

Ю. В. ЯКИМЕНКО, А. Г. АЛЯБЬЕВА

Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке

МЕССА «AFRICAN SANCTUS» ДЭВИДА ФЭНШОУ: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РИТУАЛЬНЫХ ПРАКТИК В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Месса «African Sanctus» Дэвида Фэншоу (1972–1977) впервые продемонстрировала многоуровневую сопряженность артефактов, принадлежащих африканской традиционной культуре и религиозному богослужению мусульман, в рамках католического духовно-концертного жанра. Подобная синтезирующая направленность, обнаруживаемая в этом сочинении на различных уровнях, демонстрирует готовность мессы к диалогу с различными культурами, стилями, жанрами, что проявляется на уровне взаимодействия религиозных традиций. Таким образом, сочинение Д. Фэншоу наметило новый вектор развития указанного жанра в контексте идей постмодернизма. Более того, упомянутое взаимодействие культур осуществляется не только посредством «комплементарного» совмещения религиозных текстов, написанных на латинском, классическом арабском языках и африканских наречиях, которые используются в ритуальных практиках для обращения к Богу, но и в области определенных музыкальных жанров и форм их репрезентации. Подразумеваются жанр мессы и элементы англиканской литургии, ритуальные практики африканских стран (брачные, военные танцы, погребальные плачи), а также элементы исламской культуры (азан, чтение Корана, суфийский зикр). В свою очередь, в мессе реализуется тенденция к синтезу театрального и ритуального начал. При этом композитор уделяет большое внимание аудио- и визуальному ряду, используя разнообразные материалы, собранные им во время этнографических экспедиций по африканскому континенту. Кроме того, Д. Фэншоу включает в партитуру звучание традиционных африканских инструментов, оговаривая участие профессиональных музыкантов-исполнителей соответствующей устной традиции.

Таким образом, в мессе «African Sanctus» обнаруживаются следующие черты постмодернизма: деконструкция жанра, синтезирующие устремления, мультикультурализм, элементы New Age (использование звуков природы), импровизационность, концептуальность (сохранение исчезающих музыкальных традиций, а также пацифистская направленность мессы, обозначенная самим композитором).

Ключевые слова: постмодернизм в музыке, «African Sanctus» Дэвида Фэншоу, жанр мессы, африканская традиционная культура, исламское богослужение, ритуальные практики, синтезирующие тенденции.

Для цитирования: Якименко Ю. В., Алябьева А. Г. Месса «African Sanctus» Дэвида Фэншоу: К проблеме взаимодействия ритуальных практик в контексте идей постмодернизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 112–120.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_112

Yu. YAKIMENKO, A. ALYABYEVA

A. Schnittke Moscow State Institute of Music

DAVID FANSHAW'S "AFRICAN SANCTUS": TOWARDS THE PROBLEM OF INTERACTION BETWEEN RITUAL PRACTICES IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM IDEAS

David Fanshawe's "African Sanctus" (1972–1977) was the first to demonstrate the multi-layered interplay of artifacts from African traditional culture and Islamic religious worship within the Catholic spiritual concert genre. This synthesizing focus, evident in this work at various levels, demonstrates the mass's readiness for dialogue with various cultures, styles, and genres, manifesting itself at the level of interaction

between religious traditions. Thus, Fanshawe's work charted a new direction for the development of this genre within the context of postmodernist ideas. Moreover, this cultural interaction is realized not only through the "complementary" juxtaposition of religious texts written in Latin, classical Arabic, and African dialects, which are used in ritual practices to address God, but also through specific musical genres and forms of representation. This includes the genre of the mass and elements of the Anglican liturgy, ritual practices of African countries (marriage and war dances, funeral lamentations), and elements of Islamic culture (the adhan, the reading of the Koran, and Sufi dhikr). The mass, in turn, embodies a tendency toward a synthesis of theatrical and ritual principles. At the same time, the composer devotes considerable attention to the audio- and visual elements, utilizing different materials collected during ethnographic expeditions across the African continent. Furthermore, Fanshawe includes the sounds of traditional African instruments in the score, stipulating the participation of professional musicians-performers of the oral tradition. Thus, the following features of postmodernism are found in the "African Sanctus" mass: deconstruction of the genre, synthetic aspirations, multiculturalism, elements of the New Age (the use of sounds of nature), improvisation, conceptuality (the preservation of disappearing musical traditions, as well as the pacifist direction of the mass, indicated by the composer himself).

Keywords: postmodernism in music, "African Sanctus" by David Fanshawe, genre of mass, African traditional culture, Islamic worship, ritual practices, synthesizing tendencies.

For citation: Yakimenko Yu., Alyabyeva A. David Fanshawe's "African Sanctus": Towards the problem of interaction between ritual practices in the context of postmodernism ideas. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 4. Pp. 112–120.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_112



В контексте адаптации и развития художественно-эстетических идей постмодернизма, формирующихся на протяжении 1960–1970-х годов, могут быть выявлены разнообразные векторы претворения музыкального жанра мессы: от переосмысления в аспекте «остраненной»/иронической трактовки (по нашему мнению, такова «Mass» Л. Бернштейна, 1972) до ярко выраженной устремленности к синтезу религиозных традиций Запада и других мировых культур, порождающей множественные подходы к вновь создаваемым звуковым формам¹. Показательным образцом индивидуального преломления обозначенных постмодернистских тенденций и неуклонно возрастающей заинтересованности в углубленном осмыслении духовных исканий человечества, репрезентируемых искусством XX столетия, является «African Sanctus: A Mass of Love and Peace» («Африканский Санктус: Месса любви и мира») британского композитора и этномузыковеда Дэвида Артура Фэншоу (1942–2010).

Как известно, постмодернистскому музыкальному творчеству в целом свойственны некоторые специфические характеристики: концептуальность, мультикультурализм, деконструкция жанра, многоуровневое тяготение к синтезу, активное внедрение элементов New Age (звуков природы), импровизационность. В мессе Фэншоу, по нашему мнению, упомянутые особенности запечатлены весьма рельефно. Кроме того, здесь наблюдается интенсивный «диалог» различных культур, реализуемый посредством

взаимодействий ритуальных практик и жанров. Этот процесс может быть назван показательным для соответствующих традиционных сфер, поскольку речь идет о дифференцированных опытах трансляции уникальной мифопоэтической картины мира, осуществляемых современными музыкантами.

В мессе «African Sanctus», создававшейся на протяжении 1972–1977 годов, были использованы аутентичные записи традиционной африканской музыки, собранные композитором в ходе нескольких этнографических экспедиций (1969–1973). Следуя в русле постмодернистских тенденций, Фэншоу насыщает выбранный им католический жанр текстами на различных языках и диалектах². Он одним из первых стремится объединить в создаваемом звуковом пространстве «сакральные» элементы различных религиозных культур, в том числе – языковые. (Последнее мотивируется ориентацией многих ритуальных практик на использование «божественного» языка, предназначенного только для общения с Господом: например, латинского языка – в мессе, классического арабского языка, на котором написан Коран, – в мусульманском богослужении и т. д.).

Следует заметить, что у Фэншоу были предшественники, стремившиеся объединить элементы европейской и африканской культур в «синтезирующем» жанре мессы. Наиболее ранним сочинением такого рода, по-видимому, является «Messe des Piroguiers» (1948) французских этномузыкологов и композиторов Элиан

Барат-Пеппер и Герберта Пеппера. В этом сочинении представлен синтез интонаций григорианского хора и традиционной африканской музыки племени *банда линда* (Banda Linda), осуществляемый в рамках обозначенной циклической композиции³. Позднее, в 1949 году, африканским композитором Джозефом Кивеле была написана «Missa Katanga» для хора *a cappella*⁴. В 1950-х годах появился ряд «африканских» месс, созданных христианскими миссионерами – священниками и музыкантами: «Messe Dominikale» аббата Калумбвы, «Messe de Kwango» отца Ван Бома (обе – 1956) и «Missa Luba» для хора, тенора соло и ансамбля ударных инструментов отца Гвидо Хаазена (1958). Последнее из этих сочинений, выдержанное в несколько «постмодернистском» духе, вызывает особый интерес⁵. С одной стороны, Хаазеном строго выдерживается композиционная схема ординария; с другой, – музыкальный материал цикла основывается только на устной профессиональной традиции племени *луба* с привлечением соответствующего аутентичного инструментария. Благодаря такому подходу современный европейский духовно-концертный жанр был переосмыслен в русле архаической культуры африканского континента, что благоприятствовало дальнейшему развитию указанной тенденции в контексте эпохи постмодерна.

«African Sanctus» Фэншоу предстает значимым вкладом в развитие упомянутой «синтезирующей» линии и утверждает индивидуальный авторский подход к жанру мессы, обусловленный взаимодействием нескольких религиозных традиций⁶. Предлагаемые далее аналитические наблюдения, раскрывающие специфику отмеченного взаимодействия (с использованием различных ритуальных жанров), позволяют глубже осмыслить авторскую концепцию этого произведения.

Впервые идея создания хоровой композиции, объединяющей академический жанр и этническую традиционную музыку, появилась у Фэншоу во время путешествия по Ираку и другим странам Персидского залива (1968 год). Поначалу автором было предложено сравнительно обобщенное название «African Revelations» («Африканские откровения»). Премьера сочинения, осуществленная известным коллективом – «Хором Сальтарелло», состоялась в июле 1972 года в Лондоне. Однако после указанного исполнения композиторская работа над циклом продолжалась. Окончательная редакция была опубликована в январе 1977-го, после чего состоялось ее новое исполнение (хоровой фестиваль в Торонто, 1978). В наши дни более чем полувековая концертная биография этого опуса впечат-

ляет обширностью географического охвата и количеством интерпретаций: от концертных залов Великобритании, Южной Америки, Азии, Южной Африки до российской премьеры 2012 года в Красноярском государственном театре оперы и балета.

Музыкальным материалом для названного цикла послужили записи традиционной музыки более чем пятидесяти племен, сделанные Фэншоу во время его этнографических экспедиций по африканскому континенту⁷: «Мое сочинение вырастает из музыки коренных народов Африки как в гармоническом, так и в ритмическом плане», – утверждал впоследствии композитор⁸. Авторская концепция «African Sanctus» (включая стилистику отдельных номеров) в целом своеобразно перекликается с маршрутом путешествия от Египта до озера Виктория в Африке: например, «Kyrie» представляет Каир, «Sanctus» – Северную Уганду и т. д. По мнению Фэншоу, пройденный им путь символически ассоциировался с начертанием креста, что показалось создателю цикла не случайным: в 1973 году вместо первоначального названия мессы было предложено другое – «African Sanctus» (Рис. 1). При этом Фэншоу как этнограф учитывал необходимость сохранения исчезающих музыкальных традиций данного континента. Однако итоговая концепция данного сочинения оказалась еще более масштабной: «В 1969 году я впервые отправился в Африку, задумав написать крупное произведение <...>, – вспоминал Фэншоу. – Однажды вечером, находясь в Каире и стоя на холме с видом на Нил, я внезапно уловил внутренним слухом невероятное сочетание европейского хора, сопровождающего *азан* – мусульманский призыв к молитве» [2]⁹. По всей видимости, именно тогда у композитора возник замысел одного из номеров будущего цикла – «Kyrie», соединившего в целостном звуковом пространстве элементы двух религиозных культур: христианства и ислама.

Сочинение Фэншоу предполагает активное взаимодействие хора, солиста и инструментального ансамбля. Композитор отдает предпочтение традиционным ударным (барабан *булкер*, *мадинда*), струнным (*энанга*, пятиструнная арфа *базенкон*) и духовым (*киата*, *мизмар*) инструментам Африканского континента, формирующим красочную звуковую атмосферу целого. Кроме того, указанный состав исполнителей может быть дополнен электрогитарами (№№ 3, 7), электроорганом или синтезатором, сопрано (в стиле госпел) или детским хором (№ 9). Трактую мессу преимущественно как сочинение концертного плана, композитор обозначает точное расположение всех музыкантов на сцене с учетом их

аудиовизуальных сопряжений. В контексте постмодернистских устремлений данный подход является оправданным, поскольку он характеризуется видимым тяготением к театрализации.

В основу композиции рассматриваемого цикла полагается канонический *Ordinarium* мессы, дополняемый несколькими «факультативными» номерами. Таким образом, суммарное количество частей в «*African Sanctus*» достигает 14. Последний номер, «*Dona nobis pacem*», был добавлен автором в 1994 году для новой записи мессы (Борнмутский симфонический хор, дирижер Невилл Крид) с подзаголовком «Гимн миру во всем мире». Этот призыв соотносится с личной позицией автора, провозглашавшего существование Единого Бога для всех конфессий, что предполагало соответствующее единство народов и осознание важности каждой культуры в мировом социуме. Аналогичная идея подразумевается в одной из завершающих частей – № 11 «*Agnus Dei*», о чем свидетельствует авторский комментарий: «В *Agnus Dei* и финальном *Kyrie* я размышляю о своих путешествиях, благодаря которым родился «*African Sanctus*». Здесь человеческие страдания, расовые конфликты и социальная несправедливость представлены звуками далеких военных барабанов¹⁰, записанными в пустыне Восточного Судана: «О, Агнец Божий, принявший на себя грехи мира, помилуй нас»¹¹.

Композиция рассматриваемого цикла подразделяется на две части: первая – №№ 1–6 (завершение – «*Et in Spiritum Sanctum*»), вторая – №№ 7–14 (открывается яркой драматической кульминацией – «*Crucifixus: Rain Song*»). Важнейшей составляющей «*African Sanctus*», которая наделена функцией своеобразного рефрена, является № 1, формируемый на ритмической основе известного африканского танца *бвала* (*Bwala Dance*) племени *ачоли* (*Acholi*) из Северной Уганды. Ритмическая пульсация этого танца включена композитором в партитуру (как своеобразный лейтритм); кроме того, *бвала* воспроизводится в аудиозаписи. Фэншоу признавался, что в 1969 году, когда он путешествовал по Африке, возникли трудности с привлечением профессиональных этнических танцоров, которые могли бы исполнить танец *бвала*. Однако в данном случае композитор проявил настойчивость, исходя из той самоочевидной ценности, которую представляет собой данный танец – подлинное воплощение африканской культуры. (У ряда племенных объединений Северной и Восточной Африки *бвала* является торжественным королевским танцем-приветствием и возвещает о прибытии королей или их посланцев.) Подчеркивая значимость этой музыки, Фэншоу повторяет

исходную ритмическую пульсацию (с отдельными изменениями) несколько раз – на гранях основных музыкально-драматургических разделов (№№ 1, 8 и 13).

Существенная роль в данном сочинении отводится форме рондо, весьма свободно трактуемой композитором. На протяжении «*African Sanctus*» в указанной форме построено большинство частей (за исключением №№ 9 и 10); кроме того, рондальность прослеживается в масштабах всего цикла. Как известно, данная форма олицетворяет собой круговое движение, что перекликается с широко распространенным сакральным значением символики круга, присущей многим традиционным культурам. Следует полагать, что в рассматриваемом контексте обозначенное превращение рондальности является преднамеренно используемым драматургическим приемом.

Первая часть цикла открывается кратким четырехтактным вступлением литавр, содержащим только остинатную ритмическую основу. Тем самым композитор, с одной стороны, воссоздает звучание королевского барабана¹² – основной импульс к движению в ритуальном танце; с другой стороны, в более общем плане инициируется процесс развития на протяжении всего «*African Sanctus*».

В ритуальном танце *бвала* главный («королевский») барабанщик располагается в центре круга, который образуют танцоры со специальными церемониальными барабанами. Именно этот исполнитель воспроизводит ритмическую пульсацию в неизменном темпе, сохраняемом на протяжении всего танца. Согласно комментариям этнографов, исполнители *бвала* входят в особое состояние экзальтации, восхваляя вождя и богов. Указанное действо поддерживается остальными членами племени, в основном женщинами: они издают различные звуки (улюляции), подпрыгивая в ритм танца. Помимо названного ритма, композитор использует также интонируемые выкрики¹³ (на слогах «eh-eh» в конце строфы «*Gloria in excelsis*»), которые звучат в аудиозаписи. Позднее, в «*Credo: Sudanese Dances & Recitations*», соответствующие выкрики фиксируются в хоровых партиях (Пример 1).

Внедрение указанных темброво-артикуляционных приемов исполнения традиционной африканской музыки сопровождается изменениями в манере произнесения латинского текста. В данном случае прослеживается определенное жанрово-стилевое взаимодействие различных ритуалов. Поскольку месса как музыкальный жанр опосредованно связана с мессой как важнейшим ритуалом католической церкви, то в определенной степени этот жанр символизирует указанный ритуал. В свою очередь, танец

бвала, являющийся частью церемониального жанра, также ассоциируется с определенным ритуалом.

Аналогичное взаимодействие, обусловленное сопряженностью двух различных ритуальных практик (христианской и исламской), представлено в № 2 «Kyrie: Call to prayer» (повторяемый без изменений в финале цикла). Здесь, по-видимому, впервые в истории жанра музыкальная структура подобного цикла содержит *азан* – мусульманский призыв к молитве. Согласно авторским указаниям, он может звучать на протяжении «African Sanctus» либо в записи, осуществленной Фэншоу (Каир, сентябрь 1969 года¹⁴), либо в «живом» исполнении (приглашенный муэдзин совместно с хором)¹⁵.

Как известно, рассматриваемое произведение не является единственным примером циклической мессы, включающей в себя *азан*. На рубеже XX–XXI веков (1999–2000 годы) была сочинена и исполнена месса «The Armed Man: A Mass for Peace» Карла Дженкинса¹⁶, в которой также фигурировали элементы религиозной традиции ислама (№ 2 «Call to Prayers (Adhaan)») [1, с. 47]. Дженкинс, вслед за Фэншоу, оговорил необходимость исполнения *азана* приглашенным муэдином. Исходя из этого, допустимо полагать, что месса Фэншоу предвосхитила появление других сочинений с использованием данного призыва к молитве. Однако, в отличие от «Мессы за мир» Дженкинса, на протяжении № 2 «Kyrie: Call to Prayer» Фэншоу сохраняется одновременное звучание двух мелодических линий (*азан* – на арабском языке, партия хора – на греческом). Согласно комментарию автора, он рассматривает музыку в целом как мировое достояние, равнозначное и равноценное: «Если я смогу достичь своей цели (и кто-то постарается воспринять меня без предрассудков), тогда, вероятно, два мира – мусульманский и христианский – смогут однажды воссоединиться в концертном зале» [5, p. 113].

Композитором привлекается расшифровка записанного *азана*, в котором опорной ладовой структурой выступает интервал квинты (*des-as*). При этом исходные ритмоинтонации арабского и греческого текстов находятся в разных «звуковых полях», и соответствующие мелодические линии развиваются параллельно друг другу. На первом плане изначально пребывает сольная партия солиста (муэдина). В процессе дальнейшего интонационного развития, под влиянием распевов *азана*, партия хора «обрастает» хроматизмами, как бы приближаясь к исполнительской манере солиста, что приводит в заключительном разделе к их интонационному единству. Не только в данном сочинении, но и в других композициях Фэншоу утверждается равнопра-

вие различных конфессиональных элементов – общекультурных и собственно музыкальных.

Далее, в № 8 «Sanctus: Bwala Dance», вновь возвращаются ритмы танца *бвала*. В партитуру включена ремарка: «Исполнять полнокровно и ритуально»¹⁷, что вполне соответствует характерным особенностям музыки *ачоли*. С ритмической структурой этого танца соотносятся мелодическая линия и латинский текст «Sanctus». В следующем разделе этой части используется тембр традиционного ударного инструмента *мадинды*¹⁸ (Рис. 2), который входит в состав ансамбля, исполняющего придворную и церемониальную музыку [6, pp. 60–61]. В сопровождении этого инструмента звучит аутентичная запись песни рыбаков из африканского государства Буньоро (ныне – Уганда).

Следует заметить, что выбор записанного Фэншоу музыкального материала представляется не случайным. В контексте постмодернистских тенденций и влияния идей New Age¹⁹, для которого характерно претворение разнообразных «природных» элементов, Фэншоу включает в указанную композицию звуки природы (шум дождя, лягушачье кваканье – № 7, мычание коров – № 10), воспринимаемые как один из «кодов реальной действительности». Поэтому пение рыбаков в «Sanctus» (на фоне плеска волн и дуновений ветра), воссоздающее специфику аутентичного звуковысотного пространства африканской культуры, явилось важной составляющей композиторского замысла. Не случайно и в предшествующем «Crucifixus: Rain Song» – драматической кульминации данного цикла – звучит аудиозапись «Песни дождя», исполняемой во время экваториальной грозы²⁰.

Масштабным итогом произведения становится хоровой № 13 «Finale & Gloria», в котором звучит музыкальный материал из №№ 1 и 8 с некоторыми изменениями. Если в начальном разделе темы «Sanctus» и танца *бвала* проводятся поочередно, то в дальнейшем («Benedictus/Hosanna»), они образуют единое звуковое пространство: на фоне остиной пульсации *бвала* латинский текст звучит с подчеркнутой экспрессией. Обретаемый эмоциональный размах достигает видимого максимума в заключительном построении (на словах «Gloria»), исполняемом в аутентичной манере традиционного африканского пения. Таким образом, становятся еще более заметными органичная сопряженность и взаимодействие двух музыкальных сфер – африканской и европейской, запечатлеваемые посредством ритуальных элементов соответствующих культур.

Фэншоу одним из первых композиторов XX века обратился к «диалогу» африканского традиционного искусства и ислама в контексте

жанра католической мессы. В дальнейшем подобные синтезирующие тенденции нашли продолжение в других «африканских» мессах, среди них – «Aholi Missa Maleng» для смешанного хора и традиционных африканских ударных инструментов (1976) и «Missa Mayot» (1978) угандийского композитора Энтони Окело, «African Sanctus» (2004) Кэрола Стефенса, «Ethno-Mass For Peace» (2004) Лоренца Майерхофера, «African Sanctus» (2011) Бенджамина Харлана, опирающийся на записи кенийских народных мелодий. Однако Фэншоу трактует жанр мессы не только в духов-

но-концертном аспекте, но и в русле перформативности, выстраивая соответствующую многокомпонентную структуру. В этом сочинении весьма убедительно представлен синтез различных культур, осуществляемый посредством взаимодействия ритуальных практик. Вот почему «African Sanctus» Фэншоу является показательным отражением магистральных тенденций постмодернизма, интерпретирующим вокально-хоровой литургический цикл мессы в новом ракурсе и убедительно опровергающим стереотипное мнение о консерватизме данного жанра.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Среди них: «Misa Criolla» Ариеля Рамиреса (1964), «African Sanctus: A Mass of Love and Peace» Дэвида Фэншоу (1972, 2-я ред. 1977), «Jodlmesse № 1» Йошта Марти (1974), «Misa tango / Misa a Buenos Aires» Мартина Палмери (1996), «Jodlmesse "Seelapsee"» Дольфа Меттлера (1997), «Misa Tango» Луиса Энрикеса Бакалова (1997), «The Armed Man: A Mass for Peace» Карла Дженкинса (2000) и другие.

² В большинстве номеров цикла используются языки и диалекты африканских племен (за исключением № 9). Основные части мессы звучат на латинском языке (№№ 1–4, 7, 8, 11), № 9 – на английском (подобно англиканской литургии). Призыв муэдзина к молитве (*азан*), речитация Корана, суфийский *зикр* произносятся на арабском языке (№№ 2, 3, 4, 12). Отметим, что в 2000 году К. Дженкинс, продолжая указанную тенденцию, включил священные тексты-артефакты других культур в аналогичный цикл «The Armed Man: a Mass for Peace» (см., в частности: [1, с. 45]).

³ Племя проживало на территории, которая являлась ранее французской колонией Убанги-Шари в составе Французской Экваториальной Африки (в настоящее время – Центральноафриканская Республика).

⁴ Он признан одним из основоположников африканской христианской музыки. Известно также, что Дж. Кивеле изучал музыку катангских племен, проживающих на территории Конго, поэтому в его мессе фигурируют различные «отсылки» (аллюзии и цитаты) к музыке народа катанга, а произведение в целом называется «Missa Katanga», хотя структура канонического ординария мессы и латинский текст воспроизведены автором с надлежащей точностью.

⁵ Первые исполнения состоялись в марте–апреле того же года. Премьеру в брюссельском Дворце искусств посетил принц Бельгии Альберт.

⁶ В мессе представлены ритуалы различных культур, прежде всего европейских (католическая месса, элементы англиканской литургии) и африканских – брачный танец (Западный Судан), свадебный обряд (Египет), военный танец (Восточный Судан), погребальный плач (Уганда) и т. д. Кроме того, в качестве элементов арабской культуры фигурируют определенные ритуалы ислама – призыв муэдзина, чтение Корана, суфийский *зикр*.

⁷ Фэншоу путешествовал по течению реки Нил от стран Северо-Восточной Африки (Судан, Уганда, Кения) до Египта (Каир).

⁸ Более подробно см.: African Sanctus (1977): Educational Film Journals at Media History Project for references to this film By British Broadcasting Corporation. URL: <https://archive.org/details/africansanctusreel2/africansanctus-reel2.mov> (дата обращения: 25.10.2025).

⁹ Здесь и далее перевод выполнен одним из авторов статьи.

¹⁰ Сходный прием позднее использовал К. Дженкинс в мессе «The Armed Man: A Mass For Peace», в которой остинатная барабанная дробь явилась лейтмотивом войны.

¹¹ Подробнее см.: Fanshawe D. African Sanctus: Vocal score. London: Faber Music Ltd., 2008. P. 82.

¹² Церемониальный королевский барабан *булкер* (bulker) предназначался для сопровождения ритуальных танцев, исполняемых в дни проведения особых церемоний. Королевский барабан охранялся руотом (rwot – великий вождь) и символизировал его суверенную власть. Во время британской колонизации барабан был конфискован военными, чтобы таким образом подчеркнуть ограниченность властных полномочий руота.

¹³ Термин предложен И. Поповой (см.: [3, с. 242]).

¹⁴ Фэншоу убедил одного из имамов мечети Мухаммеда Али Великого исполнить призыв специально для записи. Позднее глава указанной мечети Эль-Хазар позволил Фэншоу ежедневно посещать школу для изучения техники чтения Корана. В 1972 году композитор сочинил «Куте» для хора а cappella и муэдзина как самостоятельный экуменический опус. На премьере Фэншоу лично исполнил соответствующий *азан*.

¹⁵ Позднее Фэншоу специально уточнил, что *азан* не должен быть гармонизован.

¹⁶ Особенности индивидуальной полистилистической концепции названного сочинения К. Дженкинса подробно рассматриваются в диссертационной работе Е. Кальченко (см.: [4, с. 21–22]).

¹⁷ Fanshawe D. African Sanctus... P. 58.

¹⁸ Основанием инструмента служат два банановых ствола, а «пластины», которые располагаются поперек,

Творчество композиторов XX–XXI веков

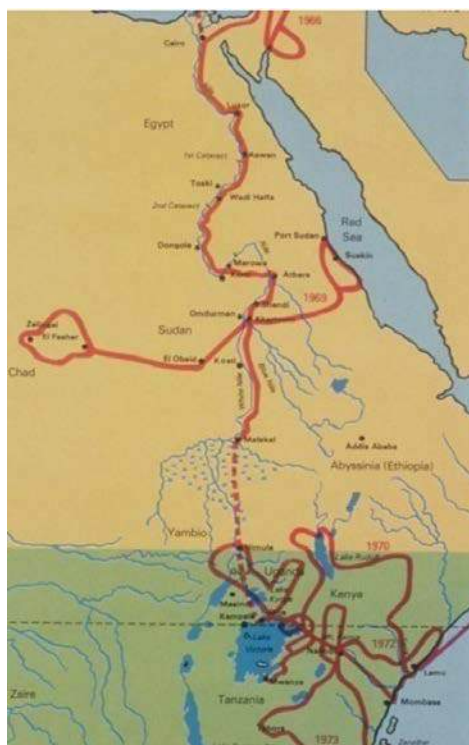
отделены друг от друга небольшими ветками, воткнутыми в стволы. Количество исполнителей может варьироваться от трех до шести. Музыканты, сидящие друг напротив друга, попеременно ударяют по клавишам инструмента – каждый со своей стороны. Таким образом, звучание ансамблевых партий чередуется на протяжении исполнения.

¹⁹ Более подробно см.: [7, с. 19].

²⁰ Песню исполнил Латиго Отенг под аккомпанемент семиструнной энанги (enanga).

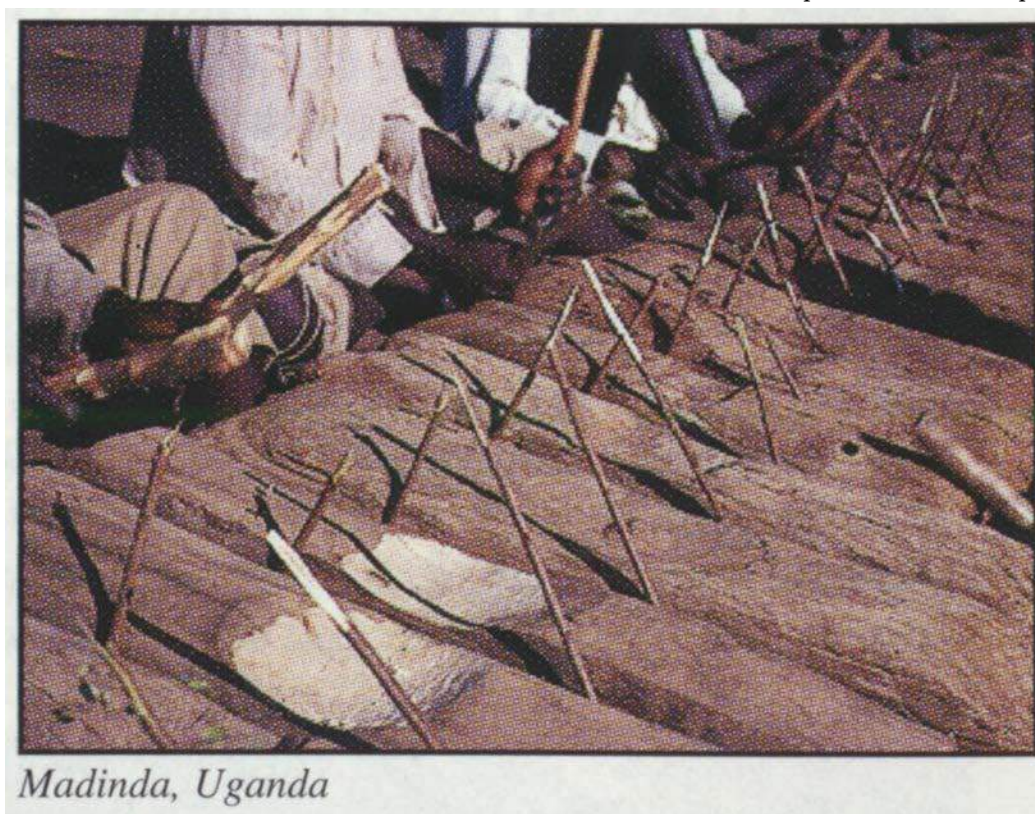
ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1. Карта путешествия Д. Фэншоу
в 1969–1973 гг. (см.: [2])



Пример 1
Д. Фэншоу. «African Sanctus». Credo

Рисунок 2. Музыкальный инструмент *мадинда* (Уганда).
Фото из архива композитора (см.: [3])



ЛИТЕРАТУРА

1. Якименко Ю. В. Месса Карла Дженкинса «The Armed Man: A Mass For Peace»: к проблеме диалога культур в контексте постмодернизма // Музыкальное искусство Евразии: Традиции и современность. 2025. № 1. С. 44–53.
2. David Fanshawe: website. URL: <https://fanshawemusic.com/history> (дата обращения: 20.09.2025).
3. Попова И. С. Интонируемые выкрики: история изучения и современные научные открытия // По следам Е. Э. Линевой: сб. науч. ст. Вологда: Обл. науч.-метод. центр культуры и повышения квалификации, 2002. С. 234–265.
4. Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2016. 26 с.
5. Fanshawe D. African Sanctus: A story of travel and music. New York: Quadrangle – New York Times Book Co., 1975. 234 p.
6. Kubik G. Theory of African music. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. 465 p.
7. Алябьева А. Г., Якименко Ю. В. Духовная музыка в контексте эстетики постмодернизма // Искусство и образование. 2022. № 3. С. 17–23.

REFERENCES

1. Yakimenko Yu. Messa Karla Dzhenkinsa «The Armed Man: A Mass for Peace»: k probleme dialoga kul'tur v kontekste postmodernizma [Karl Jenkins' Mass "The Armed Man: A Mass for Peace": On the Problem of Cultural Dialogue in the Context of Postmodernism]. In: Muzykal'noe iskusstvo Evrazii: Traditsii i sovremennost' [Musical Art of Eurasia: Traditions and Modernity]. 2025. No. 1. Pp. 44–53.
2. David Fanshawe: website. URL: <https://fanshawemusic.com/history> (date of application: 20.09.2025).
3. Popova I. Intoniruemye vykriki: istoriya izucheniya i sovremennye nauchnye otkrytiya [Intonated shouts: the history of learning and modern research discoveries]. In: Po sledam E. Linevoy [In the tracks of E. Lineva]: collected research works. Vologda: Regional research-methodological center of culture improvement of skill, 2002. Pp. 234–265.

4. *Kal'chenko E.* Messa v muzyke XX veka: k probleme neokanona [The Mass in the 20th Century Music: Towards the Problem of the Neo-canon]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2016. 26 p.
5. *Fanshawe D.* African Sanctus: a story of travel and music. New York: Quadrangle – New York Times Book Co., 1975. 234 p.
6. *Kubik G.* Theory of African music. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. 465 p.
7. *Alyab'eva A., Yakimenko Yu.* Dukhovnaya muzyka v kontekste estetiki postmodernizma [Sacred music in the context of postmodern aesthetics]. In: *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2022. No. 3. Pp. 17–23.

Якименко Юлия Владимировна

аспирантка кафедры философии, истории, теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 125009, Москва
YuliyaVladimirovnaTheory@yandex.ru
ORCID: 0009-0009-7830-9706

Yuliya V. Yakimenko

Postgraduate student at the Department
of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 125009, Moscow
YuliyaVladimirovnaTheory@yandex.ru
ORCID: 0009-0009-7830-9706

Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
aliabieva_a@mail.ru
ORCID 0000-0001-7562-1061

Anna G. Alyabyeva

Dr. Sci. (Art), Professor, Head of the Department
of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
aliabieva_a@mail.ru
ORCID 0000-0001-7562-1061