinking of the mythological variety. In the subsequent research of modal archetypes, it is necessary to continue studying the question of



correlation of the universally combined and the specifically distinctive characteristic for the Buryat monodical culture.

Keywords: mode, modal archetypes, monody, the song tradition of the Buryats.

В отечественном и бурятском этномузыкознании сформировалось устойчивое мнение о пентатонной природе ладового мышления бурят. Некоторые исследователи по сей день рассматривают звуковысотно-ладовую организацию бурятских фольклорных произведений с позиции ангемитонной пентатоники (далее – АП), столь распространённой ладовой системы у народов Востока. Однако, на наш взгляд, в современном этномузыкознании давно уже назрела необходимость серьёзного уточнения вопроса дифференцированного подхода к АП в бурятской традиционной музыке, в том числе и в музыкально-диалектном аспекте. Безусловным подтверждением высказанной точки зрения, а также уточнения генезиса и базовой основы традиционного ладового мышления бурят являются результаты исследования звуковысотно-ладовой системы западнобурятских обрядовых песен, опубликованные в монографии автора «Обрядовая песенная традиция западных бурят» (Иркутск, 2017) [12]. Очевидно, что они (результаты – Л. Д.) могут способствовать кардинальному изменению сложившегося отношения исследователей к обозначенной проблеме.

Одним из главных доказательств исследования является обобщающий вывод об отсутствии АП в традиционной музыке западных бурят, подчёркивающий ладовую специфичность их музыкального мышления. Другим важным результатом является звуковысотный

анализ ладовых архетипов раннефольклорной песенной традиции, отражающих историко-генетические корни обрядовой культуры западных бурят. Целостный ладоинтонационный анализ и осмысление ладовых архетипов в бурятской традиционной музыке станут основой для формирования нового взгляда на монодийную культуру бурят. Кроме того, базисом научных представлений о ладовых архетипах являются знания о природе конкретной модально-монодийной культуры, позволяющие исследователю выявить и определить характерные для данного этноса исходные ладовые архетипы или ладовые модели. Этому во многом способствует разработанная автором статьи система ладозвукорядных моделей (далее – ЛЗМ), репрезентированная в докторской диссертации [10].

Анализ ладовых структур обрядовых песен западных бурят основан на полевом материале автора, записанном во время музыкально-этнографических экспедиций Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук (далее – ИМБТ СО РАН) в Иркутскую область и районы Республики Бурятия в 2008–2012 годы. Другим ценным источником для звуковысотно-ладового анализа являются образцы обрядовых песен из сборника бурятских народных песен Д. С. Дугарова «Песни западных бурят» [13]. Автором статьи также осуществлено нотирование фольклорных образцов, хранящихся в фонофонде Центра

восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН. Интонационно-ладовый и структурно-типологический методы анализа элементов музыкального текста позволили адекватно интерпретировать ладовые архетипы в контексте осмысления глубинного раннефольклорного пласта обрядовой песенной традиции западных бурят [12].

В отечественном музыковедении представления о ладовых архетипах появились сравнительно недавно, «в процессе интенсивного формирования новой научной парадигмы теории лада <...> К. Южак предлагает считать ладовыми архетипами “исходные для данной культуры ладовые модели, лежащие в основе ряда производных ладовых структур”» (цит. по: [2, с. 47]). По мнению Е.М. Алкон, ладовые архетипы – трёхзвучные целостные структуры, образованные двумя сопряжёнными пространствами («ладоакустическими полями»). Сформулированные автором принципы классификации ладовых архетипов основаны на бинарности, асимметрии/симметрии, амбитусе ладов [2]. Причём в своей классификации исследователь, указывая на то, что в ней представлены «не все существующие ладовые архетипы музыки народов мира», репрезентирует разновидности трихорда как наиболее распространённого и универсального ладового архетипа [5, с. 77]. Об его универсальности свидетельствуют общие принципы строения, вариантность и гибкая мобильность, отмеченная отечественными и зарубежными исследователями [1; 5; 6; 16]. Таким образом, результаты изучения параметров трихордной ладовой структуры позволили по-новому взглянуть на этот ладовый архетип.

Фундаментом звуковысотно-ладовой системы традиционной музыки бурят

является узкообъёмная ангемитоника, активно и многосторонне функционирующая в песенной традиции во всех этнолокальных группах бурят: западных *эхиритов*, *булагатов*, *хонгодоров*, восточных *хори-бурят*, южных *селенгинцев*. Узкообъёмные лады относятся к категории *олиготоники* (малоступенные лады). В них амбитус звукорядов, как правило, не превышает квинту или сексту.

Рассмотрим две типичные ладовые модели/ладовые архетипы в обрядовой песенной традиции бурят. Они представляют собой узкообъёмные ангемитонные трёх- и четырёхзвучные ладовые структуры, имеющие ключевое значение в традиционной музыке бурят. Это ангемитонный трихордный лад (*трифоника*), так называемый «трихорд в кварте» (определение Ф. А. Рубцова), который репрезентирует первый ладовый архетип (далее – I ЛА) и ангемитонный тетрахордный лад (*тетрафоника*) – по аналогии с «трихордом в кварте» – «тетрахорд в квинте», представляющий второй ладовый архетип (далее – II ЛА). Две вышеназванные ладовые модели/ладовые архетипы являются самыми употребительными и стабильными в звуковысотно-ладовой системе песенной традиции бурят во всех этнолокальных группах (западных, восточных, южных):



I ЛА основан на трёхзвучном звукоряде в амбитусе кварты с интервальным строением $3 - 2^1 (D^1 - f^1 - g^1)$ – ангемитонный трихордный лад, в котором главная опора может быть представлена как нижним, так и вторым звуком трихорда².



В системе ЛЗМ данный ладовый архетип показан в группе II б [12, с. 54], а в предложенной типологии Е. М. Алкон – в классе 2.3 – бинарно-асимметричных ладовых архетипах с разновидностью 2.3.3 [5, с. 88]. Вследствие обоснования понятия *ладоакустического поля*, которое «соединяет материальную и идеальную стороны музыки, акустику и музыкальную психологию, “зонность” звуковысотного слуха, открытую Н. А. Гарбузовым, и представление о “растяжимости тонов”, относящееся к области музыкальной психологии Э. Курта» [3, с. 16], Алкон значительно углубляет понимание категории «лад», формулируя его следующим образом: «...в самом общем виде лад можно определить как систему взаимоотношений звуков и/или ладоакустических полей» [2, с. 47]. Подчёркивая универсальность и реликтовость I ЛА, автор говорит об его обрядовом происхождении: «Не вызывает сомнений как ритуальное происхождение данного ладового архетипа, так и его связь с коллективным бессознательным и магией плодородия» [4, с. 8]. Доказательством такой связи может служить семантический анализ одного из раннефольклорных жанров традиционной музыки западных бурят – коллективного кругового танца *ёхор* и сопровождающих его *ёхорных песен* [11, с. 51–66; 12, с. 179–199]).

Взяв за основу жанровый принцип и статистический метод анализа, подчеркнём, что в западнобурятской обрядовой песенной традиции, например, в *ёхорных* песнях I ЛА (ангемитонный трихордный лад) встречается гораздо чаще (70%) (см. пример № 1), чем II ЛА (ангемитонный тетрахордный лад (30%), тогда как в застольных песнях *архиин дуунууд* наоборот, складывается совсем иная картина. В обрядовой

застольной песенной традиции западных бурят ладовые архетипы ангемитонной природы распределены следующим образом: II ЛА (ангемитонный тетрахордный лад) составляет 75% (см. пример № 2 – *архиин дуун*), а I ЛА (ангемитонный трихордный лад) встречается реже (25%)³ Нотировки выполнены автором статьи.

Рассмотрим один из самых популярных *ёхорных напевов* западных бурят – *ёхор* «Ерыт орыт ёохортоо» («Приходите на ёхор»), широко распространённый в современной культуре закаменских *хонгодоров*.

В результате ладоинтонационного анализа можно выделить опорную полуторатоновую секунду (D^1-f^1), состоящую из устойчивых разнокачественных звуков с ладопеременной функцией опорных тонов⁴. В композиции четырёхстрочного напева (AA^1AA^1) главная ладовая опора совпадает с границами строк и полустрок. Побочный опорный тон d^1 имеет переменную функцию: если в начале напева (первая строка) его появление выпадает на сильную долю такта и его можно представить в качестве главной опоры, то во второй строке функция этого звука меняется. Здесь, вероятно, вновь необходимо вспомнить о феномене ладовой переменности, «функциональной многослойности» Е. В. Герцмана [9] и методике выявления опорных тонов С. П. Галицкой [7; 8]. Выясняется, что в этом ёхоре главным опорным тоном служит именно тон F^1 .

Вследствие устойчивости поэтического текста, формульности напева и константности ритма с характерной семи-, восьмислоговой ритмоформулой, по-видимому, можно говорить о его ареальном распространении на достаточно широкой территории Республики Бурятия, Иркутской области и Забайкалья.

Пример № 1

«Ерыт орыт ёохортоо»

Е - рыт о - рыт(о) ёо - хор - то (о), ёо - хор наа - да (а)и ху - шаа - раа,
Хуу - шир - ым - сий шэ - изл - жэ (о), шэ - из ёо - хор (о) ха - та - раа.

Вторая ладовая модель/ладовый архетип (далее – II ЛА), представленная наибольшим количеством образцов в застольной песенной традиции западных бурят, основана на ангемитонном тетра хорде в амбитусе квинты, имеющем интервальное строение: $3 - 2 - 2 (D^1 - f^1 - g^1 - a^1)$:

Главная опора часто представлена первым нижним, либо вторым звуком тетра хорда (гораздо реже третьим). Как уже было отмечено выше, в западнобурятских застольных песнях *архиин дуунууд* часто представлен II ЛА (ангемитонный тетра хордный лад).

Пример № 2

«Дуутайл хадаа»

Дуу - тай - л(а) ха - даа тоо - лэй хо - то - (с),
Ду - ра - тай ха - даа зуу - га - ла - ял даа.

Это один из типичных напевов застольной песенной традиции *эхиритов*, записанный автором в селе Малый Хужир Ольхонского района Иркутской области во время музыкально-этнографической экспедиции ИМБТ СО РАН в 2009 году от информантов М. М. Ирбизиной (1925 г. р.), Е. Б. Пестоновой (1936 г. р.), М.М. Ненова (1937 г. р.), С.Г. Огдоновой (1950 г. р.).

Таким образом, ладозвукорядные структуры трихордного и тетра хордного ладов являются стабильными несимметричными ладовыми архетипами и имеют, как было указано выше, ключевое значение в звуковысотной-ладовой системе традиционной музыки во всех этнолокальных группах бурят (западных *эхиритов*, *булагатов*, *хонгодоров*, восточных *хори-бурят*, южных *селенгинцев*). В дальнейшем исследовании ладовых архетипов необходимо продолжить изучение универсального общего и специфически особенного, характерного для бурятской монодийной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В настоящей статье гаммовые интервалы обозначаются цифрами, соответствующими количеству полутонов: 1 – малая секунда, 2 – большая секунда, 3 – полутонтоновая секунда.

² Используются следующие обозначения: – главная опора, – побочная или переменная опора, – полуопора, – неопорный тон. Для удобства сравнения все нотные примеры транспонированы на высо-

ту D первой октавы, взятого в качестве нижнего, часто опорного тона.

³ Что же касается гемитоники в западнобурятской песенной традиции, необходимо продолжить изучение природы её историко-генетического кода в традиционной музыке западных бурят, начатое автором статьи в докторской диссертации [10].

⁴ Исследователь бурятской профессиональной композиторской музыки О. И. Ку-



ницын справедливо предлагает называть этот интервал смежности полуторатоновой секундой, свойства которого «отчетливо проявляются в том, что он является бинарным сопряжением в бурятских фольклорных напевах, почти столь же часто, как большая секунда, а также бывает частью “опевающих” фигур» [14, с. 29-30]. Поэтому вслед за О. И. Куницыным, для того чтобы была ясна трактовка обозначенного интервала, именно

как показателя смежности, будем использовать термин «полуторатоновая секунда». На этой интервальной структуре базируются звукоряды ладовых архетипов, а также интонационные формулы обрядовых песен западных бурят. Более того, полуторатоновая секунда имеет ладоопорную функцию в звуковысотно-ладовой организации песенной традиции бурят.

🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
2. Алкон Е. М. К проблеме классификации ладовых архетипов // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад / ДВГАИ. Владивосток, 2004. Вып. 9, 10. С. 46–49.
3. Алкон Е. М. Мелос, модальность и музыкальное мышление мифологического типа: к развитию идеи Э. Курта // Учёные записки РАМ имени Гнесиных. М., 2014. № 1. С. 13–23.
4. Алкон Е. М. Загадка музыки: живое неживое // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад / ДВГАИ. Владивосток, 2017. Вып. 22. С. 5–12.
5. Алкон Е. М. Классификация ладовых архетипов и современные проблемы музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. М., 2019. Т. 7, № 2. С. 77–95.
6. Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах. На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья: дис. ... д-ра искусствоведения. Казань, 2003. 340 с.
7. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент: Фан, 1981. 91 с.
8. Галицкая С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 320 с.
9. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
10. Дашиева Л. Д. Обрядовая песенная традиция западных бурят: дис. ... д-ра искусствоведения. Владивосток, 2018. 452 с.
11. Дашиева Л. Д. Бурятский круговой танец ёхор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 209 с.
12. Дашиева Л. Д. Обрядовая песенная традиция западных бурят: Научное исследование. Иркутск: Оттиск, 2017. 448 с.
13. Дугаров Д. С. Бурятские народные песни. Песни западных бурят. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1980. 280 с.
14. Куницын О. И. Выразительные средства профессиональной музыки. Улан-Удэ: ВСГАКИ, 1999. 142 с.
15. Южак К. И. Лад: тип порядка, динамическая и эволюционирующая система // Традиции музыкальной науки. Л., 1989. С. 45–69.
16. Merriam A.P. The Antropology of Music. Evanston: North-western University Press, 1964. 358 p.

Об авторе:

Дашиева Лидия Данииловна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Центра восточных рукописей и ксилографов, Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук (670047, г. Улан-Удэ, Россия), **ORCID: 0000-0003-0492-7252**, dashieva2006@yandex.ru

REFERENCES

1. Alekseev E. E. *Rannefol'klornoe intonirovanie: zvukovysotnyy aspekt* [Early Folklore Intonation: The Pitch Aspect]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1986. 240 p.
2. Alkon E. M. K probleme klassifikatsii ladovykh arkhetyпов [Concerning the Issue of Classification of Modal Archetypes]. *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok – Zapad* [Culture of the Far East of Russia and the Countries of the APR: East – West]. Far Eastern State Academy of Arts. Vladivostok, 2004. Issue 9, 10, pp. 46–49.
3. Alkon E. M. Melos, modal'nost' i muzykal'noe myshlenie mifologicheskogo tipa: k razvitiyu idei E. Kurta [The Melos, Modality, and Musical Thinking of the Mythological Type: Towards the Development of the Idea of Ernst Kurth]. *Uchenye zapiski RAM imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music]. Moscow, 2014. No. 1, pp. 13–23.
4. Alkon E. M. Zagadka muzyki: zhivoe nezhivoe [The Mystery of Music: The Living and the Non-Living]. *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok – Zapad* [Culture of the Far East of Russia and the Countries of the APR: East – West]. Far Eastern State Academy of Arts. Vladivostok, 2017. Issue 22, pp. 5–12.
5. Alkon E. M. Klassifikatsiya ladovykh arkhetyпов i sovremennye problemy muzykal'nogo obrazovaniya [The Classification of Modal Archetypes and Modern Problems of Musical Education]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education]. Moscow, 2019. Vol. 7, No. 2, pp. 77–95.
6. Brazhnik L. V. *Angemitonika v modal'nykh i tonal'nykh sistemakh. Na primere muzyki tyurkskikh i finno-ugorskikh narodov Povolzh'ya i Priural'ya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Agemitonics in Modal and Tonal Systems. By the Example of the Music of the Turkic and Finno-Ugric Peoples of the Volga and the Ural Regions: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Kazan, 2003. 340 p.
7. Galitskaya S. P. *Teoreticheskie voprosy monodii* [The Theoretical Questions of Monody]. Tashkent: Fan, 1981. 91 p.
8. Galitskaya S. P., Plakhova A. Yu. *Monodiya: problemy teorii* [Monody: Issues of Theory]. Moscow: Academia, 2013. 320 p.
9. Gertsman E. V. *Antichnoe muzykal'noe myshlenie* [Ancient Greek and Roman Musical Thinking]. Leningrad: Muzyka, 1986. 224 p.
10. Dashieva L. D. *Obryadovaya pesennaya traditsiya zapadnykh buryat: dis.... d-ra iskusstvovedeniya* [The Ritual Song Tradition of the Western Buryats: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Vladivostok, 2018. 452 p.
11. Dashieva L. D. *Buryatskiy krugovoy tanets yokhor: istoriko-etnograficheskiy, ladovyy, ritmicheskiy aspekty* [The Buryat Circular Dance Yokhor: Historical-Ethnographic, Modal and Rhythmic Aspects]. Ulan-Ude: Publishing House of the Buryat Scholarly Center of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 2009. 209 p.



12. Dashieva L. D. *Obryadovaya pesennaya traditsiya zapadnykh buryat: nauchnoe issledovanie* [The Ritual Song Tradition of the Western Buryats: Scholarly Research]. Irkutsk: Ottisk, 2017. 448 p.

13. Dugarov D. S. *Buryatskie narodnye pesni. Pesni zapadnykh buryat* [Buryat Folk Songs. Songs of the Western Buryats.]. Ulan-Ude: Buryat. kn. izd-vo, 1980. 280 p.

14. Kunitsyn O. I. *Vyrazitel'nye sredstva professional'noy muzyki* [Expressive Means of Professional Music]. Ulan-Ude: East Siberian State Academy of Culture and Arts, 1999. 142 p.

15. Yuzhak K. I. Lad: tip poryadka, dinamicheskaya i evolyutsioniruyushchaya sistema [Modes: The Type of Order, a Dynamic and Evolving System]. *Traditsii muzykal'noy nauki* [Traditions of Musical Scholarship]. Leningrad, 1989, pp. 45–69.

16. Merriam A. P. *The Antropology of Music*. Evanston: North-Western University Press, 1964. 358 p.

About the author:

Lidiya D. Dashieva, Dr.Sci. (Arts), Leading Researcher at the Center for Oriental Manuscripts and Woodcuts, Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (670047, Ulan-Ude, Russia),

ORCID: 0000-0003-0492-7252, dashieva2006@yandex.ru



**О поправках и уточнениях к статье Эйлемы Арика (Eylem Arica)
«A Brief Narrative of the Third Position as the Initial Position
for Beginning-Level Violin Instruction», опубликованной в журнале
«Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», 2019, № 4**

Статья посвящена изложению методики начального обучения игре на скрипке. Автор просит извинения у читателей за допущенные ошибки и предлагает обратить внимание на уточнения, касающиеся некоторых источников:

- Правильным наименованием издателя книги «The Art and Science of String Performance», написанной С. Эпплбаумом и Т. Линдси (S. Applebaum, and T. Lindsay) в 1986 году и указанной в References, № 2 (с. 72), следует считать – «Alfred Publishing Company, Incorporated: Los Angeles, CA»;
- Год написания диссертации А. Бейкера, обозначенный в References, № 3 (с. 72), вместо указанного автором следует считать 2015 год;
- Вальтер Ангус (Walter Angus) написал свою методическую книгу в 1950 году (см. с. 70, последний абзац). Цитаты, использованные автором статьи, относятся к переизданию книги в 1961 году, которая опубликована издательством «Carl Fischer Inc., New York & Allan & Co» (с. 72, Примечание 13);
- Методическая книга А. Массая (A. Massau) «Méthode de Violon» была написана в 1934 году. Приведённые автором статьи цитаты относятся к изданию – «Combre, Paris, 1995» (с. 72, Примечание 11);
- Правильное название статьи, написанной П. Роландом (P. Rolland), следует читать – «Begin in the 3rd Position» (с. 71, Примечание 8);
- Название эссе Ю. Янкевича в книге, которую М. Ланковская (M. Lankovsky) редактировала и перевестила, и указанной в Reference, № 6 (с. 72), следующее – «Shifting Positions in Conjunction with the Musical Goals of the Violinist».

**About the corrections and specifications to Eylem Arica's article
“A Brief Narrative of the Third Position as the Initial Position
for Beginning-Level Violin Instruction” published in the journal
“Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” in issue No. 4, 2019**

The article is devoted to presenting a methodology of beginning violin instruction. The author wishes to apologize to her readers for the mistakes and wishes to draw their attention towards her specifications in regard to certain sources:

- The correct name of the publishing house of Samuel Applebaum's and Thomas Lindsay's book “The Art and Science of String Performance,” written in 1986 and indicated in the References as No. 2 (p. 72) must be indicated as – “Alfred Publishing Company, Incorporated: Los Angeles, CA”;
- The year of the writing of A. C. Baker's dissertation mentioned in the References as No. 3 (p. 72), instead of the one specified by the author, is 2015;
- Walter Angus wrote his violin method book using the third position beginning technique in 1950 (see p. 70, last paragraph). The quotations used by the author of the article pertain to a revision version of the book in 1961 from its original publication at the publishing house “Carl Fischer Inc., New York & Allan & Co Melbourne” (p. 72, Notes No. 13).
- Armand Massau's methodological book “Méthode de Violon” was written in 1934. The quotations cited by the author pertain to the edition – “Combre, Paris, 1995” (p. 72, Notes No. 11);
- The correct title of the article written by Paul Rolland must be read as follows – “Begin in the 3rd Position?” (p. 71, Notes No. 8);
- The title Yuri Yankelevich's essay in the second chapter of the book edited and translated by Masha Lankovsky, indicated in the References as No. 6 (p. 72), is as follows: “Shifting Positions in Conjunction with the Musical Goals of the Violinist.”

