



ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЫМАНАХ

2023`4 (53)

# ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ <sup>16+</sup> МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2023'4 (53)

## В НОМЕРЕ:

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ  
ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ  
КУЛЬТУРЫ  
ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ  
XX–XXI ВЕКОВ  
АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ  
ИСКУССТВО  
ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ  
НАУКИ  
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
ЮГА РОССИИ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Подписной индекс  
79315

в Объединенном каталоге  
«Пресса России»

Оформить подписку  
можно в любом  
почтовом отделении России

Цена свободная

*Проект реализован с использованием гранта,  
предоставленного ООО «Российский фонд культуры»*

Научный журнал  
Издается с 2004 года  
С 2014 выходит четыре раза в год  
ISSN 2076-4766



Учредитель и издатель:  
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных технологий  
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)  
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта – Крылова Александра Владимировна,  
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор  
Главный редактор – Андрущенко Елена Юрьевна, доктор  
искусствоведения, доцент

Ответственный секретарь, технический редактор –  
Гончарова Алена Юрьевна

Редактор-корректор – Кравцова Татьяна Владимировна,  
кандидат филологических наук, доцент

Редактор-переводчик – Дуда Наталья Викторовна,  
кандидат искусствоведения, доцент

Переводчик – Шорникова Александра Владимировна, кандидат  
искусствоведения, ст. преподаватель

### Члены редакционной коллегии:

И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)  
В. Н. Дёмина, д-р иск., доц. (Россия)  
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)  
Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)  
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)  
В. О. Пигулевский, д-р фил., проф. (Россия)  
Е. Е. Полоцкая, д-р иск., проф. (Россия)  
Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)  
Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)  
И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)  
Е. В. Смагина, д-р иск., доц (Россия)  
С. И. Хватова, д-р иск., доц (Россия)  
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)  
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)  
Л. Атлас, д-р муз., проф. (Великобритания)  
В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)  
Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)  
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)  
Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий. Верстка А. Ю. Гончарова  
Адрес редакции и издательства: 344002, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону  
пр. Будёновский, 23, к. 103; e-mail: rioscons@mail.ru

Подписано в печать 20.11.2023. Дата выхода 27.11.2023.

Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 15,65. Тираж 100.

Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П.,  
344090, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону, пер. 1-й Машиностроительный.

Все архивные комплекты «Южно-Российского музыкального альманаха» также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных World OCLC, входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM) и международную базу данных Ulrich's Periodicals Directory.

# SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

## 2023'4 (53)

Academic journal  
Founded in 2004

Since 2014 the journal has been published quarterly

ISSN 2076-4766

**Founder and publisher:**

**Rachmaninov Rostov State Conservatory**

The journal is registered with Federal Service for Supervision  
of Communications, Information Technology  
and Mass Media (Roskomnadzor)

Registration Certificate: CМИ ПИИ № ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

**Academic Supervisor of the project** – Alexandra Krylova,

Dr. Sci. (Culturology), Ph. D. (Arts), Professor

**Editor-in-chief** – Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Arts)

**Technical Editor** – Alena Goncharova

**Proofreader Editor** – Tatiana Kravtsova, Ph. D. (Philology)

**Editor and Translator** – Natalya Duda, Ph. D. (Arts)

**Translator** – Alexandra Shornikova, Ph. D. (Arts)

**Members of the Editorial Board:**

Dr. Irina Dabayeva (Russia)

Dr. Vera Demina (Russia)

Dr. Andrey Denisov (Russia)

Dr. Svetlana Khvatova (Russia)

Dr. Elena Kiseeva (Russia)

Dr. Tatyana Naumenko (Russia)

Dr. Victor Pigulevskiy (Russia)

Dr. Elena Polotskaya (Russia)

Dr. Lyudmila Savvina (Russia)

Dr. Tatyana Shak (Russia)

Dr. Tatyana Sidneva (Russia)

Dr. Irina Skvortsova (Russia)

Dr. Elena Smagina (Russia)

Dr. Anatoly Tsuker (Russia)

Dr. Lev Atlas (Great Britain)

Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)

Dr. Elena Mironenko (Moldova)

Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)

Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by A. Goncharova

The mailing address of the editorial board:

23 Budyonovsky av.,

Rostov-on-Don, Russia, 344002

e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich's Periodicals Directory.

## IN THE ISSUE:

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

PROBLEMS OF TRADITIONAL  
CULTURE

THE TWENTIETH AND  
TWENTY-FIRST CENTURY  
COMPOSERS' CREATIVE WORK

ASPECTS OF MUSICAL CULTURE  
OF THE TWENTIETH –  
TWENTY-FIRST CENTURIES

PERFORMING ART

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

MUSICAL CULTURE  
OF THE SOUTH OF RUSSIA

MUSIC EDUCATION

**Subscription number  
in the Unified Catalogue  
«Russian Press» 79315**

The subscription is available  
at any post office of Russian Post

# СОДЕРЖАНИЕ

## CONTENTS

### МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

- Комарова А. А.* Семантические функции цитат из музыки Р. Вагнера в кино: от мифа к деконструкции .....5  
*Komarova A.* Semantic functions of quotes from R. Wagner's music in cinema: from myth to deconstruction
- Егорова Т. К.* Звуковая ментальность современного якутского кино .....14  
*Egorova T.* The sound mentality of modern Yakut cinema

### ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE

- Пазычева И. В.* Азербайджанский зерби-мугам в контексте сравнительного анализа .....22  
*Pazycheva I.* Azerbaijani Zarbi-mugham in the context of comparative analysis
- Шаяхметова А. К.* Музыкальный синтаксис в песнопениях мусульманского богослужения (на примере джума-намаза Красноярской соборной мечети) .....30  
*Shayakhmetova A.* Musical syntax in the chants of Muslim worship (on the example of the juma namaz of Krasnoyarsk Cathedral Mosque)

### ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK

- Кисеева Е. В.* Специфика перформанса в инструментальном театре Тан Дуна (на примере «Призрачной оперы») .....38  
*Kiseyeva E.* Specificity of performance art in Tan Dun's instrumental theatre (on the example of "Ghost Opera")

### АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES

- Цукер А. М. Б.* Яворский, И. С. Бах и массовая музыка .....47  
*Tsuker A. B.* Yavorsky, J. S. Bach and mass music
- Сиднева Т. Б.* «Композиторское музыковедение» в Нижнем Новгороде: жанровый диапазон и концептуальные особенности научных исследований .....54  
*Sidneva T.* "Composers' musicology" in Nizhny Novgorod: the genre diapason and conceptual features of academic research

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART

- Rybintseva G., Tarasova A.* "24 Preludes and Fugues" by D. Shostakovich in the context of J. S. Bach's tradition .....62  
*Рыбинцева Г. В., Тарасова А. С.* «24 прелюдии и фуги» Д. Д. Шостаковича в контексте баховской традиции
- Понькина А. М.* Диалогичность как приоритетная черта исполнительского стиля М. Шапошниковой .....68

<i>Ponkina A.</i> A dialogic tendency as priority feature of M. Shaposhnikova's performing style	
<i>Жебровская А. С.</i> Транскрипции клавирных сонат классической эпохи в современном репертуаре домриста.....	75
<i>Zhebrovskaya A.</i> Transcriptions of Clavier sonatas of the Classical Age in the contemporary domra player's repertoire	

**ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ  
PROBLEMS OF MUSICOLOGY**

<i>Лаврова С. В.</i> Проблема музыкального мышления и искусственный интеллект.....	84
<i>Lavrova S.</i> The problem of musical thinking and artificial intellect	
<i>Тараева Г. Р.</i> Отечественная музыкальная наука: инерция и перспективы.....	96
<i>Taraeva G.</i> Russian musical scholarship: inertia and prospects	

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ  
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA**

<i>Дабаева И. П., Байдикова А. С.</i> России предан сердцем... (О творчестве Л. П. Клиничева).....	104
<i>Dabaeva I., Baidikova A.</i> Devoted to Russia with heart... (On L. Klinichev's work)	

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ  
MUSIC EDUCATION**

<i>Копырюлин М. С.</i> В поисках истины и метода: размышления о диалектике педагогического творчества Л. В. Варавиной.....	110
<i>Kopyryulin M.</i> In search of truth and method: reflections on the dialectics of pedagogical creative activity by L. Varavina	
<i>Алиева З. Э.</i> Скрипичные этюды Эжена Изаи в диалоге с жанровыми традициями и новациями.....	119
<i>Alieva Z.</i> Violin etudes by E. Ysaye in the dialogue with traditions and innovations of the genre	

# МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

## MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 78.01+78.05

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_05

**А. А. КОМАРОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ЦИТАТ ИЗ МУЗЫКИ Р. ВАГНЕРА В КИНО: ОТ МИФА К ДЕКОНСТРУКЦИИ

Музыка Р. Вагнера является рекордсменом цитирования в киноискусстве XX–XXI веков. На сайте IMDb представлен список, состоящий из более 1500 фильмов с музыкой из произведений данного композитора. В качестве источника цитирования режиссеры чаще всего обращаются к «Полету валькирий» из «Валькирии», «Свадебному хору» из «Лоэнгрин», «Граурному маршу» из «Гибели богов», Вступлению из «Тристана и Изольды». В настоящей статье автор стремится выявить неизменно актуальные для киноиндустрии стилевые особенности творчества Р. Вагнера, проследить становление и развитие связанных с ними киноклише, а также рассмотреть режиссерские стратегии работы с семантикой цитатного материала. Вагнеровская музыкальная драма оказала большое влияние на искусство кино, что отразилось в режиссерских стремлениях к воплощению универсальной творческой концепции Gesamtkunstwerk, обращении к лейтмотивной системе, авторскому композиторскому мифу. Вагнерианство прослеживается в стиле и киноязыке отдельных композиторов и режиссеров (Л. фон Триер, А. Сокуров, В. Херцог, Г. Шор, Дж. Уильямс). В 30-е годы XX века философские и эстетические воззрения композитора ангажируются нацистской пропагандой, в результате чего закрепляется киноклише: музыка Вагнера – символ зла, войны, смерти, нацизма. В попытках демифологизации образов зла режиссеры второй половины XX века применяют к семантике вагнеровской музыки стратегии деконструкции, постмодернистской иронии. Другие киноклише, вне зависимости от жанра и направления, репрезентируют оригинальную композиторскую семантику. Таковы, например, образы «наглядности» (С. Эйзенштейн), выраженные в мотиве полета / скачки («Полет валькирий»), символы-образы любви, любви/смерти (музыка «Свадебного хора» в сценах бракосочетания, цитаты из «Тристана и Изольды»).

Ключевые слова: кинотекст, музыкальная цитата, Р. Вагнер, киноклише, музыкальная семантика.

Для цитирования: Комарова А. А. Семантические функции цитат из музыки Р. Вагнера в кино: от мифа к деконструкции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 5-13.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_05

**A. KOMAROVA**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

### SEMANTIC FUNCTIONS OF QUOTES FROM R. WAGNER'S MUSIC IN CINEMA: FROM MYTH TO DECONSTRUCTION

The music by R. Wagner is a record holder for citation in the cinema of the 20th–21st centuries. The IMDb website lists over 1,500 films featuring his music. As a source of citation, directors most often turn to the “Ride of the Valkyries” from “Die Walküre”, the Wedding Chorus from “Lohengrin,” the Funeral March from “Gotterdammerung” and the Introduction from “Tristan and Isolde”. This article seeks to identify the stylistic features of his work that are invariably relevant for the film industry, to trace the formation and development of film clichés associated with it, and also to consider the director’s strategies for working with the semantics of quotation material. Wagner’s musical drama had a great influence on the art of cinema, which was reflected in the director’s aspirations to embody the universal creative concept of Gesamtkunstwerk,

turning to the leitmotif system, the composer's myth. Wagnerianism can be traced in the style and film language of individual composers and directors (L. von Trier, A. Sokurov, V. Herzog, G. Shore, J. Williams). In the 30s of the 20th century, the composer's philosophical and aesthetic views were biased by Nazi propaganda, as a result of which a film cliché was assigned to it: Wagner's music is a symbol of evil, war, death, Nazism. Directors of the second half of the 20th century, in attempts to demythologize images of evil, apply strategies of deconstruction and postmodern irony to the semantics of Wagnerian music. Other film clichés, regardless of genre and direction, represent the original composer's semantics, for example, through images of "visuality" (S. Eisenstein), expressed in the motif of flight/jumping ("Ride of the Valkyries"), symbols-images of love, love/death (music of the Wedding choir in the wedding scenes, quotes from Tristan and Isolde).

Keywords: film text, musical quote, R. Wagner, film cliché, musical semantics

For citation: Komarova A. Semantic functions of quotes from R. Wagner's music in cinema: from myth to deconstruction // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 5-13.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_05



Музыка великого немецкого композитора-романтика Р. Вагнера является едва ли не самой цитируемой в киноискусстве XX–XXI веков. На крупнейшем сайте о кинематографе IMDb обнаруживается 1566 фильмов с музыкой Вагнера, в большинстве из которых цитируются оркестровые фрагменты опер: «Полет валькирий» из «Валькирии», «Свадебный хор» из «Лоэнгрина», «Траурный марш» из «Гибели богов», Вступление из «Тристана и Изольды».

Отечественные и зарубежные ученые изучают влияние Вагнера на киноискусство: например, вагнерианство в творчестве отдельных режиссеров (А. Сокурова, Л. фон Триера, В. Херцога), ангажированность философско-эстетических воззрений композитора нацистской кинопропагандой, влияние Gesamtkunstwerk, лейтмотивной системы на киноязык.

В рамках настоящей статьи будут проанализированы причины востребованности музыки Вагнера в кино, становление и интерпретации киноклише о музыке данного композитора в фильмах различных жанров и направлений, а также деконструкция семантики цитат из произведений маэстро в кинотекстах<sup>1</sup>.

Включение вагнеровской музыки в саундтрек подчиняется общим принципам введения в кинотекст цитат из произведений академической музыки, которые выполняют определенные композиционно-драматургические (вступление, кульминация, заключение, лейтмотив) и семантические функции. Т. Шак отмечает два важных свойства заимствованного музыкального материала в пространстве медиатекста, на которые следует обращать внимание при анализе: «...семантическая конкретность цитаты, закрепленность за ней определенного смысла и ассоциативного ряда <...> популярность и общеизвестность цитируемого материала, его узнаваемость и существование в коллективном сознании слушателей/зрителей» [1, с. 24].

Причины неиссякаемого интереса к музыке Вагнера в кино различны и связаны с глобальностью и антиномичностью творчества композитора, которые выражены в целостной авторской художественной системе, основанной на синестезийной идее взаимосвязи всех сторон бытия, его дуалистической целостности. В западноевропейской культуре образ Вагнера мифологизируется, а оппозиции эстетических взглядов композитора, такие как гуманизм – нетерпимость, христианство – язычество, смерть – любовь, intuitio – ratio, аполлоническое – дионисийское, радикальность – консерватизм, становятся предметами разнообразных рефлексий и порой неоднозначных интерпретаций. В книге «Música ficta (Фигуры Вагнера)» философа Ф. Лаку-Лабарта многогранное преломление эстетико-политических концепций Вагнера выражается в четырех «текстах» о связи его «фигуры и фикции» с выдающимися деятелями культуры XIX–XX веков – Ш. Бодлером, С. Малларме, М. Хайдеггером, Т. В. Адорно. Ф. Лаку-Лабарт отмечает, что в последовательности изложения «диалогов» с Вагнером «...по очереди предстают безоглядное признание, сдержанное соперничество, провозглашаемая, но на фоне аналогичных устремлений, враждебность, надежда на освобождение, они составляют своего рода повествование или историю, про которую я задним числом замечаю, что она в общем-то вторит истории моего собственного отношения к Вагнеру. Дело, возможно, в катарсисе» [2, с. 19].

Катарсис, а также трагедийность, трансцендентность вагнеровских музыкальных драм являются качествами, необходимыми не только для создания грандиозного, универсального произведения искусства. Они подвергаются интерпретации и ангажируются модернистскими гранд-нарративами, например, национал-социализмом. При помощи машины нацистской пропаганды сам образ композитора ста-

новится доказательством исключительности немецкой культуры. Последнее объясняется тем, что Третьему рейху были необходимы фигуры великих героев, архетипов, художников, которые могли бы объединить общество и создать «национал-эстетизм» (термин Ф. Лаку-Лабарта): «В немецком философско-политическом дискурсе 30-х годов <...> подобной фигурой является фигура Труженника (и Солдата: социальное и национальное), даже Фюрера. <...> Эта навязчивая идея восходит к более раннему периоду <...> к романтическому требованию некой “новой мифологии”» [Там же, с. 18].

В киноискусстве востребованным оказывается феномен синестезии, связанный с синтезом искусств. Сам Вагнер мог сравнить мелодию с запахом цветка, бетховенское мотивное прорастание темы – со строительством величественных зданий, оркестр Г. Берлиоза – с огромной машиной-калейдоскопом и т. д. [3, с. 286, 317–318]. Порой, сочиняя, Вагнер вдохновлялся разложенными вокруг лоскутами ярких тканей [4, с. 166]. Вагнеровский «дух музыки» выходит за пределы Absolute Musik. В работе «Опера и драма» композитор называет музыку «чистым органом выражения», который, однако, не способен совпасть с «выражаемым», именно поэтому инструментальная музыка нуждается в союзе с другими видами искусств [3, с. 272]. Такой подход предполагает тотальное погружение реципиента в пространство произведения искусства.

Отечественные и зарубежные поэты (Ш. Бодлер, С. Малларме, А. Блок, Б. Пастернак и другие) через слово воссоздают образы, рождающиеся при прослушивании вагнеровских музыкальных драм. Например, Д. Цертелев в стихотворении «Памяти Вагнера» (1887) так описывает «Полет валькирий»: «В молниях мчатся Валкирии с бешеным криком» [5]. Символист Вяч. И. Иванов в сонете «Полет» (1899) передает дерзновенный вагнерианский дух:

*Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков,  
Стремится Музыка, обвита бурной тучей...  
Ей вслед – погони вихрь, гул бездн, и звон подков,  
И светоч пламенный, как метеор летучий... [6].*

Композитор-романтик Г. Берлиоз тонко описывает картину морской бури, «увиденную» им в оркестровке увертюры «Летучего голландца»: «Она начинается оглушительным взрывом оркестра, и в этом звучании можно тотчас же различить рокот бури, и крики матросов, и свист снастей, и грозный шум разъяренного моря» [7, с. 77]. Продолжая мысль об экстрамузыкальной природе музыки Вагнера, приведем режиссерское впечатление С. Эйзенштейна, который, работая над постановкой

«Валькирии» для Большого театра (1940), емко охарактеризовал ее как «наглядную» [8, с. 115]. Т. Букина обнаруживает в названной постановке не только экстрамузыкальную, но и коммуникативную природу вагнеровской музыки, обозначая следующий комплекс: «красочные оркестровые картины», «звуковые иллюстрации персонажей», «фрагментарность и метод лейтмотивных комбинаций», «конкретность и символичность лейтмотивов», «информационная плотность визуальных образов», «индивидуализация тематизма средствами тембра, регистра и ритма», «графичность мелодической линии и пространственные иллюзии» [Там же, с. 115–118]. Перечисленные стороны «наглядности» музыки Вагнера оказываются востребованными в различных киножанрах, они дополняют визуальную сторону кинотекста, а также наделяют видеоряд различными смыслами.

Остановимся подробнее на интерпретациях образа стремительного полета воительниц-валькирий в кинематографе. Музыка «Полета» была хорошо знакома зрителям начиная с эпохи Великого немого, так как входила в специальные музыкальные картотеки и сборники цитат. Хрестоматийным примером визуализации «Полета» является «Рождение нации» (1915) Д. У. Гриффита – первый немой фильм американского производства со специально написанной оркестровой партитурой (композитор Дж. Брейл), где, наряду с «Полетом», в качестве цитатного материала использована музыка П. И. Чайковского, Л. Бетховена, Ф. Листа, Э. Грига.

Сюжет повествует об убийстве А. Линкольна Дж. У. Бутом и отношениях двух семей – сторонников Союза (Севера) и Конфедерации (Юга) в эпоху Гражданской войны и Реконструкции в США. По сюжету, чернокожие герои (многих из них играют белые актеры в гриме) неразвиты, сексуально агрессивны и представляют угрозу для белого населения Америки. Ультраправая расистская организация Ку-клукс-клан (ККК) изображена как героическая сила, сохраняющая истинные американские ценности. Вероятно, Гриффит выбрал «Полет валькирий» по причине экстрамузыкальности и узнаваемости музыкального материала: графичность мелодической линии, лаконичность темы, пространственные иллюзии полета резонируют бешеной скачке, импульсивности, быстрому монтажному ритму и напряженности в кадре. Однако не исключено, что режиссер сопровождал сцену мщения музыкой Вагнера, намекая на известную склонность композитора к антисемитизму.

Итак, в «Рождении нации» Гриффита музыка «Полета валькирий» впервые в истории кино получает не только визуальную интерпретацию,



но и агрессивную семантическую трактовку, репрезентирующую нетерпимость и жестокость: толпа всадников-мстителей в белых одеяниях с огненными факелами и крестами несет спасать праведных американцев от чернокожих.

Визуализация полета и агрессивная семантическая трактовка музыкальной цитаты обнаруживаются в фильме о войне США во Вьетнаме «Апокалипсис сегодня» (1979) Ф. Ф. Копполы. Музыка Вагнера звучит в сцене напалмового обстрела мирной вьетнамской деревни. Режиссер проводит прямые параллели между «Полетом валькирий» и пролетом военных вертолетов. Сцена обстрела – это переосмысление кульминации из «Рождения нации» (скачка – полет, месть – убийство, нетерпимость и линчевание – карательная операция и геноцид), а также отсылка к историческому факту: «Полет валькирий» являлся официальным гимном военной авиации Третьего Рейха.

Коппола не ограничился цитированием «Полета»: фильм открывает песня «The End» группы «The Doors»; полковник Куртц читает вслух солдатам «Полых людей» Т. С. Элиота; эпиграф «Мистер Куртц – он мертв» заимствован режиссером из повести Дж. Конрада «Сердце тьмы». Главная семантическая функция цитатного материала в «Апокалипсисе сегодня» – дополнить и углубить многомерный и изощренный образ бессмысленной и жестокой войны, погрузить зрителя в иррациональное, неконтролируемое и пугающее пространство смерти. После «Апокалипсиса» вьетнамская война превращается в миф, призрак коллективной памяти: «...она является коллективным живым сценарием, в котором мы продолжаем писать каракули, стираем, переписываем наши противоречивые и меняющиеся представления о себе» [9, р. 7–8].

Рефлексия на темы нетерпимости, бессмысленности войн и опасности реконструкции модернистских идеологий прослеживается в фильме «Морпехи» (2005) С. Мендеса, где цитируется сцена обстрела из «Апокалипсиса». Американские солдаты, находящиеся в зоне боевых действий в Ираке, искренне поддерживают экранную жестокость. Используя прием фильма в фильме, Мендес обращается к коллективной исторической памяти и задает зрителю сложные вопросы: не напоминают ли империалистические амбиции некоторых стран немецкую волю к власти? способно ли академическое искусство уберечь западноевропейскую цивилизацию от кризиса смыслов и войн?

Негативная коннотация музыки Вагнера в XX–XXI веках связана с ангажированностью творчества этого композитора нацистской идеологией. Известно, что А. Гитлер был большим

поклонником музыки Вагнера и видел в ней идеал воспитания немецкой нации, а в фигуре самого композитора – пророка и визионера. «Тот, кто хочет понять национал-социалистскую Германию, должен знать Вагнера», – говорил Гитлер [10, с. 132]. Зачастую мероприятия в нацистской Германии проходили под музыку данного композитора, а пропаганда пользовалась «вагнеровским мифом», в частности радикальными высказываниями маэстро, изложенными в работах «Еврейство в музыке», «Вибелунги: Всемирная история на основании сказания», «Немецкое искусство и немецкая политика», «Что такое немецкое?», «Религия и искусство», «Познай самого себя», «Чем полезно это познание?», «Героизм и христианство».

«Триумф воли» (1935), немецкий пропагандистский фильм режиссера Л. Рифеншталь, стал произведением, посредством которого связь между нацизмом и музыкой Вагнера прочно закрепилась в исторической памяти. Здесь сюжет повествует о съезде нацистской партии 1934 года в Нюрнберге, главная тема кинокартины – возвращение Германии на мировую арену в качестве великой державы. Средствами киноязыка Рифеншталь создает сложное монументальное полотно: движущиеся камеры, аэросъемка, применение длиннофокусных линз для передачи искаженной перспективы. Кроме того, режиссер использует визуальную и аудиальную цитаты, отсылающие к музыке Вагнера: в первый день названного мероприятия Гитлер прибывает на съезд на самолете и спускается «с небес» к восторженной толпе, подобно Лоэнгрину. Второй день съезда открывается панорамами Нюрнберга на рассвете, сопровождаемыми Прелюдией к III акту «Нюрнбергских мастерзингеров». Выбор именно этой оперы в качестве источника цитирования не случаен: «“Нюрнбергские мастерзингеры” были превращены пропагандой в эталон всего лучшего и великого в немецком искусстве вообще: глубины и разума, романтизма, трагичности, торжества и триумфа» [11, с. 198]<sup>2</sup>.

Закрепившаяся в «Триумфе воли» семантическая связь между музыкой Вагнера и идеологией Третьего рейха, взглядами Гитлера, образами войны будет неоднократно интерпретироваться в кинематографе – зачастую с помощью прямого цитирования отрывков из фильмов Л. Рифеншталь в сопровождении музыки Вагнера.

«Триумф воли» станет отправной точкой для формирования еще одного киноклише, основанного на стремлении демифологизировать образ Гитлера. Хрестоматийным примером является «Великий диктатор» (1940) Ч. Чаплина, где цитируются Вступление к опере «Лоэнгрин»

Р. Вагнера и «Венгерский танец» № 5 И. Брамса. Сцены танца с глобусом А. Хинкеля под музыку «Лоэнгрина» и жанровая сцена бритья клиента евреем-цирюльником, сопровождаемая «Венгерским танцем», семантически противопоставлены друг другу в горизонтальном смысловом контрапункте. Хинкель (Гитлер) репрезентируется как рафинированный эстет и беспомощный трус, скрывающийся в роскошных апартаментах и грезящий о мировом господстве под утонченно-эфемерную, совершенную музыку Вагнера, звучащую в его сознании. В то же время безмятный цирюльник показан как мастер, в совершенстве владеющий своим делом, слушающий по радио народный жизнеутверждающий «Венгерский танец» несмотря на военные действия, вынесенные за рамки кадра. Комедия положений, мотив двойничества, политическая сатира – этими приемами Чаплин впервые в истории кино демифологизирует образ фюрера: «Между маленьким евреем-парикмахером и диктатором разница не больше, чем между их усами. Но, тем не менее, отсюда возникают две бесконечно отдаленные ситуации, так же противопоставленные, как палач и его жертва» [12, с. 240].

В отечественном кино в качестве примеров прямого цитирования «Триумфа воли» и демифологизации образа Гитлера можно привести документальный фильм «Обыкновенный фашизм» (1965) М. Ромма и игровую картину «Иди и смотри» (1985) Э. Климова. Остановимся подробнее на работе Климова – фильме-предостережении о том, что война является страшным злом, которое невозможно оправдать или забыть. Сценарной основой послужила «Хатынская повесть» (1971) А. Адамовича, где изложена история трагической судьбы юного партизана Флера, ставшего свидетелем карательной операции фашистских зондеркоманд в Беларуси. События охватывают несколько дней, в течение которых мальчик Флера от пережитых потрясений превращается в глубокого старика.

Чтобы создать пространство страха и смерти, режиссер при помощи киноязыка формирует оппозиции, связанные с острашением или эффектом присутствия: фиксацию на деталях и длинные планы, съемку «от первого лица» и панорамную съемку, разрушение «четвертой стены» и экспрессивную актерскую игру, натурализм, экранную жестокость. Визуальная сторона кинотекста дополняется плотным, многомерным саундтреком, сотканным из шумов, музыкальных цитат и звенящей тишины.

Обратимся к главной кульминации и финалу фильма. Партизаны уничтожают участников операции. В это время Флера находит на дороге

портрет Гитлера с надписью «Гитлер асвабдзі-цель» и направляет дуло ружья в камеру, разрушая «четвертую стену», расстреливая не портрет, но образ фюрера. Каждый выстрел через быстрый монтажный ритм и прием обратной киносъемки поворачивает время вспять. Флера демифологизирует фюрера и Третий рейх, предотвращает ужасы войны, однако опускает ружье перед изображением Гитлера-младенца на руках матери. Далее демонстрируются кадры горящей деревни и титры: «628 белорусских деревень сожжено вместе со всеми жителями». Герой присоединяется к партизанскому отряду, уходящему в лес. Завершает фильм прощальный взгляд камеры в зимнее небо.

Описанную зону кульминации и финала сопровождает звуковая лавина из криков, плача, смеха, фрагментов нацистских маршей и джаза, пропагандистских лозунгов, обрывков выступлений Гитлера, цитат из увертюры к «Тангейзеру», «Полета валькирий», «Траурного марша» из «Гибели богов». Кажется, что герой выносит обвинительный приговор всей немецкой культуре. Однако Флера не утратил милосердия и гуманизма. Именно поэтому в финале фильма звучит «Lacrymosa» из Реквиема В. А. Моцарта: «Полон слез тот день, когда восстанет из праха, чтобы быть осужденным, человек. Так пощади его, Боже Милостивый, Господи Иисусе, даруй ему покой. Аминь».

Таким образом, сцена символического расстрела фюрера под музыку Вагнера – характерный пример киноклише «музыка Вагнера – зло» и демифологизации образа Гитлера: цитаты совмещены с фрагментами документальной хроники, на которых запечатлены не только парадная сторона нацистской идеологии, но и душераздирающий натурализм войны, включая сцены геноцида. Однако своеобразный контрапункт приводимых цитат из Вагнера и Моцарта, наряду с демонстрацией милосердия главного героя к младенцу, воспринимается как режиссерский комментарий о том, что каждый человек по природе своей добр, заслуживает право на прощение, а немецкая академическая музыка гуманистична, направлена на преображение человеческой души и катарсис.

Последовательной демифологизацией образов тиранов XX века, войны становятся гуманистические работы А. Сокурова. Их объединяют не только киноязык и круг тем, но также «Траурный марш» из «Гибели богов» Вагнера. Это фильмы, входящие в «тетралогию о власти»: «Молох» (1999), «Телец» (2001), «Солнце» (2005), документальная эпопея «Духовные голоса» (1995). Траурный марш выполняет в перечисленных кинотекстах неизменную семантическую

функцию, репрезентируя образы смерти и зла: кризис европейской цивилизации и смыслов, дегуманизацию человечества, несостоятельность модернистских нарративов, диктатуры. Возвращение к одним и тем же музыкальным цитатам на протяжении творческого пути позволяет говорить о метатекстовой природе киноязыка данного режиссера.

В перечисленных примерах музыкальные цитаты получают следующие семантические трактовки: наглядность («Полет валькирий» – скачка, пролет вертолетов); формирование киноклише «музыка Вагнера – символ войны, зла, смерти» (фильмы о войне, параллели с идеологией Третьего рейха); демифологизация образа Гитлера и тиранов XX века.

Однако музыка Вагнера в киноискусстве используется не только для создания философско-трагедийных образов. Нередко применяется анимационная наглядность, или «эффект Микки-Мауса», когда экранное действие воссоздает движение музыкальной мысли. В анимации семантика вагнеровских цитат получает комическую трактовку: сериалы «Симпсоны» (1989 – наст. время) и «Эй, Арнольд» (1994–2004), «Что за опера, Док?» (1957), «Ранго» (2011). Например, в мультфильме «Что за опера, Док?» (1957) разворачивается постановка «оперы Вагнера». Саундтрек мультфильма включает в себя цитаты из «Полета валькирий», «Летучего голландца», «Тангейзера». Сюжет повествует о вечном противостоянии охотника Элмера Фадда кролику Багзу Банни в сценических амплуа Зигфрида и Брунгильды.

Отметим, что в отдельных кинотекстах при работе с цитатным материалом режиссеры используют стратегию деконструкции, в результате чего «прямолинейность клише» разрушается либо преодолевается. Стратегия может опираться на иронию, обращение к иррациональному, ностальгию.

В экзистенциальной трагикомедии Ф. Феллини «8½» (1963) поток сознания главного героя Гвидо Ансельми наполнен воспоминаниями, грезами и видениями, цитатами и аллюзиями. «Полет валькирий» сопровождает сцену утренней рутины курортного местечка. Смысловый контрапункт между музыкой и изображением, бесцельное блуждание камеры, обрывки праздных бесед, ассоциации с «пространством аттракционов» создают эффект «сенсомоторной расслабленности», что, по словам Ж. Делеза, должно «подвести посетителя, наблюдающего за особым пространством-временем, к иному пространству-времени» [12, с. 352, 357]. В данной сцене Феллини деконструирует семантику музыкальной цитаты с помощью эффекта внезапного

сочетания величественного и серьезного («Полет валькирий») и нелепого: эксцентричная курортная публика в состоянии «сенсомоторной расслабленности» (Ж. Делез).

Обратимся к сериалу-антиутопии «Черное зеркало» и одному из его эпизодов под названием «Демон 79» (2023, режиссер Т. Хейнс). Данный эпизод представляет собой ностальгический взгляд на массовую культуру второй половины 1970-х годов сквозь призму неизменно актуальных социальных, политических и экологических проблем. Сюжет повествует о продавщице Нида, дочери мигрантов из Индии, столкнувшейся с ксенофобией и объективацией со стороны коллег и соседей. Нида случайно вызывает демона Гаапа в облике солиста группы «Boney M», и тот уговаривает героиню совершить ритуальные убийства, чтобы предотвратить конец света. Жертвами Нида становятся педофил, преступник и случайный свидетель убийства. Выбирая последнюю жертву, героиня решает, что смерти достоин основатель консервативной партии Майкл, которому будет суждено установить в США тоталитарный режим, развязать ядерную войну и уничтожить человечество. В сцене ночной погони хрестоматийный злодей Майкл слушает увертюру к «Тангейзеру», а мстительница Нида – авангардную музыку представительницы Новой волны Лены Лович. Благодаря резкому монтажному ритму музыкальные цитаты сталкиваются между собой в горизонтальном и вертикальном контрапункте: в моменты монтажных перемещений из пространства Майкла в пространство Нида происходит внезапное переключение с одной цитаты на другую; цитаты звучат одновременно, когда машины героев врезаются друг в друга. Деконструирующая работа с аудиовизуальными сторонами кинотекста создает мощную кульминационную зону, в которой одновременно сосуществуют образ ядерной войны, тема разрыва между академической и массовой культурой, противостояние радикальных направлений консерватизма и либерализма, проблемы своего и чужого, иммиграции и ксенофобии, феминизма.

В фильме «Маргаритки» (1966) режиссера В. Хитиловой стратегия деконструкции реализуется не в отдельной сцене, но на всех уровнях кинотекста. Сюжет не имеет структуры, сцены хаотично переходят одна в другую путем переключений цветных, черно-белых или тонированных кадров. Радикальность киноязыка Хитиловой обусловлена крутом тем, к которым обращается режиссер в данном кинотексте: ядерная война, климатические катастрофы, критика общества потребления, борьба за права женщин. Саундтрек фильма состоит из девятнадцати номеров

(композиторы И. Шлитр, И. Шуст), два из которых – цитаты VII части из «Немецкого реквиема» И. Брамса (№ 10 «Burning Ribbons. Phone call 1» – «Горящие листы. Телефонный звонок 1») и «Траурного марша» из «Гибели богов» Р. Вагнера (№ 17 «Beggars Banquet» – «Нищий банкет»).

Сцена с цитатой из «Немецкого реквиема» Брамса, представляет собой пример радикального феминистского высказывания против объективации женщин. Здесь происходит разрушение смысла цитаты, которая превращается в «звуковые обои» к длинному и абсурдному телефонному разговору девушек с навязчивым поклонником. В финале героини устраивают «Нищий банкет» под музыку «Траурного марша»: они уничтожают еду и посуду, рассуждая о том, что нужно быть хорошими и трудолюбивыми, чтобы достичь всеобщего благополучия. Закончив «сервировку», девушки ложатся на стол и размышляют о счастье, после чего на героиню падает люстра, при помощи монтажа вводятся кадры войны, взрывов атомных бомб. Кинокартину завершают титры: «Этот фильм посвящен тем, кто огорчается только из-за растоптанного салата». Здесь Хитилова фокусируется на проблемах угрозы ядерной войны, общества потребления, кризиса европейской цивилизации.

В фильме «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (1998) режиссер Т. Гиллиам деконструирует наглядность цитаты «Полета валькирий» и киноклише «музыка “Полета” – образ нетерпимости и войны». Одним из лейтмотивов фильма становится война во Вьетнаме: по сюжету, журналист Рауль Дюк испытывает панический страх перед военными сводками, причем обращает на них особенно пристальное внимание, пребывая в наркотическом опьянении. «Полет валькирий» звучит в сцене наркотического трипа Рауля, сопровождая сюрреалистический репортаж о гонках в пустыне. Из-за пыльной бури невозможно разглядеть процесс соревнований. Герой испытывает слуховые галлюцинации, слышит шум вертолетов и пулеметные выстрелы, которые смешиваются с музыкой Вагнера. Когда Дюк понимает, что стреляли не вьетнамцы, а браконьеры, что это не несет угрозы, трип и музыка Вагнера прекращаются. Первый уровень интерпретации цитаты в данном примере связан с киноклише «“Полет валькирий” – образ войны» и отсылает к сцене обстрела вьетнамской деревни из «Апокалипсиса сегодня». Второй уровень возникает в результате деконструкции упомянутого киноклише при помощи постмодернистской иронии. В описанной сцене Гиллиам размышляет о влиянии на сознание человека не реальных событий, а последующей их интерпретации сквозь призму новостей, пропаганды, кино и массовой культуры.

Итак, вагнеровские музыкальные драмы привлекали режиссеров на всем протяжении существования данного вида искусства, начиная с зарождения кинематографа, с ранних экранизаций периода Великого немого, предполагающих музыкальное сопровождение кинопоказов по типу «микки-маусинга» («Парсифаль» (1904) Э. Портена, «Лоэнгрин» (1907) Ф. Портена, «Тристан и Изольда» (1909) Г. Пате, «Тристан и Изольда» (1911) У. Фаллена, «Зигфрид» (1912), «Парсифаль» (1912) М. Казерини), и заканчивая кинотекстами XXI века, в которых музыка данного композитора обретает устойчивое семантическое значение. Синтетическая природа кинематографа тесно связана с вагнеровской музыкальной драмой, Gesamtkunstwerk (Х. Ю. Зиберберг), лейтмотивной системой (Л. фон Триер, В. Херцог, А. Сокуров), при этом многие современные кинокомпозиторы отмечают влияние Вагнера на их собственное творчество (Г. Шор, Дж. Уильямс).

В настоящей статье был представлен анализ формирования различных киноклише, связанных с музыкой Вагнера в киноискусстве, режиссерского метода деконструкции, примененного к цитатам из произведений Вагнера, композиционно-драматургических функций музыкальных цитат в кинотекстах. Семантический анализ вагнеровской музыки в кинотекстах выявил самоценность и смысловой потенциал музыкальных цитат, неизменно актуальных в историко-культурных реалиях XX–XXI веков.

Практически все проанализированные кинотексты, за исключением анимации и «8½» Ф. Феллини, объединяет эстетизация/демифологизация зла, насилия, нетерпимости, жестокости и трагического путем звукозрительного и смыслового контрапункта между изображением (ужасное) и музыкальной цитатой (прекрасное). Профессор Д. Блэк в работе, посвященной эстетике убийства в литературе и культуре романтизма, пишет о том, что «если какое-либо человеческое действие и вызывает эстетическое переживание возвышенного, то это акт убийства» [13].

Включение академической музыки в сцены войны, смерти, насилия, нетерпимости создает эффект разрыва между прекрасным и ужасным. Такие сцены переполнены «избыточными смыслами», они выходят за пределы произведения искусства и способны привести зрителя к катарсису. Помимо приобретения нового эстетического опыта, цитата остраивает зрительское восприятие экранного натурализма, оказывает «терапевтический эффект» (аудиовизуальная реальность чувственного опыта здесь и сейчас, выплеск негативных

эмоций, преодоление чувства тревоги и т. д.). Практически во всех указанных фильмах при помощи цитирования музыки Вагнера поднимаются острые социально-нравственные проблемы с целью глубокого их осмысления

(геноцид, демифологизация нацизма, ядерная война и т. д.). Наконец, во всех представленных кинотекстах режиссеры задаются вопросом: способна ли культура уберечь человечество от Апокалипсиса завтра?

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Отметим, что режиссерские интерпретации основываются не только на киноклише «музыка Вагнера – символ зла, войны, смерти», но и трактуют музыку Вагнера как «символ любви, любви – смерти»: например, фрагменты «Свадебного хора» в сценах бракосочетаний, цитаты из «Тристана и Изольды» в фильмах различных жанров и направлений («Золотой век» (1931) Л. Бунюэля, «Любовь после полудня» (1957) Б. Уайлдера, «Ромео + Джульетта» (1996) Б. Лурмана, «Меланхолия» (2011) Л. фон Триера).

<sup>2</sup> Машина пропаганды во главе с Й. Геббельсом работала над грандиозным проектом, внушающим немецкому народу идею об исключительности немецкой культуры и величии ее творцов. Немаловажная роль отводилась плану, предусматривавшему создание ощущения стабильности в обществе за счет оптимизма и эскапизма. В этот период были наиболее востребованы жанры, способные дистанцировать граждан от проблем внешней и внутренней политики, – комедия, мелодрама, байопик, мюзикл. Снимались фильмы на «музыкальные темы» о жизни и творчестве великих (не обязательно немецких) композиторов: «Прощальный вальс» («Abschiedswalzer», 1934) Г. фон Больвари о жизни Ф. Шопена и его взаимоотношениях с Ж. Санд; «Три девушки рядом с Шубертом» («Drei Mädel um Schubert», 1936) Э. В. Эмо – романтическая история безответной любви Ф. Шуберта к Х. Чолль; «Средь шумного бала» («Es war eine rauschende Ballnacht», 1939) режиссера К. Фрелиха о любовной драме в жизни П. И. Чайковского; «Фридеманн Вах» («Friedemann Bach», 1941) Т. Мюллера, Г. Грюндгенса – экранизация одноименного романа А. Э. Брахфогеля о старшем сыне И. С. Баха; «Моцарт. Кого любят боги?» («Mozart. Wenn die Götter lieben?», 1942, реж. К. Хартль) о жизни и творчестве В. А. Моцарта; «Грезы» («Träumerei», 1944, реж. Г. Браун) о судьбах Р. Шумана и К. Шуман-Вик.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Шак Т. Ф. Цитаты из классической музыки в структуре медиатекста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 2. С. 22–26.
2. Лаку-Лабарт Ф. Música ficta (Фигуры Вагнера). СПб.: Аксиома – Азбука, 1999. 224 с.
3. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
4. Лапшин И. И. О музыкальном творчестве // Музыкальная психология: Хрестоматия / сост. М. С. Старчеус. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. С. 161–171.
5. Цертелев Д. Н. Памяти Вагнера. URL: <http://russian-poetry.ru/Poem.php?PoemId=13583> (дата обращения: 12.09.2023).
6. Иванов Вяч. И. Полет. URL: <https://stihi.ru/2006/02/19-634> (дата обращения: 12.09.2023).
7. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 552 с.
8. Букина Т. В. «Валькирия» Р. Вагнера – С. М. Эйзенштейна: на пути к «другим» слуховым стратегиям // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2. С. 110–118.
9. Middleton A. T. A True War Story: Reality and Simulation in the American Literature and Film of the Vietnam War. Master of Arts. Provo: Brigham Young University, 2008. 108 p.
10. Ширер У. Взлет и падение Третьего рейха. М.: Воениздат, 1991. Т. 1. 651 с.
11. Цимбал М. Ф. Рихард Вагнер и культура Третьего рейха // Грамота. 2014. № 7. С. 192–198.
12. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 622 с.
13. Black J. The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture (Parallax: Revisions of Culture and Society). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991. 304 p. URL: [https://books.google.ru/books?id=nbJkAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ru/books?id=nbJkAAAAMAAJ&redir_esc=y) (дата обращения: 12.09.2023).

### REFERENCES

1. Shak T. Tsitaty iz klassicheskoy muzyki v strukture mediateksta [Quotes from classical music in the structure of a media text]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2012. No. 2. Pp. 22–26.
2. Laku-Labart F. Música ficta (Figury Vagnera) [Música ficta (Wagner's Figures)]. St. Petersburg: Aksioma – Azbuka, 1999. 224 p.
3. Wagner R. Izbrannye raboty [Selected works]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 695 p.

4. *Lapshin I.* O muzykal'nom tvorchestve [About musical creative activities]. In: Muzykal'naya psikhologiya: Khrestomatiya [Musical psychology: Reader]. Comp. by M. Starcheus. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1992. Pp. 161–171.
5. *Tsertelev D.* Pamyati Vagnera [In memory of Wagner]. URL: <http://russian-poetry.ru/Poem.php?PoemId=13583> (date of application: 12.09.2023).
6. *Ivanov Vyach.* Polyot [Flight]. URL: <https://stihi.ru/2006/02/19-634> (date of application: 12.09.2023).
7. *Kurt E.* Romanticheskaya garmoniya i eyo krizis v «Tristane» Vagnera [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"]. Moscow: Muzyka, 1975. 552 p.
8. *Bukina T.* «Val'kiriya» R. Vagnera – S. M. Eyzenshteyna: na puti k «drugim» slukhovym strategiyam [“Die Walküre” by R. Wagner – S. Eisenstein: on the way to “other” auditory strategies]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy [Bulletin of A. Vaganova Russian Ballet Academy]. 2016. No. 2. Pp. 110–118.
9. *Middleton A. T.* A True War Story: Reality and Simulation in the American Literature and Film of the Vietnam War. Master of Arts. Provo: Brigham Young University, 2008. 108 p.
10. *Shirer U.* Vzlet i padenie Tret'ego reykhha [The Rise and Fall of the Third Reich]. Moscow: Voenizdat, 1991. Vol. 1. 651 p.
11. *Tsimbal M.* Rikhard Vagner i kul'tura Tret'ego rejkhha [Richard Wagner and the culture of the Third Reich]. In: Gramota, 2014. No. 7. С. 192–198.
12. *Delez Zh.* Kino [Cinema]. Moscow: Ad Marginem, 2004. 622 p.
13. *Black J.* The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture (Parallax: Revisions of Culture and Society). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991. 304 p. URL: [https://books.google.ru/books?id=nbJkAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ru/books?id=nbJkAAAAMAAJ&redir_esc=y) (date of application: 12.09.2023).

**Комарова Анастасия Алексеевна**

кандидат искусствоведения, специалист по работе с иностранными студентами  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
[anastasiakomarova@yandex.ru](mailto:anastasiakomarova@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0002-3563-1625

**Anastasiya A. Komarova**

Ph. D. (Art), Specialist in Work with Foreign Students  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
[anastasiakomarova@yandex.ru](mailto:anastasiakomarova@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0002-3563-1625

**Т. К. ЕГОРОВА**

*Российский институт театрального искусства – ГИТИС*

## **ЗВУКОВАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ЯКУТСКОГО КИНО**

Феномен якутского кино, о котором в нашей стране и за рубежом заговорили на излете первого десятилетия XXI века, зафиксирован пока лишь как событие в мировом киноискусстве, что не удивительно, учитывая сложность происходящих геополитических и социокультурных процессов. К этому следует добавить известную закрытость намеренно не стремящегося к широкому (за пределами республики) кинопрокату якутского кино, ориентированного на “своего” регионального зрителя из-за боязни утраты национальной идентичности. Поэтому данную статью можно рассматривать как первую попытку анализа достижений якутского кино сквозь призму его звуковой ментальности, в которой отражается национальное своеобразие мировосприятия и образа жизни, культурных традиций северного народа. Цель статьи состоит в исследовании предложенной якутским кинематографом и обладающей целым рядом индивидуальных характеристик модели построения фonoсферы игрового фильма. Отличительной особенностью большей части якутских фильмов выступает то, что саундтреки картин практически не поддаются привычной дифференциации звукового ряда на отдельные составляющие (речь, шумы, музыку, тишину), сопряженные с отдельной профессиональной деятельностью звукорежиссера и композитора, которые на разных этапах могут заменять друг друга, что выпадает из общепринятых нарративов отечественного и западного кинематографа. В результате проведенного анализа сделан вывод о необходимости выработки новых механизмов, техник и подходов к изучению новейших тенденций развития современного кинематографа. Не менее значимо введение новой терминологии, в частности ранее не использовавшегося как в киноведении, так и в музыковедении применительно к фильму понятия «саундскейп» (soundscape) – метода, который во многом определяет завораживающую, мощную визуальную энергетику кадра. Именно обращение к саундскейпу позволяет запечатлеть неповторимую звуковую ментальность современного якутского кино, способствует выходу на качественно новый уровень постижения звукозрительной природы фильма, раздвигая существующие представления о художественных возможностях звука в симбиозе всех его составляющих.

Ключевые слова: современный кинематограф, российское кино, якутский кинематограф, звукозрительный образ, звуковая кинодраматургия, музыка кино, саундтрек фильма, саундскейп.

*Для цитирования:* Егорова Т. К. Звуковая ментальность современного якутского кино // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 14–21.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_14

**T. EGOROVA**

*Russian Institute of Theatrical Art – GITIS*

## **THE SOUND MENTALITY OF MODERN YAKUT CINEMA**

The phenomenon of Yakut cinema, which has been discussed in Russia and abroad since the end of the first decade of the 21st century, so far has only been comprehended as an event in cinematography, which is not surprising, given the complexity of the ongoing geopolitical and socio-cultural processes, and, moreover, the well-known closeness of the Yakut cinema art, deliberately not striving for a wide (outside the republic) film distribution, focused on regional audience due to fear of loss of national identity. Therefore, this article can be considered as the first attempt to analyze the achievements of Yakut cinema through the prism of its sound mentality, which reflects the national identity, worldview, lifestyle and cultural traditions of the Northern people. The purpose of the article is to study the model of “phonosphere” construction, proposed by the Yakut cinema and having a number of individual characteristics. A distinctive feature of most of the Yakut films is that the soundtracks practically cannot be differentiate into separate components (speech, noise, music, silence), coupled with separate professional processes of the sound engineer and composer,

who at different stages can replace each other, which falls out of the traditional narratives of Russian and Western cinema. As a result of the analysis, the author came to the conclusion that it is necessary to develop new mechanisms, techniques and approaches to the study of the latest trends in the development of modern cinema. Equally important is the introduction of new terminology, particularly the concept of "soundscape", which was not previously used in both film studies and musicology in relation to the film music – a method that largely determines the powerful visual energy of the frame. The soundscapes allow us to capture the unique sound mentality of modern Yakut cinema, contribute to reaching a qualitatively new level of comprehension of the sound-visual nature of the film, pushing existing ideas about the artistic possibilities of sound in the symbiosis of all its components.

Keywords: modern cinema, Russian cinema, Yakut cinema, sound visual image, sound film drama, film music, film soundtrack, soundscape.

For citation: Egorova T. *The sound mentality of modern Yakut cinema // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 14–21.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_14



С 1992 года (время открытия кинокомпании «Сахафильм») развивавшееся как достаточно локальное региональное явление, якутское кино с началом второго десятилетия XXI века неожиданно оказалось в центре внимания профессионалов и зрителей не только Центральной и Западной России, но и Европы, Азии и США. Тогда же стали говорить о феномене якутских фильмов, искать причины его устойчивого зрительского успеха, связывая их с открытой демонстрацией культурной, языковой и даже стилиевой самобытностью, нестандартной оригинальностью в подходах к материалу, независимостью от общепринятых шаблонов мирового mainstream'a.

Охватывая практически все жанры игрового кино от комедии, мелодрамы, этно-мистического хоррора до социальной драмы и интеллектуального арт-хауса, новое якутское кино в настоящее время находится в эпицентре профессионального и общественного интереса, захватывая своей искренностью и первозданной чистотой, которые, по мнению кинокритика Егора Москвитина, отличали картины Василия Шукшина [1]. Указанной точке зрения в какой-то мере созвучно признание в интервью журналу «Сеанс» одного из самых знаковых режиссеров и сценаристов якутского кино Степана Бурнашева: «Мы снимаем о себе, а значит, не можем врать. Это обычные человеческие истории, тем и подкупают» [2].

Особую харизму якутскому кино придают неторопливый, медитативно размеренный, «линейный» темпо-ритм развития сюжетного повествования, пространные, снятые одним длинным кадром пейзажные эпизоды суровых красот северной природы, пластика движений персонажей и удивительная музыкальность звуковой ауры якутского кинематографа, что явно выбивается из, казалось бы, утвердившихся надолго нарративов музыкального и звукового оформления фильмов, которые с наступлением нового столе-

тия стали «задавать тон» и определять стандарты в работе с музыкой и звуком кинематографий многих стран, нивелируя тем самым их национальную идентичность. Поэтому складывавшаяся на протяжении десятилетий и считающаяся в настоящий момент общепринятой многими кинематографическими школами методика изучения звукового кино в проекции саундтрека выглядит несколько архаичной применительно к современному якутскому кино. Причина тому – предпочтительная сконцентрированность большинства исследователей на одном элементе аудиоряда, а именно – на музыке, что не позволяет в полной мере понять и оценить новаторство якутских композиторов, саунд-дизайнеров и звукорежиссеров, кинематографистов. Тем не менее, в последнее время в научных изданиях начинает все чаще демонстрироваться интерес к данной сфере. В качестве доказательства приведем монографии «Звук и изображение: шестьдесят лет саундтреков к кинофильмам» Дж. Берлингейма [3], «За пределами саундтрека: репрезентативная музыка в кино» Даниэля Голдмарка, Лоуренса Крамера, Ричарда Лепперта [4], «Звук в пространстве кинематографа» Елены Русиновой [5], а также весьма оригинальные по наблюдениям и выдвинутым в них идеям книги «Искусство музыки кино» Джорджа Берда [6] и «История музыки кино: история, эстетический анализ, типология» Серджи Микели [7]. Однако, несмотря на высокий научный уровень названных работ, все они ставили во главу угла исследования фильмы мирового mainstream'a, тогда как якутское кино находилось в другой парадигме эстетических и художественно ценностных координат, а значит, нуждалось в выработке своих механизмов изучения. В данном отношении звук не был исключением.

Якутское кино, на первых порах существовавшее примерно в тех же условиях, что и французская «новая волна» 1960-х годов, появилось



благодаря усилиям энтузиастов, которые иногда даже не имели специального профильного образования<sup>1</sup>, и снималось на мизерные средства, полученные от частных спонсоров или взятые из личных сбережений. Тем не менее, якутское кино за короткий срок сумело сформировать многочисленную зрительскую аудиторию, найти собственный путь развития – путь, в основе которого лежала пропущенная сквозь призму национального мироощущения идея гармоничного единения визуального и звукового образов.

Андрей Тарковский неоднократно подчеркивал мысль об однородной, а не синтетической природе кинообраза: «Принято считать, что специфика кино в “синтетичности”, что в нем все виды искусства слились. Если бы это было так, то кино не было бы искусством» [8, с. 19]. Такое производящее впечатление естественного взаимодействия визуальных и звуковых образов, пропущенное сквозь призму древних традиций и ментальности национального мировосприятия, присутствует в значительной части якутских фильмов. Более того, оно распространяется на все элементы аудиоряда: речь, шумы, музыку, причем на музыку нередко возлагаются функции камертона в выражении авторской режиссерской идеи.

Среди элементов саундтрека *речь* нельзя назвать доминирующей и драматургически активной его составляющей. Якутское кино вообще немногословно, ибо болтливость изначально предполагает наличие отрицательного посыла в характеристике персонажей и чаще всего ассоциируется с глупостью. Болтливость разрушает гармонию спокойствия и тишины, вносит напряжение в развитие действия и воспринимается как предчувствие приближающейся угрозы, беды, несчастья. В частности, в сцене поломки машины в пустынной ледяной тундре из фильма «Белый день» (2013, реж. Михаил Лукачевский) все более раздражающая пассажиров болтливость водителя маршрутки по мере осознания ими экстремальности ситуации постепенно доводит их до истерических срывов. Аналогичное впечатление производят разглагольствования новоиспеченного красноармейца – парня из соседнего улуса (название большой юрты), – который бездумно убивает священную птицу («Царь-птица», 2018, реж. Эдуард Новиков), или провокационные приставания мужчины к героине в медпункте, что заканчивается нападением и жестоким избиванием местной знахарки-целительницы («Пугало», 2020, реж. Дмитрий Давыдов).

Особенностью якутских фильмов выступает то, что они снимаются на якутском языке и в российский прокат нередко выпускаются с русскими, а в случае международных показов с англий-

скими, субтитрами. При этом среди якутских кинематографистов, искусствоведов и общественных деятелей бытует мнение о том, что в случае замены якутского языка синхронным речевым дубляжом, как это было принято в нашей стране начиная с 1930-х годов, возникнет реальная опасность утраты национальной идентичности. По словам министра культуры и духовного развития Республики Саха Юрия Куприянова, «начало якутского феномена было заложено в том, что фильм говорит на родном языке» [9], и, как считает Дмитрий Елагин, «в таком контексте русский язык начинает восприниматься как негативное проявление оторванности от своих корней. Поэтому на нем чаще говорят отрицательные персонажи или те, кто злится» [9]. Однако знание якутского языка и древних традиций может сделать и русского «своим». В качестве примера можно привести сцену обряда исцеления якута Степана Бересенова из фильма «Не хороните меня без Ивана» (2022, реж. Любовь Борисова). В данной сцене местная шаманка просит русского фотографа, этнографа и художника Ивана Попова (друга Степана) выйти из урасы и в ответ слышит по-якутски: «Я русский, но воспитан в якутских традициях», – после чего вопрос о его присутствии снимается и на него больше никто уже не обращает внимания. Слова Ивана находят свое подтверждение и в признании продюсера картины Сарданы Саввиной: образ Ивана – «это собирательный образ наших якутских русских, которые сами себя считают больше якутянами» [10].

В целом, значительная часть якутских фильмов двуязычна, хотя проявление русского языка обычно мотивировано и связано либо с общением с русскими персонажами, либо с разговором с официальными лицами. Вместе с тем, конфликтного напряжения подобное не привносит, так же как, скажем, китайский язык, хотя, конечно, последний нередко создает ощущение определенной дистанцированности, *инаковости* (истерн Петра Хиги «Холодное золото», 2021).

К указанному следует добавить еще один важный нюанс: русский язык<sup>2</sup> в якутском кино выступает неотъемлемым атрибутом современной городской жизни как указатель четкой грани, существующей между естественной и искусственной (а значит, привнесенной извне, чужеродной), искажающей природную первооснову среды обитания (социальная драма Дмитрия Давыдова «Нет бога, кроме меня», 2019). И пересечение такой грани оборачивается для человека потерей опоры, физическими и душевными страданиями.

Следуя за Андреем Тарковским, который в своих фильмах не только в визуальном и цветовом построении кадра, но и в звуковых образах

использовал антитезу «живое – неживое» через противопоставление звукошумовых и музыкальных фактур, якутское кино обратилось к внедрению и активному использованию выразительных и конструктивных возможностей метода саундскейпа.

Термин «саундскейп» (soundscape) был введен в научный обиход канадским композитором, педагогом и экологом Рэйдмондом Мюрреем Шейфером в 1969 году в монографии «Звуковой ландшафт: наша звуковая среда и настройка мира», впоследствии многократно переиздававшейся. Под саундскейпом Шейфер понимал «всю совокупность звуков, слышимых индивидом в данный момент из конкретной точки» [11, р. 6]. Дальнейшая разработка и осмысление понятия вплоть до настоящего времени проходили в границах *звукового ландшафта* городской среды, о чем, в частности, свидетельствует статья петербургских ученых Д. А. Васильевой и Д. А. Лермонтова «Между звуком и шумом: особенности формирования городских саундскейпов» [12]. Мы предлагаем расширить значение данного термина и включить в зону действия музыки огромный акустический массив природного звукового ландшафта, что позволит идентифицировать национальные и природные особенности места действия и, как следствие, значительно усилит эмоциональный эффект восприятия визуальных впечатлений. Такой подход открывает перспективы отношения к звуку как к средству осмысления внешнего и внутреннего (духовного) мира и одновременно как свойственного человеку способу эмоционально-психологической перцепции, что оказывается чрезвычайно близким эстетике современного якутского кино. Это открывает новые возможности для погружения в виртуальную действительность, чем активно пользуются и звукорежиссеры, и композиторы для получения разнообразных микстовых тембровых комбинаций природных, механических или искусственно сгенерированных шумов, музыки, эмбиентной речи в целях превращения их в активный драматически значимый фактор построения кинообраза. То обстоятельство, что над созданием якутских фильмов работают люди не только музыкально одаренные, но в профессионально владеющие специализированными программами, техникой и технологиями композиторской, исполнительской и звукорежиссерской деятельности<sup>3</sup>, способствует максимальному приближению к реализации идей звукозрительного симбиоза, о котором много говорил и к которому стремился в своих фильмах Андрей Тарковский.

Эксперименты в области микстовых комбинаций шумов (природных или механических)

с акустическими музыкальными инструментами для получения эффекта «живого» звука, обладавшего особым семантическим кодом, режиссер ставил в сотрудничестве с композитором Эдуардом Артемьевым и звукорежиссером Семеном Литвиновым, а затем и звукорежиссером Владимиром Шаруном в трех последних фильмах своего «русского периода»: «Солярис» (1973), «Зеркало» (1975), «Сталкер» (1980)<sup>4</sup>. Трудно сказать, насколько осознанно опыт Тарковского использован якутскими кинематографистами, хотя такая аллюзия непроизвольно возникает.

Однако о прямом заимствовании говорить не приходится, поскольку специфическая ментальная сонорность современного якутского кино имеет иное качество и воспринимается как попытка введения в сюжетное повествование на чувственном эмоциональном уровне и на правах активного персонажа образов горного мира в противовес страстям, страхам и грехам образов мира бытия. В большей мере она проявляется в лентах, снятых в жанрах *хоррора* («Иччй», 2020, реж. Костас Марсаан, комп. Андрей Гурьянов; «Проклятие. Мертвая земля», 2021, реж. Степан Бурнашев, комп. Сергей Ярмонов), *мистического триллера* («Белый день», 2013, реж. Михаил Лукачевский, комп. Моисей Кобяков) и *детектива* («Мой убийца», 2016, реж. Костас Марсаан, комп. Николай Михеев).

Пронесенные якутами сквозь столетия уважение и преклонение перед духами и природными стихиями, тотемное отношение к растениям, птицам и диким животным отражается прежде всего в воссоздании особой насыщенной мощной энергетикой звуковой ауры якутских фильмов, где нивелирована грань между отдельными элементами аудиоряда. Более того, происходит сращивание этих элементов в многосложный красочный тембровый комплекс, меняющий свою окраску и плотность и словно отражающий таинство взаимосвязи человека с суровой северной природой. Примером прорыва в область иной, в сравнении с общеизвестной европоцентристской, звуковой образности можно считать драму «Царь-птица» (композитор и звукорежиссер Андрей Гурьянов).

Присутствие звука почти физически ощущается здесь постоянно, благодаря чему пространство действия как бы замыкается. Внимание полностью концентрируется на повседневном быте двух стариков, обитающих в глухой тайге в одиночестве в скромном жилище с неизвестно откуда прилетевшим в холодный зимний день орлом, который постепенно входит в их дом, становится частью их жизни. В картине нет функциональной корреляции между шумами и музыкой, причем последняя воспринимается в качестве

эмоционально лабильного звукофона. Вместе с тем, детально и более объемно, чем в изображении, прописан звуковой образ-портрет священной загадочной царь-птицы. Он раскрывается в изменчивой непредсказуемости оттенков звуков хлопанья крыльев, полета, клекота и криков, что заставляет напряженно вслушиваться в попытке понять его настроение, а значит, и последующие действия. Интересно, что музыка как таковая, в привычном ее понимании и четко обозначенных функциях мотивации присутствия в кадре, в фильме не встречается. Будучи настолько органичной и естественной составляющей звукозрительной атмосферы фильма, она рождается в процессе сложных контрапунктических переплетений звуков разного происхождения и обретает значение фактора эстетической гармонизации мира в драматургической концепции «Царь-птицы».

Разумеется, среди картин современного якутского кинематографа немало примеров, по музыкальному решению формально укладывающихся в стандарты схем и моделей, которые были растиражированы мировым *mainstream*'ом еще в конце прошлого века. Но, как ни странно, именно они вызывают ощущение искусственности и неуместности присутствия музыки в качестве комментатора содержания сцены, иллюстратора или стимулятора игрового действия, вступая в открытый конфликт с ментальностью якутских фильмов, ритмической медитативностью фабульного развития. Причин тому несколько, но две из них представляются особенно убедительными. Первая: якутскому кино свойственен иной (в сравнении с русским или европейским) тип психоэмоционального мышления, что находит свое отражение в национальном мировосприятии и, как следствие, ментальной поведенческой реакции, отличающейся крайней сдержанностью, медлительностью, скрытностью в выражении чувств. При данных обстоятельствах использование традиционных музыкальных приемов, средств выразительности может привести к формальному присутствию музыки в кадре, «выпадению» ее из художественной ментальности картины, ощущению ее инородности. Так, к примеру, происходит с героической темой трубы в финале военной драмы «Снайпер Саха» (2010, реж. Никита Аржаков, комп. Константин Шевелев), слишком тесно в интонационном и инструментальном плане соприкасающейся с главным лейтмотивом, темой братства, истерика «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974, реж. Никита Михалков, комп. Эдуард Артемьев).

Еще больше проблем порой возникает с выбором инструментального состава. Известно, что наиболее распространенные и общеупотребительные

музыкальные инструменты классического европейского симфонического оркестра имеют определенные, прочно закрепившиеся имиджевые характеристики, связанные с историческими эпохами, стилями, странами, персоналиями и т. д. Немаловажное значение играет акустическое и логическое сопряжение музыкальных тембров с местом действия, что далеко не всегда оказывается обоснованным и убедительным. Трудно объяснить присутствие фортепиано в трагической теме отправки в ссылку в далекую Якутию семьи «врага народа» – мамы и Оли Тихомировых (военная драма «Государственные дети»). И подобный пример в творчестве Моисея Кобякова не единичен. В фильме «Не хороните меня без Ивана» композитор идет еще дальше, «расцветивая» лейтмотив Степана тембрами не только фортепиано, но деревянных духовых и даже арфы, видимо, полагая, что именно эти инструменты способны передать чувство красоты, прикосновение к которой заставляет Степана погружаться в глубокий летаргический сон. Следует напомнить, что оригинальное название фильма – «Кэрэни көрбүт», что в точном переводе означает – «Увидевший прекрасное». Возможно, в таком наименовании и следует искать мотивацию действий композитора, хотя на ощущение внутреннего диссонанса соединения музыки с изобразительной стилистикой в фильме это не влияет.

В целом музыкальное решение отличается чрезмерной эклектичностью, что напрямую связано с обманчивой простотой жанра *road movie* (*road movie* – «дорожное кино», фильм-путешествие), который изначально предполагает внутреннее разделение повествования на серию фрагментарных историй-эпизодов, объединенных участием сквозных героев. И следом за режиссером композитор сбивается на достижение конкретных задач в причудливом калейдоскопе сцен, то драматических, мистических, то бытовых, лирических или почти комедийных, в диапазоне от традиционной инструментальной до фольклорной и этнической музыки, что только усиливает эклектичность и лоскутность общей драматургической концепции картины.

Вместе с тем, в кинотворчестве Моисея Кобякова можно найти пример оригинального и нестандартного использования фортепианного тембра. Речь идет о драме Михаила Лукачевского «Белый день» (2013)<sup>5</sup>, где при монтажном стыке звучит красивая лирическая фортепианная мелодия. Возникая наплывом в сцене с постепенно впадающими в состояние отчаяния пассажирами маршрутки, заглушенной посреди застылой пустынной дороги, тема служит своеобразным мостиком-переходом к сцене в те-

плом уютном деревянном доме, где томятся в ожидании возвращения сына-старшеклассника его родители. При этом игра на фортепиано отца подростка введена не просто как прием контрастного, оттеняющего сопоставления с драматическими коллизиями предыдущей сцены. В ней, как покажет дальнейшее развитие действия, словно аккумулируется напряжение и вся хрупкость человеческого счастья, как и самой человеческой жизни, способных разрушиться и от вторжения фатальных стечений обстоятельств, и от утраты взаимопонимания некогда близких друг другу людей. Именно такими выглядят отношения между родителями парня – словно уже затянуты паутиной отчуждения. Оба они внешне благополучны, состоялись в профессиональном плане: он – музыкант-баянист, проводящий много времени в гастрольных разъездах, она – поэтесса и домохозяйка, занятая воспитанием детей. Тем не менее, шанс на восстановление отношений у них есть так же, как и шанс дожидаться своего сына. Таковы перепады – от отчаянных попыток найти выход из смертельной ловушки холода людей, с одной стороны, до вынужденного пассивного бездействия их близких – с другой. Основание тому – второе появление темы, которую в мучительной надежде на возвращение сына снова будет играть отец, но уже на баяне. Изменение тембрового облика темы (тембр баяна в сравнении с пианино более теплый и задумчиво пронзительный) не только расширит границы смыслового пространства аскетичной в выражении эмоций истории, но и оттенит трагичность развязки – гибели не дождавшихся помощи замерзших людей. Одновременно присутствие темы даст хотя бы призрачную надежду на благополучный исход для кого-то из пленников ледяной степи, коими станут отправившийся за помощью мальчик-подросток, младенец и случайно сбита маршруткой молодая олениха, из-за которой, собственно, и не смогла завестись заглохшая при остановке машина.

В целом, в противовес внешней малособытийности игрового действия музыкально-звуковую драматургию «Белого дня» отличает изощренность в создании чувства нарастающего беспокойства и ужаса и тончайшая градация психологических нюансов, наблюдающихся в поведении персонажей. Провоцирование (на уровне саспенса) через применение метода саундскейпа острой зрительской реакции эмпатии, соприсутствия в кадре, «вхождения» в виртуальную реальность усилено специфическим этническим колоритом саунд-пространства. При этом включение в инструментальный состав национальных якутских инструментов, таких как кюнсюр, ойдуо, айаан и др., а также

близких им по тембровой краске и характеристикам звукам природных стихий, диких животных привносит в фильм особый «национальный аромат», усиливает ощущение соприсутствия высших мистических сил, предопределяющих ход развития событий.

Однако самое сильное впечатление в плане обозначенной в статье проблемы оставляет фильм «Пугало» (2020). Интересно, что требование режиссера Дмитрия Давыдова относительно музыки в картине было категоричным: присутствие музыки должно быть минимальным и сконцентрированным вокруг тембра кырымпы (якутской скрипки). Причину тому объяснить просто: одна из сквозных сюжетных линий фильма связана именно с этим инструментом и через музыку раскрывает новые грани сложного и противоречивого образа главной героини. Композитор фильма Сергей Ярмонов нашел весьма оригинальное решение: по его собственному признанию, в «Пугале» он использовал все имевшиеся у него сэмплы, но «задействовал их не в родном диапазоне кырымпы, инструмент звучит уже минимум как виолончель, а не скрипка. Иногда даже в контрабасовых диапазонах. Но свой особенный призыв и колорит кырымпа все равно сохраняет» [15].

Отличительной особенностью звуковой партитуры «Пугала» выступает последовательное применение композитором метода саундскейпа, что позволило создать удивительную по притягательности и загадочности атмосферу, где каждый звук, будь то падающий снег, скрип дверей, дыхание и голоса людей или звук мотора, имеет скрытый, глубокий смысл, одновременно понятный в своей конкретности и сакральный по своей связи с вечностью бытия. Вместе с тем, в картине есть и развернутый музыкальный фрагмент – танец героини, в котором впервые в открытой форме прорываются ее отчаяние, страдание и боль не только через угловатость и иступленную порывистость движений, но, прежде всего, через «пронзительную», «плачущую», по выражению Сергея Ярмонова [15], тему кырымпы. Вполне закономерно, что данный эпизод становится самым запоминающимся и впечатляющим в фильме, драматической кульминацией, которая подводит к трагической развязке.

Обобщая сказанное в отношении достижений и новаторства современного якутского кино в области звуковой драматургии, отметим сознательный выбор другой в сопоставлении с общепринятыми канонами концептуальной саунд-модели фильма, главная особенность которой – ориентация на создание целостного художественного звукозрительного образа фильма, раскрытие эмоционально-психологической

атмосферы действия посредством восприятия человека и окружающего мира в едином вневременном пространстве человеческого существования. Органичность появления такой модели звуковой драматургии, как мы полагаем, сопряжена с формировавшимися в течение столетий национальным характером и духовными установками якутского народа. Тем не менее, мы не можем считать ее исключительным достоянием именно якутского кинематографа при несомнен-

ной уникальности данного национального художественного феномена. Основания тому есть, поскольку в российском кино уже начинают появляться картины, в которых предпринимаются аналогичные попытки создания сложно построенных микстовых саундтреков с использованием метода саундскейпа. Примером может служить дебютный фильм Анастасии Нечаевой «Велга» (2022, комп. Антон Силаев). Что будет далее, покажет время.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> По своему первоначальному образованию режиссеры Дмитрий Давыдов – учитель начальных классов, Степан Бурнашев – информатик-экономист, Петр Хижи – программист, Любовь Борисова – экономист, а композитор и звукорежиссер Сергей Ярмонов – инженер информационных систем и технологий.

<sup>2</sup> В Республике Саха на официальном уровне русский язык получил статус государственного в 1992 году, хотя до 1917 году в Якутии доминирующим являлся якутский язык (даже для инородцев), а двуязычие стало распространяться после установления в регионе Советской власти.

<sup>3</sup> Достаточно упомянуть звукорежиссера и композитора Сергея Ярмонова – выпускника Санкт-Петербургского университета телекоммуникаций им. М. А. Бонч-Бруевича, звукорежиссера и композитора Андрея Гурьянова – выпускника Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения (мастерская «Звукорежиссура кино» А. Гасан-заде) и композитора Моисея Кобякова – выпускника исполнительского факультета Высшей школы музыки (института) им. В. А. Босикова (Якутск).

<sup>4</sup> Более подробно см. об этом в монографии Т. Егоровой «Вселенная Эдуарда Артемьева» [8].

<sup>5</sup> Тележурналистка и кинокритик Елена Слатина предлагает следующую вполне убедительную версию расшифровки названия картины Лукачевского: «Белым днем северные народы называют дни, когда вокруг все бело и цвет неба не отличим от цвета земли. По преданиям, в такие дни духи спускаются на землю и принимают участие в земных делах» [14].

### ЛИТЕРАТУРА

1. [Без подписи.] Якутское кино поразило известного критика искренностью и независимостью. URL: <https://ysia.ru/yakutskoe-kino-porazilo-izvestnogo-kritika-iskrennostyu-i-nezavisimostyu/> (дата обращения: 01.10.2023).

2. Ильина К. В. Степан Бурнашев: «Мы снимаем о себе, а значит, не можем врать». URL: <https://seance.ru/articles/stepan-burnashev-interview/> (дата обращения: 05.10.2023).

3. *Burlingame J.* Sound and Vision: 60 Years of Motion Picture Soundtracks. New York: Watson-Guptill Publications, 2000. 244 p.

4. *Goldmark D., Kramer L., Leppert R.* Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. Berkeley: University of California Press, 2007. 324 p.

5. *Русинова Е. А.* Звук в пространстве кинематографа. М.: ВГИК, 2020. 268 с.

6. *Burt G.* The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. 266 p.

7. *Miceli S.* Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies. Milan: Ricordi LIM, 2013. 835 p.

8. *Тарковский А. А.* Лекции по кинорежиссуре. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/uroki1.html> (дата обращения: 01.10.2023).

9. *Серов Д. А.* «Сахавуд»: чем объясняется феномен якутского кино. URL: <https://plus.rbc.ru/news/5fd744777a8aa93f2d379748> (дата обращения: 05.10.2023).

10. *Елагин Д. Н.* Почему это важно: феномен якутского кино. URL: <https://www.vashdosug.ru/mnk/cinema/article/2573039/> (дата обращения: 01.10.2023).

11. *Schafer R. M.* The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. Scarborough: Berandol Music Ltd., 1969. 65 p.

12. *Васильева Д. А., Лермонтов Д. А.* Между звуком и шумом: особенности формирования городских саундскейпов // Вестник Санкт-Петербургского университета: Серия «Социология». 2022. Т. 15. Вып. 3. С. 270–284.

13. *Егорова Т. К.* Вселенная Эдуарда Артемьева: моногр. М.: Вагриус, 2006. 255 с.

14. *Слатина Е. В.* Новое якутское кино в 12 фильмах. URL: <https://kinoart.ru/cards/novoe-yakutskoe-kino-v-12-filmah> (дата обращения: 05.10.2023).

15. Макаровский А. А. «Российское мейнстримное кино мы не особенно приемлем» (интервью с Сергеем Ярмоновым). URL: <https://kinotv.ru/read/interview/rossijskoe-mejnstrimnoe-kino-my-ne-osobo-priemlem-intervyu-s-sergeem-yarmonovym-kompozitorom-filma-pugalo/> (дата обращения: 01.10.2023).

•—————• REFERENCES —————•

1. Yakutskoe kino porazilo izvestnogo kritika iskrennost'yu i nezavisimost'yu [Yakut cinema impressed the famous critic with its sincerity and independence]. URL: <https://ysia.ru/yakutskoe-kino-porazilo-izvestnogo-kritika-iskrennostyu-i-nezavisimostyu/> (date of application: 01.10.2023).
2. Il'ina K. Stepan Burnashev: «My snimaem o sebe, a znachit, ne mozhem vrat'» [Stepan Burnashev: "We film about ourselves, which means we can't lie"]. URL: <https://seance.ru/articles/stepan-burnashev-interview/> (date of application: 05.10.2023).
3. Burlingame J. Sound and Vision: 60 Years of Motion Picture Soundtracks. New York: Watson-Guption Publications, 2000. 244 p.
4. Goldmark D., Kramer L., Leppert R. Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. Berkeley: University of California Press, 2007. 324 p.
5. Rusinova E. Zvuk v prostranstve kinematografa [Sound in the cinema space]. Moscow: All-Russian State Institute of Cinematography, 2020. 268 p.
6. Burt G. The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. 266 p.
7. Miceli S. Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies. Milan: Ricordi LIM, 2013. 835 p.
8. Tarkovskiy A. Lektsii po kinorezhissure [Lectures on film direction]. URL: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/uroki/uroki1.html> (date of application: 01.10.2023).
9. Serov D. «Sakhavud»: chem ob'yasnyatsya fenomen yakutskogo kino ["Sahavud": What explains the phenomenon of Yakut cinema]. URL: <https://plus.rbc.ru/news/5fd744777a8aa93f2d379748> (date of application: 05.10.2023).
10. Elagin D. Pochemu eto vazhno: fenomen yakutskogo kino [Why it's important: the phenomenon of Yakut cinema]. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/cinema/article/2573039/> (date of application: 01.10.2023).
11. Schafer R. M. The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. Scarborough: Berandol Music Ltd., 1969. 65 p.
12. Vasil'eva D., Lermontov D. Mezhdzvuikom i shumom: osobennosti formirovaniya gorodskikh saundskeypov [Between sound and noise: Features of the urban sound-scapes formation]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Seriya «Sotsiologiya» [Bulletin of St. Petersburg University: Series "Sociology"]. 2022. Vol. 15. Issue 3. Pp. 270–284.
13. Egorova T. Vselennaya Eduarda Artem'eva [Eduard Artemiev's Universe]: monograph. Moscow: Vagrius, 2006. 255 p.
14. Slatina E. Novoe yakutskoe kino v 12 fil'makh [New Yakut cinema in 12 films]. URL: <https://kinoart.ru/cards/novoe-yakutskoe-kino-v-12-filmah> (date of application: 05.10.2023).
15. Makarskiy A. «Rossiyskoe meynstrimnoe kino my ne osobenno priemlem» (interv'y u s Sergeem Yarmonovym) [«We don't particularly accept Russian mainstream cinema" (the interview with Sergey Yarmonov)]. URL: <https://kinotv.ru/read/interview/rossijskoe-mejnstrimnoe-kino-my-ne-osobo-priemlem-intervyu-s-sergeem-yarmonovym-kompozitorom-filma-pugalo/> (date of application: 01.10.2023).

**Егорова Татьяна Константиновна**

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научного отдела  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС  
Россия, 125009, Москва  
*vistaa@bk.ru*  
ORCID: 0009-0006-6612-3646

**Tatiana K. Egorova**

Dr. Sci. (Art), Leading Researcher of the Scientific Department  
Russian Institute of Theatrical Art – GITIS  
Russia, 125009, Moscow  
*vistaa@bk.ru*  
ORCID: 0009-0006-6612-3646

# ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

## PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE



УДК 781.7

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_22

**И. В. ПАЗЫЧЕВА**

*Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли*

### АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ЗЕРБИ-МУГАМ В КОНТЕКСТЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена исследованию проблемы вариантности жанрового канона зерби-мугама в исполнительской практике азербайджанских музыкантов. Материалом для сравнительного изучения послужили две исполнительские версии четырех зерби-мугамов: «Мансурия», «Эйраты», «Аразбары», «Карабах шикестеси». При подготовке настоящей публикации были использованы записи известного азербайджанского ученого-этномузыковеда Р. Зохранова и тариста-профессионала А. Бакиханова. Особенности «полислойного» (С. Галицкая) звукового поля зерби-мугама определяются наличием двух интонационных пластов – мугама и ренга, а также их характерными связями, которые создают интегративные качества жанра. Данные качества предъявляют свои требования к слагающим названный жанр художественным элементам, подчиняя их целостности: в зерби-мугаме импровизационные эпизоды мугама подчиняются тактометрической системе и координируются с четкой ритмической организацией ренга. В импровизационных фрагментах зерби-мугама оформляется мелодно-вариантная структура, где мерой членения являются неравные по величине фазы опевания опорного тона лада.

В процессе сравнительного исследования были выявлены особенности индивидуальной интерпретации одного зерби-мугама, а также зафиксирована вариантность жанрового канона в композициях различных ладовых семейств. Канонизированная ладоинтонационная схема в каждой исполнительской трактовке приобретает различное морфологическое и структурное оформление. Особую роль здесь играют отличия исполнительского состава и индивидуальное мастерство музыкантов, создающих собственную версию жанровой модели зерби-мугама. В одночастной композиции зерби-мугама форма рондо приобретает сложный и оригинальный облик, обогащаясь вариантным развитием тематизма, перестановкой частей, переменностью их состава и хронологии последования, а также изменением композиционной схемы жанрового канона. Изучение проблемы вариантности жанрового канона в интонационном пространстве зерби-мугама имеет большое значение для понимания его композиционной структуры и в целом особенностей мышления, присущих восточной традиционной музыке.

Ключевые слова: азербайджанский зерби-мугам, «Мансурия», «Эйраты», «Аразбары», «Карабах шикестеси», жанровый канон, исполнительский состав, интерпретация, сравнительный анализ, вариантность.

*Для цитирования: Пазычева И. В. Азербайджанский зерби-мугам в контексте сравнительного анализа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 22-29.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_22

**I. PAZYCHEVA**

*Uzeyir Hajibayli Baku Music Academy*

### AZERBAIJANI ZARBI-MUGHAM IN THE CONTEXT OF COMPARATIVE ANALYSIS

The article deals with the study of the problem of variation in the genre canon of Zarbi-mugham in the performing practice of Azerbaijani musicians. The material for the comparative study was two performance versions of four Zarbi-mughams – “Mansuriya”, “Heyrati”, “Arazbari”, “Karabakh shikestesesi”.

The recordings by the famous Azerbaijani ethnomusicologist R. Zohrabov and professional tar player A. Bakihanov were used in the article. The peculiarities of the “multi-layered” (S. Galitskaya) sound field of Zarbi-mugham are determined by the presence of two intonation layers in it – mugham and reng, and their characteristic connections, which create the integrative qualities of the genre. These qualities make their demands on the artistic elements that compose it, subordinating them to their integrity: improvisational episodes – mugham – are subject to the measure and metric system in Zarbi-mugham and are coordinated with a clearly rhythmic organization of reng. A melos-variant structure is formed in the improvisational fragments of Zarbi-mugham, where the measure of articulation is the unequal phases of the singing of the reference tone of the mode.

The peculiarities of the individual interpretation of one Zarbi-mugham were observed during the process of comparative research, and the variation of the genre canon in compositions of various mode families was also recorded. The canonized mode intonation scheme in each performing interpretation receives a different morphological and structural arrangement. A special role here is played by the differences in the performing composition and the individual skills of the musicians, who create their own version of the genre model of Zarbi-mugham. The rondo form acquires a complex and original appearance in the one-part composition of Zarbi-mugham, which is enriched by the variant development of thematism, rearrangement of parts, variability of their composition and chronology of succession, as well as changes in the compositional scheme of the genre canon. The studying of the variation problem of the genre canon in the intonation space of Zarbi-mugham is of great importance for understanding its compositional structure and in general, the peculiarities of thinking in Eastern traditional music.

Keywords: Azerbaijani Zarbi-mugham, “Mansuriya”, “Heyrati”, “Arazbari”, “Karabakh shikestes”, genre canon, performing staff, interpretation, comparative analysis, variance.

For citation: Pazycheva I. Azerbaijani Zarbi-mugham in the context of comparative analysis // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 4. Pp. 22-29.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_22

Пути исторического развития азербайджанской профессиональной музыки устной традиции обусловили разветвленность ее жанровой структуры. Один из разделов традиционного искусства представляют зерби-мугамы<sup>1</sup> – одночастные композиции с равнозначной функцией вокального и инструментального начал и особой ролью ударных инструментов. Определяя характерные признаки указанного жанра, Р. Зохрабов пишет: «...в противоположность метроритмической свободе мугама-дестях<sup>2</sup> в зерби-мугаме вокальная импровизация дается на фоне метрически четкого остинатного инструментального сопровождения» [2, с. 170]. Благодаря этому самостоятельно существующие жанры – мугам и ренг<sup>3</sup> – вступают в органическое взаимодействие, образуя новое художественное качество. С одной стороны, здесь чередуются построения, репрезентирующие тот или иной жанр, с другой, – «скрещиваются» различные исполнительские особенности, а именно «ударное» сопровождение и пение. В результате при исполнении вокальной партии зерби-мугама «...на ее свободный метроритм накладывается четкий метроритм ренга, т. е. мугам <...> поется в сопровождении строго организованного ритма ренга» [1, с. 39].

Самобытность исполнительских трактовок зерби-мугамов обуславливает не только возмож-

ность их сравнительного анализа, но и перспективы дальнейшего обобщения аналитических наблюдений с целью уяснения специфики жанра в целом. В процессе сравнительного исследования представляется возможным выявить особенности индивидуальных интерпретаций одного зерби-мугама, а также зафиксировать вариантность жанрового канона в композициях различных ладовых семейств. Материалом для изучения в данной статье послужили записи четырех зерби-мугамов, принадлежащие Р. Зохрабову и А. Бакиханову: «Мансурия», «Эйраты», «Аразбары», «Карабах шикестеси». Оригинальные записи известного ученого-этномузыковеда Р. Зохрабова основываются на исполнительских версиях певцов-мугаматистов Сеида и Хана Шупшинских, Ягуба Мамедова, а также фондовых материалах телевидения и радиовещания<sup>4</sup>. Зерби-мугамы в записях Р. Зохрабова представляют собой инструментально-вокальные формы, в которых пение солиста сопровождается звучанием тара, кеманчи и бубна-дефа<sup>5</sup>. Прославленный тарист А. Бакиханов опубликовал в своем сборнике инструментальные версии зерби-мугамов [3].

Научная оценка вариантных процессов в зерби-мугаме требует выработки четких критериев их изучения. Два приоритетных составляющих – мугам и ренг, в единстве и «противоборстве» которых заключено содержание зерби-мугама, –



наделяют жанр особыми свойствами. Как следствие, здесь функционирует вариантность двух типов – вариантное прорастание интонации, связанное с импровизационными разделами мугама, и обновляемая повторность моделей с рефренным замыканием, присущая танцевальной музыке. Особенности «полислойного»<sup>6</sup> звукового поля зерби-мугама определяются не столько наличием двух интонационных пластов, сколько их характерными связями и отношениями, которые формируются благодаря интегративным качествам жанра. Названными качествами обуславливаются и специфические требования к художественным элементам, образующим данный жанр и приводимым к устойчивой целостности: в зерби-мугама импровизационные мугамные эпизоды подчиняются тактометрической системе и координируются с четкой ритмической организацией ренга.

В импровизационных фрагментах зерби-мугама оформляется мелодно-вариантная структура, где мерой членения выступают неравные по величине фазы опевания опорного тона лада. Во всех зерби-мугамах устоем является майе<sup>7</sup>, и в конце произведения, как правило, мелодия возвращается к этому звуку. Будучи фактором высшего порядка, принцип опевания утверждает соответствующие закономерности в процессе развертывания мугамных соло. Вариантное прорастание характерной ладоинтонационной попевки может привести к увеличению мелодического диапазона, формированию широкого распева при помощи включения новых тонов, использования разнообразных мелизмов и фиоритур. В процессе высвобождения динамических возможностей темы зачастую происходит расширение контуров мелодической фразы, способствующее изменению масштабов мугамного раздела. Так, в «Карабах шикестеси» Р. Зохранова четыре проведения вокальной партии не совпадают по масштабам: 21 т. – 24 т. – 13 т. – 22 т. В «Эйраты» А. Бакиханова три мугамных соло характеризуются еще более значительными расхождениями: 12 т. – 42 т. – 22 т.

В другом тематическом пласте зерби-мугама, ренговых разделах, вариантность сближается с вариационностью тождественного порядка, при которой материал, подвергаясь изменениям, сохраняет исходную протяженность и интонационный состав. В зерби-мугамах повторения ренговых разделов сопровождаются незначительными ритмическими и интонационными видоизменениями попевок, секвенцированием мотивов, их орнаментально-фигуративным обогащением. Такого рода вариантность доминирует на самых различных уровнях формообразования – мотива, отдельного раздела

и структуры в целом. Обновление мелодии происходит, как правило, в начальной стадии развивающегося построения, к моменту его завершения возвращается первоначальный кадансовый оборот – микрорефрен.

Одночастная композиция, формирующаяся в зерби-мугама на основе взаимодействия равнозначных инструментальных и вокальных фрагментов, характеризуется довольно сложной и многомерной организацией. Сущность последней заключается в том, что на различных уровнях данной структуры действует более или менее явно выраженный принцип изоморфизма. Именно он свидетельствует о взаимосвязанности частей и целого в музыкальном организме зерби-мугама. Тематизм зерби-мугама обычно предопределяется интонациями вступительного раздела, основу вокальной партии составляет музыкальная фраза-двухтакт. В своей импровизации певец-ханенде стремится к выявлению «...новых смысловых граней одного и того же ладоинтонационного звена, расцветивая его, стягивая к нему новые интонационные образования, перекрашивая исходный материал в новые тона» [5, с. 189].

Монотематичен по своему строению зерби-мугам «Мансурия». Источником для формирования тематизма в данном мугама является инструментальное вступление. В записи Р. Зохранова вокальная партия зерби-мугама «Мансурия» произрастает из темы рефрена, который излагается в партии тара и кеманчи. Вокальная мелодия опирается на типичную квартовую попевку лада чаргях с тоникой  $h^8$  – опевание тоники в асимметричном объеме малой секунды сверху и большой терции снизу (Пример 1).

Экспрессию данной попевки, ее ярко национальный характер определяет окружение тоники двумя вводными тонами в пространстве уменьшенной терции, которая расширяется в каденции до объема чистой кварты. Показательный вариант ладовой модели «Мансурии» представлен в записи А. Бакиханова. Наличие образных и смысловых параллелей в сопоставляемых примерах подтверждается видимым интонационным родством, общностью типовых мелодических оборотов. Специфика второго варианта обусловлена импровизационным обогащением звукового состава (в частности, симметричным двусторонним обрамлением тоники увеличенными секундами), а также свободным метроритмическим варьированием интонаций. Вместе с тем, ладофункциональный смысл попевки полностью сохраняется – это опевание тоники  $h$  чаргях (Пример 2).

В «Эйраты» тема ханенде развивается на основе прорастания интонационного комплекса,

опирающегося на главный устой *h* лада раст<sup>9</sup>. Два варианта ладовой модели в мугамных соло «Эйраты» Р. Зохранова и А. Бакиханова свидетельствуют о широких возможностях принципа опевания, о мастерстве звуковой комбинаторики в исходной группе попевок, которые сосредоточиваются вокруг заданного опорного тона (Пример 3).

Лейтинтонация «Аразбары» формируется в процессе типического функционального взаимодействия кварты и тоники *fis* лада шур<sup>10</sup>. Вокальное соло в записи Р. Зохранова строится на речитации-опевании квартового тона с последующим нисхождением мелодии (Пример 4). Последовательно раздвигаемый звуковысотный диапазон вокально-инструментальных эпизодов «Аразбары» в ходе развития насыщается мелизматическими фигурами, которые динамизируются в кульминационной зоне благодаря внедрению новых интонаций. Сравнение двух исполнительских версий «Аразбары» (в записях Р. Зохранова и А. Бакиханова) демонстрирует особенности перемещения мугамного вокального соло в инструментальную партию. В интерпретации А. Бакиханова приведенная выше тема звучит в «ренговом» варианте, приобретая ярко выраженный танцевальный оттенок (Пример 5).

В «Карабах шикестеси» начальные музыкальные фразы вступительного раздела являются истоком развития всех последующих частей формы. Вариантное опевание опорного тона *h* лада сегях с тоникой *gis*<sup>11</sup> совмещается в этой композиции со свободой синтаксического развертывания попевки в партии ханенде (Пример 6). Активизация мелодического начала в дальнейшем осуществляется путем учащения ритмической пульсации, использования триольного рисунка, вокализованных пассажей, нерегламентированных повторов кратких узкообъемных ячеек, сконцентрированных в рамках среднего тетра хорда лада. Интонационная близость двух вариантов «Карабах шикестеси» в записях Р. Зохранова и А. Бакиханова контрастно оттеняется отсутствием мугамного соло в исполнительской версии тариста.

Вариантное движение формы в зерби-мугамах организовано «билинейностью» тематического процесса. Одно русло преобразований ведет к появлению новых тематических зерен, другое – к раскручиванию «энергии» повторяющегося звена. Система взаимодействия интонационных блоков в зерби-мугаме отличается функциональным разнообразием, возникающим благодаря разветвленной сети вариантных связей. Своего рода «рассредоточенный» вариационный цикл образуют вокально-инструментальные фрагменты и отдельные инстру-

ментальные эпизоды, в том числе рефрен. В «Эйраты» А. Бакиханова рефренное построение представлено тремя различными вариантами, что дополняется регистровыми перемещениями и комбинаторикой составных построений. В «Эйраты» Р. Зохранова также образуются варианты цепи на основе нескольких мелодических построений, в которых наблюдаются обновление попевок, их перегруппировка и секвенцирование.

Форма рондо подчас приобретает в зерби-мугамах весьма сложный и оригинальный облик, обогащаясь благодаря вариантному развитию тематизма. Хронология интонационных событий в зерби-мугаме изменчива и нестабильна. Варианты тем, новые мелодические построения и рефрен могут появиться раньше или позже, их нестабильное возвращение отражает импровизационное течение музыкальной композиции. В основу последней положен принцип перестановки частей, что способствует относительно равной степени «ожидания» рефрена и эпизода. Форма каждого зерби-мугама самобытна и неповторима, она обуславливается определенным количеством тематических моделей и оригинальным порядком их чередования. Важным аспектом, благоприятствующим пониманию специфики музицирования в традиционных культурах Востока, являются два взаимосвязанных решения творческой задачи, а именно «выбор конкретной исполнительской модели из сложившегося набора вариантов и их индивидуальная интерпретация, а также необходимость предвидения и планирования того, что будет возможно в развертывании композиции при воплощении “здесь и сейчас” неожиданных и новых творческих задач» [7, с. 373]. При сравнении двух исполнительских версий одного зерби-мугама можно обнаружить изменения в композиционной схеме жанрового канона. Укажем в качестве примера на зерби-мугамы «Эйраты» и «Карабах шикестеси» в записях Р. Зохранова и А. Бакиханова.

Проведенный сравнительный анализ позволяет сделать следующие выводы. Канонизированный ладоинтонационный стержень в записях Р. Зохранова и А. Бакиханова получает различное морфологическое и структурное оформление. Отличия исполнительского состава обуславливают приоритет ренговых разделов в трактовке А. Бакиханова. Речь идет не только о большей масштабности, увеличении общего количества четко ритмованных эпизодов, но и той драматургической роли, которую они выполняют в композиции зерби-мугама. Более того, в сборнике А. Бакиханова можно встретить зерби-мугамы, характеризующиеся

отсутствием мугамного соло. В «Карабах шикестеси» канонизированная мелодическая сетка изложена целиком в стиле ренга, в «Аразбары» – всего один импровизационный фрагмент, который открывает инструментальную форму зерби-мугама.

Степень сходства исполнительских версий при сравнении зерби-мугамов одного вида в каждом конкретном случае различна. В «Эйраты» А. Бакиханова, в отличие от записи Р. Зохрабова, интонационный комплекс более подвижен, при этом он подвергается разнообразным вариантным изменениям. «Мансурия» Р. Зохрабова завершается вокально-инструментальной кодой, где «на основе припевных слов мелодия расширяется до семи разномерных тактов» и охватывает в своем нисхождении разделы мухалиф, бастя-нигяр, хасар, замыкаясь майе [8, с. 43]. В зерби-мугаме «Мансурия» А. Бакиханова заключительное мугамное соло представлено только разделом хуззал, после чего следует краткий спуск к нижней тонике лада.

Исходя из инструментальной специфики, мугамные соло в записях А. Бакиханова отличаются яркой виртуозностью, широтой диапазона мелодической линии, контрастными перемещениями фраз из одного регистра в другой, свободой метроритма. По своему мелодическому типу они напоминают сольные каденции инструменталистов, отличающиеся «...максимальной демонстрацией импровизационных возможностей инструмента, обилием стремительных пассажей, токкатных фрагментов и длительных секвенционных звучаний» [9, с. 124]. Если в записях Р. Зохрабова зерби-мугам в большинстве случаев открывается инструментальным вступлением с четкой ритмической организацией, то в трактовке А. Бакиханова началом композиции зачастую выступает непосредственно мугамное соло («Мансурия», «Аразбары»). Наиболее стабильным разделом в сравниваемых исполнительских версиях оказывается рефренное построение, нередко – с идентичным мелодическим оформлением.

В записях Р. Зохрабова рефрен включает в себя не только инструментальный фрагмент, но и вокально-инструментальный раздел. Зерби-мугам «Аразбары» в этих записях характеризуется двойными рефренными связями, которые образуются на уровне ренговых разделов (инструментальная «рифма») и в контексте формы целого (стабильное возвращение вокально-инструментального раздела).

Предпосылки для развития вариантных отношений в зерби-мугаме определяются характером исполнительского состава, сопряженным с индивидуальным воплощением типовой модели, с теми или иными возможными отклонениями от нее. Системно-интегративные особенности вариантной формы зерби-мугама регулируются свойствами и отношениями жанровых категорий в его составе. При этом специфика музыкального мышления в зерби-мугаме обуславливается не только синтезом данных категорий, но и принципом моделирования структурно-стилевых параметров. Разные зерби-мугамы относятся, при всех их индивидуальных отличиях, к одной жанровой группе и конструируются по заданному композиционному типу. Строго регламентированная художественная система определяет выбор формулы содержания, его трактовку, форму воплощения, вплоть до характерного типа музыкально-выразительного языка. «Познания музыканта-макомиста позволяют ему трактовать форму-принцип и реализовать форму-процесс согласно своему видению, получив как результат форму-данность», – отмечает Ф. Азизи [10, с. 66]. Вариантное моделирование является постоянным, исторически устойчивым признаком зерби-мугама, составляя глубинную сущность системы «макамат» в восточной традиционной культуре. Исследование проблемы вариантности жанрового канона в интонационном пространстве зерби-мугама имеет, на наш взгляд, большое значение для понимания его композиционной структуры и в целом особенностей мышления, присущих восточному музыкальному искусству.

### •—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

<sup>1</sup> В переводе с азербайджанского языка *zərb* означает «удар». Зерби-мугам, или ритмический мугам, исполняется в сопровождении ударного инструмента, отсюда и название «зербли мугам» – букв. «мугам с ударом». В музыкальной науке «широко распространена иранизированная форма этого названия как зерби-мугам, хотя в персидской музыке такой жанр отсутствует» [1, с. 38–39].

<sup>2</sup> Мугам-дестях – вокально-инструментальная циклическая композиция, состоящая из импровизационных и метроритмически четких разделов – теснифов (песенных) и ренгов (танцевальных).

<sup>3</sup> Ренг – виртуозно разработанный танец, который исполняется в составе мугамного цикла и в качестве самостоятельной инструментальной пьесы.

<sup>4</sup> В статье использованы записи Р. Зохрабова, опубликованные на страницах его книги [2].

<sup>5</sup> В Азербайджане традиционное вокально-инструментальное исполнение мугама предполагает трио музыкантов, в которое входят струнно-щипковый плектронный инструмент тар, струнно-смычковый инструмент

кеманча и певец-ханенде, играющий одновременно на ударном инструменте типа бубна (гавал, деф).

<sup>6</sup> С. Галицкая разделяет монодийные фактурные склады на два вида – монослойный и полислойный. Полислойный склад «сопряжен с вертикальным расслоением хотя бы по одной из трех составляющих – звуковысотной, тембровой или ритмической...» [4, с. 83].

<sup>7</sup> Майе – тоника лада и раздел мугама, связанный с ее утверждением.

<sup>8</sup> Лад чаргях относится к числу основных ладов азербайджанской народной музыки. Звукоряд данного лада образован соединением трех тетракордов, построенных по формуле:  $\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ ; тоникой лада является IV ступень. В рассматриваемом примере лад чаргях с тоникой *h* имеет следующий вид: *fis - g - ais - h - c - dis - e - fis - g - ais - h*. О строении ладов азербайджанской народной музыки см. в книге У. Гаджибеги [6].

<sup>9</sup> Лад раст – это основной лад азербайджанской народной музыки, звукоряд которого строится посредством слитного соединения трех мажорных тетракордов, IV ступень – тоника лада. В музыкальном примере представлен лад раст с тоникой *h*: *fis - gis - ais - h - cis - dis - e - fis - gis - a*.

<sup>10</sup> Лад шур также является основным ладом азербайджанской народной музыки. Данный лад образуют три минорных тетракорда, соединенные слитно, тоника – IV ступень лада. В приведенном музыкальном примере использован шур с тоникой *fis*: *cis - dis - e - fis - gis - a - h - cis - d - e*.

<sup>11</sup> Лад сегях – один из основных ладов азербайджанской народной музыки, который строится на основе слитного соединения трех тетракордов:  $\frac{1}{2} - 1 - 1$ ; тоника – IV ступень лада. В музыкальном примере представлен лад сегях с тоникой *gis*: *dis - e - fis - gis - a - h - cis - d - e - fis*. По своему звучанию лад сегях близок мажору с его опорой на III ступень.

### •—————• ПРИЛОЖЕНИЕ —————•

Пример 1  
Зерби-мугам «Мансурия» (зап. Р. Зохранова)

Пример 2  
Зерби-мугам «Мансурия» (зап. А. Бакиханова)

Пример 3  
Зерби-мугам «Эйраты»  
зап. Р. Зохранова

зап. А. Бакиханова

Пример 4  
Зерби-мугам «Аразбары» (зап. Р. Зохрабова)

De dim, ey gül, be-lə, sal lan ma. Bur-da be-lə yax-şı var,  
ya - man var. De-dim, ey gül, dər-din mən al-lam.

Пример 5  
Зерби-мугам «Аразбары» (зап. А. Бакиханова)

**Moderato**

Пример 6  
Зерби-мугам «Карабах шикестеси» (зап. Р. Зохрабова)

El ey ke-çir Qa-ra-bağ- dan, gah o dağ - dan, gah bu dağ -  
dan fə-lək vay, vay, ə - la - cim fə - lək vay, vay ya-zıq ol - mu - şam.

ЛИТЕРАТУРА

1. Челебиев Ф. И. Морфология дестгяха: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). СПб., 2009. 45 с.
2. Зохрабов Р. Ф. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугамы-дестгях и зерби-мугамы. Баку: Марс-Принт, 2010. 458 с.
3. Бакиханов А. М. Азербайджанские ритмические мугамы. Баку: Азернешр, 1968. 47 с.
4. Галицкая С. П. К проблеме фактуры монодии // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2015. № 4. С. 81–85.
5. Фархадова С. М. Исторические корни азербайджанского мугам дестгяха. Баку: Фонд Развития Науки, 2018. 224 с.
6. Гаджибеили У. А. Основы азербайджанской народной музыки. URL: <http://musbook.musigidunya.az/> (дата обращения: 15.09.2023).
7. Ульмасов Ф. А. Восточная монодия: сущностный аспект // Azərbaycan etnomusiqişünaslığı 1921–2021. Bakı: OL MMS, 2021. S. 364–376.
8. Zöhrabov R. F. Zərbi-muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat). Bakı: Mars-Print, 2004. 406 s.
9. Пазычева И. В. Мугам Раст: от общего к разному в трактовке жанрового канона // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 122–131.

10. Азизи Ф. А. К вопросу о логике макомной композиции // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2019. № 2. С. 63–75.

### REFERENCES

1. *Chelebiev F.* Morfologiya destgyakha [Morphology of dastgah's]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2009. 45 p.
2. *Zokhrabov R.* Azerbaydzhanskaya professional'naya muzyka ustnoy traditsii: mugamy-destgyakh i zerbi-mugamy [Azerbaijani professional music of oral tradition: mugham-dastgah and zarbi-mugham]. Baku: Mars-Print, 2010. 458 p.
3. *Bakikhanov A.* Azerbaydzhanskies ritmicheskie mugamy [Azerbaijani rhythmic mughams]. Baku: Azerneshr, 1968. 47 p.
4. *Galitskaya S.* K probleme faktury monodii [On the problem of monodic texture]. In: Vestnik muzykal'noy nauki (Novosibirsk) [Bulletin of Musical Scholarship (Novosibirsk)]. 2015. No. 4. Pp. 81–85.
5. *Farkhadova S.* Istoricheskie korni azerbaydzhanskogo mugam destgyakha [Historical roots of Azerbaijani mugham dastgah]. Baku: Fond Razvitiya Nauki, 2018. 224 p.
6. *Gadzhibeyli U.* Osnovy azerbaydzhanskoy narodnoy muzyki. [Principles of Azerbaijan folk music]. URL: <http://musbook.musigi-dunya.az/> (date of application: 15.09.2023).
7. *Ul'masov F.* Vostochnaya monodiya: sushchnostnyj aspekt [Eastern monody: essential aspect]. In: Azərbaycan etnomusiqişünaslığı 1921–2021 [Azerbaijani ethnomusicology 1921–2021]. Baku: OL MMS, 2021. Pp. 364–376.
8. *Zöhrabov R.* Zərbi-muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat) [Zarbi-mughams (music-theoretical study)]. Baku: Mars-Print, 2004. 406 p.
9. *Pazycheva I.* Mugam Rast: ot obshchego k raznomu v traktovke zhanrovogo kanona [Mugham Rast: from general to different in the interpretation of the genre canon]. Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. 2013. No. 4. Pp. 122–131.
10. *Azizi F.* K voprosu o logike makomnoy kompozitsii [Towards the problem of logic in Maqom Composition]. In: Problemy muzykal'noy nauki (Ufa) [Music Scholarship (Ufa)]. 2019. No. 2. Pp. 63–75.

#### **Пазычева Инна Валерьевна**

доктор философии по искусствоведению, доцент кафедры истории музыки  
Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли  
Азербайджан, AZ 1014, Баку  
*kristina.baku@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-9515-6750

#### **Inna V. Pazycheva**

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music History  
Uzeyir Hajibayli Baku Music Academy  
Azerbaijan, AZ 1014, Baku  
*kristina.baku@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-9515-6750

**А. К. ШАЯХМЕТОВА**

*Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского*

## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС В ПЕСНОПЕНИЯХ МУСУЛЬМАНСКОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ДЖУМА-НАМАЗА КРАСНОЯРСКОЙ СОБОРНОЙ МЕЧЕТИ)**

Ортодоксальная музыка ислама (пение Корана и священных текстов в мечети), сугубо вокальная, в значительной степени родственная интонационному строю коранических текстов, предполагает особую манеру интонирования с привлечением специфических ресурсов экспрессии человеческого голоса. Передача музыкальной информации сакральной материи осуществляется посредством звучащего слова. С древнейших времен информация передавалась при помощи чтения Корана, затем произошла его фиксация на арабском языке. Священнослужители заучивали текст Корана и передавали его из уст в уста. Кодификация письменного текста Корана после смерти Мухаммада повлекла за собой необходимость усовершенствования арабской письменности. В центре внимания автора данного исследования пребывает сама материя звучащего слова в мечети (на примере джума-намаза – коллективного пятничного богослужения). Детальное ознакомление со звуковым планом мусульманского богослужения позволяет обнаружить ряд закономерностей, указывающих на существование сложной, тонко градуированной системы музыкального интонирования молитвенных текстов. В музыкальном тексте впервые выделен на синтаксическом уровне ряд базовых структур, которые являются средством «цементирования» ткани, а порой и несут смысловую нагрузку того или иного песнопения. Анализу подвергается джума-намаз, нотированный автором статьи в Красноярской соборной мечети. В данной публикации представлена структура всего богослужения, а также приведена характеристика музыкального синтаксиса песнопений указанного богослужения. В музыкальной ткани выявлены синтагматические особенности с использованием терминологии, идущей от классической музыкальной культуры мусульманского мира. Среди множества вариантов базовых структур выделяется ряд наиболее характерных, выполняющих сквозную драматургическую функцию и поддающихся определенной систематизации.

Ключевые слова: джума-намаз, богослужебные песнопения, кораническое пение, базовая структура, тон (нагма).

*Для цитирования: Шаяхметова А. К. Музыкальный синтаксис в песнопениях мусульманского богослужения (на примере джума-намаза Красноярской соборной мечети) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 30-37.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_30

**A. SHAYAKHMETOVA**

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts*

## **MUSICAL SYNTAX IN THE CHANTS OF MUSLIM WORSHIP (ON THE EXAMPLE OF THE JUMA NAMAZ OF KRASNOYARSK CATHEDRAL MOSQUE)**

The orthodox music of Islam (the singing of the Quran and sacred texts in the mosque) is purely vocal, the nature of its intonations is in many ways related to the intonational structures of the Quranic texts; in addition, it assumes a special manner of intonation with the involvement of specific resources of the human voice expression. The transmission of musical information to the sacred matter happens through a sounding word. Since ancient times, information has been transmitted by reading of the Quran, and then its fixation in Arabic. The priests memorized the text of the Quran by heart and passed it by the word of mouth. The codification of the written text of the Quran after the death of Muhammad made Muslims face the need to improve the Arabic written system. This study focuses on the very matter of the sounding word in the mosque on the example of juma namaz (collective Friday worship). A detailed consideration

of the sound of Muslim worship allows us to detect a number of patterns that indicate the presence of a complex, graded system of musical intonation in prayer texts. For the first time it was possible to identify a number of basic structures at the syntactic level in a musical text. The structures cement the music, and sometimes carry the semantics of a particular chant. The author considers juma namaz (cathedral Friday service), recorded and notated by the author of the article in the Krasnoyarsk Cathedral Mosque. This article presents the structure of the entire service and analyzes the musical syntax of the hymns of the service. It was possible to identify syntagmatic features in the musical text using terminology of the classical music culture of the Muslim world. Among the many variants of the basic structures (melodic formulas), there are a number of the most characteristic ones that perform a cross-cutting dramaturgical function and amenable to a certain systematization.

Keywords: juma namaz, worship chants, Quranic chanting, basic structure, tone (nagma).

For citation: Shayakhmetova A. Musical syntax in the chants of Muslim worship (on the example of the juma namaz of Krasnoyarsk Cathedral Mosque) // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 30-37.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_30

В мусульманском богослужении и культуре в целом приоритетно вокальное начало: главным источником и носителем смысла выступает звучащее слово, которое становится проводником к духовным откровениям и постижению истины. Именно посредством звуков и тонов (нагм) передается сакральная информация в песнопении. Характеристика музыкального начала в богослужебной практике к настоящему времени представлена в работах Т. М. Джанизаде [1], З. А. Имамутдиновой [2], Г. Р. Сайфуллиной [3], А. Г. Софийской [4], В. Н. Юнусовой [5], А. К. Шаяхметовой [6]. Доказано, что текст Корана пропеваается, хотя сам способ вокализации весьма специфичен, требует особого изучения и детального анализа музыкального синтаксиса.

Молитва в мусульманском богослужении ортодоксального ислама рассматривается как основная целостная музыкально-композиционная единица джума-намаза – от нескольких аятов (дифференцированных словесных фрагментов) до многострофных построений. Учитывая, что молитва представляет собой единство вербального и музыкального компонентов, целесообразно определить ее как песнопение. В джума-намазе (коллективное пятничное богослужение в мечети) можно выделить 13 песнопений, каждое из которых представляет собой относительно завершенную музыкальную композицию с определенными закономерностями структурного оформления музыкального материала, своеобразной ладовой основой и принципами мелодической организации. Джума-намаз предполагает строго соблюдаемую последовательность канонизированных структур с добавлением вступительного построения («Приветствие»).

I раздел состоит из двух «Азанов» (призывов к молитве, исполняемых муэдзином), которые «обрамляют» проповедь, а также «Икамата» (второй «Азан», читаемый муэдзином перед обя-

зательной молитвой), представляющего собой масштабный раздел подготовительного плана.

«Азан», извещающий о наступлении времени молитвы и призывающий к ее совершению, громко произносится, по указанию Сунны, сразу после наступления обозначенного времени. Если мусульманин молится дома, то пропевать «Азан» не обязательно. «Азан» складывается из семи словесно-музыкальных формул (мелострок, именуемых джумлами), в каждой из которых прославляются имена Бога и Пророка.

«Икамат» – это призыв, непосредственно предваряющий обязательную часть молитвы – фард-ракат (перед первым ракатом). Темп «Икамата» должен быть немного подвижнее, чем темп «Азана». Текст данных песнопений произносится по Сунне. Мусульмане, которые находятся в мечети, при исполнении «Азана» обязательно должны повторять про себя произносимые слова, на «Икамат» указанное предписание не распространяется (повторения – согласно желанию верующего).

II раздел – хутба (проповедь), где в повествовательной манере исполняются аяты из нескольких сур Корана и отрывки из хадисов (изречения (кауль), одобрения (такрир), образы (васфи) или действия (филь) пророка Мухаммада, совокупность которых образует Сунну; хадисы передавались через сподвижников Пророка), обращения к Пророку и «благословение» на молитву. Аяты из сур, читаемые в хутбе, имам выбирает по своему усмотрению, сообразуясь с темой и содержанием проповеди. После завершения проповеди имам-хатыб (предстоятель на молитве и проповедник в мечети) садится на минбар (кафедра или трибуна в мечети, с которой имам читает пятничную проповедь; расположена справа от молитвенной ниши – михраба, имеет форму лестницы), после чего все обращаются с мольбой к Богу.



Главный имам произносит проповедь поучительного содержания в течение 30–35 минут. Тема проповеди должна быть актуальной, то есть связанной с событиями реальной жизни и мусульманским календарем, его праздниками и датами, а также происходящими историческими событиями в России. Аналогичные события могут найти свое отражение в проповеди о наказаниях Всевышнего за отступления от веры либо испытаниях, ниспосылаемых Аллахом. В качестве аргументов для проповеди могут использоваться цитаты из священного Корана, хадисы Пророка Мухаммада, классические богословские книги (Коран и его тафсир, ханафитский фикх), события и явления повседневной жизни, соответствующие избранной теме.

I и II разделы являются вступительными (подготовительными) разделами, которые образуют самую крупную часть намаза, включающую 6 песнопений. Проповедь излагается на татарском языке с цитированием аятов на арабском и использованием реплик на русском языках.

III и IV разделы представляют собой два фард-раката (стояние, ритуальный акт с определенным порядком слов и действий, составляющих мусульманскую молитву), обязательно интонируемых вслух.

V раздел – «Дуа» (дополнительный для прихожан), где звучат суры, прослушивание которых желательно, но необязательно. Сюда могут входить краткие сакральные фразы, аят «Аль-Курси» (255-й аят) из суры № 2 «Аль-Бакара» (один и тот же в трех версиях), слова поминания (разные в трех версиях), далее – «Зикр» из трех формул, каждая из которых повторяется по 33 раза: «Тасбих» (слово «Субханаллах»), «Тахмид» (слово «Альхамдулиллах»), «Такбир» (слово «Аллаху Акбар»), – и аяты из той или иной суры (по усмотрению священнослужителя).

Музыкальный синтаксис песнопений определяется интонационными свойствами арабского текста Корана. Отмечается некоторое влияние со стороны народно-песенной культуры народов, исповедующих ислам. В процессе детального музыковедческого анализа песнопений за богослужением в Красноярской соборной мечети представляется уместным оперировать понятиями, укоренившимися в классической музыкальной культуре исламского мира.

Впервые соответствующая музыкальная терминология была зафиксирована в теоретических трактатах XIV века. Сафи ад-Дин аль-Урмави (1230–1294) предложил обобщающее понятие развития мелодической линии как «дару» (цикл, круг). Указанное понятие объединяло систематически выстроенные последовательности звуков; наряду с этим, аль-Урмави перечислил

обозначения, применявшиеся музыкантами-практиками его времени для определенных групп звуковых последований. Из «Книги о кругах» известно, что музыканты объединяли некоторые циклы понятием «шаад» [7, с. 94]. Сафи ад-Дин не мыслил ладовыми категориями, следовательно, понятие «ладовый звукоряд» неприменимо к его теоретическим рассуждениям. «Окружность» (давр) – это парадигматическая структура, которая выстраивается из опорных тонов многочастной композиции, а каждый тон, в свою очередь, может стать центральным для формирования лада на синтагматической оси времени. Вот почему аль-Урмави выстраивал названные парадигматические структуры от абстрактного тона, который не имеет конкретной высоты. Можно выбрать любой звук, построив от него установленный ладовый звукоряд, поскольку важны интервальные отношения внутри звуковой структуры, а не ее высотное расположение, следовательно, данный звукоряд формируется не как мелодический, а как парадигматический (из совокупности опорных тонов).

Концептуально значимым этапом в постижении звуковой материи исламской музыки является исследование Г. Б. Шамилли [7], которая характеризует макама как синтетическую парадигму музыкального языка, репрезентируемую на материале светской культуры. Г. Б. Шамилли обращается к философии музыки исламского мира, выявляет особенности макама мышления в теории и практике искусства. Макама в указанном исследовании рассматривается именно как тип организации музыкальных звуков, как парадигматическая структура. В данном контексте важное значение придается термину «джумла», обозначающему единицу музыкальной речи. Согласно утверждению Г. Б. Шамилли, «джумла – это мелодическая синтагма. Она формируется как нисходящая или восходящая пролонгация элемента “корня” (тона базовой структуры)» [8, с. 114]. У джумлы имеется конструктивный признак – пауза после окончания мелодического движения. В рассматриваемом материале джумла уподобляется музыкальной фразе или, соответственно, аяту как единице словесного текста.

Среди множества вариантов базовых структур можно выделить ряд наиболее характерных, выполняющих сквозную драматургическую роль. Музыкальный текст коранической речи формируется в соответствии с ближневосточной устно-профессиональной музыкальной традицией (макам). При определении базовой структуры необходимо учитывать соответствующий интервал и то, в каком окружении звукоряда он фигурирует. Очень важно отделить

базовый слой высказывания от орнаментально-го, основные тоны – от альтерированных.

Самые распространенные базовые структуры – это мелодические обороты в кварте (тип А) и терции (тип В), которые являются своего рода базовыми структурами универсального значения. Остальные структуры, встречающиеся реже, – мелодические обороты в квинте (тип С) и тритоне с варьируемым количеством степеней (не менее трех, тип D); такие структуры, встречающиеся в мелодике песнопений, имеют локальное значение.

В джума-намазе есть также песнопения, в которых представлены две базовые структуры. Во многих случаях преобладает комбинация типов А + В; она пронизывает все разделы богослужения, тем самым образуя своего рода слой интонационной формы джума-намаза и способствуя непрерывному процессу обновления того или иного текста. Тон (нагма) здесь понимается как источник наращивания звукового тела базовых структур по вертикальной оси, в результате чего образуются джумлы (синтаксические синтагмы).

Комбинация типов В + С встречается пять раз: сура № 1 «Аль-Фатиха» (№№ 4, 7), сура № 114 «Ан-Нас» (№ 8), сура № 2 «Аль-Бакара» (255-й аят, № 11) и сура № 3 «Аль-Имран» (аяты 34–38, № 13) – песнопение факультативного раздела (дуа).

Комбинация А + D представлена в суре № 2 «Аль-Бакара» (№ 5 и 255-й аят «Аль-Курси», № 10).

Третью группу составляют песнопения, в которых комбинируются три типа формул. Самой устойчивой и распространенной является комбинация А + В + С, которая встречается по два раза в песнопениях «Аль-Фатиха» (№ 7).

Комбинация А + В + D представлена дважды: в 1-м песнопении «Азан» (№ 1) и в «Такбире» (№ 9).

Единство и автономность музыкального языка достигается благодаря наличию указанных сквозных базовых структур. Проанализируем основные базовые структуры в джума-намазе, группируемые по типам мелодического движения.

В исследуемом материале тип А представлен в различных модификациях, которые возникают благодаря варьированию звукового состава базовых структур данного типа. Варианты представлены в разных композиционных функциях (начальная, срединная, конечная), частота применения и логика их следования диктуется логикой богослужения (от песнопения к песнопению).

Базовая структура в кварте (базовый интервал) экспонируется впервые во 2-й и 3-й мелодических строках 1-го «Азана» (№ 1). Здесь представлены четыре ее разновидности, среди которых особого внимания заслуживает вариант из 4-й (на словах: «Спешите к молитве!») и 5-й (на словах: «Спешите к спасению!») мелодических строк (Пример 1).

Именно этот вариант переходит в мелодическую строку 2-го «Азана» (№ 2). Кроме того, встречаются и другие варианты: например, 2-я (слова: «Свидетельствую, что нет Бога кроме Аллаха») и 3-я («Свидетельствую, что Мухаммад – посланник Аллаха») мелодические строки базируются на единой мелодической формуле (Пример 2).

Данная мелодическая формула, в свою очередь, переходит в песнопения всего 1-го раката: это сура № 1 «Аль-Фатиха» (№ 4), сура № 103 «Аль-Аср» (№ 5), «Такбир» (№ 6), сура № 114 «Ан-Нас» (№ 8). При этом звуковой состав и звуковысотный уровень указанной мелодической формулы изменяются: трихорд в кварте как бы опускается на квинту вниз (Пример 3).

Базовые структуры типа А экспонируются уже в 1-м «Азане» (№ 1), ткань которого буквально пронизывают его же варианты; в суре № 2 «Аль-Бакара» (№ 5) они появляются дважды в 3-й и 4-й мелодических строках, единожды – в «Такбире» двух ракатов (№№ 6, 9), причем в виде поступенного нисходящего движения в объеме чистой кварты (Пример 4).

Особого внимания заслуживает модель «воззвания» (упоминание имени Пророка). Так, в 3-й джумле (мелодической строке) песнопения 1-го «Азана» (№ 1) это слова: «Свидетельствуют, что Мухаммад – посланник Аллаха»; в третьей мелодической строке Суры № 2 «Аль-Бакара» (№ 5) – «Он сделал нас членом общины Мухаммада». Нормативная композиционная функция этой модели – срединная (Пример 5).

В песнопении раздела дуа (№ 12) всех версий доминирует трихорд в кварте, благодаря чему между началом и концом службы образуется интонационная арка. Примечательно, что данный оборот выступает дважды в каденционной функции: в суре № 2 «Аль-Бакара» (№ 5) и «Салавате» (№ 10) (Пример 6).

Тетрахордовые ячейки (в переводе – «джинсы») задают некий музыкальный код и являются частью того или иного макама как парадигматической структуры.

Тип В представлен тремя основными разновидностями (моделями):

а) опеванием (с разной последовательностью тонов);

б) поступенным движением в объеме терции (восходящей и нисходящей направленности);

в) «покачивающим» движением двух тонов интервалом в терцию.

Базовые структуры типа В сосредоточены в 1-м разделе богослужения (№№ 1, 2), в 3-м и 4-м разделах (сура № 1 «Аль-Фатиха» – №№ 4, 7), в «Такбирах» двух ракатов (№№ 6, 9), в аяте «Аль-Курси» суры № 2 «Аль-Бакара» (№ 11), в суре № 3 (аяты 34–38) (№ 13), прославляющих

имя Бога. Указанные песнопения являются смысловым центром богослужения в целом.

Одновременно эти же обороты служат средством «цементирования» ткани в подавляющем большинстве песнопений. В схематичном виде данный процесс можно представить следующим образом (Пример 7).

Схема дает наглядное представление о многокрасочной палитре в реализации базовых структур одного и того же типа.

Базовый интервал терции волнообразного рисунка начинает мелодическое движение в песнопении 2-й суры № 1 «Аль-Фатиха» (№ 4) и № 15 (вступительная мелострока, Пример 8), «ракоход» которой появляется в нескольких песнопениях: в 4-й и 5-й мелостроках 2-го «Азана» (№ 2) (Пример 9).

Наиболее характерные для данного оборота композиционные функции – срединная и инициальная. В заключительной функции оборот выступает в 1-м «Азана» (№ 1), 2-м «Азана» (№ 2), суры № 1 «Аль-Фатиха» в двух ракатах (№№ 4, 7), «Такбире» (№ 6).

Формулы типа В, как правило, имеют минорную окраску и дугообразный контур, транспонируясь от каждого из образующих их тонов.

Сквозные формулы типов С и D встречаются реже. Так, модель типа С, мелодический оборот в квинте, является основой четырех песнопений (№№ 4, 7, 8, 11, 13), но в каждом из них данная модель получает различные претворения: либо с поступенным нисходящим заполнением (№№ 11, 13), либо с пропуском одного тона (№№ 4, 7, 8).

Базовая структура типа D, с тритоновым каркасом, зачастую включается в зону кадансирования. Реализация указанной структуры также может быть различной, благодаря двум характерным по своему рисунку разновидностям: «ступенчатой» в песнопениях джума-намаза 1-го «Азана» (№ 1), с нисходящим поступенным заполнением и характерным оттенком макама курд (полутон – тон – тон) в суры № 2 «Аль-Бакара» (№ 5), «Такбира» (№ 9), а затем «волновой» в песнопении дуа (№ 10). При этом в 1-м «Азана» (№ 1) представлено восходящее направление в первой мелостроке, тогда как во 2-й мелостроке суры № 2 «Аль-Бакара» (№ 5) и «Такбире» (№ 9) преобладает нисходящая направленность.

Следует отметить, что секундовый элемент в виде опевания той или иной ступени и формула на одном тоне могут встраиваться во все мелодические типы и пронизывать всю музыкальную ткань, способствуя, с одной стороны, торможению движения, а с другой, – утверждению той или иной ступени. Музыкальная ось формируется по вертикали путем нанизывания разных нагм (тонов). Базовая структура не всегда выступает в качестве синтаксически обособленного ядра, зачастую она бывает тесно сопряжена со своими вариантами, в которых ладово-высотные перестановки либо сохраняют исходные интервальные соотношения, либо содержат незначительные изменения. Только после видимой исчерпанности вариантов инициального мелодического звена появляются новые интонационные «зерна». Принцип формульности является универсальным в композиции джума-намаза.

Таким образом, выделенные нами базовые структуры четырех типов выступают преимущественно в срединных композиционных функциях, а в каденционных построениях и в качестве начального элемента композиции встречаются крайне редко. При этом в качестве начального построения зачастую выступает секундовая раскачка или один тон. Обозначенные нами формулы появляются не сразу, а как бы постепенно встраиваются из одного-двух тонов. Тем самым секундовая раскачка или один тон становится «зерном», из которого «прорастает» вся музыкальная ткань джума-намаза.

Под мелодическим строем в мусульманской культуре понимается особая мелодика, подчиняющаяся определенным законам и правилам, которые основываются на фонетике арабского языка. Синтаксис анализируемых песнопений характеризуется строгой упорядоченностью музыкальных знаков, ритмов, символов и телодвижений. Нотированная запись песнопений в мечети подразумевает фиксацию только внешней атрибутики музыкального языка, тогда как внутренняя синергия, не поддающаяся нотации, запечатлевается в аудио- и видеоматериале, становясь благодаря этому музыкальным феноменом и нематериальным достоянием мусульманского мира.

### •—————▶ ПРИЛОЖЕНИЕ ◀—————•

Пример 1



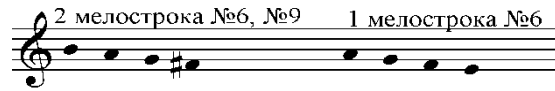
Пример 2



Пример 3



Пример 4



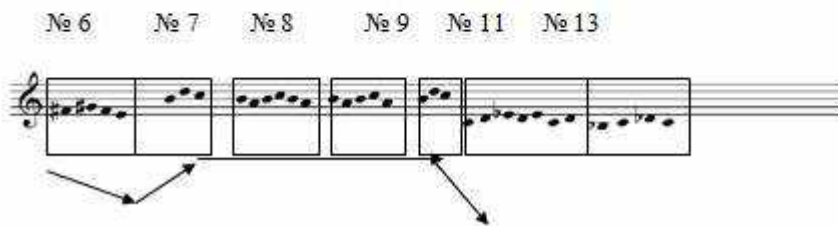
Пример 5



Пример 6

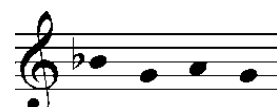


Пример 7



Пример 8

Пример 9



### ЛИТЕРАТУРА

1. Джани-заде Т. М. Этническое, цивилизационное и национальное в музыкальных культурах тюрков-мусульман // Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное: материалы Международной науч. конф. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2022. С. 37–46.
2. Имамутдинова З. А. О феномене мелодизированного чтения Корана (к проблеме музыкальной риторики сакрального текста) // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1. С. 17–20.
3. Сайфуллина Г. Р. Музыка священного Слова: чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Казань: Татполиграф, 1999. 232 с.
4. Софийская А. Г. Музыкальные компоненты религиозных праздников татар-мусульман (Рамазан, Маулид, Курбан-Байрам) // Материалы ежегодной Открытой науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и соискателей по специальности «Музыкальное искусство». Казань: КГК, 2004. С. 19–21.
5. Шаяхметова А. К. Музыка в контексте исламской культуры. Красноярск: СГИИ им. Д. Хворостовского, 2022. 118 с.
6. Юнусова В. Н. Музыка исламского мира: специфика художественной формы и социальные аспекты // Национально-культурное пространство и проблемы коммуникации: Материалы Международной науч.-практ. конф. СПб.: ИВЭСЭП, 2007. С. 208–211.
7. Шамилли Г. Б. Философия музыки: Теория и практика искусства maqām. М.: Садра, 2020. 552 с.
8. Шамилли Г. Б. Классическая музыка исламского мира в аспекте проблемы части и целого // Философский журнал. 2012. № 1. С. 103–119.

### REFERENCES

1. Dzhani-zade T. Etnicheskoe, tsivilizatsionnoe i natsional'noe v muzykal'nykh kul'turakh tyurok-musul'man [Ethnic, civilizational and national in the musical cultures of the Muslim Turks]. In: Muzyka v tyurko-musul'manskom mire: svetskoe i religioznoe [Music in the Turkic-Muslim World: Secular and Religious]: materials of International research conference. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2022. Pp. 37–46.
2. Imamutdinova Z. O fenomene melodizirovannogo chteniya Korana (k probleme muzykal'noy ritoriki sakral'nogo teksta) [On the phenomenon of melodic reading of the Koran (on the problem of musical rhetoric of the sacred text)]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. . 2010. No. 1. Pp. 17–20.
3. Sayfullina G. Muzyka svyashchennogo Slova: chtenie Korana v traditsionnoy tataro-musul'manskoj kul'ture [Music of the Sacred Word: reading the Koran in the traditional Tatar-Muslim culture]. Kazan: Tatpoligraf, 1999. 232 p.
4. Sofijskaya A. Muzykal'nye komponenty religioznykh prazdnikov tatar-musul'man (Ramazan, Maulid, Kurban-Bayram) [Musical components of religious holidays of Muslim Tatars (Ramadan, Mawlid, Eid al-Adha)]. In: Materialy ezhegodnoy Otkrytoy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov, aspirantov i soiskateley po spetsial'nosti «Muzykal'noe iskusstvo» [Музыкальное искусство]. Kazan: Kazan State Conservatory, 2004. Pp. 19–21.
5. Shayakhmetova A. Muzyka v kontekste islamskoj kul'tury [Music in the context of Islamic culture]. Krasnoyarsk: Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 2022. 118 p.
6. Yunusova V. Muzyka islamskogo mira: spetsifika khudozhestvennoj formy i sotsial'nye aspekty [Music of the Islamic world: the specifics of the art form and social aspects]. In: Natsional'no-kul'turnoe prostranstvo i problemy kommunikatsii [National-cultural space and communication problems]: materials of International research-practical conference. St. Petersburg: Institute of External Economic Links, and Economics, and Law, 2007. Pp. 208–211.
7. Shamilli G. Filosofiya muzyki: Teoriya i praktika iskusstva maqam [Philosophy of Music: Theory and practice of the Art of maqām]. Moscow: Sadra, 2020. 552 p.
8. Shamilli G. B. Klassicheskaya muzyka islamskogo mira v aspekte problemy chasti i tselogo [Classical music of the Islamic world in aspect of the problem of part and whole]. Философский журнал [Philosophy Journal]. 2012. No. 1. Pp. 103–119.

**Шаяхметова Альфия Камельевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки  
Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского  
Россия, 660049, Красноярск  
*alfiya007@list.ru*  
ORCID: 0000-0002-0646-3896

**Alfiya K. Shayakhmetova**

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music History Department  
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts  
Russia, 660049, Krasnoyarsk  
*alfiya007@list.ru*  
ORCID: 0000-0002-0646-3896

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 78.04

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_38

**Е. В. КИСЕЕВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет*

## СПЕЦИФИКА ПЕРФОРМАНСА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ТАН ДУНА (НА ПРИМЕРЕ «ПРИЗРАЧНОЙ ОПЕРЫ»)

В музыке второй половины XX и начала XXI века ярко обозначился процесс стирания границ между жанрами академического искусства и арт-практиками, что дало основание искусствоведам выдвинуть гипотезу о совершении «перформативного поворота». Его последствием стало рождение новых художественных форм, в которых изменился характер творческой деятельности и восприятия артефактов. Зрители стали соучастниками художественных событий; импровизация исполнителей привнесла непредсказуемость результата; композиторы создали условия, необходимые для усиления коммуникации и объединения индивидуумов в сообщество. Совместному переживанию событий способствовало введение элементов ритуала.

Исследуя инструментальный театр Тан Дуна и, в частности, художественную концепцию перформанса «Призрачная опера» (1994), автор статьи обнаруживает отголоски древних китайских ритуалов. В названном произведении дирижер выполняет функцию шамана и «призывает» духов героев, образы которых созданы с помощью цитат: дух И. С. Баха показан в виде темы прелюдии *cis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира», дух У. Шекспира – в виде кратких цитат-декламаций из трагикомедии «Буря», духи природы представлены мелодией китайской народной песни «Маленькая капуста». Перемещения исполнителей между сценой и залом, их пластические движения и декламации вызывают ассоциации с действиями участников ритуала, символизирующими их нахождение в мифологическом пространственно-временном континууме – между разными мирами и временами. Художественная концепция «Призрачной оперы», включающая элементы ритуала, не предполагает разделение на исполнителей и зрителей. Все присутствующие являются соучастниками событий, чье совместное переживание способствует их единению.

Ключевые слова: инструментальный театр, творчество Тан Дуна, перформанс, «Призрачная опера», элементы ритуала в музыкальном произведении.

*Для цитирования: Кисеева Е. В. Специфика перформанса в инструментальном театре Тан Дуна (на примере «Призрачной оперы») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 38-46.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_38

**E. KISEYEVA**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University*

## SPECIFICITY OF PERFORMANCE ART IN TAN DUN'S INSTRUMENTAL THEATRE (ON THE EXAMPLE OF THE "GHOST OPERA")

In the music of the second half of the 20th and beginning of the 21st century, the process of blurring the boundaries between the genres of academic art and art practices was clearly out-lined, which gave

art historians the basis to put forward a hypothesis about the completion of a “performative turn”. Its consequence was the birth of new artistic forms, in which the conditions of creative activity and perception of the artifact changed. Spectators turned out to accomplices of artistic events; the improvisation of the performers introduced unpredictability of the result; composers were convinced of the need to experience, within the framework of artistic experience, a process of unification of individuals. The introduction of ritual elements contributed to the shared experience of events.

The author of the article, exploring the instrumental theater of Tan Dun in general, and in particular, the artistic concept of the “Ghost Opera” performance, discovered echoes of ancient Chinese rituals. In the work under review, the conductor performs the function of a shaman and “summons” the spirits of the heroes, whose images are conveyed through quotes: the spirit of Johann Sebastian Bach is depicted in the form of the theme of the C sharp minor Prelude from the first volume of “The Well-Tempered Clavier”, the spirit of William Shakespeare is depicted in the form of short quotes-recitations from the tragicomedy “The Storm”, the spirits of nature are represented by the melody of the Chinese folk song “Little Cabbage”. The movements of the performers between the hall and the stage and their plastic movements and recitations evoke associations with the actions of ritual participants, symbolizing their presence in the mythological space-time continuum – between different worlds and times. The artistic concept, which includes elements of ritual, does not imply a division into performers and spectators. All those present are participants in the events, and their shared experience promotes unity.

Keywords: instrumental theatre, Tan Dun’s creative work, performance art, “Ghost Opera”, elements of ritual in a musical piece.

For citation: Kiseyeva E. Specificity of performance art in Tan Dun’s instrumental theatre (on the example of “Ghost Opera”) // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 4. Pp. 38-46.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_38



Современный композитор и дирижер Тан Дун является ярким представителем музыкального авангарда, зародившегося в начале прошлого столетия и продолжившего свое развитие на рубеже XX–XXI веков (подробнее об этом см.: [1; 2]). Тан Дун получил признание новатора, сыгравшего важную роль в процессе обновления инструментальной и театральной музыки, что подтверждается престижными премиями и наградами<sup>1</sup>. Его произведения исполняются выдающимися музыкальными коллективами и звучат на знаменитых сценических площадках, среди которых Мариинский театр (Россия), Hong Kong Arts Festival и China Philharmonic Orchestra (Китай), Huddersfield Contemporary Music Festival и BBC Symphony Orchestra (Великобритания), Music Festivals in the Netherlands и Dutch National Opera (Нидерланды), MITO Settembre Musica (Италия), Neue Oper Wien (Австрия), New York City Opera (США), Croatian National Theatre (Хорватия), New Japan Philharmonic (Япония). Сочинения композитора издаются крупными издательствами и звукозаписывающими лейблами Wise Music Classical, Schirmer и New Line Teldec, Sony Classical, Deutsche Gramophone, Chinese Records.

Имя Тан Дуна является знаковым в контексте обновления оперного жанра и областей инструментальной музыки, связанных с новыми формами представления искусства. Э. Ханг называет композитора ведущей фигурой в современной

академической музыке и, рассуждая о новаторстве творческого подхода знаменитого музыканта, отмечает опору на оригинальное соединение западноевропейских и китайских национальных традиций [3, р. 601]. Развивая идеи Э. Ханга, О. В. Синельникова считает, что Тан Дун осуществляет особую миссию – открывает китайскую музыку мировому культурному пространству и в различных формах своей деятельности стремится к сближению академической западной музыки с традиционной восточной [4, с. 157].

Важную роль в творчестве Тан Дуна играет театральность. Помимо того, что композитор является автором пяти опер («Девять напевов», 1989; «Марко Поло», 1996; «Пионовая беседа», 1998; «Чай: зеркало души», 2002; «Первый император», 2006), весомую часть его творческого наследия занимает инструментальный театр. Тетралогия «Оркестровый театр I–IV» (1990–1999), «Призрачная опера» (1994), «Концерт для водных идиофонов и оркестра» (1998), «Водные страсти по Матфею» (2000), «Карта» (2002), «Страсти Будды» (2006), «Концерт для бумаги» (2003) и «Концерт для воды» (2007) – далеко не полный перечень работ в этой области. Некоторые свои сочинения композитор называет «музыкальными ритуалами» в связи с тем, что в них представлены элементы древних шаманских ритуалов, а также оригинально соединены традиции китайского театра, имеющего связь с религиозно-философскими представлениями,



американского экспериментализма и европейского концертного исполнительства.

Одной из узнаваемых особенностей инструментального театра Тан Дуна является включение в исполнительский состав неакадемических, связанных с китайской натурфилософией и древними религиозными учениями, специально сконструированных для той или иной постановки инструментов из органических материалов. Например, в течение 1990-х годов композитор разрабатывал музыкальный цикл «Органическая музыка», включающий в себя звучание воды, ветра, камней. В сочинении «Водные страсти по Матфею» представлен уникальный инструментальный ансамбль, в который вошли семнадцать прозрачных резервуаров с водой, ансамбль ударных с группой традиционных китайских инструментов, расширенная группа струнных, хор и солист. Емкости с водой использованы в качестве инструментов в «Призрачной опере», «Концерте для воды», «Концерте для водных идиофонов и оркестра». Усиленные бумажные инструменты, звуки из которых извлекались с помощью трения, встряхивания, выдувания, а также ударов и разрывов, отличают «Концерт для бумаги».

Инструментальный театр как художественное явление всесторонне исследован в диссертации В. О. Петрова и согласно мнению ученого, представляет собой «жанр музыкального искусства XX века», имеющий свою специфику бытования, внутрижанровую классификацию, а также измененные (в сравнении с академической традицией) функции каждого объекта коммуникативной цепочки «композитор – исполнитель – слушатель» [5, с. 351]. Характерными признаками инструментального театра являются возможность театрализации процесса исполнения, конструирование специфической звуковой драматургии, опирающейся на звуковые эффекты и выражающей образы и смыслы музыкального произведения, а также создание игровой модели, в которой авторская «концепция представляет собой запрограммированную игру» [Там же, с. 17].

Известно, что специфика инструментального театра связана с его синтетической природой. Музыка здесь неразрывно связана со сценическим действием, поэтому в рамках оркестрового произведения могут соединяться несколько художественных текстов и драматургических пластов – музыкальный, визуальный и вербальный. В инструментальном театре композитор наделен не характерной для него функцией – сочиняет музыкальный текст и буквально режиссирует действие через комментарии. В свою очередь, исполнитель может не только интерпретировать и выполнять заложенные в них действия,

но и включаться в процесс создания сочинения, поскольку такого рода произведения предполагают наличие музыкальной либо сценической импровизации.

В. О. Петров определяет инструментальный театр как жанр, являющийся *a priori* разновидностью перформанса [5, с. 22]. Однако, на наш взгляд, к нему можно отнести далеко не каждое произведение. Важной особенностью перформанса, функционирующего как форма спектакля, в том числе и в области инструментального театра, является зритель или слушатель, представленный как соучастник действия. Более того, спектакль-перформанс способствует созданию иного уровня коммуникации и особого характера смыслообразования.

Рассмотрим особенности воплощения перформанса в инструментальной пьесе «Призрачная опера», созданной Тан Дуном в период творческих поисков, пик которых пришелся на 1994 год. В произведении не только отразились авангардные принципы, будоражившие музыкальное искусство с конца 1960-х, но и впервые были опробованы художественные идеи, определившие в дальнейшем творческую индивидуальность композитора и воплотившиеся в его оперных и крупных инструментальных работах. В «Призрачной опере» сконцентрирована театральность, а перформанс является формой спектакля, реализация которого отрицает академическую традицию исполнительства.

«Призрачная опера» написана для струнного квартета и пипы с использованием воды, металла, камней и бумаги. На протяжении всего инструментального действия участники ансамбля декламируют, поют, совершают пластические движения и играют на дополнительных шумовых инструментах, что и устанавливает жанровую принадлежность работы к инструментальному театру. Что касается определения «Призрачной оперы» как перформанса, то оно связано с созданием такой концертной ситуации, при которой слушатели и исполнители оказываются объединенными в общую среду, способствующую созданию между ними некоего сообщества. Сочинение предполагает размещение музыкантов в разных частях сцены и концертного зала таким образом, чтобы слушатели находились в одном с ними пространстве. Схемы расположения исполнителей зафиксированы в заметках к партитуре [6, р. 6–7].

Следует отметить, что вышеназванный способ создания перформативной ситуации является излюбленным в творчестве композитора. Например, в «Музыке воды» инструменталисты образуют полукруг, внутри которого располагается слушательская аудитория. В «Оркестровом

театре II: Ре» исполнители на струнных, медных духовых и перкуссии находятся на сцене, а деревянные духовые окружают слушателей. В данном произведении также участвуют два дирижера, один из которых обращен к сцене и руководит оркестром, другой – к публике и управляет совместным пением. Распределение оркестра на сцене и среди аудитории используется и в инструментальной композиции «Оркестровый театр IV: Врата», в операх «Марко Поло», «Девять напевов», «Пионовая беседка». Соответственно, вышеназванные произведения можно отнести к эстетике перформанса.

«Призрачная опера» представляет собой размышление о человеческой духовности, которое происходит в рамках воображаемого музыкального ритуала. Концепция пьесы основывается на выстраивании диалогов между различными музыкальными культурами (китайской, тибетской, европейской), временами (прошлое, настоящее и вечность) и жанрами (академический концерт, драматический театр, фольклорная песня), а также между искусством и ритуалом.

При написании сочинения Тан Дун был вдохновлен детскими воспоминаниями о древних шаманских «призрачных операх», которые сопровождали похоронные ритуалы на его малой родине. Композитор вспоминал об этой традиции следующим образом: «Вся деревня сходила с ума. У нас была профессиональная команда плакальщиц, которую можно было нанять на похороны <...> шаманский хор задавал скорбный тон. В провинции Хунань, где я вырос, люди верили, что после смерти они будут вознаграждены за свои страдания. Смерть была “белым счастьем”, а музыкальные ритуалы были призваны запустить духов в новую жизнь» [6].

Традиция исполнения таких ритуальных «опер» уходит корнями в далекое прошлое. Источниками вдохновения для Тан Дуна, скорее всего, послужили две традиции. Одна из них связана с шаманской практикой нуо (傩戏) – церемонией изгнания нечистой силы, ранние записи о которой датируются периодом династии Шан (XVII–XI вв. до н. э.). В драме нуо духи взаимодействуют с шаманом и между собой. Вторая традиция представлена в ритуальном театре гуйси (鬼戏), что означает буквально «призрачная драма» и объясняет название анализируемого произведения. Репертуар гуйси восходит к эпохам династий Юань (XIII–XIV вв.) и Мин (XIV–XVII вв.). Гуйси обыгрывает тему смерти: божества и духи вызываются из мира мертвых для общения с живыми участниками ритуальных действий.

Помимо традиций нуо и гуйси, название произведения вызывает ассоциации с европейской оперой, но не с ее жанровыми канонами,

а с присущей опере театральностью. Так, в партитуре композитор указывает, что сочинение содержит состав «действующих лиц», «синопсис» и «либретто». Под «действующими лицами» подразумеваются исполнители, отдельные инструменты, а также темы произведения. Все они разделены композитором на три группы, каждая из которых отображает одно из времен: струнный квартет и пипа – настоящее; темы прелюдии И. С. Баха, народной песни, цитаты из У. Шекспира, Монах (исполнитель на скрипке и дирижер, управляющий ходом ритуала) – прошлое; вода, камни, металл, бумага – вечность<sup>2</sup>.

Функцию «синопсиса» здесь выполняет графическое отображение идеи произведения (Приложение 1). «Либретто» представляет собой процесс развития композиции в виде диалога музыкальных и сценических событий. События «либретто» включают в себя вступительные такты баховской прелюдии, первую строфу китайской народной песни «Маленькая капуста», два отрывка из шекспировской «Бури» и возгласы Монаха (Приложение 2). Согласно авторскому замыслу, соединение элементов из разных культур и уподобление творческого процесса шаманскому ритуалу выражает важную для философии Тан Дуна идею: «Нет ни Востока, ни Запада, а есть общее для всего человечества» (цит. по: [7]).

С нашей точки зрения, композиция и название частей отображают ход ритуала, начало которого знаменуется вызыванием духов, поэтому первая часть носит название «Бах, Монахи и Шекспир встречаются на воде», а вторая – «Танец Земли». Пьеса открывается мистическими движениями шамана над резервуаром с водой, сопровождаемыми выкриками. В роли шамана выступает исполнитель на пипе, который своими действиями начинает и завершает воображаемый ритуал, а также руководит происходящими событиями<sup>4</sup>. Непосредственное общение между шаманом и духами происходит в третьей части и определяет ее название – «Диалог с Маленькой капустой». Наконец, четвертая и пятая части, «Металл и камень» и «Бумажная музыка», отсылают к самодельным шумовым и ударным инструментам, с помощью которых происходило изгнание духов и завершение ритуала.

Основу музыкальной драматургии составляет взаимодействие трех тем: темы, построенной на начальных тактах инструментальной прелюдии *cis-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха; вокальной темы, цитирующей фрагмент поэтического текста из «Бури» Шекспира; китайской народной песни «Маленькая капуста», исполняемой как голосом, так и инструментами. Названные темы являются лейтмотивами сочинения и, за исключением

четвертой, проходят сквозь его части. Следует отметить, что в контексте всего произведения тема Баха становится неким лейтмотивом, не только олицетворяющим вызываемого духа, но и в обобщенном виде представляющим идею духовности человека.

В первой части происходит экспозиция музыкальных образов. При начальном появлении тема прелюдии возникает будто из небытия. Такой эффект создается благодаря предшествующим ей звукам переливающейся воды<sup>5</sup>. На протяжении части тема звучит в ритмическом уменьшении и увеличении с добавлением арпеджио, октавного транспонирования. Неизменными остаются лишь гармоническая последовательность и контрапункт. После очередного эпизода с переливанием воды вступает вторая тема, которая воплощает в себе духов природы и выражается с помощью цитаты китайской мелодии «Маленькая капуста», исполняемой голосом. В контексте произведения тема звучит отчужденно, что определено инструментальной мелодией и расположением музыкантов. Звучание темы начинается с тянущегося низкого «с» у альты, затем его подхватывает голос исполнителя на пипе, размещенной за экранной ширмой<sup>6</sup>. Оригинальная песня «Маленькая капуста» (小白菜) относится к традиционной культуре провинции Хэбэй и повествует об истории маленькой девочки, рано потерявшей мать. Отец женился вновь, и в семье родился сын, чье появление, согласно китайской культурной традиции, считалось счастьем. Однако с рождением брата жизнь девочки усложнилась. Оказавшись ненужной своей семье, она тосковала и изливала свои горести цветам, которые когда-то любила ее мать. В цитировании песни можно также усмотреть обращение Тан Дуна к ритуальным практикам, в которых шаман мог общаться с духами и явлениями природы, а они, в свою очередь, рассказывать свои печальные истории. Звучание темы обрывается возгласами Монаха, продолжающего ход ритуала.

Третья тема (условно назовем ее темой Шекспира) открывает раздел «D» первой части [9, с. 10]. Ее декламирует виолончелист в вокальном стиле пекинской оперы, отличительной чертой которой является мужское пение в высоком регистре с большим количеством *glissandi* между опорными звуками. Вокальная мелодия звучит в сопровождении водного гонга. Цитируемая фраза из шекспировской трагедии, как и тема Баха, вызывает ассоциации с духовностью, не связанной с какой-либо конкретной культурой, а являющейся общечеловеческим свойством. Вместе с тем, избранные автором отрывки-цитаты рождают аллюзии с неким не-

земным миром, к которому обращаются шаман и все присутствующие.

Вторую и третью части можно соотносить с этапом развития, а в четвертой представлена кульминация произведения. Вторая часть «Танец Земли» открывается звучанием темы прелюдии, развитие которой подчиняется вихревому движению и приводит к растворению в инструментальных пассажах. В экстатический танец врываются вокализации Монаха и других участников ансамбля, а в кульминационный момент в звуковом хаосе вновь рождается тема народной песни. Завершается часть шепотом, звуками дыхания и жестами Монаха, которые воспринимаются как заклинание духов.

В третьей части «Диалог с Маленькой капустой» происходит контрапунктическое соединение двух основных тем-цитат, что на музыкальном уровне демонстрирует идею соединения разных культурных традиций. На тему прелюдии Баха наслаивается тема китайской народной песни, которая звучит в инструментальном виде сначала в партии пипы, а затем у скрипки в высоком регистре, получая жалобную окраску. Цитата прелюдии, напротив, обретает действенные танцевальные черты: скрипка и виолончель исполняют напевы с синкопированным ритмом. Развитие темы происходит на фоне органных пунктов, *glissando*, шумовых звуков, что способствует ее звуковысотному и ритмическому искажению. Помня о том, что в произведении символично выражен ход ритуала, отметим отсутствие звучания голоса в третьей части. Комментируя данный факт, приведем замечание исследователя музыкального фольклора и этнографии О. А. Пашиной: «Молчание, наряду с неординарным звуковым потоком, практикуется и тогда, когда участники ритуала репрезентируют представителей иного мира или временно ими становятся» (цит. по: [5, с. 340]).

В IV части «Металл и камень» квартет играет на металлических тарелках и каменных инструментах, ударяя ими друг о друга, поднося ко рту и складывая ладони для изменения тона. Исполнение на оригинальных инструментах вновь вызывает ассоциации с ритуальными практиками, в рамках которых для изгнания духов участники создавали как можно больше шума с помощью бытовых предметов. Об этом напоминают экстатичные декламации из пьесы Шекспира, звучащие в кульминации как возгласы шамана. В данной части большую роль играет импровизация. Например, разделы «С» и «D» построены на импровизациях виолончели и пипы; в «Н» каждый исполнитель самостоятельно выбирает высоту тона в разных регистрах; в «J» – «P» музыканты заменяют свои инструменты камнями

и исполняют импровизации, основанные на танцевальных ритмоформулах. В заключении после длительного танцевального движения звучат возгласы Монаха, издаваемые исполнителем на первой скрипке.

Пятая часть «Бумажная музыка» является итогом и завершает музыкальный ритуал. Все три темы здесь проводятся друг за другом, но в обратном (по сравнению с первой частью) порядке. Вначале появляется тема Шекспира, которая звучит у первой скрипки в сокращенном до двух тактов виде. После нее контрапунктом вступает тема народной песни. Заключительная часть изобилует звуковыми эффектами. Например, в разделе «С» представлен уникальный тембр бумажных «инструментов», издающих всевозможные шуршащие, дребезжащие, хлопающие звуки. В «бумажной музыке» громкость регулируется за счет изменения амплитуды движения гигантской инсталляции из вощенной бумаги. Завершает произведение тема прелюдии, разбиваемая на мотивы и отдельные звуки, затем растворяющаяся и исчезающая в звучании воды. Вместе с последними звуками зал погружается в темноту, что символизирует окончание ритуала.

Таким образом, специфика инструментального театра Тан Дуна связана с включением в художественное произведение элементов ритуала, который, как и религиозное начало, имеет особое значение для музыкально-театрального творчества композитора. Так, в его операх присутствуют ритуальные сцены, а свое первое сочинение в данном жанре Тан Дун определяет как «оперу-жертвоприношение» (подробнее об этом: [10]). Элементы ритуала, а также отсылки к религиозным учениям содержатся и во многих инструментальных сочинениях. С этой точ-

ки зрения примечательны их названия: симфонии «О даосизме», «Смерть и огонь», «Небеса, Земля, Человечество», концерты «Слияние огня и воды», «Тотем волка», «Огненный ритуал», «Молитва и благословение». Анализ «Призрачной оперы» показал, что в структуре произведения композитор сохраняет последовательность действий шаманского ритуала, рождающего ассоциации с китайскими практиками нуо и гуйси, и, в частности, отображает в художественной форме процессы вызывания духов, непосредственного общения с ними и последующего их изгнания.

Для Тан Дуна оказывается важным создать условия для особой коммуникации, которая позволяет зрителям и исполнителям находиться в едином пространстве и ощущать себя соучастниками происходящих событий. Композитор критикует современное общество за излишний индивидуализм и ограниченность духовного опыта, а в перформансе, содержащем элементы ритуала, усматривает возможность преодоления отчуждения между различными социальными группами. Тан Дун считает, что духовность уничтожается под влиянием урбанизма и технологического прогресса, что человечество может погибнуть в результате войн и техногенных катастроф. Лишь возвращение к национальным традициям и их объединение с ведущими достижениями современного академического искусства могут помочь обществу вновь обрести утраченные ценности. Рассуждения Тан Дуна об искусстве помогают в полной мере понять концепцию рассматриваемого перформанса: «Люди говорят, что жизнь окончена, но забывают о том, что обновление культуры и переосмысление традиций может бесконечно продлить человеческую жизнь» (цит. по: [11, с. 86]).

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Назовем лишь некоторые из наиболее престижных наград, полученных композитором: премия Юджина Макдермотта в области искусств Массачусетского университета (1994), премия Гравемайера за лучшую музыкальную композицию (1998), Композитор года в Америке (2003), Гамбургская премия имени Баха (2011), премия имени Д. Д. Шостаковича (2012), премии «Грэмми» и «Оскар» за лучший саундтрек (2013).

<sup>2</sup> Действующие лица перформанса и их отношение к одному из времен названы в заметках к партитуре [6, р. 3].

<sup>3</sup> Видеоверсию концерта с исполнением перформанса «Призрачная опера» можно посмотреть по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=U-IoqQIJzME&t=1628s>.

<sup>4</sup> См. тт. 1–10 партитуры [9, р. 8–9].

<sup>5</sup> См. тт. 10–21 партитуры [9, р. 9].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1. Тан Дун. «Призрачная опера». Синопсис. Комментарии к партитуре (фрагмент)

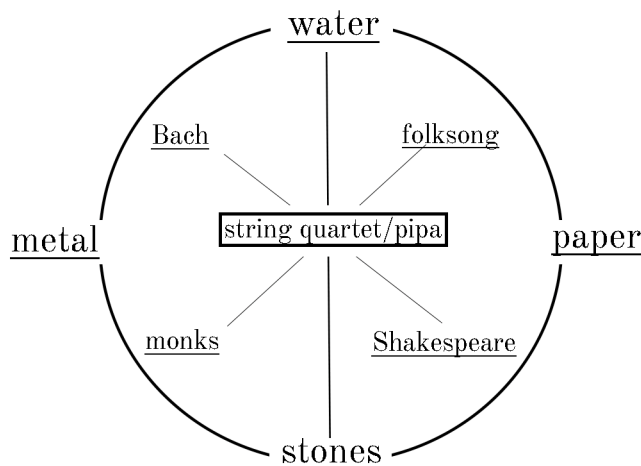


Таблица 1. Тан Дун. «Призрачная опера». Воображаемое либретто

Персонаж	Оригинальный текст	Перевод <sup>1</sup>
<b>Bach:</b>	Prelude	Прелюдия
<b>Monk:</b>	Ya O Ya	Я-О-Я
<b>Folksong:</b>	Xiao bai tsai ya (little cabbage ya) Di li huang ya (earth yellow ya) San liang sui ya (three or two years ya) Mei die niang ya (no papa, mama ya) Ya.	Маленькая капуста, я-а, Желтая земля, я-а, Три или два года, я-а, Нет папы, нет мамы, я-а. Я-а.
<b>Shakespeare:</b>	We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep.	«Мы созданы из вещества того же, что наши сны. И сном окружена вся наша маленькая жизнь» [8].
<b>Bach:</b>	Prelude	Прелюдия
<b>Monk:</b>	Ya O	Я-а О
<b>Folksong:</b>	Tsai Di San Mei Ya	Цай Ди Сан Мэй Я-а
<b>Shakespeare:</b>	Yea, all which it inherits, shell dissolve and, like this insubstantial pageant faded, leave not a rack behind.	«Вот так, подобно призракам без плоти, когда-нибудь растают, словно дым <...> И как от этих бестелесных масок, от них не сохранится и следа» [Там же].
<b>Monk:</b>	Ya	Я-а
<b>Bach:</b>	Prelude	Прелюдия

<sup>1</sup> Цитаты из «Бури» Шекспира даны в переводе М. Донского [8].

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Kiseev B. Ю., Kiseeva E. B.* Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С. 52–62.
2. *Kiseeva E. B., Kiseev B. Ю.* Традиции музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 34–41.
3. *Hung E.* Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I) // JSTOR (The Scholarly Journal Archive). 2011. № 67 (March). Pp. 601–618.
4. *Синельникова О. В.* Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна // Вестник КГУКИ. 2020. № 53. С. 157–172.
5. *Петров В. О.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Саратов, 2014. 444 с.
6. *Tan Dun.* Program Notes // Tan Dun. Ghost Opera: Score. Pp. 3–7. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/Ghost-Opera--Tan-Dun/> (дата обращения: 05.09.2023).
7. *Lipsyte R., Morris L.* Tan Dun's Opera: A Special Delivery from the Spirit World // New York Times. 2005. June 26. Music Page. URL: <https://www.nytimes.com/2005/06/26/arts/music/tan-duns-opera-a-special-delivery-from-the-spirit-world.html> (дата обращения: 05.09.2023).
8. *Шекспир У.* Буря (пер. М. Донского) // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 8. URL: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt> (дата обращения: 05.09.2023).
9. *Tan Dun.* Ghost Opera: Score. 29 p. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/Ghost-Opera--Tan-Dun/> (дата обращения: 05.09.2023).
10. *Kiseeva E. B., Kiseev B. Ю.* Трактовка жанра в опере «Девять напевов» Тан Дуна // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4. С. 127–135.
11. *Young S.* The Voicing of the Voiceless in Tan Dun's "The Map": Horizon of Expectation and the Rhetoric of National Style // Asian Music. 2009. Vol. 40. No. 1. Pp. 83–99.

### REFERENCES

1. *Kiseeva E., Kiseev V.* Osobennosti osmysleniya ponyatiy «performativnost'», «performans» v sovremennoy otechestvennoy i zarubezhnoy nauke [The particularities of comprehending the concepts of "Performativity" and "Performance" in contemporary music scholarship in Russia and other countries]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 3. Pp. 52–62.
2. *Kiseeva E., Kiseev V.* Traditsii muzykal'nogo avangarda v opernom tvorchestve sovremennykh amerikanskikh kompozitorov [Avant-garde traditions in the opera creative work by modern American composers]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 4. Pp. 34–41.
3. *Hung E.* Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I). In: JSTOR (The Scholarly Journal Archive). 2011. No. 67 (March). Pp. 601–618.
4. *Sinel'nikova O.* Vostok i Zapad v mul'timediynykh proektakh Tan Duna [East and West in Tan Dun's Multimedia Projects]. In: Vestnik KGUKI [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2020. No. 53. Pp. 157–172.
5. *Petrov V.* Instrumental'nyj teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [Instrumental Theatre of the 20th century: History and theory of the genre]: Dr. Sci. Thesis. Saratov, 2014. 444 p.
6. *Tan Dun.* Program Notes. In: Tan Dun. Ghost Opera: Score. Pp. 3–7. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/Ghost-Opera--Tan-Dun/> (date of application: 05.09.2023).
7. *Lipsyte R., Morris L.* Tan Dun's Opera: A Special Delivery from the Spirit World. In: New York Times. 2005. June 26. Music Page. URL: <https://www.nytimes.com/2005/06/26/arts/music/tan-duns-opera-a-special-delivery-from-the-spirit-world.html> (date of application: 05.09.2023).
8. *Shekspir U.* Burya (perevod M. Donskogo) [The Tempest (transl. by M. Donskoy)]. In: Shekspir U. Polnoe sobranie sochineniy [The Complete Works]: in 8 vol. Moscow: Iskusstvo, 1960. Vol. 8. URL: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt> (date of application: 05.09.2023).
9. *Tan Dun.* Ghost Opera: Score. 29 p. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/Ghost-Opera--Tan-Dun/> (date of application: 05.09.2023).

10. *Kiseeva E., Kiseev V.* Traktovka zhanra v opere «Devyat' napevov» Tan Duna [Interpretation of genre in Tan Dun's Opera "Nine Songs"]. In: *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 4. Pp. 127–135.
11. *Young S.* The Voicing of the Voiceless in Tan Dun's "The Map": Horizon of Expectation and the Rhetoric of National Style. In: *Asian Music*. 2009. Vol. 40. No. 1. Pp. 83–99.

**Кисеева Елена Васильевна**

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
профессор кафедры декоративно-прикладного искусства,  
Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет.  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*e.v.kiseeva@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-8403-6144

**Elena V. Kiseyeva**

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

# АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

## ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES



УДК 7.067

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_47

**А. М. ЦУКЕР**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### **Б. ЯВОРСКИЙ, И. С. БАХ И МАССОВАЯ МУЗЫКА**

В обширном научном наследии Б. Яворского проблематика массовых жанров, на первый взгляд, не затронута, впрямую ученый к ней не обращался. Однако в работах Яворского заключены идеи, которые хоть и не лежат на поверхности, но, собранные воедино, складываются в определенную целостную, пускай и не сформулированную, концепцию, намечают пути исследования данного феномена. Цель настоящей статьи – «расшифровать», реконструировать эту концепцию. Она основывается в трудах Яворского на материале музыкальной культуры прошлого, однако историческая ретроспектива позволяет обнаружить некие общие закономерности функционирования массово-бытовой музыки. В каждый конкретный период их отличает индивидуальное своеобразие, но типологическая близость позволяет видеть «прошедшее в настоящем». Важнейшей предпосылкой названной концепции Яворского является убежденность в том, что музыка отражает реальные процессы окружающего мира. Отмеченным взаимодействием мотивируется генезис всех элементов музыкальной речи. Это невольно вызывало интерес ученого к массово-бытовым жанрам. Музыка не исчерпывалась для него только «высоким» композиторским искусством, но включала и повседневную, «низовую» культуру в ее бытовых проявлениях. Массовые жанры, наиболее прямо и непосредственно связанные с реалиями самой жизни, детерминировались социумом, общественными процессами. Размышления Яворского на эту тему были наиболее полно сконцентрированы в его исследовании, посвященном клавирным сюитам И. С. Баха. На примере их анализа ученый акцентировал бытовое происхождение важнейших танцевальных частей подобных циклов, разъяснив, каким образом каждый из танцев несет на себе печать реального контекста, среды обитания, как привносит в сферу высокой художественности новую жизненную информацию. Тем самым Яворский наметил целую программу изучения массово-бытовой музыки, предполагающую тесное сотрудничество музыковедения и социологии.

Ключевые слова: Б. Яворский, массовая музыка, клавирные сюиты И. С. Баха, бытовые жанры, танцы XVII–XVIII столетий, внемузыкальный контекст, музыковедение и социология.

Для цитирования: Цукер А. М. Б. Яворский, И. С. Бах и массовая музыка // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 47–53.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_03\_68

**A. TSUKER**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

### **B. YAVORSKY, J. S. BACH AND MASS MUSIC**

In the extensive scientific heritage of B. Yavorsky, the problems of mass genres, at first glance, were not affected, the scholar did not address them directly. However, Yavorsky's works contain ideas that do



not lie on the surface, but, collected together, they form a certain holistic, albeit unformulated concept, and outline ways to study it. The purpose of this article is to “decipher” and reconstruct the concept that is presented in the research works of Yavorsky on the material of the musical culture of the past as a historical retrospective allows us to discover certain general patterns in the functioning of popular music. In each specific period they are distinguished by individual originality, but the typological affinity allows one to see “the past in the present.” The most important premise of Yavorsky’s concept is a belief that music reflects the real processes of the surrounding world. The noted interaction motivates the genesis of all elements of musical speech. This involuntarily aroused the scholar’s interest in popular genres. Music was not limited for him to only the “high” art of composition, but also included “grassroots” culture in its everyday manifestations. Popular genres, most directly related with the realities of life itself, determined by society and social processes. Yavorsky’s thoughts on this topic were most fully concentrated in his study devoted to the keyboard suites of J. S. Bach. Using their analysis as an example, the scholar emphasized the everyday origin of the most important dance parts of such cycles. He explains how each dance bears the imprint of a real context, habitat, as it brings new vital information into the sphere of high artistry. Thus, Yavorsky outlined an entire program for the study of popular music, which involves close cooperation between musicology and sociology.

Keywords: B. Yavorsky, popular music, keyboard suites by J. S. Bach, everyday genres, dances of the 17th–18th centuries, extra-musical context, musicology and sociology.

For citation: Tsuker A. B. Yavorsky, J. S. Bach and mass music // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 4. Pp. 47-53.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_03\_68



Название данной статьи, на первый взгляд, не лишено известной парадоксальности. Б. Яворский никогда не писал о массовой музыке, проблемы которой словно бы не фигурировали в его пространстве научных интересов. Ни в опубликованных работах, ни в тезисах лекций или докладов, ни в рукописных материалах «для себя» – черновиках, планах, статьях, заметках – сколько-нибудь явных следов обращения Яворского к данной сфере музыкальной культуры до сих пор не обнаружено. Признавая очевидную правоту М. Арановского, утверждавшего: «Трудно назвать такую область истории, теории музыки, музыкальной философии или эстетики, которую бы не затронул Яворский» [1, с. 229], – все же приходится констатировать: именно массовые жанры как будто бы оказались в этом плане обойденными и впрямую никак «не затронутыми».

Я написал «как будто бы», «впрямую», потому что на самом деле эта сфера, несомненно, пребывала в поле зрения выдающегося отечественного теоретика музыки. Такова особенность трудов Яворского: заключенные в них идеи не лежат на поверхности, зачастую не сформулированы с подобающей ясностью, требуют напряженного и неоднократного вчитывания, погружения в их глубинные смыслы, которые во многом и сегодня остаются не до конца понятыми, «расшифрованными». А между тем при основательном, вдумчивом подходе в наследии ученого обнаруживаются поистине удивительные прозрения и догадки, ранее ускользавшие от внима-

ния специалистов и лишь сейчас по достоинству оцениваемые современным музыкознанием.

Сказанное в полной мере относится и к проблематике массовой музыки, хотя соответствующая дефиниция в трудах Яворского не встречается. Тем не менее, массово-бытовые жанры не просто интересовали ученого. Можно без преувеличения сказать, что в его работах мы находим пусть не сформулированную, но по-своему целостную концепцию, содержащую едва ли не ключ к изучению данного феномена, обозначающую законы его функционирования. Кстати, пытаясь реконструировать эту концепцию, нужно иметь в виду: она складывалась в процессе изучения музыки далекого прошлого, что, однако, не лишает рассуждения Яворского беспорной актуальности.

Здесь требуется одно важное уточнение. Я не разделяю распространенного мнения, «...что массовая музыка как элемент массовой культуры порождена исключительно XX столетием, что сформировалась она на фундаменте научно-технического прогресса, радикальной технократизации, информационного бума и имеет мало общего с прошедшими эпохами. <...> Разумеется, конкретные формы, характер функционирования и потребления массовой музыки сегодня не такие, как в прошлом. Тем не менее, историческая ретроспектива позволяет обнаружить некие общие закономерности, которые хоть и имеют в каждый конкретный период индивидуальные черты, но типологически допускают уподобление современных жанровых образо-

ваний тем, что возникали в прошлом» [2, с. 11, 12]. Оппозиция высокого и низкого, серьезного и легкого, авторского и анонимного, индивидуального и клишированного, профессионального и любительского не является абсолютно специфической для нашего времени, она существовала в музыкальном искусстве с незапамятных времен. В этом плане я солидарен с точкой зрения В. Колен по поводу массового музыкального искусства: «На первый взгляд, может показаться, что исторический аспект ничем не связан с поставленной проблемой, которая полностью отождествляется с новейшей современностью. Между тем только широкий исторический взгляд дает возможность понять место и значение *новых массовых жанров в музыке XX века*. Их возникновению предшествовала многовековая цепь эстетических явлений, берущих начало в европейском средневековье. <...> Без большой натяжки некоторые разновидности этой музыки можно воспринимать как “чистый” образец “легкого жанра”, как его прямой, хотя и далекий предшественник» [3, с. 9, 38].

Пытливый взор Яворского нередко устремлялся к «далеким предшественникам» массовой музыкальной культуры, хотя в его характеристиках минувших эпох легко улавливаются приметы настоящего. Ученый был убежден, что музыка отражает реальные процессы окружающего мира, самой действительности, «черпает свой материал и законы из той жизни, проявлением которой она является» [4, с. 2]. Приведенная цитата содержится в главной работе Яворского «Строение музыкальной речи», где кратко изложены основы его фундаментальной теории, названной позднее «теорией ладового ритма». Соответствующие идеи рассредоточены в многочисленных источниках – воспоминаниях современников, исследовательских набросках и переписке ученого. Рассматривая музыку как средство общения, как речь, принципиально уходя от «абстрактно-языкового» ее понимания, Яворский подчеркивал тотальную содержательность музыкального искусства. «Нет “чистой” музыки, – писал он в одном из многочисленных писем к С. Протопопову, – всякая музыка программна. <...> Очевидно, “чистой” музыкой каждая эпоха называла музыку прошлой эпохи, когда терялось восприятие этой музыки как сегодняшней, когда принципы, ее организующие, переставали организовывать восприятие и память. Всякая музыка перестает быть “чистой”, когда постигаешь принципы, организовавшие данное музыкальное произведение» [5, с. 424–425]. Сами же указанные принципы выводились Яворским из жизненных процессов. Таким образом ученый стремился объяснить генезис всех элементов музыкальной речи, их про-

исхождение и предназначение, обнаруживая их зависимость от бытовых условий, от городской и сельской жизни, от нравов и обычаев.

В частности, ладовая организация – центр теоретической концепции ученого – интерпретировалась им как отражение законов общественной жизни. Еще более это касалось метроритмической организации музыки. Яворский связывал те или иные ритмы, метры, их смены, характерные ритмические фигуры, например синкопированные, с жизненными прообразами: «Синкопы, против которых так протестуют наши реакционные пуристы, суть именно показатели нашего времени, так как налицо должно быть внимание к нарушению косности <...> Зазеваешься – погибнешь» [5, с. 424]. Ритм в целом, по мысли Яворского, воссоздает «моторность энергии коллективных трудовых движений», полиритмия есть «одновременное целевое объединение различных источников проявлений энергии и встречаемого ею сопротивления», стихийный ритм подобен «народному волнению на площади» в противовес «ритмическим движениям, организованным умом и волей человека» [Там же, с. 427–429]. Даже музыкальная терминология ассоциировалась им с определенными историческими периодами и конкретными типами социального поведения людей: «...по-моему, термины *tenuto* и *sostenuto* были введены тогда, когда в моторную эпоху нужно было дать обозначение исполнению предшествующей эпохи барокко, а может быть, и ренессансной, когда люди ходили грузно, говорили *riena voce*, движением рассекали пространство (фехтование, верховая езда) <...>» [Там же, с. 423].

Таким образом, и в музыкальном искусстве, и в отдельных исследуемых произведениях Яворский тяготел к выявлению механизмов отображения различных объективных реалий самой жизни, социума, общественных процессов. Возможно, в какой-то степени это было данью общим устремлениям 1920–1930-х годов, включая известные вульгарно-социологические тенденции раннего советского времени. Однако Яворский, избегая крайностей и проявляя научную корректность, благодаря такому подходу мог охватить в своих историко-теоретических воззрениях и практических анализах чрезвычайно широкий *внемusicalный контекст*. Тем самым взгляд исследователя невольно устремлялся к массово-бытовым жанрам разных эпох, включая генезис, первоначальные прикладные функции, объективные причины и условия возникновения и развития названных жанров, обнаруживаемые в реальной общественно-музыкальной практике.

Повышенный интерес ученого к данной сфере вполне объясним – ведь она пребывает

на пересечении музыкального и немusicalного. Как феномен социальный, бытовые жанры напрямую связаны с жизнью общества, частью которой они являются, конденсируя в себе различные стороны человеческих отношений, и несут на себе отпечаток условий бытования. Как феномен художественный, эти жанры трансформируют перечисленные явления в лаконичные музыкально-стилевые модели; запечатлеваемые реалии окружающей действительности «свернуты» здесь в некие звуковые структуры, отличающиеся большим информационным богатством и семантической насыщенностью. Опираясь на материал музыки прошлого, Яворский фактически пришел к современной идее дихотомии культуры (в том числе музыкальной), о чем много позже, диагностируя ситуацию второй половины XX века, писал Г. Кнабе: «Проблема взаимоотношений традиционной, высокой культуры и низовой, текущей жизни остается кардинальной проблемой эпохи... Рядом с Культурой “с большой буквы” создано особое культурное состояние, альтернативное по отношению к традиционному. Сегодняшняя социокультурная ситуация может быть понята, по-видимому, лишь через взаимодействие этих двух регистров духовной жизни» [6, с. 37].

Для Яворского музыка не исчерпывалась только элитарным, «высоким» композиторским искусством, но охватывала и повседневную, «низовую» культуру, музыкальный быт. «Надо помнить, – писал он, – что реальная действительность музыкальной практики складывается из всех ее проявлений, а не только из той “музыки”, которая допускалась в салон феодалов-дворян конца XVIII и начала XIX столетия. И оперная, и симфоническая, и камерная, и воинская, и клубная, и ресторанная, и индивидуальная, и крестьянская, и рабочая звуковая практика образуют музыкальную действительность» [7, с. 186]. Ученого явно интересовали и процессы «взаимодействия этих двух регистров» музыкальной культуры. Он стремился проследить на примере разных эпох, как быт и бытовые жанры находили отображение в профессиональной музыке, как претворялись в контексте более сложных инструментальных сочинений, какую «информацию», будучи конденсатом жизненных реалий, приносили в сферу высокой художественности.

Весьма наглядным подтверждением указанных процессов для Яворского служила русская музыка XIX века, прежде всего, творчество Чайковского, с ярко выраженной «обыденностью самой его музыкальной речи» [8, с. 211]. «Русские композиторы, – отмечал он, – значительно развили эту бытовую характерность в своих операх и романсах. Особенно это отличает петербург-

ских композиторов <...> У Чайковского эта черта сказывалась в специфическом симфоническом “бытовизме”, например, финалов Второй и Четвертой симфоний, скерцо Четвертой симфонии, номера с гармошками во [Второй] сюите, в некоторых номерах балетов и др.» [Там же, с. 142].

Безусловно, главным объектом научных изысканий музыковеда, в том числе – затрагивающих проблематику массово-бытовых жанров, являлось наследие Баха. С этим наследием было связано обширное поле деятельности ученого, его трудов (чаще неопубликованных), лекций, семинаров. Отголоски указанной деятельности обнаруживаются в целом ряде писем Яворского. Бах предстает центральной фигурой его музыкально-исторической концепции. С творчеством великого композитора соотносятся размышления Яворского не только о всей баховской эпохе, но также о добаховском и послебаховском периодах развития музыкального искусства. Как отмечает Р. Берченко, «...исследователь неоднократно акцентировал следующую идею: наследие Баха, в силу его уникальной эстетической и этической значимости, является своеобразным зеркалом, в котором последовательно и каждый раз заново отражаются едва ли ни все особенности музыкального мышления последующих эпох» [9, с. 22–23].

Наиболее обстоятельно массово-бытовые (в данном случае танцевальные) жанры и их место в культуре освещаются Яворским в исследовании «Сюиты Баха для клавира», опубликованном уже после смерти ученого – в 1947 году. Остановимся на нем подробнее в интересующем нас аспекте.

Представляется естественным, что именно сюита оказалась самым благодатным материалом для размышлений на данную тему. Ведь сюитный цикл включал в себя некое собрание танцев, которые тогда, как и сегодня, были наполнены реалиями своего времени, опосредуя с помощью музыкально-пластических знаков (портретно-костюмных характеристик, установленных этикетом обычаев, типов ритуального поведения) многообразие внешнего мира и в целом отражая природную среду обитания. Блестящая современная аналогия – знаменитый фильм Этторе Сколы «Бал», раскрывающий «...характеры, отношения, судьбы, страсти, меняющиеся нравы и моду, а в итоге – полувековую историю Франции XX века только средствами музыки и танца» [10, с. 28], причем танца не «эстетизированного», а бытового и вполне «прозаичного».

Возникновение сюит, партит, *ordres*, дивертисментов, кассаций, их происхождение из реального музыкального быта, пути художест-

венного опосредования самих танцев, имеющих обиходную природу, были сквозной темой Яворского, к которой он постоянно обращался. В цитированных выше «Заметках...» ученый писал: «Вторжению в городской бытовой обиход и даже в придворный быт народных плясов, которые очень быстро организовались в художественные образы в инструментальных сюитах, моторно-трудо́вые образы общественной энергии: аллеманд, курант, гавотов, буре, пасспье, жиг и т. п. – старались противопоставить абстрактные образы придворных моторно-этикетных фигурных танцев – менуэтов, balletti и приспособлять деревенские хороводы к великосветскому, галантному времяпрепровождению – как *rondeau*» [8, с. 99]. Анализируя клавирные сюиты Баха, ученый мог сосредоточиться на бытовом происхождении и «природных» качествах соответствующих танцевальных частей, рассматривая сюиту «как ряд общественно-бытовых характеристик, как некий своеобразный моторно-портретный жанр» [11, с. 33].

Указанная работа наполнена множеством жизненных ассоциаций, параллелей, неожиданных сравнений, позволяющих читателю с предельной наглядностью представить условия возникновения и бытования тех или иных танцевальных жанров, логику их сюитной организации: «В сюите все части равноправны, равнозначительны в конструкции; поэтому и сама сюита может быть уподоблена тем крестьянским строениям, в которых под одной общей крышей, в виде одной “кровельной” конструкции, одной конструктивной ладотональности, без всякой перспективы, ютятся и хозяева, и птичий двор, и свиньи, и конюшни, и хлев, и стойло, и сеновал, и амбары. Все у хозяина под рукой, все подчинено одному принципу» [11, с. 64]. Подобная визуальная предметность необходима автору для достижения главной цели – быть может, ключевой в постижении сущности массово-бытовых жанров: важно показать, что они не являются чисто художественными образованиями. Их природа, происхождение и назначение полифункциональны. Будучи теснейшим образом связанными с миром повседневного быта, включенными в различные сферы жизни общества, массовые жанры воздействуют на слушателей не только своими внутренними качествами, собственной системой средств, но и всем социокультурным контекстом как частью их содержания. В данной области вполне материальные обстоятельства самыми непосредственными и радикальными способами влияют на жанрообразующие процессы. И Яворский неизменно включает эти обстоятельства в орбиту своего внимания.

В зависимости от характера функционирования, танцы подразделяются ученым на индивидуальные, коллективные и массовые, с обозначением исторических периодов возникновения и распространения, типологических отличий и др. «Коллективность в танце XVII–XVIII столетий, – пишет Яворский, – существенно отлична от *массовости* танцев XIX столетия, так же как коллективность в картинах той же эпохи отлична от *массовости* в картинах XIX столетия. При коллективности каждая фигура имеет собственную конструкцию, и все эти отдельные конструкции... сопоставляются и противопоставляются, иногда противоречат одна другой <...> Массовость же отлична от коллективности тем, что ее конструкция есть ее основа и из этой единой конструкции нельзя изъять ни одной фигуры с самостоятельной конструкцией. <...> Задачей массовых танцев после французской революции было вовлечение всех присутствующих в моторное действие, вследствие чего эти танцы постепенно стали приобретать *общезмоциональный* характер, в отличие от *индивидуальной темпераментности* танцев предшествующей эпохи» [11, с. 37–38].

Каждый из танцев, встречающихся в сюитах Баха, несет на себе печать жизненного контекста, среды обитания, которая детерминирует целый комплекс музыкально-выразительных средств: динамику, темпоритм, временную организацию, фактурные особенности. Все эти средства, объединяясь, в конечном счете образуют стилевой портрет того или иного жанра, а его «музыкальные проявления» отображают «общественную организованность в процессах движения, труда, созерцания, восприятия и развлечения» [9, с. 30]. Так, павана воспроизводит «величаво-плавное, горделиво медленное хороводное движение феодальной знати (под павану вели невесту к венцу и совершались крестные ходы духовенства)»; гальярда – «удалой, грубоватый, быстрый с подпрыгиванием танец римских поселян», и др. [Там же, с. 29].

В работе Яворского о сюитах Баха есть замечательный сюжет, подтверждающий обусловленность возникновения массовых жанров неромантическими, сугубо материальными обстоятельствами. Речь идет о причинах, по которым сарабанда, сопровождавшая погребальную церемонию, на рубеже XVIII–XIX веков была вытеснена траурным маршем, хотя оба жанра были связаны с шествием. «Сарабанда, *Sarabande*, возникла в Испании как моторный церковный обряд, род крестного хода... в страстную пятницу *вокруг* плащаницы, откуда и берет свое начало ее трехдольность и пунктирность второй доли (при вольной ходьбе,

при ходьбе с поворотами упор веса тела переносится поочередно то на правую, то на левую ногу, отчего ход делается трехдольным). Впоследствии сарабанда стала применяться во время торжественных погребений при отдании посмертных почестей усопшему – похоронный кортеж обходил вокруг стоявшего посередине церкви катафалка, преклоня знамена и оружие. <...> При обычае хоронить знатных покойников в склепах под полом церкви, прощание с покойником происходило и заканчивалось в самой церкви, и прощальное шествие обходило вокруг неподвижно лежащего покойника, опускавшегося затем на том же месте в склеп; в XIX столетии, при обычае хоронить на специальных кладбищах, расположенных у окраин города, покойника провожали через весь город, то есть движение прощального шествия шло по прямому направлению, без постоянных поворотов и поклонов в сторону (что является характерной особенностью как печальной сарабанды, так и торжественного полонеза и этикетного менуэта), а потому движение определялось как в основном двудольное, подчеркивавшееся патетичностью походки <...>» [11, с. 42].

И в прошлом, и в наши дни можно найти массу подобных примеров, подтверждающих, насколько различного рода внехудожественные факторы могут преобразовать отдельные жанры и даже всю жанровую систему массово-бытовой, танцевальной музыки. Достаточно вспомнить, как технические средства, возникшие во второй половине XX века, трансформировали всю танцевальную культуру, вызвав к жизни новые ее формы – пластические и музыкальные. Обстоятельствами материального характера был обусловлен принципиально отличный от западного путь развития отечествен-

ной рок-музыки. «На этапе своего рождения и становления она была фактически “обречена” стать непохожей на западный рок: у нее не было экономических возможностей ему подражать. Дешевые, кустарно изготовленные или акустические инструменты не могли соперничать с первоклассной экипировкой, дорогостоящей аппаратурой и электронным инструментарием западных рок-групп. Но эта скудость ресурсов оказалась вполне продуктивной, подсказав направление, отличное от рокового мейнстрима на Западе – хард-рока с его весьма изощренным инструментализмом. Взамен акцентировалась иная грань создаваемой музыки – вокально-поэтическая, главным выразительным элементом стало слово» [10, с. 29].

Все перечисленные примеры демонстрируют, насколько при изучении массовой музыки ограничен в своих возможностях традиционный анализ ее звукового материала, насколько важным оказывается погружение в обширную сферу конкретно-социального бытования. Мы мало что поймем при отношении к массовым жанрам только как художественным объектам, явлениям искусства, игнорируя их общественно-практические функции. Яворский наглядно показал, что, помимо эстетических критериев, здесь в силу вступают критерии социологические. Тем самым ученый наметил целую программу изучения данного феномена для будущих поколений музыковедов, предполагающую тесное сотрудничество музыковедения и социологии. Такой путь оказался равно продуктивным в исследовании массовой музыки и прошлого, и наших дней. Развитие отечественной музыкальной науки позволяет утверждать: «обозначенная пунктиром» программа Яворского дала плодотворные всходы в последующие десятилетия.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь: Статьи, интервью, воспоминания. М.: ГИИ, 2012. С. 226–258.
2. Цукер А. М. «Третий пласт», «третье направление», третье течение»: термины или метафоры? // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2023. № 3. С. 7–16.
3. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
4. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. М.: Тип. Г. Аралова, 1908. 37 с.
5. Б. Л. Яворский: [Избранные труды. Воспоминания. Переписка]: в 2 т. / сост. И. С. Рабинович. М.: Сов. композитор, 1972. Т. 1. Изд. 2-е, испр. и доп. 712 с.
6. Кнабе Г. С. Диалектика повседневности // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 26–46.
7. Из рукописного наследия Б. Л. Яворского / публ. Л. М. Масленковой // Советская музыкальная культура: История. Традиции. Современность: сб. ст. М.: Музыка, 1980. С. 175–189.
8. Яворский Б. Л. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина // Яворский Б. Л. [Избранные труды. Воспоминания. Переписка]: в 2 т. / сост. И. С. Рабинович. М.: Сов. композитор, 1986. Т. 2. Ч. 1. С. 41–235.

9. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.
10. Цукер А. М. Массовая музыка и музыкальная критика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 25–33.
11. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира // Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира; Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2002. С. 23–81.

### REFERENCES

1. Aranovskiy M. Teoreticheskaya kontseptsiya B. L. Yavorskogo [B. Yavorsky's theoretical concept]. In: Aranovskiy M. Muzyka. Myshlenie. Zhizn' [Music. Thinking. Life]: articles, interviews, reminiscences. Moscow: State Institute of Art Studies, 2012. Pp. 226–258.
2. Tsuker A. «Tretiy plast», «tret'e napravlenie», «tret'e techenie»: terminy ili metafory? [“The Third Layer”, “Third Direction”, “Third Stream”: terms or metaphors?] In: Problemy muzykal'noy nauki (Ufa) [Music Scholarship (Ufa)]. 2023. No. 3. Pp. 7–23.
3. Konen V. Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The Third Layer: New mass genres in the 20th century music]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
4. Yavorskiy B. Stroenie muzykal'noy rechi: Materialy i zametki [Structure of Musical Speech: Materials and Notes]. Moscow: G. Aralov's Printing-house, 1908. 37 p.
5. B. L. Yavorskiy: Izbrannye trudy. Vospominaniya. Perepiska [B. Yavorsky: Selected Works. Reminiscences. Correspondences]: in 2 vol. Comp. by I. Rabinovich. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. Vol. 1. The 2nd rev. and suppl. ed. 712 p.
6. Knabe G. Dialektika povsednevnosti [Dialectics of everyday life]. In: Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]. 1989. No. 5. Pp. 26–46.
7. Iz rukopisnogo naslediya B. L. Yavorskogo [Of B. Yavorsky's manuscript heritage]. Publ. by L. Maslenkova. In: Sovetskaya muzykal'naya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennost' [Soviet music culture: History. Traditions. Modernity]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. Pp. 175–189.
8. Yavorskiy B. Zametki o tvorcheskoy myshlenii russkikh kompozitorov ot Glinki do Skryabina [The notes about creative thinking of Russian composers from M. Glinka to A. Scriabin]. In: B. L. Yavorskiy: Izbrannye trudy. Vospominaniya. Perepiska [B. Yavorsky: Selected Works. Reminiscences. Correspondences]: in 2 vol. Comp. by I. Rabinovich. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. Vol. 2. Part 1. Pp. 41–235.
9. Berchenko R. V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o “Khorosho temperirovannom klavire” [In the search of lost sense: Boleslav Yavorsky on J. S. Bach's “Well-Tempered Clavier”]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 372 p.
10. Tsuker A. Massovaya muzyka i muzykal'naya kritika [Mass music and musical critique]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 4. Pp. 25–33.
11. Yavorskiy B. Syuity Bakha dlya klavira [J. S. Bach's Suites for Clavier]. In: Yavorskiy B. Syuity Bakha dlya klavira; Nosina V. O simvolike «Frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha [About symbolism of J. S. Bach's “French Suites”]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. Pp. 23–81.

#### Цукер Анатолий Моисеевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
[amzucker@rambler.ru](mailto:amzucker@rambler.ru)  
ORCID: 0000-0002-9634-6203

#### Anatoly M. Tsuker

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
[amzucker@rambler.ru](mailto:amzucker@rambler.ru)  
ORCID: 0000-0002-9634-6203

**Т. Б. СИДНЕВА**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки*

## **«КОМПОЗИТОРСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ» В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ: ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Статья посвящена приоритетным особенностям научного творчества современных нижегородских композиторов. Рассматриваются важнейшие мотивы теоретической рефлексии, свойственные представителям указанной профессии, характеризуются ведущие направления и жанры исследовательской деятельности композиторов данного региона. Обозначаются три ключевых направления: этномузикологическое, предполагающее фиксацию, расшифровку и последующее аналитическое описание нижегородского фольклора и образцов традиционной культуры соседних республик; музыкально-теоретическое, в том числе – учебники по полифонии, гармонии, инструментоведению; обширный спектр исследований, посвященных академической музыке XX – начала XXI века. Особое внимание уделяется научно-творческой деятельности композитора Бориса Гецелева, соответствующее наследие которого охватывает многообразные темы и жанры: проблемные статьи, заметки о композиторах прошлого и современной эпохи, мемуарные очерки, обстоятельные комментарии к собственным произведениям, переводы научных публикаций с немецкого и польского языков.

На примере теоретических работ Б. Гецелева показано, что в научных текстах своеобразно запечатлены специфические черты как индивидуального мышления соответствующего автора, так и «композиторского музыковедения» в целом. Наряду с музыкой, авторское слово представляется одним из естественных путей проникновения в творческую лабораторию конкретного художника. Оговаривая, что феномен нижегородского «композиторского музыковедения» не является уникальным, автор статьи подчеркивает существенную роль данной сферы профессиональной деятельности для специалистов. Подразумевается углубленное изучение авторских замыслов отдельных сочинений, знакомство с индивидуальным композиторским восприятием общих проблем художественного творчества, полномасштабное воссоздание современной панорамы региональной музыкальной культуры и др. Исходя из этого, нижегородское «композиторское музыковедение» рассматривается как весьма показательный пример видимой продуктивности союза художественного и научного творчества в новейшую эпоху.

**Ключевые слова:** нижегородское «композиторское музыковедение», теория музыки, этномузикология, исследования музыки XX века, научно-творческая деятельность композитора Б. Гецелева.

*Для цитирования:* Сиднева Т. Б. «Композиторское музыковедение» в Нижнем Новгороде: жанровый диапазон и концептуальные особенности научных исследований // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 54-61.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_54

**T. SIDNEVA**

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire*

## **“COMPOSERS’ MUSICOLOGY” IN NIZHNY NOVGOROD: THE GENRE DIAPASON AND CONCEPTUAL FEATURES OF ACADEMIC RESEARCH**

The article considers the problem of academic research among contemporary Nizhny Novgorod composers. Determining the significance of theoretical reflection for the authors of musical works, the article aims to identify the leading directions and genres of composers’ research activity. Three groups of works are analyzed: ethnomusicological works (including the collection, transcription, and study of Nizhny Novgorod folklore and samples of traditional culture of the neighboring republics), works on music theory (including polyphony, harmony, and organology textbooks), and a broad line of research devoted to the

study of the 20th and 21st centuries music. Special attention in the article is paid to the research activity of the composer Boris Getselev, whose theoretical heritage covers an extensive diapason of topics and genres: methodological works, articles on composers of the past and contemporaries, memoirs, detailed essays on his works, translations from German and Polish.

Using the example of Getselev's theoretical works, it is shown that the academic texts reveal specific features of both the creative work and personality of the author himself and the phenomenon of "composers' musicology". Along with music, the author's word is one of the natural ways of penetrating into the mysteries of the artistic laboratory. Recognizing that the phenomenon of Nizhny Novgorod "composers' musicology" is not unique, nevertheless, the author of the article comes to the conclusion about the significance of this sphere – both for understanding the author's vision and perspective on the general problems, and recreating the full panorama of the national music studies. Nizhny Novgorod "composers' musicology", having joined the broad stream of this twofold process, multiplies the arguments for the productivity of the combination of creative and academic activity.

Keywords: Nizhny Novgorod "composers' musicology", theory of music, ethnomusicology, studies on the 20th century music, research and creative activities of composer B. Getselev.

For citation: Sidneva T. "Composers' musicology" in Nizhny Novgorod: the genre diapason and conceptual features of academic research // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 4. Pp. 54-61.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_54

Композитор, обращающийся к теоретическому высказыванию, и в прошлые эпохи, и в современном мире не редкость. Для музыкальной науки авторское слово является важным ключом к пониманию отдельных сочинений композитора, эстетики и поэтики его творчества и личности в целом. Рефлексии композиторов о своей и «чужой» музыке, художественном творчестве прошлого и настоящего, общих смыслах культуры охватывают широкий спектр словесных жанров – от эпистолярия, мемуаров и интервью до научных статей, диссертаций, учебников и монографий.

Как известно, у истоков музыкальной науки находились те ученые, которые владели композиторским мастерством. Т. В. Франтова точно фиксирует характерную закономерность: «Многовековой историей европейской музыкальной культуры давно доказаны естественность и постоянство занятий теорией музыки для многих композиторов» [1, с. 8]. Сочетание музыкальной науки и практической композиции в деятельности творцов музыки свойственно разным эпохам с глубокой древности. Среди композиторов, не просто изучавших музыку, но сказавших веское слово в науке, – Дж. Царлино, Р. Вагнер, Р. Шуман, Ф. де Витри, К. Монтеверди, Ж.-Ф. Рамо, А. Шенберг, А. Шнитке, В. Мартынов и др. Известно, что первые ученые были прежде всего сочинителями музыки, но из двух этих ролей важнейшей считалась способность к теоретическим изысканиям. Непреходящее значение данного единства не имело прямой зависимости ни от метаморфоз понимания музыки, ни от изменения роли музыки в культуре.

XX век открыл широкое исследовательское направление, которое обозначено как «композиторское музыковедение», с характерными для него задачами и специфическими особенностями. Следует заметить, что этот феномен достаточно привлекателен для искусствоведов. Среди многих авторов, обращавшихся к теме «композиторское музыковедение», назовем А. С. Соколова, Т. И. Науменко, Т. В. Франтову, Н. С. Гуляницкую.

«Профессиональное совместительство» (так назвал Б. С. Гецелев обращение композиторов к публицистическим и научно-аналитическим жанрам [2, с. 120]) имеет разную мотивацию. Один из характерных мотивов мы находим в признании И. Стравинского в предисловии к «Хронике»: «В многочисленных интервью, которые мне приходилось давать, мои слова, мысли и даже самые факты нередко искажались до неузнаваемости» [3, с. 9]. «Хроника» и создавалась, чтобы «ознакомить с подлинным лицом» автора [Там же]. Не лишним будет упомянуть, что скептически относившийся к теоретическим изысканиям И. Стравинский оставил солидное музыкально-аналитическое наследие, а «Музыкальная поэтика» первоначально была задумана композитором и осуществлена как цикл лекций на кафедре поэтики для студентов Гарвардского университета.

Композиторское музыковедение Нижнего Новгорода – явление, конечно, не уникальное и уж точно не претендует на особое положение. В то же время научное творчество нижегородских композиторов представляет некоторый интерес и для понимания авторских замыслов их сочинений, и для постижения



композиторского видения общих вопросов, и для воссоздания полноты отечественной музыкальной и научной картины.

Как в целом в мире и стране, в Нижнем Новгороде достаточно много создателей музыки, которые обращаются к науке, и музыковедов, сочиняющих опусы. Есть и такие персоны, в отношении которых сложно определить, что для них важнее – искусство или наука, и данная ситуация тоже является весьма типичной для истории обсуждаемой проблемы. В указанном факте сокрыты общие закономерности, и в качестве примера можно упомянуть Б. В. Асафьева, который, по разным свидетельствам, испытывал дискомфорт оттого, что Прокофьев и Мясковский видели в нем теоретика, но не композитора. Приведем и иной факт: Ю. Н. Холопов, например, Рязанское музучилище закончил по четырем специальностям, включая композицию.

Композиторское, равно как и исполнительское (представленное разными специальностями), музыковедение ценно не потому, что предполагает какие-либо «скидки» дилетантам по причине того, что авторы владеют и другим, художественно-практическим мастерством. Данное направление в музыковедении фиксирует особый взгляд, специфическое интеллектуальное решение академических проблем музыкальной науки. Среди множества подтверждений сказанному выделим статью Б. Гецелева о творческом замысле, в которой автор-композитор задается вопросами: «...о чем думает композитор, оставшись наедине с чистым листом бумаги? Как возникает, формируется творческий замысел? Откуда он берется?» [4, с. 121]. Не только ответы на эти вопросы, но и возможность их постановки предполагают непосредственную причастность автора к процессу творчества.

Среди характерных когнитивных особенностей композиторской рефлексии одной из ключевых является сопряжение «внешней» и «внутренней» позиций, обуславливающее парадокс рациональной логики и поэтической интуиции. М. И. Нестьева, резюмируя опубликованные в «Музыкальной академии» заметки и эссе композиторов о ритме, очень точно обозначает диапазон их высказываний: «Одни предпочитали технологически-рациональный подход, другие – поэтико-лирические ассоциации» [5, с. 67]. Примечательно, что в данной композиторской дискуссии «за текстами о ритме явно вырисовывались черты характера каждого выступающего и в большой мере можно было судить о его нынешних занятиях» [Там же, с. 66].

Не менее значимую особенность композиторско-музыковедческой позиции фиксирует С. М. Слонимский, который в предисловии

к книге теоретических очерков «Свободный диссонанс» замечает, что композитор, пишущий теоретические труды, не равноценен музыковеду. «Серьезный музыковед объективен, научно подкован, аналитически обстоятелен. Ему не мешает собственный невеликий композиторский почерк и масштаб. Композитор невольно связан со своими творческими возможностями, стиливыми, жанровыми пристрастиями, увлечениями и антипатиями» [6, с. 4]. Музыковед, как замечает С. Слонимский, «в отличие от композитора не испытывает комплекса неполноценности при анализе чужой музыки» [Там же]. В этом ироническом замечании сокрыта большая проблема, связанная с границами возможного и допустимого в оценке художественных явлений, с особой значимостью композиторского «взгляда» на историю музыки, с необходимостью фиксации связи создания музыки и ее исследования и т. д.

Характерный момент единства композиции и музыковедения отмечал Ю. Н. Холопов, говоря о практической направленности теоретической концепции И. В. Способина, в композиторском портфеле которого были весьма оригинальные сочинения. Ю. Н. Холопов так сформулировал главный педагогический принцип своего учителя: «Музыкальная теория есть прежде всего теория композиции», определяя это как «профессионализм высшего типа» [7, с. 70]. «Композиторский» метод И. В. Способина, основой которого являлся органичный сплав теории и истории музыки, ее сочинения и исполнения, позволял ученому-педагогу «в артистически непринужденной, часто остроумной форме, без тяжеловесного наукообразия» [8, с. 7] демонстрировать диалектику научного и художественного. В мышлении композиторов эта диалектика проявляется многообразно. Авторы пишут о себе, о своем творчестве, что стало безусловным подспорьем для музыковедов-исследователей, о других композиторах, освещают общие вопросы теории и философии музыки.

В нижегородской музыкальной истории в русле обсуждаемой темы есть примечательные факты, которые подтверждают специфические особенности становления научного творчества композиторов. Поиск истоков данного феномена приводит нас к началу деятельности Нижегородского отделения ИРМО, созданного в 1873 году. Директор указанного учреждения Василий Юльевич Виллуан, имея диплом скрипача («свободного художника») об окончании Московской консерватории, сочинял в разных жанрах и писал учебники по теории музыки – писал «вынужденно», по причине отсутствия учебных изданий для музыкальных классов, а позднее техникумом, директором которого он многие годы работал.

В контексте становления композиторско-музыковедения интересный сюжет связан с историей (хотя и кратковременной) Народной консерватории, которая была учреждена в Нижнем Новгороде в 1918 году. Директором Народной консерватории был приглашен по согласованию с педагогическим коллективом композитор, критик и музыковед Е. О. Гунст, среди теоретических трудов которого есть книга «Скрябин и его творчество» – первая монография, открывшая объемную и многоаспектную скрябинину. И хотя пребывание Е. Гунста в Нижнем Новгороде было недолгим, в последующей истории музыковедческого интереса нижегородцев к искусству Скрябина музыковед сыграл заметную роль.

В процессе развития нижегородского композиторского музыковедения основными стали три направления. Первое – этнографическое, связанное с изучением фольклора и традиционной культуры Нижегородской области и соседних малых республик. Именно композиторы стали первыми собирателями народных песен, первыми исследователями традиционного инструментария и в целом региональной обрядовой культуры. Композиторы выступили инициаторами и организаторами фольклорных экспедиций в «заповедные» места, скрывающие уникальные материалы прошлых эпох. Собирателем нижегородского, татарского, чувашского фольклора был композитор А. А. Касьянов. В разные годы сборники региональных образцов традиционной культуры подготовили и опубликовали А. А. Нестеров, Н. Д. Бордюг, Т. Л. Татарина, А. В. Харлов. Этнографическое направление композиторского музыковедения питается закономерным цеховым интересом авторов не случайно: в авторском портфеле многих из них – обработки песен и инструментальных наигрышей. Логически обоснованным стало написание диссертационных исследований по этномузыковедению. Об особенностях традиционной культуры Нижегородской области кандидатские диссертации защитили Т. Л. Татарина (о повествовательных жанрах русской народной музыки) и А. В. Харлов, который на основе полевых изысканий и изучения архивных источников воссоздал целостную картину бытования песенного и инструментального регионального фольклора. Композиторы поддерживают союз теории и практики в исполнительском творчестве: под руководством Н. Д. Бордюг около 20 лет существовал ансамбль «Истоки», сегодня активную просветительскую работу ведут «Демество» (худ. рук. Т. Л. Татарина), «Свети-Цвет» (худ. рук. А. В. Харлов).

Второе направление композиторского музыковедения, теория музыки, имеет давние и прочные традиции, истоком которых является образовательный процесс. В этой связи уместным считаем упомянуть характерный момент из творческой жизни композитора Александра Касьянова, духовным наставником которого был М. А. Балакирев. Многие годы А. А. Касьянов преподавал теоретические дисциплины, при этом категорически отказывался брать учеников по композиции. В своем письме Б. Л. Яворскому композитор указал одну из причин этой категоричности: «Скажу только, что владеть техникой письма – это дело несколько иное, чем научить ей другого. Ошибки в учебных тетрадях легко устранимы, трудно бороться с абсурдностью отдельных тактов» [9, с. 50]. Многие нижегородские композиторы сосредоточили внимание на музыкально-теоретических изысканиях. Учебные пособия, методические разработки, авторские программы и т. п. также стали результатом практической работы и отразили педагогический опыт композиторов. Среди многих подтверждений тому особенно следует отметить учебник Сергея Попова, включающий в себя мультимедийное пособие и рабочую тетрадь, получивший широкий резонанс в стране и на сегодняшний момент остающийся единственным современным русскоязычным учебником по инструментоведению [10].

Третье, наиболее развернутое направление – композиторские исследования о музыке XX–XXI веков. Здесь назовем труды об узбекской музыке (Н. Д. Бордюг), о венгерской академической музыке (за которые их автор Н. В. Санина была награждена венгерским правительственным орденом), о музыкальном риторизме в композиторской практике XX века, о композициях Виктора Екимовского (Д. О. Присяжнюк), об инструментальных концертах в отечественной музыке 70–80-х годов XX века и о поэтике творчества Татьяны Сергеевой (О. М. Зароднюк), о произведениях Сергея Беринского (С. С. Попов). В 2022 г. Санкт-Петербургское издательство Яромира Хладика опубликовало книгу нижегородского композитора М. Л. Булошникова «Метафорический стиль Валентина Сильвестрова» [11]. Наряду с описанием эстетического контекста творчества Сильвестрова, в книге впервые определена эволюция творчества композитора, представлена аналитика стилистических компонентов его музыки, освещены принципиальные аспекты феноменов «слабый стиль», «метафорический стиль», «иконная композиция», «замерзающее время», симфонизм «в зоне коды», опубликована переписка М. Булошникова с В. Сильвестровым. Появлению данной книги во многом

способствовала сформировавшаяся «ближайшая» традиция изучения современной музыки: жизнеспособность нижегородского композиторского музыковедения в серьезной мере обусловлена исконным стремлением авторов изучить авторскую «лабораторию» современников – как российских, так и зарубежных.

Особое значение для обсуждаемой проблемы имеет деятельность Б. С. Гецелера. Автор огромного числа музыкальных произведений разных жанров, он всю жизнь писал о музыке. Литературную деятельность композитора не удастся вместить в какое-либо одно из упомянутых направлений, поскольку по широте интересующей его проблематики, по многообразию жанров научной литературы Б. С. Гецелер представляет собой уникальное для нижегородской композиторской среды явление. Его научное редактирование изданий включает такие проекты, как «Искусство XX века: уходящая эпоха?», «Искусство XX века: диалог эпох и поколений», «Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры», «Искусство XX века: элита и массы» (1996–2003), «Нижегородский скрябинский альманах», приуроченный к Первому конкурсу имени А. Н. Скрябина (1995). Написание статей-портретов о Шенберге, Стравинском, Лютославском, Подгайце, Иршаи, Беринском и др., теоретические исследования формообразования и драматургии в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века (труды, которые давно стали учебной литературой для студентов музыкальных вузов), переводы с немецкого и польского, в том числе фундаментального труда Богуслава Шеффера «Классики додекафонии», статей В. Лютославского, многочисленные интервью, в которых содержатся глубоко оригинальные музыковедческие размышления, устные выступления перед концертами и фестивалями – эта интенсивная музыковедческая работа Б. С. Гецелера осуществлялась на протяжении всего жизненного пути композитора.

Среди научных текстов Б. С. Гецелера есть очерк «О композиторском музыковедении», в котором автор размышляет о природе данного явления. Композитор начинает с провокативного высказывания: «...трудно спокойно говорить о композиторском музыковедении <...> Не исчезает ощущение “стыдности” этого занятия, близкое, вероятно, ощущению вора-карманника, похитившего чужое имущество и застигнутого на месте преступления» [2, с. 114]. Однако по мере прочтения очерка мы понимаем, что автор совсем не шутит, но глубоко исследует сложную проблему специфики композиторского слова о музыке, выявляя эстетические, этические, психологиче-

ские и «цеховые» причины теоретических рефлексий творцов о своей музыке, о произведениях других композиторов, о культуре и обществе.

Обращение к научным, научно-публицистическим работам, переводным текстам Б. Гецелера открывает многие специфические черты как творчества и личности самого автора, так и феномена «композиторское музыковедение». Важными импульсами его переводческой деятельности стали просветительская настроенность личности, желание знать литературу о новой музыке. Так, в «годы оттепели» были осуществлены переводы ряда статей одного из «любимых и ценимых им» современных польских композиторов В. Лютославского [12, с. 3], несколькими годами позже был переведен первый, исторический том «Классиков додекафонии» одной из ключевых фигур в истории польского музыкального авангарда – Б. Шеффера. Среди различных переводов статей В. Лютославского выделяется текст «Композитор и потребитель», в котором мастер авангарда утверждает, что «процесс созидания и восприятия взаимно переплетаются и являются элементами одного и того же сложного явления» [12, с. 6]. Отвергая слово «потребитель» в его применении к восприятию музыки, композитор ставит вопрос об «этических обязательствах художника по отношению к обществу», о «художественной совести», неприятии фальши и лицемерия в отношении к воображаемому «голосу» слушателя. Глубокое проникновение в размышления Лютославского, достоверность интонации переводчика позволяют ощутить безоговорочную искренность суждений и созвучие художественных намерений композитора и автора перевода.

Теоретические тексты Гецелера являются ключом к анализу его собственного творчества. В развернутой статье «Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века» (1977) Б. Гецелер, опираясь на определение музыкальной формы, сформулированное И. Стравинским в «Диалогах» («результат “логического обсуждения” музыкального материала» [13, с. 227]), ставит и рассматривает сложнейший вопрос: «Как повлияло на формообразование обновление музыкальной ткани?» [14, с. 40]. Выявляя факторы формообразования в новой музыке (зависимость макроструктуры от микроструктуры, сопряжение тональности – атональности, значимость фактурно-тембрового тематизма и ритма как организации времени, мобильность системы формообразующих средств и др.), Б. Гецелер определяет принципиальный музыковедческий инструментарий для анализа современных композиций. В статье 1983 года

«О драматургии крупных инструментальных произведений второй половины XX века» [15] композитор, обладающий энциклопедической музыкальной эрудицией, выявляет сложные перипетии драматургического новаторства на примере сочинений Б. Тищенко, Г. Канчели, В. Лютославского, Н. Кастильони и др. Одновременно Гецелев дает ориентиры для понимания драматургии и композиции своих собственных сочинений. В этом соединении общего и индивидуального заключается еще одна важная примета композиторского музыковедения: говоря о других, автор утверждает себя в поисках собственных решений. А. М. Цукер, высоко оценивая исследовательский уровень трудов Б. Гецелева («его музыковедение отвечает высшим эталонам музыкальной науки»), пронизательно точно замечает, что «в гецелевском “испол-

нении” музыковедение становится равно принадлежащим науке и искусству и, по большому счету, также является его автопортретом»<sup>1</sup>.

В аннотации к книге Филиппа Гласса «Слова без музыки» есть характерные строки: «Гласс – один из самых внятных композиторов нашего времени. Его новая книга полна прозрений и здравого смысла» [16, с. 472]. В контексте наших размышлений заметим, что музыкальное и вербальное для композитора – две стороны единого творческого процесса. И слово творца, возможно, наряду с музыкой является одним из естественных путей проникновения в тайны художественной лаборатории. Нижегородское композиторское музыковедение, подключившись к широкой магистрали данного двуединого процесса, приумножает аргументы об особой продуктивности союза художественного и научного творчества.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Статья А. М. Цукера «Творчество как автопортрет» из сборника «Музыка как способ жизни. Борис Гецелев: воспоминания, исследования, документальные материалы» (в печати).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Франтова Т. В. Наука, рожденная из музыки (о музыковедении отечественных композиторов в XX веке) // Теория и история искусства. 2019. № 2. С. 7–14.
2. Гецелев Б. С. О композиторском музыковедении // Гецелев Б. С. Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2005. С. 114–121.
3. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
4. Гецелев Б. С. Творческий замысел композитора и его воплощение // Гецелев Б. С. Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2005. С. 121–134.
5. Нестьева М. И. Ритм – как жизнь во всех ее проявлениях // Музыкальная академия. 2020. № 2. С. 66–67.
6. Слонимский С. М. Свободный диссонанс: Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. 144 с.
7. Холопов Ю. Н. Об одном принципе школы И. В. Способина // И. В. Способин – музыкант, педагог, ученый: сб. ст. и материалов. М.: Музыка, 1967. С. 69–79.
8. Цендровский В. М. Игорь Владимирович Способин и его деятельность в Нижегородской консерватории // Имена музыкальной эпохи: К 60-летию Нижегородской консерватории: сб. ст. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2007. С. 5–11.
9. Александр Александрович Касьянов: Материалы. Письма. Воспоминания. Нижний Новгород: Изд-во О. Гладкова, 2001. 344 с.
10. Попов С. С. Инструментоведение: Полный курс. Изд. 6-е, испр. и доп. СПб.: Планета музыки, 2023. 449 с.
11. Булошников М. Л. Метафорический стиль Валентина Сильвестрова. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2022. 208 с.
12. Левая Т. Н. Избранные статьи Витольда Лютославского в переводах с польского Бориса Гецелева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 1. С. 3–14.
13. Стравинский И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. 448 с.
14. Гецелев Б. С. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века // Гецелев Б. Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2005. С. 35–70.

15. Гецелев Б. С. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Гецелев Б. С. Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2005. С. 71–121.
16. Гласс Ф. Слова без музыки: Воспоминания. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2017. 472 с.

### REFERENCES

1. Frantova T. Nauka, rozhdennaya iz muzyki (o muzykovedenii otechestvennykh kompozitorov v XX veke) [Scholarship born from music (on the musicology of Russian composers in the 20th century)]. In: Teoriya i istoriya iskusstva [Theory and History of Art]. 2019. No. 2. Pp. 7–14.
2. Getselev B. O kompozitorskom muzykovedenii [About composers' musicology]. In: Getselev B. Stat'i. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy [Articles. Portraits. Translations. Publicist works. Materials]. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2005. Pp. 114–121.
3. Stravinskiy I. Khronika. Poetika [Chronicle. Poetics]. Moscow: Centre of humanitarian initiatives, 2012. 368 p.
4. Getselev B. Tvorcheskiy zamysel kompozitora i ego voploshcheniye [The composer's creative idea and its implementation]. In: Getselev B. Stat'i. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy [Getselev B. Articles. Portraits. Translations. Publicist works. Materials]. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2005. Pp. 121–134.
5. Nest'eva M. Ritm – kak zhizn' vo vsekhn yeh proyavleniyakh [Rhythm as Life in All Its Manifestations]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2020. No. 2. Pp. 66–67.
6. Slonimskiy S. Svobodnyj dissonans: Ocherki o russkoy muzyke [Free Dissonance: Essays on Russian music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2004. 144 p.
7. Kholopov Yu. Ob odnom printsipe shkoly I. V. Sposobina [About one principle of I. Sposobin's school]. In: I. V. Sposobin – muzykant, pedagog, uchenyj [I. Sposobin – musician, teacher, scholar]: collected articles and materials. Moscow: Muzyka, 1967. Pp. 69–79.
8. Tsendrovskiy V. Igor' Vladimirovich Sposobin i ego deyatel'nost' v Nizhegorodskoy konservatorii [Igor Sposobin and his activities at the Nizhny Novgorod Conservatory]. In: Imena muzykal'noy epokhi: K 60-letiyu Nizhegorodskoy konservatorii [Names of the musical era: Towards the 60th anniversary of Nizhny Novgorod Conservatory]: collected articles. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2007. Pp. 5–11.
9. Aleksandr Aleksandrovich Kas'yanov: Materialy. Pis'ma. Vospominaniya [Alexander Kasyanov: Materials. Letters. Memories]. Nizhny Novgorod: O. Gladkova Publishing House, 2001. 343 p.
10. Popov S. Instrumentovedenie: Polnyj kurs [Organology: The full course]: textbook. The 6th rev. and suppl. ed. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2023. 452 p.
11. Buloshnikov M. Metaforicheskiy stil' Valentina Sil'vestrova [Metaphorical style of Valentin Silvestrov]. St. Petersburg: Jaromír Hladík Press, 2022. 208 p.
12. Levaya T. Izbrannyye stat'i Vitol'da Lyutoslavskogo v perevodakh s pol'skogo Borisa Getseleva [Selected articles by Witold Lutoslawski translated from Polish by Boris Getselev]. In: Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education]. 2022. No. 1. Pp. 3–14.
13. Stravinskiy I. Dialogi: Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii [Dialogues: Memoires. Reflections. Commentaries]. Leningrad: Muzyka, 1971. 448 p.
14. Getselev B. Faktory formoobrazovaniya v krupnykh instrumental'nykh proizvedeniyakh vtoroy poloviny XX veka [Factors of formation in large instrumental works of the 2nd half of the 20th century]. In: Getselev B. Stat'i. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy [Articles. Portraits. Translations. Publicist works. Materials]. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2005. Pp. 35–70.
15. Getselev B. O dramaturgii krupnykh instrumental'nykh form vo vtoroy polovine XX veka [On the dramaturgy of large instrumental forms in the 2nd half of the 20th century]. In: Getselev B. Stat'i. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy [Articles. Portraits. Translations. Publicist works. Materials]. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2005. Pp. 71–114.
16. Glass F. Slova bez muzyki: Vospominaniya [Words without Music: Memoires]. St. Petersburg: I. Limbakh Publishing House, 2017. 472 p.

## **Аспекты музыкальной культуры XX—XXI столетий**

---

---

**Сиднева Татьяна Борисовна**

доктор культурологии, профессор,  
заведующая кафедрой философии и эстетики, проректор по научной работе  
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки  
Россия, 603950, Нижний Новгород  
*tbsidneva@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-7411-6477

**Tatiana B. Sidneva**

Dr. Sci. (Cultural Studies), Professor, Head of the Philosophy and Aesthetics Department,  
Vice-Rector for Research Work  
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire  
Russia, 603950, Nizhny Novgorod  
*tbsidneva@yandex.ru*,  
ORCID: 0000-0001-7411-6477

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

## PERFORMING ART



УДК 786.2

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_62

**G. RYBINTSEVA, A. TARASOVA**  
*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

### **“24 PRELUDES AND FUGUES” BY D. SHOSTAKOVICH IN THE CONTEXT OF J. S. BACH’S TRADITION**

In the musical art of the 20th century, there is a tendency to revive the traditions of ancient polyphonic music. The piano cycle by D. Shostakovich “24 Preludes and Fugues” op. 87, which constantly sounds on the concert stage and in the auditoriums of music educational institutions, stands out from the background of the compositions created in this tradition. The demand for the cycle is due to the high artistic value of this work and the wide opportunities that the performing of this cycle and its parts offers to a pianist.

Following the tradition of J. S. Bach’s “Well-Tempered Clavier”, Shostakovich transformed it in accordance with the realities of the musical culture of his century. Shostakovich used the artistic principles of Bach’s polyphony to create a versatile picture of his contemporary era. It is no coincidence that the composer is called the “chronicler of the 20th century”. He significantly diversified the figurative structure – from solemn-epic and lyric-dramatic to humorous, satirical and even grotesque images – as well as intonation and modal basis of his work, filled the structure of the fugue with elements of the sonata form, imparted large-scale quality to the sound of numerous mini-cycles. Being a symphonic composer, Shostakovich transformed fugues into large-scale epic, lyrical or dramatic canvases.

Similar tasks face performers of his music: to revive the experience of performing polyphonic music, transforming it in accordance with the capabilities of a modern instrument and the experience accumulated by foreign and domestic piano schools. Turning to the cycle allows the pianist to reveal the expressive and technical potential of a modern instrument and demonstrate his professional skills, in particular, his mastery of various techniques of sound production, which make it possible to liken the sound of a grand piano to the timbre variety of a symphony orchestra.

Keywords: “24 Preludes and Fugues” by D. Shostakovich, polyphony tradition, J. S. Bach’s “Well-Tempered Clavier”, piano performing art of the 20th century.

*For citation: Rybintseva G., Tarasova A. “24 Preludes and Fugues” by D. Shostakovich in the context of J. S. Bach’s tradition // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 62-67.*

*DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_62*

**Г. В. РЫБИЦЕВА, А. С. ТАРАСОВА**  
*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### **«24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ» Д. ШОСТАКОВИЧА В КОНТЕКСТЕ БАХОВСКОЙ ТРАДИЦИИ**

Для музыкального искусства XX века характерна тенденция к возрождению традиций старинной полифонической музыки. На фоне сочинений, связанных с этой тенденцией, выделяется фортепианный цикл Д. Д. Шостаковича «24 прелюдии и фуги» op. 87, который постоянно звучит на концертной эстраде и в аудиториях музыкальных учебных заведений. Отмеченная востребованность цикла предопределяется его высокой художественной ценностью и теми широкими возможностями, которые предоставляет пианисту исполнение данного опуса и его частей.

Следуя композиционной схеме «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, Шостакович переосмысливает ее в соответствии с реалиями современной музыкальной культуры. Художественные

принципы баховской полифонии Шостакович использует для создания разносторонней картины современной ему эпохи. Не случайно композитора называют «летописцем XX века». Он существенно расширяет образный строй (от торжественно-эпических и лирико-драматических до юмористических, сатирических и даже гротескных образов), обогащает интонационную и ладовую основу своего сочинения, наполняет структуру фуги элементами сонатной формы, сообщает видимую масштабность звучанию многих мини-циклов. Будучи композитором-симфонистом, Шостакович превращает фуги в масштабные эпические, лирические или драматические полотна.

Аналогичные задачи стоят перед исполнителями его музыки: возродить опыт исполнения полифонической музыки, трансформировав его в соответствии с возможностями современного инструмента и достижениями отечественной и зарубежных фортепианных школ. Обращение к циклу позволяет пианисту раскрыть выразительный и технический потенциал, заключенный в этом опусе, и продемонстрировать свое профессиональное мастерство, в частности, владение многообразными приемами звукоизвлечения, позволяющими уподоблять звучание рояля тембровому многообразию симфонического оркестра.

Ключевые слова: «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, полифоническая традиция, «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, фортепианное исполнительство XX века.

Для цитирования: Рыбинцева Г. В., Тарасова А. С. «24 прелюдии и фуги» Д. Д. Шостаковича в контексте баховской традиции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 62-67.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_62



The 20th century entered the history of art not only by the artists' striving for radical innovation and daring creative experiments, but also by the purposeful return to the traditions of artistic classics, the restoration of melody, harmony, and classical musical form in their rights. "In the classical heritage of the past modernity was looking for a support to confront the tragic discord of the present world", writes in this regard N. Lukyanova [1, p. 134]. The crucial period was the middle of the 20th century, when the creators of art turned to "non-classical interpretation of classical traditions", as a prominent expert on the theory and history of modern art, Umberto Eco, formulated it. The most vivid example of this is the revival of the traditions of baroque polyphony, in particular the creative heritage of Johann Sebastian Bach. In a rather short period, a series of works have appeared, similar in idea to Johann Sebastian Bach's great work – his "Well-Tempered Clavier". These include piano cycles by P. Hindemith ("Ludus Tonalis", 1942), V. Zaderatsky (1937–1938), and later by R. Shchedrin (1963–1970), G. Mushel (1975) and S. Slonimsky (1994). However, the name of "the Third Volume" of Bach's "Well-Tempered Clavier" is rightly held by the cycle "24 Preludes and Fugues" op. 87, composed by Dmitri Shostakovich [2, p. 206].

The enduring artistic value of Shostakovich's work is confirmed not only by the recognition of the audience and the considerable number of works devoted to it by domestic and foreign scholars [see: 3; 4; 5], but also by the unflagging interest in the cycle from the community of pianist-teachers and performers. The greatest musicians perform

this cycle at the best concert halls of the world. The mini cycles that constitute it, along with their Bach analogues, are invariably included in the programs of music competitions, festivals, concerts, and are also performed by young pianists studying at music colleges, art schools and conservatories. These circumstances demand an answer to the question: what is the unusual attractiveness of the aforementioned Shostakovich's work and what explains such a high demand for it? Why does this particular piano cycle bear the high title of "the Third Volume" of Bach's "Well-Tempered Clavier"?

The indisputable merits of Shostakovich's work have been revealed by Russian and foreign musicologists in considerable detail. These include, first and foremost, the inexhaustible richness of his musical images: from the solemn-epic and lyrical-dramatic to the humorous, satirical and even grotesque. The cycle's intonation sphere is entirely in keeping with its varied imagery. Here there are intonations of Russian folk music: majestic and epic chants, lamentations, the Russian epic and ditties. Shostakovich also makes generous use of motifs from Soviet mass songs, as well as elements of operatic cantilena, recitative and declamation. His thematic material is predominantly of a songlike nature, yet the "zone of pure instrumentalism" occupies an important place in the intonational sphere of the cycle. Themes of the instrumental character often have sharp broken lines, with broad "jumps" into sixth, seventh, octave and ninth, which give the images heightened expression. "The Preludes and Fugues became a veritable encyclopedia of Shostakovich's intonation vocabulary", as Lyu Chzhe notes [6, p. 41].



It can be asserted that Shostakovich's cycle is not only as rich in imagery and intonation as its prototype, it surpasses it. This is also facilitated by the multi-layered framework of musical modes. Whereas Johann Sebastian Bach evolved towards the uniformity of the major-minor key system, Shostakovich moves in the opposite direction, moving away from the universalism of musical modes. The composer uses several types of modes: these are the natural major-minor system typical of classical music, the old natural modes that give the cycle a vivid national sound, and also unique "Shostakovich's modes" that bear information about the author's individuality and accustom early polyphonic structures to the present day.

Shostakovich uses the traditions of Bach's polyphony to create a versatile picture of the contemporary age. It is not by chance that the composer is called the "chronicler of the 20th century". Whereas the imagery of Bach's "Well-Tempered Clavier" is commonly compared with events in Holy Scripture, Shostakovich's music "recounts" human history. Shostakovich's cycle is like an aural encyclopedia, reflecting the most varied aspects of Russian and Soviet life at various periods in history as well as individual feelings and emotions associated with historical events. Here the epic and lyrical elements are intertwined and organically complement one another.

No less interesting is Shostakovich's approach to interpreting the genre of the polyphonic cycle. The macrocycle under consideration has a structure similar to that one of the "Well-Tempered Clavier", including 24 mini-cycles (diptychs) that covers all the tonalities of the 12-tone equal temperament. Shostakovich's tonal plan, however, differs from that of Bach: Shostakovich's mini-cycles do not follow semitones but the circle of fifths of parallel major and minor tonalities. Here, the structure of the mini-cycles, similarly to Bach's one, is based on the principle of contrasts: these contrasts are figurative, pace, dynamic and textural. The preludes have a predominantly homophonic structure, while the fugues are strictly polyphonic. "In all twenty-four fugues he uses the same compositional scheme, quite simple and traditional", as L. Gerver writes [7, p. 81].

Speaking of the principles of the development-expansion of the musical material, it is worth noting that Shostakovich's polyphonic thinking is rather close to the traditions of Bach's polyphony. The composer uses a technique of vertical-shifting counterpoint: the theme moves from voice to voice, developing new timbre sounds thanks to changes in register and tonality in full accordance with the tradition of the original source. Unlike his great predecessor, however, Shostakovich interpreted polyphonic forms from the perspective of the 20th

century musician: he organically combines the principles of polyphonic writing and homophonic music. Taking into account the experience of the preceding history of music, Shostakovich enriched the structure of the fugue with elements of later musical forms and, above all, the sonata form (a technique referred to as "sonatization of the fugue"). The synthesis of such different, contradictory formational principles contributed greatly to the deep dramatic and acutely conflictual character of the time of the composer's life and portrayed its multifaceted, complex and contradictory nature.

In the aspect of the specificity of Shostakovich's polyphonic thinking and methods of shaping, it is necessary to mention the polyphony of layers when "the entire fabric is divided into several "layers". "In essence, there is a replacement of one type of polyphonic presentation (imitative) by another (non-imitative), and we are dealing with polyphony of layers", writes V. Zaderatsky in this connection [8, p. 178]. Each voice seems to separate into several melodic lines, acquiring a chord texture; the sounding thus becomes richer and more powerful, and the polyphonic presentation acquires features of the harmonic one. As S. Nadler notes, "Shostakovich arrives at a polyphonic structure where most of the vertical consonances have a clear semantic charge for the listener and the performer, which comes from the symphonic harmony of the 18th and 19th centuries..." [9, p. 69].

The uniqueness of Shostakovich's work is manifested not only in the ultimate figurative variety of his fugue compositions, but also in the expansion of the temporal boundaries of the fugue. Often the sound of the fugue becomes very prolonged through an increase in themes, interludes and the use of additional tonalities. As a symphony composer, Shostakovich transforms his fugues into epic, lyrical or dramatic works on a grand scale. These are, in particular, fugues in B minor, G sharp minor, A flat major, D minor and others. It may be asserted that the cycle op. 87 gravitates towards the composer's symphonic concept in its comprehensiveness, its imagistic versatility, the scale of its individual movements, the intensity of their drama, psychology and conflict nature.

The immensity and originality of Shostakovich's creative idea posed formidable tasks for the performer. Here artistic and imagistic tasks always come to the fore, since each of the diptychs in the cycle undoubtedly constitutes a fully completed work of great artistic value. At the same time, the solution of these tasks always requires both good technical skills and well-developed polyphonic thinking. In this connection the performance of Shostakovich's mini-cycles invariably arouses the interest of young pianists studying at music schools

of various levels. And, no doubt, it helps them to master the minutest details of professional mastery and to gain satisfaction from the results they achieve. As for concert pianists, their performance of the cycle or its parts allows them to create musical images of high artistic sound and demonstrate a wide range of their professional abilities.

In this connection, it should be recalled that unlike Bach, whose cycle was supposed to be performed on stringed keyboard instruments of the 17th–18th centuries (clavichord, harpsichord, spinet, etc.), Shostakovich wrote for the modern grand piano. Of course, the preludes and fugues from the “Well-Tempered Clavier” are nowadays performed mainly on the piano. However, the difference in the instruments for which the works in question were intended implies a difference in their performing interpretations.

Therefore, it is necessary to take into account that the sound of the clavichord was rather soft it was not characterized by bright dynamic contrasts. The sound of the harpsichord, on the contrary, was very bright, even sharp, but not rich in overtones at all. In addition, the harpsichord did not have a pedal, which allowed to increase the duration of sound and to perform a coherent legato. Changing the dynamics on the harpsichord was possible only with two or more manuals, while the clavichord had this ability to a very small extent. Accordingly, the modern performance of Bach’s works requires a special skill – the ability to recreate the sound of early instruments. (Although it is impossible not to mention the existence of the opposite tendency: to perform Bach’s opuses in a romantic manner, without looking back at history.)

As for the sound of the piano, it differs from the early keyboard instruments in its rich overtones, variety of timbres, and wide dynamic range. Its design gives the performer broad opportunities to regulate the duration and intensity of sound (largely thanks to the presence of the pedal) and the use of various methods of articulation: unlike the keyboard instruments of the 17th and 18th centuries, the grand piano lets the performer achieve timbre variety through various methods of sound production. An important feature of this grand piano is its double repetition mechanism: after the strike the hammer bounces off the string immediately, which significantly increases its sounding time. This makes it possible, even without using a pedal, to obtain a deep singing legato, to saturate the sound with colorful overtones. There is no doubt that Shostakovich took all of these innovations into account when composing his cycle of preludes and fugues.

It is well known that Shostakovich himself was an excellent pianist, and, undoubtedly, he made full

use of the entire arsenal of technical and expressive possibilities of the piano. At the same time, there is no doubt that Shostakovich was a symphonic composer by nature of his talent. This could not fail to have an effect on his piano works and inevitably led to a rethinking of the possibilities of the instrument. The sounding of the piano when performing Op. 87 implies a broad timbre diversity: the texture of the preludes and fugues appears to be woven from the timbres of various orchestral instruments. The above makes it clear that Shostakovich significantly expanded the expressive potential of the modern grand piano, enriching its sound with orchestral, that is, with colors that are not peculiar to the piano to the instrument. “In Shostakovich’s works, the timbres of the orchestra are inseparable from the music, from the musical content and form. The composer was drawn not to timbre painting, but to revealing the emotional and psychological essence of timbres which associated by him with human feelings and experiences” [10, p. 279]. This statement fully applies to the piano cycle in question as well. Shostakovich also introduced principles of symphonic development into his polyphonic works that allowed him to recreate the effects of emotional suspense and climactic tension, and to impart a quality of large scale to polyphonic musical constructions. This is facilitated by the register juxtapositions, the variety of voices, and the strata polyphony (which reminds of the orchestral *tutti*).

The indisputable artistic merits of Shostakovich’s cycle place high demands on its performers: knowledge of traditions of the Russian piano school and the potential of the modern piano; mastery of various methods of playing and pedal; the ability to imitate on the piano the timbres of various musical instruments; and intonation sensitivity. Following Shostakovich, who transformed the traditions of Bach, the performer must interpret polyphonic works taking into account the experience accumulated over two centuries by foreign and native performing schools.

In this regard, a performer of Shostakovich’s polyphony needs skills more typical of the Romantic performing tradition – a “heavy” hand and mastery of large-scale piano technique, allowing for powerful sound effects with free movement of the hands and the entire upper arm girdle. Equally important is the ability to use a variety of methods of sound production, especially when performing cantilena, which requires a special touch, “viscous” fingers and flexible, heavy wrists, as well as free movements of the entire hand (in this case the perfect example is the performance of Dmitri Shostakovich himself). Another variant of performance technique is appropriate for the performance of major mini-cycles, close in character to ditties or dances.

In this case, techniques close to the technique of performing on early claviers become relevant. In addition, the pianist must master the skill of reacting instantly to unexpected changes in texture (for example, in the case of polyphonic layers), and not be afraid of using the pedal to achieve powerful sound effects. At the same time, all these skills, which are more typical for performing homophonic music, should not prevent the pianist from highlighting the theme in relief and intoning it in detail, demonstrating to the listener the polyphonic nature of the musical material.

Another difficulty for the performer is the considerable scope of many of Shostakovich's fugues: such an extended polyphonic form demands extreme concentration, the ability to create a dramaturgical plan for the fugue, steadily leading up to the principal culmination and then to the finale. In this connection, it is important to avoid monotony, using various methods of articulation, subtle gradations of dynamics, including the appropriate capabilities of the pedal, filling the sound with overtones and giving it different timbre coloration. Performances of the cycle and its movements help the modern pianist develop many qualities, master various aspects of piano playing technique, and serve as excellent material for the best understanding of the specificity of contemporary polyphony. Moreover,

the particular attractiveness of Shostakovich's cycle (in comparison with analogous works by other 20th century composers) is due to its vividly expressed national sound, close and in tune with the nature of Russian performers.

All of the above makes it possible to answer a question that was repeatedly voiced in music-critical articles devoted to Op. 87: "Why to repeat the Well-Tempered Clavier?" The fact is that Shostakovich did not repeat Bach; he revived the great traditions of early polyphony, transforming them in accordance with the realities of the 20th century. The composer's talent and sincerity, and his keen sense of modernity, made for the tremendous impressive power of the cycle, which reveals all facets of life, soul and feelings of our compatriot. Therefore the cycle is equally valuable for listeners, performers and music students. Its study provides the pianist with the opportunity to master the technique of performing polyphonic works, allows him to reveal his creative individuality and realize the rich experience accumulated by the European and Russian piano schools. Shostakovich's exceptional creative originality together with his bold use of the traditions of early music made his cycle of 24 Preludes and Fugues a vivid musical phenomenon of our era and earned it the honorary title of the "Third Volume of the Well-Tempered Clavier".

### REFERENCES

1. *Luk'yanova N.* Dmitriy Dmitrievich Shostakovich [Dmitri Shostakovich]. Moscow: Muzyka, 1980. 176 p.
2. *Dolzhanskiy A.* 24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha [24 Preludes and Fugues by D. Shostakovich]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1970. 260 p.
3. *Blois L.* Tatiana Nikolaeva plays opus 87. In: *DSCH Journal*. 2009. No. 31. Pp. 64–66.
4. *Blois L.* Shostakovich's Preludes and Fugues: Contexts, Style, Performance. In: *DSCH Journal*. 2011. No. 34. Pp. 71–73.
5. *Jackson A. P.* The Meaning is the Music: A Brief Analysis of Dmitri Shostakovich's Opus 87. In: *DSCH Journal*. 2007. No. 26. Pp. 11–16.
6. *Lyu Chzhe.* Perspektivnoe znachenie tsikla "24 prelyudii i fugi" op. 87 v tvorchestve D. D. Shostakovicha [Prospective value of the cycle of "24 preludes and fugues" op. 87 in D. Shostakovich's creative work]. In: *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2019. No. 46. Pp. 38–44.
7. *Gerver L.* Chto novogo o polifonicheskoy tekhnike Shostakovicha mogut soobshchit' rukopisi ego sochineniy [What new information about Shostakovich's polyphonic technique can be found in the manuscripts of his compositions]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2020. No. 1. Pp. 59–83.
8. *Zaderatskiy V.* Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh D. Shostakovicha [Polyphony in instrumental works by D. Shostakovich]. Moscow: Muzyka, 1969. 272 p.
9. *Nadler S.* Polifonicheskiy mir Dmitriya Shostakovicha [Dmitri Shostakovich's polyphonic world]: monograph: in 4 vol. Rostov-on-Don: Rostov Regional Institute of Skill Improvement and Educationalists Retraining, 2009. Vol. 1. 280 p.
10. *Danilevich L.* Dmitriy Shostakovich [Dmitri Shostakovich]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 302 p.

●—————● ЛИТЕРАТУРА ●—————●

1. Лукьянова Н. В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. М.: Музыка, 1980. 176 с.
2. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л.: Сов. композитор, 1970. 260 с.
3. Blois L. Tatiana Nikolaeva plays opus 87 // DSCH Journal. 2009. № 31. Pp. 64–66.
4. Blois L. Shostakovich's Preludes and Fugues: Contexts, Style, Performance // DSCH Journal. 2011. № 34. Pp. 71–73.
5. Jackson A. P. The Meaning is the Music: A Brief Analysis of Dmitri Shostakovich's Opus 87 // DSCH Journal. 2007. № 26. Pp. 11–16.
6. Лю Чже. Перспективное значение цикла «24 прелюдии и фуги» ор. 87 в творчестве Д. Д. Шостаковича // Вестник КемГУКИ. 2019. № 46. С. 38–44.
7. Гервер Л. Л. Что нового о полифонической технике Шостаковича могут сообщить рукописи его сочинений // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 59–83.
8. Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1969. 272 с.
9. Надлер С. В. Полифонический мир Дмитрия Шостаковича: моногр.: в 4 кн. Ростов н/Д: ИПК и ПРО, 2009. Кн. 1. 280 с.
10. Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович. М.: Сов. композитор, 1980. 302 с.

**Galina V. Rybintseva**

Ph. D. (Philosophy), Associate Professor, Head of the Department  
of Social and Humanitarian Disciplines, Vice-Rector for Academic Affairs  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*gvrib@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-5289-4654

**Рыбинцева Галина Валериановна**

кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой  
социально-гуманитарных дисциплин, проректор по учебной работе  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*gvrib@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-5289-4654

**Anastasiya S. Tarasova**

Accompanist at the Department of String Instruments  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*tarasova.a.s.rnd@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-5416-2556

**Тарасова Анастасия Сергеевна**

концертмейстер кафедры струнных инструментов  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*tarasova.a.s.rnd@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-5416-2556

**А. М. ПОНЬКИНА**

*Военный институт (военных дирижеров) Военного университета  
им. князя Александра Невского*

## **ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ПРИОРИТЕТНАЯ ЧЕРТА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ М. ШАПОШНИКОВОЙ**

Публикуемая статья посвящена исполнительскому искусству Маргариты Шапошниковой – одного из крупнейших представителей отечественного саксофонного исполнительства. Автор статьи отмечает, что в монографических публикациях российских специалистов довольно подробно освещаются творческий путь М. Шапошниковой, ее сотрудничество с известными композиторами последней трети XX – начала XXI столетия, важнейшие этапы артистической биографии выдающегося музыканта, педагогические воззрения, методические принципы и т. д. При этом значительно реже характеризуется исполнительский стиль М. Шапошниковой – замечательного интерпретатора отечественной и зарубежной академической музыки для саксофона. Исследователем констатируется приверженность артистки, с одной стороны, идеям взаимодействия и взаимообогащения различных сфер саксофонного искусства (прежде всего, академической и эстрадно-джазовой), с другой стороны, – «психологизму» как своеобразной квинтэссенции образно-смысловой концептуальности в интерпретаторских прочтениях современного и классического репертуара. В свете изложенного представляется допустимым отнести к числу приоритетных черт исполнительского стиля М. Шапошниковой диалогичность, репрезентируемую на различных уровнях – от претворения множественных элементов саксофонной техники до интерпретаций конкретных произведений. По мнению автора статьи, показательным примером такого диалогического подхода является интерпретация пьесы французского композитора П. Бонно «Каприс в форме вальса». Данная пьеса, неоднократно исполнявшаяся М. Шапошниковой и представленная в аудиозаписи, характеризуется диалогичностью художественного концептуального замысла: жанровое определение «каприс» (каприччио) трактовано с позиции «романтического фантазирования» по мотивам произведений Ф. Листа, К. Сен-Санса и Э. Изай. Аналитическое рассмотрение указанной интерпретации позволяет охарактеризовать комплекс выразительных средств, благодаря которому исполнительское воплощение «Каприса...» производит впечатление подлинного сотворчества замечательных музыкантов различных стран и эпох.

Ключевые слова: М. Шапошникова, исполнительский стиль, отечественная школа игры на саксофоне, исполнительская интерпретация, диалогичность, П. Бонно, «Каприс в форме вальса».

*Для цитирования: Понькина А. Диалогичность как приоритетная черта исполнительского стиля М. Шапошниковой // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 68-74.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_68

**A. PONKINA**

*Military Institute (Military Conductors) of Prince Alexander Nevsky Military University*

## **A DIALOGIC TENDENCY AS PRIORITY FEATURE OF M. SHAPOSHNIKOVA'S PERFORMING STYLE**

The published article is devoted to the performing art of Margarita Shaposhnikova, one of the largest representatives of Russian saxophone performing art. The author of the article notes that the monographic publications of Russian specialists cover in some detail the creative path of M. Shaposhnikova, her collaboration with famous composers of the last third of the 20th – early 21st centuries, the most important stages of the artistic biography of this outstanding musician, her pedagogical views, methodological principles, etc. This is much less common in characterizing the performing style of M. Shaposhnikova, a remarkable interpreter of Russian and foreign academic music for saxophone. The researcher states the artist's commitment, on the one hand, to the ideas of interaction and mutual enrichment of various spheres

of saxophone art (primarily academic, and popular, and jazz), on the other hand, to “psychologism” as a kind of quintessence of figurative and semantic conceptuality in interpretive readings of the modern and classical repertoire. In light of the above, it seems permissible to classify dialogism as one of the priority features of M. Shaposhnikova’s performing style, represented at various levels – from the implementation of multiple elements of saxophone technique to the interpretation of specific works. According to the author of the article, an illustrative example of such a dialogical approach is the interpretation of the play by the French composer P. Bonneau “Caprice en forme de Valse”. This piece, repeatedly performed by M. Shaposhnikova and presented in audio recordings, is characterized by a dialogical artistic conceptual concept: the genre definition of “caprice” (capriccio) is interpreted from the perspective of “romantic fantasy” based on the works of F. Liszt, C. Saint-Saëns and E. Ysaÿe. An analytical examination of this interpretation allows us to characterize the complex of expressive means, thanks to which the performing embodiment of “Caprice...” gives the impression of a genuine co-creation of remarkable musicians from different countries and ages.

Keywords: M. Shaposhnikova, performing style, Russian school of Saxophone playing, performing interpretation, dialogic tendency, P. Bonneau, “Caprice en forme de Valse”.

For citation: Ponkina A. A dialogic tendency as priority feature of M. Shaposhnikova’s performing style // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 4. Pp. 68-74.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_68



Творческая деятельность прославленной отечественной саксофонистки Маргариты Константиновны Шапошниковой, начиная с 1980-х годов, неоднократно освещалась в специальной литературе. Авторами монографических публикаций были подробно освещены жизненный путь, основные вехи артистической биографии М. Шапошниковой, ее значимые достижения как педагога и методиста, продуктивное сотрудничество с отечественными композиторами нескольких поколений [1; 2; 3; 4]. При этом сравнительно кратко и обобщенно характеризовались исполнительские принципы М. Шапошниковой – замечательного интерпретатора классической и современной музыки, с ярко выраженным тяготением к охвату поистине впечатляющего стилевого и жанрового «спектра».

В частности, отмечались присущие артистке «...великий дар подлинного проникновения во внутреннюю сущность исполняемой музыки <...> способность к полному перевоплощению, к смене манеры исполнения в зависимости от стиля эпохи, характера произведения»; акцентировалось ярко выраженное чувство современности: «...в ней самой звучит пульс жизни сегодняшнего дня, позволяющий ей, не искажая замысла автора, дать новую оригинальную трактовку музыки, написанной сто или двести лет тому назад» [1, с. 187, 189]. Наряду с этим, констатировалось «...владение широким диапазоном выразительных средств... классической и джазовой музыки», некое стремление «...использовать джазовый “имидж” инструмента, преломив и мастерски применив его в академическом исполнительстве» и т. д. [1, с. 188; 2, с. 83]. По-видимому, большей конкретности соответствующих описаний препятствовали не только отмеченный

выше репертуарный «универсализм», но и видимое пристрастие М. Шапошниковой к словесному комментированию исполняемых произведений с позиции «...решаемой глобальной задачи: создания неповторимых музыкальных образов» [2, с. 82]. Такого рода экспрессивно-образная манера высказывания, доходчивая и легко воспринимаемая в процессе общения Мастера с молодыми исполнителями (студентами музыкальных вузов и колледжей) или слушательской аудиторией, провоцировала несомненные затруднения отечественных исследователей, которым надлежало выявить и сформулировать важнейшие принципы М. Шапошниковой-интерпретатора, последовательно опираясь на понятийно-терминологический аппарат современной теории музыкального исполнительства<sup>1</sup>.

По нашему мнению, своеобразным «концептуальным стержнем» указанных интерпретаций во многих случаях является тяготение к взаимопроникновению и синтезу различных стилевых элементов. С одной стороны, М. Шапошникова неустанно подчеркивала, что «...саксофон... был изобретен и первоначально использовался как инструмент крупных классических форм. <...> Классическая школа – это базис дальнейшего движения в любом направлении» [4, с. 126]. Среди важнейших «направлений», упоминаемых в статьях и интервью Мастера, фигурировали «безграничные возможности русского фольклора», новации академической музыки («многоголосные созвучия, четвертитоновое интонирование, тембровые “раскачки”» и др.), «перманентные... творческие искания» фри-джаза и фьюжн («диалоги» с фламенко, традиционным искусством Индии и Тибета, мугамами Закавказья и т. д.), импровизация

в различных стилях и др. «Для меня все музыкальные направления хороши, важно, каким потенциалом обладает исполнитель, что он предлагает людям. <...> Саксофон – не джазовый... а концертный духовой инструмент. <...> Мир прекрасен в своем многообразии», – констатировала М. Шапошникова [4, с. 127–128].

Исходя из этого, представляется вполне закономерным устойчивый интерес прославленного музыканта к произведениям, наглядно запечатлевающим это «многообразие». В частности, М. Шапошникова весьма позитивно оценивала продуктивность жанрово-стилевых взаимодействий, наблюдаемых в творчестве современного французского композитора Поля Бонно (1918–1995) [4, с. 127; 5, с. 39]. Такие сочинения П. Бонно, как «Каприс в форме вальса», «Концертная пьеса в джазовом стиле», неоднократно исполнялись артисткой и были записаны ею на компакт-диски. Следует полагать, что аналитическое рассмотрение вышеперечисленных записей может явиться показательным примером синтезирующих тенденций, характерных для исполнительского стиля М. Шапошниковой.

Современными исследователями констатируется тяготение П. Бонно к многогранному и весьма изобретательному преломлению различных «моделей» важнейших инструментальных жанров академической традиции XVIII–XIX столетий – концерта, сонаты, сюиты (см.: [6, с. 20, 24–25]). Наряду с этим, оригинальностью «диалогических» замыслов отличаются и концертные пьесы названного автора. Убедительное тому подтверждение – «Каприс в форме вальса» для саксофона соло, написанный в конце 1940-х годов и посвященный М. Мюлю<sup>2</sup>. В данной пьесе нашли оригинальное воплощение характерные черты виртуозной миниатюры, широко распространенной в эпоху позднего романтизма, – жанровость и программность. При этом композитор явно ориентировался на толкование инструментального каприса (каприччио) в духе свободной транскрипции или фантазии, предложенное Ф. Листом («Вальсы-каприсы по Шуберту»). Один из широко известных образцов подобного «транскрибирования», принадлежащий Э. Изай – «Каприс по “Этюд в форме вальса” Сен-Санса» для скрипки и фортепиано, – скорее всего, послужил непосредственным творческим «импульсом» для П. Бонно. Об этом свидетельствуют, наряду с очевидным «параллелизмом» авторских заглавий и выбранной tessitura<sup>3</sup>, ощутимые интонационно-тематические параллели между указанными сочинениями. Обнаруживается и прямая цитата из «Каприса...» Э. Изай – пятизвучный мотив, изначально появляющийся на грани экспозиционного

и срединного разделов и намеренно «укрупняемый» посредством фактурного «расцветивания» и замедления темпа (Moderato с последующим ritenuto, тт. 57–58). В дальнейшем современный автор недвусмысленно указывает на фактический «первоисточник» этой цитаты, сходным образом почерпнутой из фортепианной версии «Мефисто-вальса» № 1 Ф. Листа (тт. 155–158, 235–236). Образный строй пьесы П. Бонно также перекликается с «Мефисто-вальсом» (размер  $\frac{3}{8}$ , темп Presto, некоторые особенности лирического тематизма). Как видим, художественно-концептуальный замысел в данном случае обуславливается множественными интертекстуальными параллелями, которые допускают аналогичное разнообразие исполнительских прочтений. Исходя из этого, ярко самобытное истолкование «Каприса в форме вальса», предложенное М. Шапошниковой, вызывает особый интерес в аспекте выявления характерных черт соответствующего интерпретаторского стиля.

Прежде всего, показательно тяготение исполнительницы к детализированной репрезентации звуковой формы. Присущая «Капрису...» П. Бонно структурная усложненность, с ярко выраженными чертами репризной трехчастности, вариационности, рондальности и концентричности, обретает чуткое воплощение в интерпретации М. Шапошниковой. Отмеченной спецификой исполнительской трактовки предопределяется необходимость детального анализа композиционной структуры «Каприса...» (соответствующая схема приводится ниже).

**Первый раздел:** А (тт. 1–8, Presto) – А<sub>1</sub> (тт. 9–16) – А<sub>2</sub> (тт. 17–24, Presto – molto ritenuto) – В (тт. 25–32, a tempo meno mosso – ritenuto) – В<sub>1</sub> (тт. 33–40, a tempo) – В<sub>2</sub> (тт. 41–56, Presto – molto ritenuto) // [фермата] – **Связка** (тт. 57–58, Moderato – ritenuto) ||

**Второй (средний) раздел:** С (тт. 59–68, Tempo di valse rubato – accelerando) – D (тт. 69–74, a tempo – ritenuto) – E (тт. 75–82, a tempo – rallentando) – С<sub>1</sub> (тт. 83–92, Moderato – accelerando) – D<sub>1</sub> (тт. 93–98, a tempo – ritenuto) – E<sub>1</sub> (тт. 99–106, All' tempo – rallentando) ||

**Третий (репризный) раздел:** А (тт. 107–114, Presto) – А<sub>1</sub> (тт. 115–122, Presto – molto ritenuto) || – В<sub>3</sub> (тт. 123–130, Moderato – ritenuto) – В<sub>4</sub> (тт. 131–138, a tempo – ritenuto) – В<sub>5</sub> (тт. 139–142, a tempo) – В<sub>2</sub> (тт. 143–154, All' tempo) – **Связка** (тт. 155–158, Moderato – ritenuto) – С<sub>2</sub> (тт. 159–166, Presto – rallentando) – А<sub>3</sub> (тт. 167–177, a tempo) – **Каденция** (тт. 178–185, ritenuto) || **Кода [1-я кульминация]:** А<sub>4</sub> (тт. 185–196, Allegretto – ritenuto) – D<sub>2</sub> (тт. 197–200, Allegretto) – В<sub>6</sub> (тт. 201–204, accelerando) – **[2-я кульминация]:** (тт. 205–208, Presto) – тт. 209–216, Allegretto – accelerando –

тт. 217–234, *Prestissimo*) || – **Связка** (тт. 235–236, *Moderato – ritenuto*) [фермата] || A (тт. 237–241, *Prestissimo – accelerando*) – **Кодетта** (тт. 242–249).

Как видим, авторский «диалогический» замысел, обусловленный соответствующей художественной концепцией, находит своеобразное отражение и в структурной логике рассматриваемой пьесы. Музыканту-исполнителю необходимо стремиться к достижению оптимального «баланса» между сквозной темпоритмической пульсацией «блестящего» концертного вальса и утонченно-детализированной агогикой большинства разделов и построений, множественностью громкостно-динамических сопоставлений и целеустремленной драматургией протяженных «волнообразных» нагнетаний, подытоживаемых «кульминацией-развязкой» в заключительных тактах «Каприса...».

В интерпретации М. Шапошниковой причудливый «калейдоскоп» звуковых образов насыщается психологическим «подтекстом», объединяющим в себе утонченные градации эмоциональных состояний и красочные зарисовки «пейзажно-изобразительного» характера. Наряду с этим, гибкая сопряженность «рапсодически» чередуемых построений достигается интерпретатором не только при помощи точного воплощения всех авторских ремарок, обусловленных художественно-концептуальным замыслом «Каприса...», но и благодаря подчеркнутой масштабности драматургического развертывания и впечатляющему «симфонизированному» размаху концертно-виртуозного прочтения данной пьесы.

Указанной масштабностью закономерно предопределяется «укрупненная» фразировочная логика, связанная с последовательно реализуемым объединением смежных построений внутри каждой из частей в некую целостность при помощи перманентного дыхания. Использованием подобного приема, в частности, сопровождается чередование секвенционных построений (включая генеральную кульминацию, расположенную в коде) или небольших эпизодов, подчеркнута контрастирующих друг другу в образно-эмоциональном плане.

Отмеченной «консолидации» структурных разделов исполнительской формы благоприятствует весьма изобретательное применение разнообразных динамических средств. Во-первых, примечательно стремление интерпретатора к поддержанию одинакового (или, по крайней мере, сопоставимого) уровня громкости на гранях формы, когда очередному разделу предшествует агогическое замедление или расширение («предыкт»), обозначающее смену эмоционального тонуса и связанных с ним выразительных

средств. Во-вторых, следует указать на безусловную соподчиненность громкостно-динамических характеристик, присущих каждому из важнейших структурных разделов формы, что заведомо благоприятствует рельефному отграничению кульминационных точек и зон на протяжении всей пьесы. Наглядным тому примером является драматургическая логика, доминирующая в коде и предопределяемая взаимодействием двух традиционных приемов: нарастание громкости звучания сопутствует восходящему мелодическому движению, ее спад – нисходящему. При этом общий диапазон громкости каждого из разделов коды неуклонно увеличивается.

Сравнительно большая временная протяженность «Каприса...» обуславливает специфику внутрифразового логического развития. Иерархическая сопряженность различных построений оттеняется путем использования ключевых принципов террасообразной динамики при одновременном расширении границ общего диапазона громкости, вплоть до предельных градаций нюансовой шкалы – *ppp* и *fff*.

Более сложные громкостно-динамические соотношения применяются в контексте образной драматургии разделов и эпизодов, опирающихся на секвенционные построения. В восходящих секвенциях с «квартольной» группировкой шестнадцатых длительностей используется динамическое варьирование, призванное содействовать артикуляционному отграничению главной и подголосочной линий скрытой полифонической ткани. Первые ноты квартелей, трактуемые как мелодическая линия, исполняются на *crescendo*. Напротив, подголосочные шестнадцатые интонируются *diminuendo* как на уровне квартельных построений (мотивное *diminuendo*), так и в пределах более протяженных секвенционных фраз.

В пассажах с «редуцируемыми» группами шестнадцатых (от пяти к четырем и трем – см. тему А в тт. 15–16) *crescendo* по характеру исполнения приближается к динамическому акцентированию широких интервалов, которые возникают между заключительной нотой предыдущей группы и началом последующей.

При этом важнейшим фактором логического развития в построениях значительной временной протяженности (и виртуозных, и распевных) является художественное интонирование, способствующее целенаправленному переосмыслению всех исполнительских выразительных средств: от тембра до артикуляции и вибрато. В частности, множественность используемых подходов к приему вибрато, обусловленная решением конкретных образно-смысловых задач (с надлежащим возрастом)



или уменьшением частоты биений и амплитуды пульсаций согласно интерпретаторскому прочтению «Каприса...») не только придает особую наглядность и эмоциональную убедительность звуковому воплощению авторского замысла, но и благоприятствует драматургической целостности масштабных построений, венчаемых яркими финальными кульминациями.

Важная роль в интонировании «укрупненных» мелодических фраз принадлежит артикуляции, позволяющей гибко варьировать однотипные (преимущественно квадратные) синтаксические структуры, уподобляя их «вопросо-ответным» построениям. Например, соответствующие «вопросы» либо «ответы» могут весьма рельефно запечатлеть образно-эмоциональную динамику развития: от спокойных и уверенных интонаций – к угрожающе-напористым или смятенно-робким. Подобное взаимодействие семантически разноплановых интонационных «формул» становится значимым фактором многоплановой исполнительской фразировки, весьма существенной для концептуально масштабной интерпретации «Каприса...». Аналогичным варьированием интонационных «формул» также характеризуется артикуляционный «рельеф» секвентно развертываемых пассажей – восходящих и нисходящих (см. тему А в тт. 1–16). При этом восходящие пассажи, как правило, исполняются с применением однотипной артикуляционной «формулы», нисходящие – посредством чередования различных.

«Вопросо-ответная» трактовка родственных фраз сохраняется и на уровне контрастирования различных по сложности художественных образов. В подобных ситуациях «вопрошание» (главным образом, первая часть масштабнотематической структуры) репрезентирует простые образы, тогда как «ответ» (вторая часть) – более сложные. Подобные сопоставления благоприятствуют видимой «укрупненности», масштабности воплощения авторского текста и целостному его восприятию слушательской аудиторией.

Свойственные «вопросо-ответным» построениям логические принципы работы с интонационными формулами в равной степени проецируются интерпретатором на скрытую полифонию. Так, виртуозное сочетание распевной темы вальса (трактуемой подобно «вопрошанию») с «арфобразными» пассажами (они уподобляются «ответам») способствует красочному запечатлению двух взаимосвязанных художественных образов: доносящийся издали отголосок темы вальса звучит на фоне «музыки природных стихий» – например, «эоловой арфы», вдохновлявшей многих романтиков XIX столетия (см. различные варианты указанной темы:  $C_1$  в тт. 83–92 и  $C_2$  в тт. 159–166).

Представленные выше аналитические наблюдения позволяют оценить характеризующую интерпретацию «Каприса...» П. Бонно в контексте важнейших особенностей исполнительского стиля М. Шапошниковой. Прежде всего, артистка не склонна воспринимать названную пьесу как стереотипный образец концертного «виртуозничанья». По утверждению исполнительницы, для нее в принципе «...не существует просто техника. Даже если воспроизводится один звук, в нем должна быть жизнь, ее зарождение, развитие, какая-то фантазия» [5, с. 41]. В свою очередь, безусловное «подчинение техники творческим задачам» предполагает, с одной стороны, «личное отношение к музыке», ярко выраженное «своеобразие» индивидуального прочтения, с другой, – расширительно трактуемую «духовность», поскольку «...звучание должно быть одухотворено мыслями и чувствами исполнителя. Это значит, что музыкант и инструмент представляют единое целое, исполнитель “разговаривает” со слушателем звуком саксофона. <...> Психологизм в раскрытии музыкальных образов должен присутствовать постоянно» [Там же].

Рассматриваемое исполнительское прочтение указанной пьесы, по нашему мнению, свидетельствует о ярко выраженном примате соответствующего «психологизма». В самом деле, «разговор исполнителя со слушателем» весьма рельефно запечатлевается не только с помощью «диалога» музыкальных жанров (вальса и каприччио, этюда и скерцо). На протяжении «Каприса...» развертывается «воображаемый диалог» великих мастеров эпохи романтизма (Ф. Лист, К. Сен-Санс, Э. Изаи) с нашим современником П. Бонно, и видимая легкость, непринужденность указанного «диалога» способна вызвать самые многообразные ассоциации – вплоть до откровенно «мефистофельских»<sup>4</sup>. Подобные «фантазии», обусловленные скрытой программой названного сочинения, могут быть, несомненно, истолкованы музыкантом-интерпретатором с позиции «личного отношения» и к соответствующим образно-драматургическим трактовкам художественной интертекстуальности, и к «поэтическому» мистицизму XIX столетия в целом. Однако необходимость увлеченного, заинтересованного постижения данного аспекта представляется очевидной – ведь именно «духовность» как приоритетная исполнительская тенденция, по мнению М. Шапошниковой, в наши дни может быть названа важнейшей чертой «русской школы саксофона» [5, с. 41]. Кратко сформулируем наиболее значимые аспекты, характеризующие «духовность»

в рассматриваемой выше интерпретации «Каприса...» П. Бонно:

- углубленное осмысление предполагаемого образно-содержательного «двуединства» каждой музыкальной фразы (с учетом вышеназванных интертекстуальных параллелей), способствующее «укрупнению» процессов музыкально-драматургического и композиционного развертывания исполнительской формы (темпоритм, агогика, громкостная динамика и др.);
- особая выразительность художественного интонирования, определяемая «психологизмом» трактовки соответствующих исполнительских средств;
- многообразие артикуляционных приемов, благоприятствующее целенаправленному сближению инструментального «речевого высказывания» с вокальной декламацией;

- ярко выраженный пиетет перед авторским концептуальным замыслом, подразумевающий точное следование «многоуровневому» нотному тексту как необходимое условие художественно убедительного воссоздания атмосферы виртуального романтического «диалога творцов».

Представляется допустимым утверждать, что названные аспекты с подобающей наглядностью и естественностью реализуются в процессе интерпретаторского воплощения «диалогических» художественных концепций, подобных «Капрису в форме вальса» П. Бонно. При этом «духовность» современного отечественного исполнительства закономерно сближается со «всемирной отзывчивостью» русской культуры и искусства, провозглашенной Ф. Достоевским и поныне определяющей «центробежные» устремления наших авторитетных музыкантов-исполнителей.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В частности, М. Шапошникова именовала собственное прочтение Концерта М. Раухвергера «воспоминанием о прошедшем», II часть Концерта М. Готлиба – зримым «воплощением любви»; на уроках, посвященных разучиванию «Спортивной сонатины» А. Черепнина, звучали более детальные указания: «четкими пальцами “убегать” от акцентов», «вести паузу за собой» и т. п. [3, с. 131; 2, с. 83].

<sup>2</sup> Марсель Мюль (1901–2001) – основатель и крупнейший представитель французской академической школы игры на саксофоне XX столетия.

<sup>3</sup> Оригинальная версия «Каприса...», опубликованная парижским издательством «Alphonse Leduc» в 1950 году, предназначалась для сопрано-саксофона.

<sup>4</sup> Следует напомнить, что все перечисленные композиторы проявляли ярко выраженный интерес к «демоническим» потусторонним образам, сюжетам и мотивам. Не были чужды подобные увлечения и П. Бонно («Танец демонов» из Сюиты для саксофона и фортепиано).

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Глядешкина З. И.* Маргарита Шапошникова (саксофон) // *Портреты советских исполнителей на духовых инструментах: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1989. С. 177–193.*
2. *Степанова М. А.* Искусство – это преодоление [о М. Шапошниковой] // *Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 81–84.*
3. *Волков Н. В.* Исполнительское мастерство Маргариты Шапошниковой и ее роль в формировании классической школы игры на саксофоне в России. URL: <http://www.microanswers.ru/article/spolnitelskoe-masterstvo-shaposhnikovoj.html> (дата обращения: 12.10.2023).
4. *Волков Н. В.* Маргарита Шапошникова: «Саксофон – зеркало моей души» // *Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 125–131.*
5. *Шапошникова М. К.* К вопросу об академической школе саксофона // *Теория, методика и история исполнительства на духовых инструментах: сб. тр. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. Вып. 175. С. 34–45.*
6. *Понькина А. М.* Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2020. 38 с.

### REFERENCES

1. *Glyadeshkina Z.* Margarita Shaposhnikova (saksofon) [Margarita Shaposhnikova (Saxophone)]. In: *Portrety sovetskikh ispolniteley na dukhovykh instrumentakh* [Portraits of the Soviet players wind instruments]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. Pp. 177–193.

2. *Stepanova M.* Iskusstvo – eto preodolenie (o M. Shaposhnikovoy) [The Art is Overcoming (on M. Shaposhnikova)]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2000. No. 4. Pp. 81–84.
3. *Volkov N.* Ispolnitel'skoe masterstvo Margarity Shaposhnikovoy i ee rol' v formirovanii klassicheskoy shkoly igry na saksofone v Rossii [Masterly performance of Margarita Shaposhnikova and her role in the formation of the classical saxophone playing school in Russia]. URL: <http://www.microanswers.ru/article/spolnitelskoe-masterstvo-shaposhnikovoj.html> (date of application: 12.10.2017).
4. *Volkov N.* Margarita Shaposhnikova: «Saksofon – zerkalo moey dushi» [Margarita Shaposhnikova: "Saxophone is the mirror of my soul"]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2009. No. 1. Pp. 125–131.
5. *Shaposhnikova M.* K voprosu ob akademicheskoy shkole saksofona [Towards the problem of the academic school of Saxophone]. In: *Teoriya, metodika i istoriya ispolnitel'stva na dukhovnykh instrumentakh* [Theory, methods and history of playing wind instruments]: collected works. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2010. Issue 175. Pp. 34–45.
6. *Pon'kina A.* Evolyutsiya akademicheskoy muzyki dlya saksofona vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka [The evolution of academic music for saxophone in the second half of the 19th – early 21st centuries]: Abstract of Dr. Sci. Thesis. Rostov-on-Don, 2020. 38 p.

**Понькина Антонина Михайловна**

доктор искусствоведения, доцент кафедры инструментов военных оркестров  
Военный институт (военных дирижеров) Военного университета  
им. князя Александра Невского  
Россия, 123001, Москва  
*ponkina\_2006@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-7479-2835

**Antonina M. Ponkina**

Dr. Sci. (Art), Associate Professor at the Department of Military Band Instruments  
Military Institute (Military Conductors) of Prince Alexander Nevsky Military University  
Russia, 123001, Moscow  
*ponkina\_2006@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-7479-2835

**А. С. ЖЕБРОВСКАЯ***Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***ТРАНСКРИПЦИИ КЛАВИРНЫХ СОНАТ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ  
В СОВРЕМЕННОМ РЕПЕРТУАРЕ ДОМРИСТА**

В публикуемой статье рассматриваются перспективы обогащения концертно-педагогического репертуара отечественных исполнителей на домре, связанные с расширением сферы транскрипций музыкальной классики. Отмечается, что наследие Венской классической школы представлено в указанной репертуарной сфере далеко не полно. В частности, один из важнейших классических жанров – клавирная соната – репрезентируется единичными транскрипциями соответствующих произведений Й. Гайдна и В. А. Моцарта (отдельные части циклов). Между тем названный жанр вбирает в себя приоритетные образно-содержательные, структурно-композиционные, музыкально-языковые и другие константы зрелого классического стиля. Применительно к образовательному процессу музыканта-исполнителя углубленное изучение клавирных сонат, созданных крупнейшими мастерами Венской классической школы, является актуальной задачей, решаемой в неразрывном двуединстве теоретической и практической составляющих.

Исследователем выявляются многогранные сопряжения и взаимодействия клавирных сонат указанной эпохи с барочными и классическими традициями ансамблевого исполнительства, что благоприятствует аналитической фиксации и целенаправленному отбору «исторически ориентированных» принципов современного «транскрибирования» названных сочинений для камерных ансамблей «домра – фортепиано», «домра – баян» и т. д. В качестве иллюстративного материала используются фрагменты из транскрипций клавирных сонатных циклов Й. Гайдна (Соната Es-dur, Hob. XVI:49), В. А. Моцарта (Соната B-dur, KV 333) и М. Клементи (Сонатина D-dur, op. 36 № 6) для домры и фортепиано, осуществленных Н. Диденко. Автор статьи подчеркивает, что публикации вышеперечисленных и аналогичных им «транскрипторских» работ призваны способствовать более активному пополнению освещаемой сферы академического репертуара современными музыкантами-исполнителями.

Ключевые слова: концертно-педагогический репертуар для домры, транскрипции, клавирные сонаты классической эпохи, камерно-ансамблевое исполнительство, принцип «полногласия».

Для цитирования: Жебровская А. С. Транскрипции клавирных сонат классической эпохи в современном репертуаре домриста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 75-83.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_75

**A. ZHEBROVSKAYA***S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***TRANSCRIPTIONS OF CLAVIER SONATAS OF THE CLASSICAL AGE  
IN THE CONTEMPORARY DOMRA PLAYER'S REPERTOIRE**

The published article examines the prospects for enriching the concert and pedagogical repertoire of the Russian domra players to be associated with expansion of the sphere of musical classic transcriptions. It is noted the heritage of the Vienna Classical School is far from fully represented in this repertoire area. In particular, one of the most important classical genres – Clavier sonata – is represented by isolated transcriptions of the corresponding works by J. Haydn and W. A. Mozart (separate parts of the cycles). Meanwhile, the named genre absorbs the priority imagery-substantial, structural-compositional, musical-language and other constants of the mature classical style. In relation to the educational process of a musician-performer, an in-depth study of Clavier sonatas created by the greatest masters of the Vienna Classical School is an urgent task, solved in the inextricable duality of theoretical and practical components.

The researcher identifies multifaceted connections and interactions of keyboard sonatas of this era with the baroque and classical traditions of ensemble performing art, which favors the analytical fixation and targeted selection of “historically oriented” principles of modern “transcribing” of the named works for chamber ensembles “domra – piano”, “domra – bayan” etc. Some fragments of Clavier sonatas by J. Haydn (Sonata in E flat major, Hob. XVI:49), and W. A. Mozart (Sonata in B flat major, KV 333), and M. Clementi (Sonatina in D major, Op. 36 No. 6) transcribed for domra and piano by N. Didenko are used in the capacity of illustrations. The author of the article emphasizes the publications of the above and similar “transcription” works are intended to contribute to a more active replenishment of the elucidated sphere of the academic repertoire by contemporary musicians-performers.

Keywords: concert and pedagogical repertoire for domra, transcriptions, Clavier sonatas of Classical Age, chamber ensemble performing art, the “full-voiced sounding” principle.

For citation: Zhebrovskaya A. *Transcriptions of Clavier sonatas of the Classical Age in the contemporary domra player's repertoire // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 75-83.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_75



К числу весьма актуальных задач, решаемых современным отечественным исполнительством на домре, принадлежит обогащение и пополнение важнейших сфер концертно-педагогического репертуара. Насыщенная творческая программа, формируемая российскими филармониями и музыкальными вузами, организация крупных исполнительских конкурсов и фестивалей искусств, появление новых имен талантливых солистов и коллективов, неуклонное возрастание композиторского интереса к домре – все это благоприятствует созданию интересных оригинальных сочинений, утверждающих названный инструмент в ряду полноправных представителей академической сферы. Однако в целом, несмотря на вышеперечисленные позитивные тенденции, проблема стилового разнообразия концертных программ, репрезентируемых отечественными домристами, еще воспринимается достаточно остро и требует особого внимания. Речь идет, в частности, о целенаправленном расширении жанрово-стилевого «диапазона» транскрипций, фигурирующих в современной исполнительской практике.

Сегодня обозначенный концертно-педагогический репертуар включает в себя транскрипции, обработки и переложения разнообразных произведений, относящихся к важнейшим периодам становления и развития европейской инструментальной музыки<sup>1</sup>. Большинство указанных периодов (барокко, венская классика, романтизм, «модернистская» эпоха 1900–1940-х годов), как известно, предшествуют формированию домры в амплу современного академического инструмента и являются закономерными предпосылками этого исторического процесса. Названному репертуару отводится важная образовательная функция, предопределяемая необходимостью «двуединого» (теоретического и практического) постижения основных жанров

и стилей в истории европейской музыкальной культуры. Не случайно отечественные исследователи и методисты, рассматривающие транскрипционный репертуар для домры в исполнительском и педагогическом ракурсах (см.: [2; 3; 4; 5]), вполне единодушны в оценке роли и значения многообразных «адаптаций» барочной, классической и романтической музыки – приоритетных составляющих эффективной подготовки высококвалифицированных современных музыкантов-профессионалов. При этом, учитывая существующие терминологические разночтения, следует оговорить, что в дальнейшем изложении будет использоваться общее наименование «транскрипции» для всех вышеперечисленных разновидностей инструментальных пьес.

В наши дни известны различные подходы, призванные содействовать обогащению транскрипционного репертуара домриста. Весьма ограниченную долю указанных произведений составляют «адаптации» пьес для деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет), еще более скромную – клавирные произведения (концерты, миниатюры и сонаты раннеклассического периода, этюды). Центральное место в характеризуемом репертуаре отводится переложениям сочинений для мандолины (благодаря сходству приемов звукоизвлечения и средств музыкальной выразительности), а также для скрипки и других струнно-смычковых инструментов (чему способствуют тесситурные аналогии, своеобразная пластика интонирования и др.). Именно скрипичный репертуар, который охватывает большинство крупнейших эпох европейской истории музыкальной культуры (от XVII века до современности), является прочным фундаментом профессионального обучения домристов на всех ступенях образовательной системы «школа – училище – вуз»<sup>2</sup>. Исходя из этого, домристами активно используются транскрип-

ции произведений А. Корелли, А. Вивальди, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Дж. Тартини, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Н. Паганини, А. Вьетана, Г. Венявского, П. Сарасате, Ф. Крейсера и др. Однако столь очевидное музыкально-стилевое разнообразие все же не исчерпывает насущных потребностей концертно-педагогического репертуара, связанных с полномасштабным воссозданием адекватного жанрового диапазона в контексте европейской инструментальной музыки того или иного периода<sup>3</sup>.

Аналитическое рассмотрение хрестоматий и репертуарных сборников для домры позволяет выявить тенденцию к расширительному толкованию «классического наследия», подразумевающему транскрипции не только поздней классики, но и романтической, даже постромантической эпох<sup>4</sup>. Отсюда проистекает видимая расплывчатость музыкально-стилевых представлений обучающегося, связанных с классическим искусством. Если же, согласно общепринятой периодизации, устанавливаются ясно очерченные хронологические рамки названного стиля – от середины XVIII века до начала 1820-х годов, мы обнаруживаем некие «пробелы», соотносимые с довольно ограниченным «транскрибированием» и освоением камерной (прежде всего клавирной) музыки. Учитывая общепризнанное позиционирование домры в сфере академического музыкального исполнительства, представляется важным достичь более сбалансированного подхода к изучению музыкальной классики. Данному подходу закономерно сопутствует многоаспектное постижение одного из приоритетных классических жанров – клавирной сонаты, жанра, до сих пор занимающего периферийное место в транскрипционном репертуаре домристы.

В исследовании Л. Кириллиной, посвященном эпохе музыкального классицизма, представлены характеристики сонатного жанра, которые фигурировали в теоретических работах второй половины XVIII – начала XIX века: «Соната с ее подвидами – дуэтом, трио и квартетом – не имеет своего определенного характера <...>. Мелодия сонаты, поскольку она рисует чувства единичных особ, должна быть в высшей степени выработанной и как бы представлять тончайшие нюансы чувствований» [6, с. 110]. Многогранный характер сонаты благоприятствовал созданию разнообразных инструментальных версий (в равной мере «камерных») одного и того же произведения. Известно, что «в классическую эпоху... говорили не о сонатах, например, для скрипки или виолончели с сопровождением клавира, а наоборот, о сонатах для клавира с сопровождением скрипки или виолончели... Именно так, “клавирными сонатами с облигат-

ными скрипкой и виолончелью”, называл свои фортепианные трио Йозеф Гайдн, причем это отвечало их сути, ибо фортепиано в них “всецело господствовало”... Такой же терминологии придерживался позднее и Бетховен <...>» [Там же, с. 111]. Вот почему в названных произведениях «...сопровождающий голос мог быть написан в манере *ad libitum*, то есть при желании вообще не исполняться... или же мог быть обязательным <...>. В первом случае подразумевалось: “...главный голос и аккомпанемент *по очереди* перенимают основную мелодию и составляют своеобразное *concertante*, во втором – аккомпанемент служит только басом или дополнением, поддерживающим главные голоса”» [Там же, с. 111–112]. Обозначенные «варианты» позволяли квалифицированному исполнителю определить соответствующую направленность возможной «адаптации» той или иной клавирной сонаты для ансамблевого состава.

Современная панорама указанных транскрипций может быть воссоздана путем сравнительного изучения специализированных Интернет-ресурсов и тематических каталогов произведений крупнейших мастеров освещаемой эпохи – от Д. Скарлатти и Ф. Э. Баха до Л. Бетховена. В частности, существует немало переложений клавирной музыки Й. Гайдна и В. А. Моцарта для различных инструментальных ансамблей<sup>5</sup>. При этом моцартовские сонатные циклы с успехом исполняются в разнообразных «дуэтных» версиях. Достаточно упомянуть хотя бы Сонату C-dur, KV 545 – для двух фортепиано (исп. Б. Березовский – Д. Маслеев); Сонаты E♭-dur, KV 282 (189g) и A-dur, KV 331 (300i) – для флейты и гитары (исп. Р. Уилсон – М. Барруэко; П.-Л. Граф – К. Рагосник), и т. д. Среди аналогичных транскрипций клавирных сонат Й. Гайдна: Соната A-dur, Hob. XVI:30 – для двух гитар (исп. Т. Офферман – Й. Вагнер), Соната D-dur, Hob. XVI:24 – для скрипки и фортепиано (исп. Л. Коган – Т. Гольдфарб), и др. Подобные исполнения, запечатлеваемые в аудио- и видеозаписях, убедительно свидетельствуют о тяготении авторитетных музыкантов академического профиля к ансамблевому «транскрибированию» сольных клавирных произведений Й. Гайдна, В. А. Моцарта и других композиторов-классиков.

Отечественные исполнители на домре в целом склонны учитывать иные критерии при формировании концертно-педагогического репертуара для камерных ансамблей. Подразумеваются максимальная близость оригинальных произведений второй половины XVIII – начала XIX столетия к специфическим требованиям нового инструментального состава

(дуэты «скрипка – фортепиано», «флейта – фортепиано»), в некоторых случаях – ориентация на программные требования конкретных исполнительских конкурсов и др. Исходя из этого, доминирующими факторами являются виртуозность и преобладание малых форм: «транскрибируются» отдельные части сонат для скрипки и фортепиано (В. А. Моцарт. Соната C-dur, KV 296) или для флейты и фортепиано (В. А. Моцарт. Соната C-dur, KV 14), концертные пьесы для скрипки с оркестром (В. А. Моцарт. Рондо C-dur, KV 373) и др. Отдельного упоминания заслуживают современные переложения ранее созданных скрипичных или флейтовых транскрипций. К числу этих «версий», именуемых в специальной литературе «двойными транскрипциями» [5, с. 54], можно отнести оркестровое Рондо G-dur из «Хаффнер-серенады», KV 250 В. А. Моцарта: данное произведение существует как в транскрипции Ф. Крейсlera для скрипки и фортепиано, так и в переложении для домры и фортепиано, опирающемся на указанную транскрипцию (см.: [7, с. 60–61]). Аналогичный подход (сообразно требованиям определенного исполнительского конкурса) использовался автором настоящей статьи в переложении для ансамбля «домра – баян» финального Rondo alla Turca из клавирной Сонаты A-dur, KV 331 В. А. Моцарта (транскрипция А. Володосья)<sup>6</sup>.

В последние годы наблюдается ярко выраженный интерес отечественных исполнителей на струнных щипковых инструментах к ансамблевым «дуэтным адаптациям» клавирных сонат, принадлежащих европейским композиторам раннеклассического периода. Об этом свидетельствует появление репертуарных сборников, включающих в себя транскрипции клавирных сочинений Д. Скарлатти, А. Солера, Д. Чимарозы, М. Клементи и др.<sup>7</sup> В числе более поздних образцов клавирной музыки, «адаптируемых» для камерного ансамбля «домра – фортепиано», фигурируют переложения некоторых сочинений рубежа XVIII–XIX веков (И. Н. Гуммель. Рондо «Favori» Es-dur, op. 11; Э. Н. Мегюль. Соната № 3 A-dur, op. 1 и др.).

Впрочем, следует заметить, что перечень соответствующих «дуэтных версий» клавирных сонат Венской классической школы пополнился менее активно. Среди показательных примеров: В. А. Моцарт. Соната a-moll, KV 310, I ч.; Й. Гайдн. Соната A-dur, Hob. XVI:5, I ч. (транскрипция Ю. Филатова); Й. Гайдн. Соната C-dur, Hob. XVI:50, I ч. (транскрипция М. Савченко) и др. Исходя из этого, приобретают несомненную значимость транскрипции аналогичных сонатных циклов (речь идет о Сонате Es-dur,

Hob. XVI:49 Й. Гайдна и Сонате B-dur, KV 333 В. А. Моцарта, а также Сонатине D-dur, op. 36 № 6 М. Клементи), осуществленные кандидатом искусствоведения, доцентом Ростовской консерватории Н. Диденко<sup>8</sup>.

Актуальность подобного «транскрибирования» в профессиональном аспекте обуславливается комплексом творческих задач, которые осмысливаются и разрешаются музыкантом, обратившимся к наследию классической эпохи. Прежде всего, подразумевается целенаправленное освещение множественных приемов фактурных преобразований, используемых в транскрипциях для камерного ансамбля «домра – фортепиано» и рассматриваемых современными исследователями, в стилистическом ракурсе (см.: [5, с. 54]). По отношению к транскрипциям клавирных сонат классической эпохи представляются допустимыми:

- перемещения отдельных звуков, мотивов, фраз и более крупных построений на октаву вниз или вверх (например, в мелодической линии побочной партии II ч. Сонаты Es-dur Й. Гайдна, тт. 21–24; см. Пример 1);
- варьирование заданного (восходящего или нисходящего) направления в гаммообразных или арпеджированных пассажах (в частности, подразумевается кода I ч. Сонатины D-dur М. Клементи, тт. 94–95; см. Пример 2);
- фактурные преобразования («вертикализация») арпеджированных аккордов, исполняемых пианистом с помощью правой педали (речь идет о замене арпеджио тесным или широким расположением аккорда, уменьшением количества соответствующих тонов до трех и т. д. – к примеру, в заключительном разделе экспозиции I ч. Сонаты Es-dur Й. Гайдна, т. 60; см. Пример 3);
- передача отдельных мотивов, фраз, фигуративных рисунков из одной ансамблевой партии в другую при сохранении авторской темброво-регистровой «диспозиции» (характерный образец – связующая партия в экспозиционном разделе I части Сонатины D-dur М. Клементи, тт. 17–20; см. Пример 4).

В «дуэтных» транскрипциях классических сонат ансамблевые функции инструментов характеризуются комплементарностью. Если у домры излагается ведущая мелодическая линия, то партия фортепиано, в определенном смысле уподобляемая оркестровому сопровождению, едва ли должна ограничиваться пассивным «аккомпанированием» солисту. Перемещение

мелодического голоса в партию домры следует компенсировать, насыщая верхнюю строку различными элементами сообразно мелодической, гармонической и фактурной специфике оригинального «текста-первоисточника».

При этом в процессе работы над транскрипциями подобного типа необходимо учитывать традиционные исполнительские установки соответствующей эпохи. В частности, желательно подчеркнуть преемственную связь между используемыми фактурными преобразованиями и барочно-классическим принципом «полногласия» (*Vollstimmigkeit*), с которым нередко связывается широкое распространение ансамблевых версий клавирных сонат Гайдна в конце XVIII – начале XIX вв. Как известно, в обозначенный период наблюдалось активное воздействие оркестровой практики на клавирную фактуру, вследствие чего актуализировалась тенденция, связанная с «полногласием», – стремление к насыщенности звучания, достигаемой путем введения дополнительных голосов. «Теоретики классицистской эпохи советовали использовать прием полногласия для сопровождения симфоний и концертов, если требовалось сильное звучание клавишного инструмента» [8, с. 108]. Не случайно данный принцип реализуется в наши дни «исторически ориентированными» музыкантами – интерпретаторами клавирных концертов В. А. Моцарта, поскольку в указанных сочинениях цифрованный бас, как правило, использовался для поддержки оркестрового *tutti*<sup>9</sup>. Сходным образом художественные установки «полногласия» могут быть репрезентированы в современных ансамблевых транскрипциях клавирных сонат классической эпохи для домры и фортепиано. Как правило, исходя из этого:

- используется техника генерал-баса (например, в рефрене главной партии II ч. Сонаты *Es-dur* Й. Гайдна, тт. 27–28; при переходе к каденции в среднем разделе III ч. Сонаты *B-dur* В. А. Моцарта, тт. 190–193; см. Пример 5);
- применяются октавные удвоения в фортепианной партии левой руки (главная партия II ч. Сонатины *D-dur* М. Клемен-

ти; главная партия в репризе III ч. Сонаты *B-dur* В. А. Моцарта, тт. 206–208; см. Пример 6);

- вводится контрапунктическое изложение – прием, наиболее часто встречающийся в фортепианной партии правой руки (заключительный раздел III ч. Сонаты *B-dur* В. А. Моцарта; побочная партия в экспозиции I ч. Сонаты *Es-dur* Й. Гайдна, тт. 15–18; см. Пример 7).

Как видим, современный исполнитель на домре, тяготеющий к подлинно творческому диалогу с композиторским наследием минувших столетий, обретает ныне вдохновляющие стимулы для самореализации в жанре классической сонаты. Работа над соответствующими транскрипциями позволяет музыканту-исполнителю наших дней усовершенствовать профессиональные «аранжировочные» навыки, расширить свой художественный кругозор и приобрести необходимые познания, относящиеся к исполнительской практике определенного исторического периода. Кроме того, педагогический репертуар музыкальных колледжей и вузов, ориентируемый сегодня в основном на жанрово-стилистические установки эпохи романтизма и XX века, нуждается в более «сбалансированном» подходе, который присущ ныне процессу обучения на всех академических музыкальных инструментах.

Следует заметить, что целенаправленному пополнению и обогащению современного концертно-педагогического репертуара вновь создаваемыми транскрипциями классических клавирных сонат для дуэта «домра – фортепиано» призвано способствовать учебно-методическое пособие, включающее в себя указанные выше сонатные циклы Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Клементи и подготовленное к публикации Н. Диденко (при участии автора настоящей статьи). Указанное пособие, как нам представляется, должно привлечь внимание специалистов к высокохудожественным образцам инструментальной музыки XVIII – начала XIX веков, заслуживающим более активного изучения и популяризации в современной практике академического камерно-ансамблевого исполнительства.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Нами учитывается известное толкование «...термина транскрипция... в качестве родового понятия, объединяющего все производные от оригинала, сохраняющие в общих чертах его формальную структуру и связанные со сменой его инструментального статуса» [1, с. 452–453].

<sup>2</sup> Согласно статистическим данным, приводимым в учебном пособии С. Расторгуевой, у современных исполнителей наиболее популярными являются переложения скрипичных произведений (примерно 2/3 общего числа транскрипций для домры и фортепиано) [2, с. 48].

<sup>3</sup> В частности, так называемые «сочинения крупной формы» классической эпохи по преимуществу отождествляются с транскрипциями отдельных частей скрипичных концертов или (значительно реже)



ансамблевых («дуэтных») сонат. К примеру, из произведений В. А. Моцарта наиболее популярны I части концертов G-dur, KV 216 и A-dur, KV 219.

<sup>4</sup> «Именно русская и зарубежная классическая музыка рубежа XIX – начала XX веков является основной в репертуаре многих концертирующих домристов и составляет большой процент в репертуарных программах учащихся и студентов», – указывает Т. Ненашева [3, с. 77].

<sup>5</sup> Излагаемая далее информация приводится общедоступным Интернет-ресурсом [www.classic-online.ru](http://www.classic-online.ru).

<sup>6</sup> Указанное переложение, осуществленное под руководством профессора Л. В. Варавиной в ассистентуре-стажировке Ростовской консерватории, было представлено дуэтом А. Жебровская (домра) – П. Михалев (баян) на Международном конкурсе баянистов и аккордеонистов «Кубок мира» в номинации «Камерные ансамбли» (Австрия, Зальцбург, 2014).

<sup>7</sup> См., например: Помазкин А., Тютин А. Транскрипции сонат Д. Скарлатти, А. Солера, Г. Ф. Телемана, Д. Чимарозы для балалайки в составе ансамблей: балалайка-фортепиано; дуэт балалаек – фортепиано; балалайка-гитара. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014; Потемкина Т. Барокко на домре: Доменико Скарлатти. Сонаты. СПб.: Планета музыки, 2023.

<sup>8</sup> Указанные транскрипции создавались в процессе работы творческой мастерской доцента Н. М. Диденко при участии пианистки Т. Казарьянц и автора данной статьи, неоднократно с успехом исполнявших соответствующие дуэтные «версии» на концертных площадках Ростова-на-Дону и Таганрога.

<sup>9</sup> Размышляя об оркестровом искусстве сопровождения клавирных концертов классической эпохи, Е. и П. Бадура-Скода особо подчеркивают: «Моцартовский аккомпанемент всегда содержателен, в нем нет “пустых”, невыразительных нот» [9, с. 350].

### •—————▶ ПРИЛОЖЕНИЕ ◀—————•

Пример 1  
Й. Гайдн. Соната Es-dur, Ноб. XVI:49. II часть

Пример 2  
М. Клементи. Сонатина D-dur, ор. 36 № 6. I часть (кода)

## Исполнительское искусство

Пример 3

Й. Гайдн. Соната Es-dur. I часть (экспозиция, заключительный раздел)

Example 3 shows measures 59-61 of the first movement of Haydn's Sonata in E major. The score is in treble and bass clefs. Measure 59 features a treble clef with a half note chord (E4, G#4, B4) and a bass clef with a half note chord (E3, G3, B3). Measure 60 has a treble clef with a quarter note chord (E4, G#4, B4) and a bass clef with a quarter note chord (E3, G3, B3). Measure 61 has a treble clef with a quarter note chord (E4, G#4, B4) and a bass clef with a quarter note chord (E3, G3, B3).

Пример 4

М. Клементи. Сонатина D-dur. I часть (экспозиция)

Example 4 shows measures 17-20 of the first movement of Clementi's Sonatina in D major. The score is in treble and bass clefs. Measure 17 has a treble clef with a quarter note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a quarter note chord (D3, F#3, A3). Measure 18 has a treble clef with a quarter note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a quarter note chord (D3, F#3, A3). Measure 19 has a treble clef with a quarter note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a quarter note chord (D3, F#3, A3). Measure 20 has a treble clef with a quarter note chord (D4, F#4, A4) and a bass clef with a quarter note chord (D3, F#3, A3).

Пример 5

В. А. Моцарт. Соната B-dur, KV 333. III часть (средний раздел)

Example 5 shows measures 191-194 of the third movement of Mozart's Sonata in B major, KV 333. The score is in treble and bass clefs. Measure 191 has a treble clef with a quarter note chord (B4, D5, F#5) and a bass clef with a quarter note chord (B3, D4, F#4). Measure 192 has a treble clef with a quarter note chord (B4, D5, F#5) and a bass clef with a quarter note chord (B3, D4, F#4). Measure 193 has a treble clef with a quarter note chord (B4, D5, F#5) and a bass clef with a quarter note chord (B3, D4, F#4). Measure 194 has a treble clef with a quarter note chord (B4, D5, F#5) and a bass clef with a quarter note chord (B3, D4, F#4).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. История фортепианной транскрипции: монография. М.: Дека-ВС, 2011. 508 с.
2. Расторгуева С. П. Лекции по методике преподавания специальных дисциплин в вузе: Струнные щипковые инструменты: учебное пособие. Магнитогорск: МаГК им. М. И. Глинки, 2015. 56 с. URL: <https://e.lanbook.com/book/164884> (дата обращения: 11.07.2023).
3. Ненашева Т. А. К вопросу классических транскрипций в репертуаре домриста // Диалоги о культуре и искусстве: материалы IX Международной науч.-практ. конф.: в 2 ч. Пермь: ПГИК, 2019. Ч. 1. С. 72–80. URL: <https://e.lanbook.com/book/155810> (дата обращения: 11.07.2023).
4. Волобуева Н. В. История исполнительства на струнно-щипковых инструментах: учебное пособие: в 3 ч. Улан-Удэ: ВСГИК, 2021. Ч. 2: Домра. 60 с.
5. Смирнова Т. Н. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2016. 157 с.
6. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: исследование: в 3 ч. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. Ч. I: Самосознание эпохи и музыкальная практика. 190 с.
7. Осмоловская Г. В. Некоторые вопросы интерпретации сочинений В. А. Моцарта на домре (на примере Рондо Соль мажор из «Хаффнер-серенады») // Художественные жанры: История, теория, трактовка: материалы Международной науч. конф. Красноярск: КГИИ, 1996. С. 60–61.
8. Павлов А. Н. Фактурный прием «полногласия» в практике клавирного музицирования XVII–XVIII веков // Проблемы музыкальной фактуры: сб. тр. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. Вып. 59. С. 93–110.
9. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 2011. 464 с.

## REFERENCES

1. *Borodin B. B.* Istoriya fortepiannoy transkriptsii [History of Piano Transcription]: monograph. Moscow: Deko-VS, 2011. 508 p.
2. *Rastorgueva S.* Lektsii po metodike prepodavaniya spetsial'nykh distsiplin v vuze: Strunnye shchipkovye instrumenty [Lectures on methods of teaching special disciplines in the high school: String plucked musical instruments]: textbook. Magnitogorsk: M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory, 2015. 56 p. URL: <https://e.lanbook.com/book/164884> (date of application: 11.07.2023).
3. *Nenasheva T.* K voprosu klassicheskikh transkriptsiy v repertuare domrista [Towards the problem of classical transcriptions in the domra player's repertoire]. In: Dialogi o kul'ture i iskusstve [Dialogues on culture and arts]: materials of the 9th International research-practical conference: in 2 parts. Perm: Perm State Institute of Culture, 2019. Part 1. Pp. 72–80. URL: <https://e.lanbook.com/book/155810> (date of application: 11.07.2023).
4. *Volobueva N.* Istoriya ispolnitel'stva na strunno-shchipkovykh instrumentakh [History of the string-plucked instruments performing art]: in 3 parts. Ulan-Ude: East Siberian State Institute of Culture, 2021. Part 2: Domra. 60 p.
5. *Smirnova T.* Transkriptsionnoe tvorchestvo v sovremennom domrovom iskusstve [Art of transcription in the contemporary domra playing]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2016. 157 p.
6. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov [The classical style in music of the 18th – early 19th centuries]: research work: in 3 vol. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1996. Vol. 1: Self-consciousness of the Age and musical practice. 190 p.
7. *Osmolovskaya G.* Nekotorye voprosy interpretatsii sochineniy V. A. Motsarta na domre (na primere Rondo Sol' mazhor iz «Khaffner-serenady») [Some problems of domra interpreting W. A. Mozart's works (Rondo in G major from “Haffner Serenade” as an example)]. In: Khudozhestvennyye zhanry: Istoriya, teoriya, traktovka [Genres of Art: History, Theory, Interpretation]: materials of the International research conference. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Institute of Arts, 1996. Pp. 60–61.
8. *Pavlov A.* Fakturnyj priem “polnoglasiya” v praktike klavirnogo muzitsirovaniya XVII–XVIII vekov [The texture device of “full-voiced sounding” in the Clavier playing practice of the 17th–18th centuries]. In: Problemy muzykal'noy faktury [Problems of musical texture]: collected works. Moscow: Gnessins State Musical-Pedagogical Institute, 1982. Issue 59. Pp. 93–110.
9. *Badura-Skoda E., Badura-Skoda P.* Interpretatsiya Motsarta: Kak ispolnyat' ego fortepiannye sochineniya [Interpreting W. A. Mozart's music: How to play his piano works]. The 2nd supplemented edition. Moscow: Muzyka, 2011. 464 p.

**Жебровская Антонина Сергеевна**

старший преподаватель кафедры струнных народных инструментов  
 Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
 Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
[antoninageb@mail.ru](mailto:antoninageb@mail.ru)  
 ORCID: 0009-0009-2647-0610

**Antonina S. Zhebrovskaya**

Senior lecturer at the String Folk Instruments Department  
 S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
 Russia, 344002, Rostov-on-Don  
[antoninageb@mail.ru](mailto:antoninageb@mail.ru)  
 ORCID: 0009-0009-2647-0610

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 7.01

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_84

**С. В. ЛАВРОВА**

*Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой*

### ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ

Статья посвящена проблемам искусственного интеллекта в музыке. Анализируются основные категории музыкального мышления, осуществляется проекция этих координат в область систем, создающих музыку с помощью заложенных в них баз данных. В качестве ключевых факторов, определяющих основы музыкального мышления, упоминаются элементы музыкального языка, структуры, поддерживающие прогностические функции в музыке, которые определяют ее стабильные элементы. Прогностическая функция способствовала осмыслению материала, а повторяемость является одним из основополагающих принципов организации целого и членения этого цикла на части. Анализируются алгоритмические основания новой музыки: сериальные матрицы в музыке Второго авангарда, первые попытки создания алгоритмической композиции Хиллера и Айзексона, стохастический метод Я. Ксенакиса, «Теория единого временного поля» Штокхаузена. В статье подробно рассматриваются механизмы действия системы искусственного интеллекта для создания музыки ЕМІ Дэвида Коупа. Исследователем выделяются факторы, которые привели к становлению феномена музыкального искусственного интеллекта: языковая ориентация современного искусства, прогностические функции, а также изменение роли автора, выступающего в позиции проектировщика. «Смерть автора» эпохи постмодерна приводит к еще одной смене функций – перекомбинированию уже существующего материала. Выводом из проведенного исследования становится констатация намеренной подмены культурного опыта, в то время как музыкальное мышление, его закономерности и специфика, которые стали исходным пунктом данного исследования, не имеют ничего общего с искусственным интеллектом и его продукцией. Даже при условии, что заложенные в ту или иную программу алгоритмы имитируют законы музыкального развития, машина мыслить не способна.

Ключевые слова: музыкальное мышление, искусственный интеллект в музыке, музыка и язык, система ЕМІ, Дэвид Коуп.

*Для цитирования: Лаврова С. В. Проблема музыкального мышления и искусственный интеллект // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 84-95.*

*DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_62*

**S. LAVROVA**

*A. Vaganova Russian Ballet Academy*

### THE PROBLEM OF MUSICAL THINKING AND ARTIFICIAL INTELLECT

The article is devoted to the issues of artificial intellect in music. Analyzing the main categories of musical thinking, the author projects them onto the area of systems that create music using the databases embedded in them. The key factors that determine the foundations of musical thinking are the elements of musical language, structures that support predictive functions in music, which determine its stable elements. The predictive function contributed to the comprehension of the material, and repeatability was one of the

fundamental principles of organizing the whole and dividing it into parts. The algorithmic foundations of the new music, such as serial matrices in the music of the second avant-garde, the first attempts to create an algorithmic composition by L. Hiller and L. Isaacson, the stochastic method of J. Xenakis, K. Stockhausen's "Theory of a Unified Time Field" are analyzed. The article examines in detail the mechanisms of operation of D. Cope EMI's artificial intellectual system for creating music. The author identifies the factors that led to the emergence of the phenomenon of musical artificial intellect: the linguistic orientation of modern art, predictive functions, as well as a change in the role of the author, acting in the position of a designer. The "death of the author" of the postmodern era leads to another change of functions: to the recombination of already existing material. The conclusion of the study is a statement of the deliberate substitution of cultural experience, while musical thinking, its patterns and specifics, which became the starting point of this study, have nothing to do with artificial intellect and its products. Even if the algorithms embedded in one or another program imitate the laws of musical development, the machine is not capable of thinking.

Keywords: musical thinking, artificial intellect in music, music and language, EMI system, D. Cope.

For citation: Lavorova S. The problem of musical thinking and artificial intellect // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 84-95.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_62

Музыкальное мышление и его основополагающие принципы, механизмы и возможные способы рационального представления становятся центральными темами музыкознания конца XX – начала XXI века в связи с развитием когнитивного вектора науки и проникновения последнего во всевозможные смежные сферы. В отечественном музыковедении в наиболее фундаментальном качестве данная тема получила свое развитие в трудах М. Г. Арановского, который подчеркивал: несмотря на то, что понятие мышления достаточно давно вошло в музыкальный лексикон, его границы еще остаются расплывчатыми [1, с. 92]. Оперировать музыкальными категориями, такими как музыкальная мысль, музыкальная идея, для Арановского значило, осуществлять особый вид продуктивной творческой деятельности, соответствующей законам музыкального продуцирования.

В классико-романтической традиции понятие музыкального мышления в той или иной степени носило скорее метафорический оттенок, несмотря на то, что язык, представленный общеизвестной функциональной формулой T – S – D – T, был в достаточной степени рациональным. Именно функциональность стала осью музыкальной логики, опирающейся на акустические основания. Хуго Риман в своей докторской диссертации «О музыкальном восприятии», изданной в 1874 году под названием «Музыкальная логика» [2, S. 25] фокусировался на соотношении функциональных и акустических факторов T – S – D.

В конце XX – начале XXI веков музыкальному мышлению стремятся придать более конкретный смысл, обращаясь к возможности математических представлений музыкальных структур в соответствии с возрастающим интересом к искусственному интеллекту. Однако, «опре-

деляемое нормами музыкального языка, оно (мышление) наполняется "языковым содержанием" (его материалом становятся элементы и правила данного языка) и предстает как "языковое мышление", как реализация в деятельности специфической музыкально-языковой способности» [1, с. 120]. Дискурс о музыкальном мышлении сосредоточен на проблемах соотношения музыки и языка.

Известный нейробиолог Бьорн Хельмут Меркер, говоря о музыке, проводит аналогии: «Язык использует ограниченный набор из примерно 40 фонем, чтобы составить обширный запас слов, составляющих его словарный запас. Эти слова или, точнее говоря, составляющие их морфемы, в свою очередь, используются для составления потенциально бесконечного множества смысловых предложений, которые можно составить с помощью грамматических правил языка. Творческий носитель данного языка может иногда нарушать правила его грамматики ради художественной образности, но лингвистическое творчество, как правило, осуществляется в рамках фонематических и грамматических ограничений данного языка. Было бы странно утверждать, что язык не налагает никаких ограничений на лингвистическое творчество или что творчество в области языка требует отказа от грамматики или необходимости обходиться без использования набора фонем» [3, р. 35]. Наиболее «музыкальными» Бьорну Хельмуту Меркеру представляются внелингвистические формы устного творчества, которые видятся ученому в большей степени близкими, чем языковые. Условности языка открывают безграничное поле для языкового творчества на основе сравнительно небольшого числа фонологических элементов. Таким образом, творчество в языке

развивается в основном в рамках этих представлений, а не за их пределами. Музыка, как и язык, состоит из конечного набора элементов, комбинации которых обеспечивают потенциально бесконечное число структур. Однако они, в отличие от языковых моделей, не семантизированы. Музыка и язык тесно связаны на глубочайшем уровне порождающих их факторов, которые основаны на «частичном принципе самодиверсификации системы», что подразумевает возможность бесконечного разнообразия. Однако существующие образцы движений звуковых форм предполагают возможность предвидения за счет повторяющихся комбинаций.

Способность предугадывать ход музыкального развития, обуславливающая необходимость типизации, должна служить основам восприятия. Прогностическая функция в музыке всегда помогала осмыслению материала, в то время как повторяемость являлась одним из основополагающих принципов организации целого и его членения на части. То, как действует прогностическая функция в новой музыке, и становится следствием принципиально иной художественной установки на деструкцию ожиданий слушателя. Невозможность прогнозирования последующего движения музыкального материала, опирающегося при этом на изначальное структурно-формульное единство, присутствовала и в сериализме 1950-х годов.

Идея «генетического программирования» при помощи серийной матрицы, получившая распространение в сериализме, вызывает ассоциации с концепцией «первичной структуры» (Ursatz) Генриха Шенкера, примененной к тональной музыке. В основе названной концепции лежит образ глубинной модели, «подспудно управляющей всем развитием произведения от начала до конца, обеспечивающей его единство, придающей высший смысл всем происходящим в нем событиям, сколь бы случайными они поначалу ни казались» [4, с. 27]. Как утверждал Шенкер, «первичная линия означает не просто единство отдельного произведения», а единоначалие искусства в целом [5, с. 22]. Таким образом, можно утверждать, что принцип существования некоего общего алгоритма музыкального произведения, заложенный в его «глубинной структуре», есть не что иное, как проекция серийной матрицы.

Предопределение звуковых событий и структурная фиксация свойств музыкальных параметров в серийной композиции создавали парадоксальный эффект сдерживания свободного творческого духа. Серия – это своего рода метаструктура, создаваемая композитором и определяющая «правила игры». Программируя каждый отдельный параметр в серийной ком-

позиции, будь то комбинации тонов, ритмо-временные координаты или динамические кривые, композитор заново монтирует «звуковое тело», элементы которого изначально самостоятельны и не согласованы каким-либо руководством высшего порядка. Говоря о серии как о новом типе повторения, который заключался в непрерывном воспроизведении рядов в вертикальном или горизонтальном измерении, следует подчеркнуть, что она в сущности была анти-повтором, бесконечной «анфиладой» вариантов первоначальной серийной матрицы [6, с. 131]. Эта специфичность повторений ослабляла прогностическую функцию слухового восприятия, усиливая аналитическое начало композиции, открывая широкие перспективы изучения серийных структур для исследователей.

В дальнейшем композитор фокусировался на свойствах праэлемента структуры – звука, который обрел форму и «линия жизни» которого оказалась запрограммированной в нем самом. Именно в данном ракурсе идея единства структуры получает свое развитие во французской спектральной музыке. Таким образом, прогностические свойства музыкального развития оказались изначально определяемыми звуковым материалом и представлялись некоей фрактальной моделью. Согласно фрактальному принципу построения звукового пространства, часть не только входила в целое, но и целое было также встроено в каждую отдельную часть.

Прогностические функции музыкального материала по мере его трансформирования получили развитие и в принципах алгоритмической композиции. Изучая основы музыкального мышления, композиторы стремились формализовать этот процесс и предложить возможные генеративные программируемые модели композиции.

Алгоритмическая композиция, иногда также называемая автоматизированной композицией, предполагала минимальное вмешательство в творческий процесс со стороны человека. Компьютеры предоставили композиторам новые возможности – работу с искусственным интеллектом.

Сама идея формализации и структуризации процессов создания музыки, безусловно, отнюдь не новая, а восходит к давней музыкальной истории, берущей свое начало еще во времена древних греков. Общеизвестна позиция Пифагора относительно существования связей между законами природы и гармонией звуков, выраженными в музыке. В учении Пифагора музыка была неотделима от чисел, которые считались ключом к духовной и физической вселенной. В числовых пропорциях состояла основная прогностическая функция гармонического начала, которая и образовывала основу теории музыки, но не практи-

ки, так как в рамках последней греческая музыка была скорее импровизационной [7, р. 137].

С развитием аналитического музыковедения алгоритмические представления о музыке становятся все более распространенными и обнаруживают «встречное движение» со стороны специалистов в области искусственного интеллекта. Алгоритм может быть описан как набор ограничений, который в конечном счете создает эффективный инструментарий того, что мы определяем как композиторскую технику. Теоретически композитор имеет неограниченную свободу выбора, однако эта свобода в действительности не что иное, как определенный самим автором спектр ограничений.

Каждый из параметров музыкальной композиции имеет возможность формального выражения с последующим включением в процессы алгоритмизации. Однако с высвобождением феномена многопараметровости в сериальной композиции, со стремлением к выведению общих закономерностей звуковысотности и пространственно-временных отношений поиски универсальной алгоритмизации лишь усиливаются.

Идея соответствия ритмо-временного параметра и звуковысотности, ставшая в середине 1950-х годов лейтмотивом композиторской техники Карлхайнца Штокхаузена [8, р. 12], была призвана вывести основные свойства звука – высоту, длительность, тембр и динамику – из форм единой акустической основы процессов колебаний в микросфере и макросфере. Эти процессы Штокхаузен представляет в качестве ритмических, ибо каждый звук имеет свой спектр частичных микроколебаний, следовательно, является носителем частичных микроколебаний, а время, таким образом, определяет и звуковысотность, и тембр. «Теория единого временного поля» была концептуализирована в программной статье «...Как течет время...» 1956 года [8, р. 10–40]. Целесообразно было бы представить, что одновременно с логикой выведения всех прочих параметров из временного фактора именно в недрах интегрального сериализма зародился принцип единоначалия структуры. Однако то, что эта идея уже возникала ранее у Генри Кауэлла в его книге «Новые музыкальные ресурсы», первая публикация которой относится к 1930 году, говорит об обратном [9, р. 3]. Кауэлл не просто провел аналогии между ритмическими рисунками и интонацией, но вывел идею единоначалия из структуры обертонового ряда, где обертоны и их спектральная составляющая были представлены как ритмически артикулированная гармония, определяющая высоту тона и ритм в качестве временной шкалы. Таким образом, мы можем констати-

ровать, что идея алгоритмизации и единоначалия параметров возникла уже в первой половине XX века.

Генетический алгоритм является основополагающим методом участия искусственного интеллекта в создании музыкальной композиции. Иные способы внедрения ИИ в композиторское творчество могут быть представлены нейронными сетями, фрактальной геометрией и стохастическими подходами с использованием цепей Маркова. Цепи Маркова – это диаграмма переходов состояний, звенья которой обусловлены вероятностями (статистическая модель, которую можно также использовать для создания последовательности событий и вероятности ее возникновения).

Одним из первых примеров написания музыки компьютером на основе алгоритмизации стала композиция, воплощенная Леджареном Хиллером и Леонардом Айзексоном в Университете Иллинойса в 1955–1956 годах [10, р. 20]. С применением высокоскоростного для того времени компьютера Шias им удалось запрограммировать основной материал и составить набор стилистических параметров для «Шias-сюиты» (1957). Партитура пьесы была изначально создана на компьютере, а затем переведена в традиционную нотацию для струнного квартета. Задав компьютеру вполне четкий ряд музыкальных параметров, Хиллер и Айзексон образовали из этого материала четырехчастный цикл, каждая часть которого соответствовала определенному программному эксперименту. В четырех частях «Шias-сюиты» были интерпретированы различные исторические стили – от музыки эпохи Возрождения до додекафонии. Тема первой части опиралась на принцип *cantus firmus* из трактата «Ступень к Парнасу» Иоганна Йозефа Фукса. Вторая часть состояла из четырехголосных сегментов. Хиллер и Айзексон трансформировали параметры, сосредоточившись на переходе от стационарного белого шума в начале к четко артикулированному музыкальному материалу, появившемуся ближе к финалу. Третья и последняя части были алгоритмически более сложны: здесь использовались внемзыкальные принципы генерации структур, такие как метод Монте-Карло, описывающий объект при помощи математической модели с генератором случайных величин, а также цепи Маркова, где вероятность наступления каждого события зависела от состояния, достигнутого в предыдущем событии.

Гипотетический метод Хиллера состоял в отклонении неподходящих вариантов, сгенерированных машиной, и выборе нужных, переводимых далее в нотацию. В 1958 году Хиллер



основал экспериментальную музыкальную студию (EMS), в которой работал над композицией *HPSCHD* совместно с Джоном Кейджем. В 1969 году Сальваторе Мартирано, также входивший в музыкальную студию EMS, создал *Sal-Mar Contruction* – специальное электронное устройство для генерации композиции в режиме реального времени.

Триада «генератор / модификатор / селектор», составившая композиционный принцип «Шпас-сюиты», несколько позже была применена в 1950-х – начале 1960-х годов к одной из первых компьютерных систем алгоритмической композиции под названием *MUSICOMP*, которая была разработана Хиллером и Бейкером и предназначалась для автоматической генерации музыкальных партитур на языке Fortran. Эти алгоритмы заложили основы музыкального программирования. В 1970 году Хиллер опубликовал книгу «Музыка, сочиненная компьютерами» (*A Historical Survey*) с описанием проектов компьютерной генерации музыкальных структур.

Алгоритмическая композиция Янниса Ксенакиса, теоретические основы которой описаны в его известном труде «Формализованная музыка» (1963), исходила из стохастического принципа. Ксенакис применял высокоскоростные компьютерные вычисления для расчета результатов действия теории вероятности при создании таких сочинений, как *Atrées* (1962) и *Morsima-Amorsima* (1962). Идея состояла в том, чтобы воспроизвести ряды звуковых текстур с различной степенью плотности, которые были составлены при помощи генератора случайных чисел.

Ксенакис ставил перед собой задачу представления «фундаментальных фаз музыкального произведения», отталкиваясь от идеи существования «минимальных логических ограничений, необходимых для построения музыкального процесса» [11, р. 16]. Ученый вел поиск «асимметричных» свойств музыкальной композиции в своем стремлении уйти от наследия традиционных «поведенческих моделей музыкального материала» [11, р. 23, 25]. Очевидно, что в таком качестве Ксенакис пытался снизить действие прогностических функций, преодолевая инерцию музыкального развития.

Алгоритмические процессы композиции у Ксенакиса служили основой материала музыкальной композиции, а не моделью его развития, в то время как в «Шпас-сюите» был смоделирован собственно композиторский процесс, поскольку компьютер принимал за композитора смыслообразующие решения. Многие творческие аспекты в стохастическом методе также генерируются алеаторически. Процесс движения звуковых масс мог бы быть в целом предсказуемым

даже в случае, если составляющие его события выглядели случайными. Именно таким образом Ксенакис соотносил свою идею стохастической музыки с биологическими процессами и теорией хаоса. В композиции Ксенакиса *Achorripsis* основные параметры были запрограммированы на языке ST, а иные, такие, как высота тона, продолжительность, плотность и скорость скольжения звуков, являлись случайными величинами, регулирующим принципом которых был закон распределения Пуассона. Для того, чтобы ослабить возможную предсказуемость, Ксенакис моделировал прежде всего случайные варианты развития событий. Применение теории хаоса к алгоритмической композиции привело к различным уравнениям из области нелинейной динамики, которые были выведены из природы и иных хаотических структур.

Композиция *Achorripsis* была структурирована как последовательность из двадцати восьми коротких разделов, каждый из которых обладал равной продолжительностью в пятнадцать секунд. Были установлены семь основных звуковых сущностей, которые образовывали исходную точку композиторских намерений, а заявленные пять уровней плотности генерировались в соответствии с законом Пуассона. Текстуры были созданы с помощью матрицы переменных звуковых единиц. Исследователь творчества Ксенакиса Джонатан Харли утверждает, что микрокомпозиция событий в каждом из разделов также выводится из распределения вероятностей, включая звуковысотность, продолжительность и динамику, а также направление и скорость глиссандо [12, р. 33].

Принцип математического представления иррациональных сущностей Ксенакиса связан с парадоксом взаимоотношений «индетерминированного» и «предопределенного». Общеизвестно, что линейные системы никогда не бывают хаотическими, поскольку хаотические признаки присущи только неплоским пространственным системам, для которых необходимо наличие трех измерений. Стохастическая динамика развития звукового материала Ксенакиса, классифицированного с позиций плотности и объема, что само по себе подразумевает трехмерное пространственное представление, выводит принципы музыкального мышления на новый виток развития.

Начиная представление своего творческого метода с острой полемики касательно сериального метода мышления (данная полемика обратила против Ксенакиса большую часть представителей Дармштадта), композитор писал о «рациональной беспомощности» серийности и утверждал, что именно математическая и гео-

метрическая составляющие преобладали в музыке сериализма [13, р. 39], а также отмечал противоречия линейной полифонической системы и ее конечного звукового результата.

Применение стохастики, представленной посредством кибернетической эпистемологии, открыло новую область, ранее недоступную для музыкального творчества. В критике сериализма, которая была предпринята в программной статье, впервые опубликованной в 1955 году, при обосновании концепции, напрямую связанной с теорией вероятности, Ксенакис говорил о феномене преобразования, ставшем ключевым понятием кибернетики. Франсиско Варела, кибернетик и нейробиолог, полагает, что одной из целей кибернетики было представление понятийного аппарата для современной когнитивной науки [14, р. 15].

В теории аутопоэзиса чилийских биологов У. Матураны и Ф. Варелы обосновывается возможность самоорганизации системы, опирающейся на механистические свойства ее существования, и предполагается, что эта особенность присуща всем аналогичным системам независимо от природы составляющих их компонентов. При этом проводятся разграничения между организацией и структурой, где первая – это множество существующих отношений, определяющих систему как отдельную сущность, ограниченную пространственными координатами. В отношении второй ученые вводят понятие «структурная пластичность», проекция которого на музыку постсериализма оказывается весьма продуктивной. Живые системы Матураны и Варелы – это прежде всего когнитивные конструкции, а жизнь есть не что иное, как процесс познания [15, р. 26]. Очевидно, что и Ксенакис стремился связать сенсорные аспекты музыкального восприятия напрямую с биологической природой человека и деятельностью интеллекта. Ученый видел в музыканте универсальную фигуру с комплексом представлений о математике, логике, физике, химии, биологии, генетике и палеонтологии, что в итоге и создавало предпосылки системного мышления. Следствием общих свойств системы стало проявление структурного соответствия и иного рода изоморфизма в различных областях.

Моделирование природных процессов в музыкальной композиции Ксенакиса основано на абстрагировании, одним из основополагающих ресурсов которого становится создание языка программирования – кодирования интеллектуальных процессов, служащего базой искусственного интеллекта. Можно обнаружить немало общих свойств между абстрагированием Ксенакиса, его «самоорганизующейся системой», и языками программирования. И в том,

и в другом случае речь идет о моделировании процессов, которые обеспечивают аутопоэтическую сущность системы.

Британский композитор Брайн Ино, один из основателей жанра эмбиент, также представляет композицию как самоорганизующуюся систему. Этот принцип становится современным художественным трендом. «Поскольку я всегда предпочитаю строить планы, а не выполнять их, – утверждает Ино, – я стремлюсь к созданию систем, которые могли генерировать музыку практически без вмешательства с моей стороны. Другими словами, я склоняюсь скорее к роли планировщика или программиста, а затем мне интересно быть в позиции наблюдателя конечного результата» [16]. Ино широко пользуется методами, связанными с генеративными музыкальными практиками, которые часто встречаются в аудиопрограммировании. Ученый определяет данные методы как систему, которая автоматически создает музыку на основе установленных музыкантом правил, а сам автор, таким образом, оказывается в роли куратора этой системы и не несет прямой ответственности за конечный результат.

«Куратором системы» является и создатель виртуального композитора ЕМІ Дэвид Коуп. Фиксированная «музыкальная грамматика» служит основой проекта «Эксперименты музыкального интеллекта» (ЕМІ), в котором применяются стилистические правила или ограничения, также принадлежащие области композиторских стратегий. Коуп утверждает, что ЕМІ способна произвести и свою собственную грамматику, постоянно пополняя базу данных, которую компьютер может составить на основе нескольких партитур конкретного композитора. ЕМІ использовалась для автоматического сочинения музыки, моделируя стилистику Баха, Моцарта, Бартока, Брамса и других композиторов.

Новый метод в области информатики – генетическое программирование, которое представляет собой возможность «выращивания» программы, ее самоусовершенствования. Генетическое программирование действует в соответствии с определенной функцией приспособляемости для решений конкретных задач и имеет общие корни с идеей генеративной грамматики языка Ноама Хомского, появившейся в конце 1950-х годов. Грамматика является описанием формального языка, состоящего из произвольного множества цепочек символов. Генеративная грамматика в отношении естественных языков, как показало время, не оправдала себя полностью, однако позже порождающие грамматики стали применяться для синтаксиса формальных языков.

В случае ЕМІ механизм генетического программирования служил для того, чтобы создавать авторскую грамматику на основе партитур из базы данных системы. ЕМІ генерировала музыкальный материал и формировала алгоритмы, составившие далее основы грамматики. Композитор оказывался в позиции критика, который прослушивал результаты многочисленных автоматически созданных выходных данных, чтобы выбрать подходящие и отклонить не соответствующие его представлениям. Программа ЕМІ обращалась к поверхностному уровню композиции, оперируя паттернами из фрагментов авторского музыкального материала и не проникая в глубину специфики авторского языка, где композитор зачастую сам же нарушал предустановленные правила.

Получив заказ на новую оперу в 1980-х, Коуп оказался в ситуации тяжелого творческого кризиса. Друг Коупа, специалист в области искусственного интеллекта, предложил создать такую программу, которая «напишет» оперу без практического участия самого Коупа. Сгенерированная программой музыка оказалась не соответствующей ожиданиям композитора, в связи с чем в ходе размышлений над возможностями ИИ у Коупа появилась идея программирования, управляемого данными. Композитор составил базу данных на основе вводных характеристик и с использованием компьютерного анализа для копирования алгоритмов. В итоге опера была дописана шесть лет спустя при помощи ЕМІ. Причина, по которой в итоге академическое сообщество не приняло идеи Коупа, очевидна: профессиональное композиторское сообщество придерживается мнения, что создание музыки может быть присуще только человеку, который обладает индивидуальным художественным опытом, транслируемым в образную сферу. В то же время выбор инструментов из широкого спектра возможностей также является приоритетом творческого человека. Коуп полагал, что ЕМІ всего лишь помогает автоматизировать процесс создания композиции, но никак не заменяет композитора полностью. Система ИИ действует аналогично принципу алгоритмической композиции. Однако форма представления этого программного продукта в «очеловеченном» виде виртуальной девушки – композитора Эмили Хауэлл, как называл ее Коуп, не могла быть для сообщества тем же самым, что и применение алгоритмов в музыкальной композиции. Позже Коуп пришел к выводу о том, что музыка имеет смысл и становится эмоционально окрашенной только в том случае, если композитор смертен. Финальная точка жизненного пути придает смысл пред-

дущим событиям и музыкальным произведениям, тесно связанным с жизненными коллизиями индивидуума. В итоге изобретатель отключил от сети Эмми, созданную на платформе безнадежно устаревшего Power Mac 7500, который был снят с производства в 1996 году, решив, что ее творчество ограничится 11 000 произведений, после чего Эмми должна «умереть» [17].

Разделяя идеи «смерти автора» Барта и размышляя о том, что вся музыка так или иначе есть не что иное, как плагиат, Коуп считает, что композитор сам – аналог машины-компьютера, обладающий «базой данных», которую его мозг перекомбинирует с помощью характерных для музыкального мышления в целом и иногда вполне прослеживаемых способов [18, р. 321]. Первые эксперименты Коупа с искусственным музыкальным интеллектом казались весьма бесперспективными, а их результатом стало синтезирование произведений, которые были малоинтересными поделками. Программируя и перепрограммируя, следуя за гигантским числом закодированных ссылок, Коуп пришел к пониманию того, что может послужить отправной точкой формирования музыкальной памяти. Подвергая процессам разъединения и последующей сборки хоралы И. С. Баха для создания новых сочинений, Коуп понял: для того, чтобы получилось нечто достойное внимания, необходимо «в ручном режиме» осуществлять отбор из множества вариантов.

Образ действий ЕМІ был изначально задан рядом вводных характеристик – базой данных, которая подлежала деконструкции с последующей сборкой заново. Этот принцип Коуп называет «рекомбинантная музыка». Ограничения служат для того, чтобы гарантировать согласованность элементов, что можно сравнить с решением головоломки: так, например, форма пазла ограничивает действия при сборке частей в единую картинку. Форма каждой части оказывается тесно связанной с форматом соседних частей, а материал, изображенный на каждой части, имеет смысл только в общем контексте изображения. Первое из этих ограничений может быть охарактеризовано как синтаксическая, а последнее – как семантическая сетка. Соединение различных частей музыкального материала в качестве частного случая его представления – мелодии – также напоминает процесс сложения пазла. Две части головоломки не должны физически совпадать: они представлены как локальные и общесистемные контексты.

Описывая контуры феномена виртуальной музыки, Коуп представляет ее как «широкую категорию созданных машиной композиций, которые воспроизводят стиль, но не фактиче-

ский музыкальный материал» [18, p. 160]. Виртуальная музыка – это искусственное воспроизведение процесса творчества. Началом создания систем виртуальной музыки, согласно описанию автора концепции Дугласа Хофштадтера [18, p. 165], послужило то, что нужно было закодировать правила классической гармонии и основ полифонических процессов, которые составили практический базис для композиторов-классиков. Американский физик и информатик Хофштадтер, получивший всемирную известность благодаря книге «Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда» [19], обладал широкими представлениями о музыке и искусстве в целом: ученого привлекали парадоксы пространства и времени в картинах Эшера и сопоставления их с музыкой Баха.

После долгих экспериментов Хофштадтер создал программу, производившую своего рода музыку вне индивидуального стиля, музыку, которая в основном существовала в рамках правил классической гармонии. Полученная в результате этого поверхностного уровня постановки задач музыка обладала несбалансированной и нехарактерной длиной фраз, что происходило из-за того, что они достигали каданса случайным образом. Программой руководила лишь логика аккордового синтаксиса. Не возникало и правил структуры или же фразообразования: все элементы соединялись рандомным способом, без какого бы то ни было смысла, без повторения и развития, необходимых для построения формы. Чтобы обеспечить структурную логику при программировании различных аспектов построения музыкальной формы, Хофштадтер переписал программу. Ученому было необходимо специальное кодирование подпрограммы анализа, которое бы хранило информацию с примечаниями, касающимися ее непосредственного назначения. Временное расположение кадансов помогло создать окончания фраз и разделов без дублирования [18, p. 59]. Прогностические свойства музыки классико-романтической традиции, которые вытеснялись структурными особенностями серии и ее «закадровым руководством материалом» в XX веке, позволили запрограммировать компоненты музыкальной формы и структуры в соответствующей стилистике.

Помимо вышеупомянутой системы создания музыки при помощи искусственного интеллекта ЕМІ, существует также и парадигма интерактивной композиции, генерирующейся во время исполнения, под названием Roboser [20, p. 57]. Данная парадигма состоит из какого-либо реального устройства (например, робота), управляющего программным обеспечением, и механизма создания композиции при помощи потоков

MIDI-данных в реальном времени. Roboser – это приложение к обучающемуся мобильному роботу EmotoBot, который руководствуется архитектурой распределенного адаптивного управления (DAC). Композиция EmotoBot основана на генерации звуковых событий в реальном времени, выражая сенсорные, поведенческие и внутренние состояния управляющей модели робота. В итоге EmotoBot создает сложные варианты звуковых слоев, генерирующие иные звуковые структуры и параметры. Roboser обеспечивает общую основу для возможности преобразования информации, полученной из реального мира, в сложные звуковые структуры, представляя своеобразное преобразование реального звукового мира в виртуальное [Там же].

Системы искусственного интеллекта в музыке сегодня получают все более широкое распространение. Среди них упомянем «алгоритмический аранжировщик» MAGMA (Multi-ALgorithmic Music Arranger), в котором используются стохастическая генерация с помощью цепей Маркова и генетические алгоритмы, принимаются пользовательские спецификации в качестве входных данных с последующей генерацией композиция в формате MIDI-файла.

Искусственный интеллект опирается на основы музыкального мышления, представленные различными параметрами и их сочетаниями и комбинациями, способными воспроизводить музыкально-когнитивные модели и определяющими факторы той или иной авторской стилистики. Принимая во внимание тот факт, что процесс музыкальной коммуникации базируется в музыкальном языке, следует подчеркнуть, что в данном процессе взаимодействия, помимо вербальных аналогий, участвуют и иные модальности, вследствие чего процесс становится мультимодальным. Одно из фундаментальных исследований, посвященных проблемам языка применительно к искусству, – книга Нельсона Гудмана «Языки искусства» [21], где автор попытался представить теорию символов, которые были бы применимы как к произведениям искусства, так и к естественным языкам. Гудман предположил, что картина является символом как и последовательность музыкальных звуков или скульптура.

Мультимодальная система «языков искусства» вливается в общее коммуникативное поле. В известной работе «Концептуализация музыки: когнитивная структура, теория и анализ» Лоуренс Збиковски обосновывает на этом единстве концепцию музыкального мышления [22, p. 15]. В другой своей работе ученый говорит о феномене «живописного музыкального текста», когда музыка, сопровождающая определенный текст

вокального произведения, стремится к отображению образа, упоминаемого в самом тексте. Приводя в качестве примера Credo Палестрины из Мессы Папы Марчелло, где текст «сошедший с небес» сопровождается наложением нисходящих звуковых каскадов, Збиковски резюмирует: «В различных точках пространства фиксируются результаты деления пространственного континуума; в акустической области это приводит к принципу звуковысотности и отображению пространственного движения, что позволяет нам импортировать конкретные отношения посредством того, что мы понимаем как проекцию физического пространства в музыку. Это обеспечивает последовательность отношений между звуками» [23, р. 16].

Джордж Лакофф и Марк Джонсон предполагают, что общим механизмом мышления является метафора, которая, в свою очередь, служит медиатором художественных представлений в различных областях [24, р. 49]. Метафоры, описанные Лакоффом и Джонсоном, рассматриваются как некий концептуальный процесс, в котором мы воспринимаем различные представления взаимосвязанно. Основу восприятия составляют изображения, схемы структуры, опирающиеся на воплощенный опыт создания отображений реального мира.

Тезис о том, что схематические изображения существуют для того, чтобы структурировать абстрактные понятия, становится одним из основополагающих утверждений когнитивной лингвистики. Наиболее очевидный способ использования схем и изображений проявляется в языке через концептуальные метафоры. Не менее действенным механизмом мыслительных операций метафоры представляются и в музыке. Джозеф Грейди в своей теории метафоры разделяет ее на два типа: первичную (primary) и составную, комплексную (compound), и составная метафора включает в себя несколько первичных [25, р. 105]. Концептуальная метафора состоит из двух сфер, в которых одна концептуальная сфера понимается в терминах другой. Первичная метафора служит основой медиации между субъективными или абстрактными переживаниями. Направленная метафора (от конкретного к абстрактному) в теории Грейди выступает в параллели понятий «сфера-цель» и «сфера-источник», где последняя связана с сенсорно-перцептивными установками, а первая обусловлена субъективной реакцией на сенсорно-перцептивные факторы.

Именно метафора становится главным фактором восприятия: стоящая за абстрактным языком музыкальных параметров, она – зашифрованная история воплощения художественного

образа композитором – прежде всего человеком чувствующим и страдающим. Художественный образ и его воплощение через метафорический язык есть результаты, на достижение которых не способен искусственный интеллект: машина не имеет жизненного опыта и не может мыслить образами, спроецированными из реального мира, связанными с сенсорно-перцептивным аппаратом и, соответственно, с эмоциональными переживаниями человека.

Проводником музыкального смысла для нас становится резонанс эмоционального и метафорического содержания музыкального произведения, опирающийся на сенсорно-перцептивный опыт переживания.

Метафоры и эмоции, безусловно, тесно связаны. В эмоционально окрашенном языковом выражении всегда преобладают метафорические высказывания. В аналогичном контексте метафоры используются и для описания музыки. Несмотря на то, что характер взаимоотношений между эмоциями и акустическими характеристиками не представляется чем-то точно измеримым и верифицируемым, восприятие связано с опытом телесных переживаний. Эмоции, испытываемые слушателями, обуславливаются не только акустическими или музыкально-структурными особенностями того или иного произведения, но также зависят от множества факторов, которые относятся к индивидуальному физико-эмоциональному состоянию слушателя, его культурному контексту и качеству исполнения. Мощный ритмический импульс в музыке может воздействовать как на внутренний мир слушателя, так и на его физические характеристики – ритм тела, частоту сердечных сокращений и т. д. В новой музыке этот сенсорный фактор восприятия оказывается определяющим и направляющим восприятие.

Композитор Хельмут Лахенман полагает, что привычные формы музыкальной коммуникации, опирающиеся на «проверенные» столетиями средства выразительности, являются отражением инерции слухового восприятия, в результате чего эти потребительские привычки становятся рычагами манипуляций. Описывая слуховое восприятие, Лахенман утверждает, что музыка существует в пространстве резонанса между внутренним миром человека и внешним социумом. Социум манипулирует нашим внутренним миром через набор шаблонных формул и совершает подмену наших устремлений, когда мы начинаем чувствовать и продумывать то, что нам предписывается с помощью звуковой манипуляции. Наш слух оказывается беззащитным до тех пор, пока мы не ощути́м в себе силы, противодействующие этому. Целью

композитора, таким образом, становится укрепление этих сил, направление их в сознательное русло, а также отказ от таких форм мышления, которые создают механизмы для управляемого, манипулятивного слушания. «Через создание механизма управляемого внутреннего мира, который публично табуирован, искусство должно генерировать красоту во имя неуправляемого Это и во имя познания глубины существования в формах внутреннего мира» [26, S. 54]. Анализируя мысль, высказанную Лахенманом о возможности манипуляций слушательским сознанием, можно прийти к логическому заключению о том, что музыка, написанная искусственным интеллектом, целиком и полностью состоит из шаблонов, служащих манипулятивными механизмами. В таком случае различия между тем, что создано системой ЕМІ (или ее аналогами) и композитором, очевидны.

Язык как средство мышления и носитель коммуникативных функций служит также средством коммуникации человека и машины. В этом коммуникативном процессе участвуют и метафоры, которые применительно к искусственному интеллекту в музыке оказываются не вполне репрезентативными, так как отражают исключительно человеческую специфику представлений о мире.

Коммуникативное пространство человека и машины резонирует с изначально необъективными представлениями об основах композиторского мышления, укладывающегося в некие общие схемы, и гипотетической возможности его имитации. Даже применительно к нормам классической гармонии пути развития композиции, обусловившие множество вариантов индивидуальных траекторий, могут представить такие модели действий, которые вряд ли способна предложить машина даже в том случае, если эти данные алгоритмизировать.

Таким образом, можно констатировать, что далеко не все составляющие композиторского творчества могут быть абстрагированы и затем смоделированы для создания инструмента компиляции и звуковых рекомбинаций. Композитор имеет дело с формами звучащей материи: он фиксирует их, трансформирует, упорядочивает и формирует связи, устанавливает свои собственные иерархии и артикулирует время,

образует резонанс внешних вибраций звучащего существа с внутренними чувствами реципиента. Лахенман утверждает, что в своей непосредственной композиторской практике художник действует через некий «эстетический аппарат», который и составляет его музыкальный инструментарий и включает в себя традиционные средства композиторской практики, возможности исполнения, а также существующие системы построения звуковых объектов. Все это, в свою очередь, соответствует богатой и сложной культурной коммуникации и образует некий коллективный отпечаток – эстетический код внутри нас [26, S. 112]. Через трансформацию отношений к знакомым звуковым сущностям и элементам композитор «выражает свой мир и заново открывает себя как часть чего-то более сложного, чем непосредственная реальность». В итоге Лахенман приходит к закономерному выводу: музыка тем или иным образом отражает образ человека вместе с его «признанным или вытесненным отчуждением», а в совокупности нашего существования это отчуждение передается как культурный опыт [26, S. 114], который невозможно свести к модулям, составляющим базу данных виртуального композитора ЕМІ, к набору правил композиторской техники, свойственной той или иной эпохе, ибо данное явление значительно более широкое и комплексное.

В таком случае, говоря о созданной искусственным интеллектом музыке, мы можем констатировать намеренную подмену культурного опыта. Музыкальное мышление, его закономерности и специфика, которые стали исходным пунктом данного исследования, не имеют ничего общего с искусственным интеллектом и его продукцией. Даже если заложенные в ту или иную программу алгоритмы имитируют законы музыкального развития, машина мыслить не способна. В лучшем случае машина может предложить компиляцию из элементов, заложенных в базе данных, которые были некогда созданы человеком-композитором, а их воспроизведение при наличествующей смене контекста будет имитацией и плагиатом. Такой процесс не тождественен постмодернистской деконструкции: здесь отсутствует глубина содержания, сам процесс лишь «скользит по поверхности видимого», не создавая новых смыслов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
2. Riemann H. Musikalische Logik. Leipzig: Verlag von C. F. Kahnt, 1873. 69 S.

3. Merker B. H. Layered constraints on the multiple creativities of music // Musical Creativity Multidisciplinary Research in Theory and Practice / ed. by I. Deliège and G. A. Wiggins. New York: Psychology Press, 2006 Pp. 25–42.
4. Власова Н. О. Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 86–102.
5. Шенкер Г. Свободное письмо. Т. I: Текст / под ред. Б. Плотникова. Красноярск: КГАМиТ, 2003. 152 с.
6. Лаврова С. В. Инновация и Повторение в музыкально-философском дискурсе: Умберто Эко, Жиль Делез и творчество Бернхарда Ланга // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1. С. 131–142.
7. Grout D. J. History of Western Music. New York: Norton & Company Ltd., 1996. 600 p.
8. Stockhausen K. ...How time passes... (1956–1957) // Die Reihe. 1959. Vol. 3. Pp. 10–40.
9. Cowell H. New Musical Resources / with notes and an accomp. essay by D. Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 196 p.
10. Funk T. A Musical Suite Composed by an Electronic Brain: Reexamining the *Illiad Suite* and the Legacy of Lejaren A. Hiller // Leonardo Music Journal. 2018. № 28. Pp. 19–24.
11. Xenakis I. Formalized Music. New York: Pendragon Press, 1971. 252 p.
12. Harley J. Xenakis: His life in music. New York: Routledge, 2004. 292 p.
13. Xenakis I. La crise de la musique sérielle // Xenakis I. Kéleütha: Écrits. Paris: L'Arche Editions, 1994. Pp. 39–43.
14. Maturana H. R., Varela F. J. Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living. Dordrecht: D. Reidel Publ. Comp., 1980. 146 p.
15. Varela F. J., Francisco J. Invitation aux sciences cognitives. Paris: Seuil, 1996. 122 p.
16. Alpern A. Techniques for algorithmic composition of music. URL: <http://alum.hampshire.edu/~adaF92/algocomp/algocomp95.html> (дата обращения: 10.06.2023).
17. David Cope – computer-composer. URL: <https://www.theguardian.com/technology/2010/jul/11/david-cope-computer-composer> (дата обращения: 10.06.2023).
18. Cope D. Virtual Music Computer Synthesis of Musical Style. New York: The MIT Press, 2004. 580 p.
19. Хофштадтер Д. П. Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда. Самара: Бахрах-М, 2001. 752 с.
20. Manzolli J., Verschure P. F. Roboser: A Real-World Composition System // Computer Music Journal. 2005. Vol. 29. № 3. Pp. 55–74.
21. Goodman N. Languages of Art: An approach to a theory of symbols. New York: The Bobbs-Merrill Comp. Inc., 1968. 278 p.
22. Zbikowski L. M. Conceptualizing music: cognitive structure, theory and analysis. New York: Oxford University Press, 2002. XIV+360 p.
23. Zbikowski L. M. Des Herzraums Abschied: Mark Johnson's Theory of Embodied Knowledge and Music Theory // Theory and Practice. 1997–1998. № 22–23. Pp. 1–16.
24. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 194 p.
25. Grady J. Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Stress: Ph. D. Thesis (Linguistics). Berkeley, 1997. V+300 p. URL: <http://escholarship.org/uc/item/3g9427m2> (дата обращения: 10.06.2023).
26. Lachenmann H. Vier Grundbestimmungen des Musikhörens // Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. S. 55–159.

### REFERENCES

1. Aranovskiy M. Myshlenie, yazyk, semantika [Thinking, language, semantics]. Problemy muzykal'nogo myshleniya [Problems of musical thinking]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1974. Pp. 90–128.
2. Riemann H. Musikalische Logik. Leipzig: Verlag von C. F. Kahnt, 1873. 69 S.
3. Merker B. H. Layered constraints on the multiple creativities of music. In: Musical Creativity Multidisciplinary Research in Theory and Practice. Ed. by I. Deliège and G. A. Wiggins. New York: Psychology Press, 2006. Pp. 25–42.
4. Vlasova N. Genrikh Shenker i ego analiticheskaya teoriya [Heinrich Schenker and his analytical theory]. In: Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and History]. 2012. No. 6. Pp. 86–102.
5. Shenker G. Svobodnoe pis'mo [Free Writing]. Vol. I: Text. Ed. by B. Plotnikov. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre, 2003. 152 p.
6. Lavrova S. Innovatsiya i Povtorenie v muzykal'no-filosofskom diskurse: Umberto Eko, Zhil' Delez i tvorchestvo Bernkharda Langa [Innovation and Repetition in musical-philosophical discourse: Umberto

- Eco, Gilles Deleuze and the creative work by Bernhard Lang]. In: Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Vaganovoy [Bulletin of A. Vaganova Russian Ballet Academy]. 2016. No. 1. Pp. 131–142.
7. Grout D. J. History of Western Music. New York: Norton & Company Ltd., 1996. 600 p.
  8. Stockhausen K. ...How time passes... (1956–1957). In: Die Reihe. 1959. Vol. 3. Pp. 10–40.
  9. Cowell H. New Musical Resources: with notes and an accomp. essay by D. Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 196 p.
  10. Funk T. A Musical Suite Composed by an Electronic Brain: Reexamining the *Illiad Suite* and the Legacy of Lejaren A. Hiller. In: Leonardo Music Journal. 2018. No. 28. Pp. 19–24.
  11. Xenakis I. Formalized Music. New York: Pendragon Press, 1971. 252 p.
  12. Harley J. Xenakis: His life in music. New York: Routledge, 2004. 292 p.
  13. Xenakis I. La crise de la musique sérielle. In: Xenakis I. Kéleütha: Écrits. Paris: L'Arche Editions, 1994. Pp. 39–43.
  14. Maturana H. R., Varela F. J. Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living. Dordrecht: D. Reidel Publ. Comp., 1980. 146 p.
  15. Varela F. J., Francisco J. Invitation aux sciences cognitives. Paris: Seuil, 1996. 122 p.
  16. Alpern A. Techniques for algorithmic composition of music. URL: <http://alum.hampshire.edu/~adaF92/algocomp/algocomp95.html> (date of application: 10.06.2023).
  17. David Cope – computer-composer. URL: <https://www.theguardian.com/technology/2010/jul/11/david-cope-computer-composer> (date of application: 10.06.2023).
  18. Cope D. Virtual Music Computer Synthesis of Musical Style. New York: The MIT Press, 2004. 580 p.
  19. Khofshtadter D. R. Gedel', Esher, Bakh: Eta beskonechnaya girlyanda [Gödel, Escher, Bach: This endless garland]. Samara: Bakhrakh-M, 2001. 752 p.
  20. Manzolli J., Verschure P. F. Roboser: A Real-World Composition System. In: Computer Music Journal. 2005. Vol. 29. No. 3. Pp. 55–74.
  21. Goodman N. Languages of Art: An approach to a theory of symbols. New York: The Bobbs-Merrill Comp. Inc., 1968. 278 p.
  22. Zbikowski L. M. Conceptualizing music: cognitive structure, theory and analysis. New York: Oxford University Press, 2002. XIV+360 p.
  23. Zbikowski L. M. Des Herzraums Abschied: Mark Johnson's Theory of Embodied Knowledge and Music Theory. In: Theory and Practice. 1997–1998. No. 22–23. Pp. 1–16.
  24. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 194 p.
  25. Grady J. Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Stress: Ph. D. Thesis (Linguistics). Berkeley, 1997. V+300 p. URL: <http://escholarship.org/uc/item/3g9427m2> (date of application: 10.06.2023).
  26. Lachenmann H. Vier Grundbestimmungen des Musikhörens. In: Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. S. 55–159.

**Лаврова Светлана Витальевна**

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства,  
проректор по научной работе и развитию  
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой  
Россия, 191023, Санкт-Петербург  
*slavrova@inbox.ru*  
ORCID: 0000-0002-0887-8075

**Svetlana V. Lavrova**

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Musical Art,  
Vice-Rector for Research Work and Development  
A. Vaganova Russian Ballet Academy  
Russia, 191023, St. Petersburg  
*slavrova@inbox.ru*  
ORCID: 0000-0002-0887-8075



**Г. Р. ТАРАЕВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

## ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА: ИНЕРЦИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье ставится вопрос о принципиальных метаморфозах в современной музыкальной культуре и необходимости смены традиционных подходов к трактовке и освещению новых процессов. Приводится условное разделение научных исследований на формат отражения концептуальных установок в различных типах источников (монографиях, статьях, диссертациях) и собственно науку, представляющую открытия, новый вклад в понимание реальности. Предпринят краткий обзор методологически парадигмальных открытий в отечественной музыкальной науке (работы Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, Е. В. Назайкинского). Освещено отражение концепций упомянутых ученых в исследованиях В. В. Медушевского, И. А. Барсовой, Л. Н. Шаймухаметовой, М. Г. Арановского, В. Н. Холоповой с ее научной «школой» и других. Отмечено изучение взаимодействия академических и массовых жанров в советской музыке (А. М. Цукер), феномена джаза в современных социокультурных процессах (Ф. М. Шак). Представлено обозрение научной деятельности московской и ленинградской школ в 70–90-е годы XX века и в начале нового столетия. Необходимость переориентации современной науки демонстрируется формулировкой новых объектов в музыкальной культуре. Названы принципиальные «перемещения произведения» в новые пласты музыкальной культуры – звуковой «дизайн» кинофильма и видеоигры (приведена краткая информация о творчестве мировых кумиров видеоигр и отечественных композиторах кино). Комментируются активное использование композиторами библиотек звуковых сэмплов, компьютерная проблематика выделения и комбинирования текстовых единиц, банальность тиражной стилизации и тайна шедевра, кризисные сферы музыкальной педагогики. Вопрос о перспективах ставится не приведением перечня современных ученых, обращающихся к новым объектам, а декларацией необходимости новых подходов к освещению и интерпретации существа происходящего, принципиальных «открытий», смены парадигмы отечественной музыкальной науки.

Ключевые слова: методология и парадигма в музыкальной науке, научное открытие, развитие концепций в науке о музыке, исследовательские школы, прогнозы и перспективы музыковедения.

Для цитирования: Тараева Г. Р. Отечественная музыкальная наука: инерция и перспективы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 96–103.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_96

**G. TARAIEVA**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

## RUSSIAN MUSICAL SCHOLARSHIP: INERTIA AND PROSPECTS

The article raises the question of the metamorphoses of modern musical culture and the need to change traditional approach to the interpretation and coverage of new processes. The author divides academic research into the format of reflection of conceptual settings in various types of sources (monographs, articles, dissertations) and academic works that represent a discovery, a contribution to understanding reality. A brief review of the methodologically paradigmatic discoveries of Russian musical science (B. Asafiev, L. Mazel, E. Nazaykinskiy) is undertaken. The reflection of their concepts in the studies of academics – V. Medushevskiy, I. Barsova, L. Shaimukhametova, M. Aranovskiy, V. Kholopova and her academic “school” is highlighted. The study of the interaction of academic and mass genres in Soviet music (A. Tsuker), the phenomenon of jazz in modern socio-cultural processes (F. Shak) is noted. A review of the academic activities of the Moscow and Leningrad schools in the 1970–1990s and at the beginning of the new century is presented. The need for a re-orientation of modern studies is demonstrated by the formulation of new objects in musical culture. The article presents fundamental movement of the “work” into new layers of musical culture, such as sound “design” of a movie and a video game, as well as brief information about

the world video game music idols (H. Zimmer, P. Romero, A. Yamaoka and N. Uematsu) and Russian film composers. The active use of libraries of sound samples by composers, the issues of selecting and combining the units, the banality of style imitation and the secret of a masterpiece, the crisis areas of musical pedagogy are commented. The question of prospects is raised not by listing contemporary academics who turn to new topics, but by declaring the need for new approaches to elucidation and interpretation of the essence of what is happening, fundamental “discoveries”, change in the paradigm of Russian musical scholarship.

Keywords: methodology and paradigm in musical scholarship, academic discovery, development of concepts in musical scholarship, research schools, forecasts and prospects for musicology.

For citation: *Taraeva G. Russian musical scholarship: inertia and prospects // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 96-103.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_96

При значительных метаморфозах в музыкальной культуре сегодня особенно остро встает вопрос о трактовке новых явлений и процессов в отечественной музыкальной науке. Верность научным традициям – методологии, концепциям – в резко меняющихся условиях реальности дает основание обозначить в данной статье научные инерции. Реальность требует принципиальной переориентации науки – именно трансформации фокуса видения явлений. В настоящей публикации поднимается вопрос о двойственной природе музыковедения, его разделении на сферу собственно науки и разработки научных идей и открытий.

Наука о музыке рубежа веков становится объектом активного изучения: историографию интересует логика смен теоретических оснований, способов изучения музыки, трансформаций методологии и концепций. В таких ракурсах указанная сфера знаний неоднократно становилась темой научных форумов, в частности, ряда конференций в Российской академии музыки им. Гнесиных с последующей публикацией сборников: «Музыкальная наука на постсоветском пространстве» (2010), «Музыкальная наука в едином культурном пространстве» (2014), «Музыкальная наука в контексте культуры: Музыковедение и вызовы информационной эпохи» (2022).

Научную рефлексию в отечественном музыковедении можно рассматривать, конечно, и ранее, но систематический интерес очевиден с начала нашего столетия. Одна из первых работ – докторская диссертация Т. И. Науменко (2005), в которой обобщен комплекс исследований рубежного десятилетия [1].

Отечественных музыковедов в начале XXI века интересовали различные реалии науки: предметы исследования, методы, соответствие времени. Н. С. Гуляницкая освещает в своей монографии (2009) методы науки о музыке [2]. Критически оценочная позиция представлена в материалах Л. О. Акопяна «Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени»

[3] и «Блеск и нищета музыкальной науки» [4], опубликованных в 2010 году. Композитор А. А. Кобляков отмечает новые «трансмерные» отношения науки и музыкального творчества (2018) [5]. Обстоятельный обзор предпринят С. А. Петуховой в статье 2019 г. «Российское музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концепций» [6]. Одна из последних работ – статья новосибирского музыковеда Г. А. Еременко «Музыкальная наука рубежа тысячелетий в рефлексии российских исследователей» (2022) [7], в которой освещаются мнения и предложения ряда музыковедов по преодолению монопарадигмальной установки отечественной музыкальной науки.

Т. В. Букина в историческом обзоре концепций российского музыковедения подробно рассматривает тему «социум и музыка» [8], резко характеризуя современное состояние науки о музыке, называя негативным современным сценарий развития, препятствующий ее концептуальному обновлению: консервативные когнитивные и образовательные устои, распад научного социума, практическое отсутствие дискуссионного общения в научном сообществе.

В дефиниции понятия науки энциклопедические и словарные источники акцентируют значение открытия, принципиального вклада ученого в описание и оценку реальности, теоретической значимости и новизны методологии. Попробуем представить очень краткий обзор достижений отечественной науки о музыке в прошлом, которые явились открытиями, позиционировали принципиально новые подходы к музыкальной реальности, концептуально и методологически служили научным исследованиям разных периодов.

Музыкальное произведение, ставшее около века назад понятием как традиционный ориентир теории музыки, после польского философа-феноменолога Р. Ингардена выступило не только созданием акустического феномена, но и эмоциональным «высказыванием»,

отражением чувств. Новый поворот представлений о произведении в отечественной науке восходит к Б. В. Асафьеву, который сформулировал интонационную сущность музыки в книге «Музыкальная форма как процесс» [9]. Это было теоретическим открытием, принципиально новым взглядом на смыслы и значения различных единиц музыкальной ткани; именно Б. В. Асафьев ввел понятие семантики в музыковедение.

Следующая «научная концепция» в музыковедении – разработка Л. А. Мазелем теории психофизиологических оснований смысла выразительных средств музыки. Безусловным открытием музыковеда стала теория целостного анализа, хотя ее постигла в полном смысле слова трагическая судьба. Автору данной статьи довелось быть слушательницей уникального курса названного профессора – «Анализ музыкальных произведений» (1965–1967 гг.) – в Московской консерватории. Курс был прочитан единственный раз в истории факультета и явился мотивом «принудительного» ухода Л. А. Мазеля из консерватории<sup>1</sup>. После упомянутого курса организационный энтузиазм, результатом которого явилось переименование в учебных планах музыкальных вузов «Курса формы» в курс «Анализ музыкальных произведений», обернулся, однако, неадекватной трактовкой данной процедуры, трактуемой в педагогической практике как сумма характеристик музыкальных средств в тексте произведения<sup>2</sup>. Л. А. Мазель категорически выделял в целостном анализе не просто комплекс средств и приемов письма, но особый индивидуальный, неповторимый способ их функционирования в произведении – постижение сути музыкального шедевра.

Существенный вклад в теорию музыкального языка был внесен В. В. Медушевским, аспирантом Л. А. Мазеля 1960-х годов. В докторской диссертации В. В. Медушевского «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (1981) были выделены и сформулированы два пласта системы выразительных средств музыки – грамматический и семантический [10]. Принципиально новое понятие интонационной фабулы разработала и ввела в обиход И. А. Барсова в монографии «Симфонии Г. Малера» [11].

Дефиниция музыкальной науки как принципиального открытия, смены исследовательских парадигм ни в коей мере не ставит проблемы критической оценки значительных научных трудов и их авторов. Напротив, концептуальность науки открывает для разработки новые области, проблемы, темы дальнейших исследований. В плане влияния теоретических идей Л. А. Мазеля на научное творчество музыковедов следует отметить, в частности, сферу изучения музыкаль-

ной семантики, назвав докторские диссертации и монографии Л. Н. Шаймухаметовой, автора данной статьи, исследования М. Г. Арановского. Интерес к изучению смысла музыкальных средств на пересечении со смежными научными дисциплинами вызывает появление теории музыкального содержания в трудах В. Н. Холоповой («Музыка как вид искусства», 1991) и ее научной «школы» (Л. П. Казанцева, А. Ю. Кудряшов).

В огромном по объему научном творчестве Ю. Н. Холопова (около 1000 публикаций) позиционируются теоретические основания гармонии современной музыки. Ученый обогатил терминологический аппарат музыковедения, введя понятия полиладовости, симметричных ладов микрохроматики, метрической экстраполяции, текстомузыкальной формы и др.

Следующим открытием в музыкальной науке обозначим теорию музыкальной психологии Е. В. Назайкинского. Первое фундаментальное исследование – «О психологии музыкального восприятия» [12], в котором раскрывался объект понимания и переживания музыки в опоре на речевой, двигательный, пространственно-временной жизненный опыт, на его роль в понимании структур и форм, жанра и стиля<sup>3</sup>. Концепция психологии музыкального восприятия послужила основой для принципиально новых поворотов музыковедения в последующих монографиях Е. В. Назайкинского – «Логика музыкальной композиции» (1982) и «Звуковой мир музыки» (1988).

В 1970–1980-е годы прошлого столетия в отечественном музыковедении активно развивались новые представления с позиций приведенных научных концепций. Это труды В. Дж. Конен, Ю. Н. Тюлина, капитальные разработки музыкального стиля И. В. Способина, Т. Н. Ливановой, М. К. Михайлова, научная полемика в дискуссиях В. Дж. Конен с Ю. Н. Холоповым по поводу историзма теоретического музыковедения, Ю. Н. Холопова с Л. А. Мазелем о целостном анализе. Ленинградский профессор А. Н. Сохор опубликовал в 1975 году монографию «Социология и музыкальная культура», в которой обозначил новый предмет и новые методы музыковедения [13].

В московской музыкальной науке в это время активно работали С. С. Скребков («Художественные принципы музыкальных стилей»), В. П. Бобровский (труды о переменности функций музыкальной формы), Ю. К. Евдокимова (историко-теоретические исследования полифонии). Широко известны как научные завоевания выше-названных ученых, так и работы Г. В. Крауклиса (о проблемах программного симфонизма), Р. Г. Косачевой (о романтизме в балете XX века),

М. И. Катунян (об эволюции понятия тональности), В. П. Варунца (о проблематике неоклассицизма), М. А. Сапонова (об основах творчества в Средневековье), К. В. Зенкина (о явлении романтической фортепианной миниатюры).

Среди громких «научных имен» Ленинградской консерватории – И. И. Соллертинский (1902–1944): энциклопедические знания (включая 20 иностранных языков), феноменальная память. Вместе с тем, И. И. Соллертинский – ученый, известный оригинальными музыковедческими исследованиями и высоко ценимый современными читателями. Когда на сайте одного из крупных Интернет-магазинов были предложены несколько экземпляров раритета – книги «Музыкально-исторические этюды» И. И. Соллертинского, по цене, превышающей стоимость романтических бестселлеров, эти экземпляры «разлетелись» за часы.

Докторская диссертация (без защиты кандидатской) профессора Ленинградской консерватории М. С. Друскина «История клавира и клавирной музыки в XVI–XVIII веках» (1946) положила начало научному изучению исторического музыкального процесса. М. С. Друскин впервые в истории отечественного высшего музыкального образования разработал и читал специальный курс «Музыкальная историография» (1971–1991), вводная часть которого была опубликована посмертно. Кстати, М. С. Друскин – первый лауреат Премии имени Б. В. Асафьева (1984) за научные труды.

Ю. Н. Тюлин (1893–1978), профессор Ленинградской консерватории с 1925 года<sup>4</sup>, в 1937 г. защитил докторскую диссертацию (как и М. С. Друскин, без кандидатской) по монографии «Учение о гармонии», в которой была развита теория переменных функций. Ю. Н. Тюлин ввел понятие фонизма интервалов и созвучий, разработал теорию музыкальной фактуры и фигурации, в частности понятие «педемы» (мелодические движения по звукам аккордов – терцовых созвучий).

Из выдающихся ленинградских корифеев науки следует также надо назвать ученицу М. С. Друскина, старейшего профессора Т. С. Бершадскую, прожившую почти век (1921–2021). Концепция ученого о сущности лада революционна в полном смысле слова. Сама Т. С. Бершадская личной находкой считала представление о носителе ладовой функции, которым определяется аккорд, касательно чего дискутировала по этой проблеме со многими авторами. Т. С. Бершадская утверждала идеи процессуальности и системности лада, восходящие к Б. В. Асафьеву и Б. Л. Яворскому.

Е. А. Ручьевская, также профессор Ленинградской консерватории, автор более 100 науч-

ных трудов, – один из первых авторитетов в изучении оперы. Основные достижения Е. А. Ручьевской – теория функций музыкальной темы (монография 1977 года), активная разработка теории музыкального синтаксиса, взаимодействия музыки и слова.

Значительными научными событиями уже в нашем столетии назовем монументальную серию трудов московского музыковеда Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв.»<sup>5</sup> Масштабными исследованиями явились монографии М. С. Старчеус «Слух музыканта» и «Личность музыканта». Обширное, научно обоснованное пособие «Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха» было создано М. В. Карасевой. Актуальной проблематике психологии музыкальных способностей посвящено капитальное исследование Д. К. Кирнарской (2004). По множеству опубликованных профессором Московской консерватории В. П. Чинаевым работ читались уникальные авторские курсы «Из истории фортепианно-исполнительских стилей XX–XXI вв.» и «Исполнительская культура в контексте стилевых направлений 20–50-х годов XX века».

Стоит назвать и не столь многочисленные повороты музыкознания к иным музыкальным пластам. Первым обратился к взаимодействиям академических и массовых жанров в современной советской музыке А. М. Цукер в докторской диссертации (1993), продолжив данную тему в различных публикациях, включая книги «И рок, и симфония», «Отечественная массовая музыка: 1960–1990», «Музыковедение и жизнь» [14]. Знаменательный пример – докторская диссертация музыковеда Ф. М. Шака: солидный знаток истории джаза и массовой музыки, ученый исследует данные сферы как феномен в современных социокультурных процессах [15]. Исследования, а также информация о джазе и массовой музыке сегодня многочисленны, однако они не пересекаются с академическим музыковедением – здесь свои авторы, например в Интернет-портале и журнале (а также на канале) Джаз.ру.

Квалификационная сфера музыкальной науки (диссертационные работы, ассимиляции научных концепций и принципов исследования) представлена многочисленными публикациями в специальных профессиональных журналах. Автором настоящей статьи был предпринят обзор более полутора тысяч отечественных диссертационных исследований. Данный обзор охарактеризован в статье «Отечественная музыкальная наука в диссертационном пространстве» [16], где приведена таблица, наглядно демонстрирующая динамику количественного роста дипломированных ученых в стране. За 21 год в прошлом

столетии было защищено 260 диссертаций, за аналогичный период в XXI в. – 1418 (существенный рост в пять с половиной раз), что, безусловно, свидетельствует о подлинной массовости российской музыкальной науки. Но диссертации не претендуют на научные открытия, их цель – демонстрация профессиональной квалификации.

Очень краткий обзор научных открытий на фоне также достаточно лаконичной общей научной панорамы возможно было, вероятно, представить по-другому, сделать иные акценты, сформулировать по-иному принципиальные смены ориентаций, фактически обозначено открытиями тех ученых, которые обеспечили существенные «развороты» музыкознания: Б. В. Асафьев, Л. А. Мазель, Е. В. Назайкинский. Однако это наука прошлого столетия.

Почему же музыковеды в нашем веке не склонны к принципиальным научным открытиям? Некое торможение механизмов возникновения принципиальных поворотов научной мысли?

Здесь следует вспомнить выдающегося американского ученого Томаса Куна (1922–1996), физика по образованию, который сформулировал характеристики науки, ставшие современным ориентиром: нормальная наука (каждое новое открытие поддается объяснению с позиций господствующей теории), экстраординарная наука (вызывающие новации) и научная революция как формирование новой парадигмы<sup>6</sup>. Вероятно, сегодня музыкознание находится в ситуации необходимости парадигмального поворота.

Чтобы наука о музыке осуществляла свою генеральную функцию – не просто вкладает в представления о явлениях, но принципиальных открытий, – ей предстоит сконцентрироваться на осмыслении новых объектов.

Традиционный объект, музыкальное произведение, обозначается сегодня в новом ракурсе по причине новых требований и функций в культуре. Симфония, например, становится не только органной, хоровой, вокальной, но рок-симфонией, симфонией-металл, симфоническим действием. Эти новые префигурации жанра можно исследовать, конечно, в традиционной технике анализа языка и стиля, но с риском пройти мимо существенных преобразований культурного механизма. Заслуживает парадигмальной переориентации обширный симфонический багаж недавно ушедшего из жизни 88-летнего Сергея Слонимского (34 симфонии) или Алемдара Караманова (24 симфонии), как и наследие американского композитора армянского происхождения Алана Хованесса (67 симфоний). В этих сочинениях, в их восприятии и понимании перестает действовать закон связи драматургии с театром, смыслом его образов

и коллизий. О явлении и понятии «симфонизм» в историческом разрезе и сегодня, об уходе жанра в тень писала М. С. Дядченко [19].

Науку не может не интересовать всерьез принципиальное перемещение «произведения» в новые пласты музыкальной культуры – музыкальный «дизайн» кинофильма и ТВ, звуковое сопровождение видеоигры, где возникает и складывается новый ассоциативный мир для последующего восприятия музыки в концертной программе. Тема музыки, звукового саундтрека видеоигры безгранична по масштабу явления, а мировая популярность композиторов (как и масштабы их гонораров) впечатляет. Тем не менее, практически не отражено в отечественной научной литературе творчество в данной сфере Ханса Циммера, Инона Зура, Пола Роме-ро, Майкла Джаккино, Акиры Ямаоки, Манами Мацумаэ, Йоко Шимомуры, Нобуо Уэмацу и других современных знаменитостей.

Сегодня очевидны научные перспективы в поиске новых ракурсов. Любопытная проблема – модификация концепции В. Дж. Конен «театр и симфония», которая может звучать как «кино, видеоигра и инструментальная музыка рубежа XX–XXI веков».

Современная культура изменила еще один традиционный объект музыкознания – саму фигуру композитора, которая просто утрачивает свою «номинацию», о чем, кстати, писал В. И. Мартынов в книге «Конец времени композиторов». В кинофильмах и видеоиграх сегодня принято указывать не «композитор», а «музыка такого-то» или «автор музыки», поскольку современный композитор по-другому сочиняет. Мы не употребляем сегодня выражение «писать музыку», ведь автор такого сочинения может не знать нотной грамоты, активно используя компьютерные библиотеки звуковых сэмплов. Музыковеды не интересуются в должной мере этими обширнейшими материалами, демонстрирующими происхождение «мастерства» композитора.

Еще одна (на первый взгляд, не очень новая) «компьютерная» проблема – дефиниция и, главное, хрестоматийная база единиц музыкального текста<sup>7</sup>. Американский инженер-композитор Д. Коуп вычленил текстовые единицы и создал программу ЕМІ (Experiments in Musical Intelligence), в которой компьютер комбинировал из них музыку. В 1990-е годы автор обнаружил на дисках эти композиции в стилях И. С. Баха, В. А. Моцарта, серии «Classical Music Composed by Computer». Резко негативная реакция слушателей на «бездуховную» машинную музыку заставила Коупа отказаться от этих опытов, хотя он относит критику к тра-

диционными предубеждениям, инерционным социально-психологическим установкам. Тогда для создания собственной музыки Коуп начал использовать свой компьютер, оснащенный языком тридцати шести композиторов. Многие композиции Д. Коупа выложены в Сети (около 400 образцов), и пользователи приходят в ужас от того, что в принципе догадаться о компьютерном авторстве практически невозможно.

Теоретически близка данной проблематике перспективная научная тема, которую можно метафорически озаглавить «Постижение тайны шедевра». Банальность компьютерной стилизации имитации – человеческий фактор: программу пишет человек, и от его личности не просто зависит духовная ценность – это его понимание, «смыслослушное» представление процесса создания музыки комбинированием музыкально-речевых структур. В оправдание банальности компьютерной композиции вспомним общее количество произведений И. С. Баха, И. Гайдна, В. А. Моцарта, песен Ф. Шуберта и Р. Шумана, а также число их шедевров: тиражирования здесь было на порядок больше подлинных откровений.

Еще одна «тайна», которая настойчиво ждет внимания со стороны музыкальной науки, – восприятие звучащей музыки. От чего зависит ощущение слушателем ценности или банальности выступления музыканта-артиста, при всей виртуозности владения инструментом или голосом? Как оценивают данный фактор слушатели зрелого возраста и молодежь, отказавшаяся от выразительной интонации живой речи в пользу сетевого общения?

И, в заключение рассуждений о перспективах (или прогнозах), скажем несколько слов о музыкальной педагогике, кризис которой начинается, наконец, всерьез осознаваться.

С одной стороны, это проблема компьютерного оснащения учебного процесса. Вопрос связан не с внедрением компьютера, а с характером материалов, которые представляют собой

перевод традиционных форм в электронные немногословные форматы. Можно ли оценить многословие и лаконизм научных текстов в исторической эволюции и перспективе – информационный материал для исследования в области профессиональных речевых форм, но не в плане филологической оценки, а в плане формулировки законов жизни научных идей, музыковедческой терминологии.

С другой стороны, научное осмысление музыкальной педагогики возможно в проявлении интереса к тому, как преподавали вчера и как преподают сегодня. Возможно ли использовать конкретный педагогический опыт корифеев прошлого или же надо учить совершенно по-новому, в частности, широко используя аудио- и видеозаписи? Студенты-вокалисты сегодня часто обращаются к просмотру видеоконcertов и опер. Инструменталисты также смотрят и слушают много видео- и аудиозаписей, что толкает и одних, и других к неосмысленным имитациям авторитетов. Педагог, казалось бы, должен объяснить, в чем секреты жизненности и безнадежного «устаревания» интерпретаций кумиров прошлого. Однако наука здесь пока безмолвствует...

Суждено ли и дальше жить классике? Сегодня науке предстоит более энергично вернуться к процессам музыкальной культуры, порождающей произведение. Как и почему, зачем в ней существовала классическая (академическая) музыка? Почему эта музыка была приметой образованности человека, символом духовности личности, и как обстоит в наше время ситуация с «культурным человеком»?

Тем и поворотов в осмыслении музыкальной культуры необозримо много. Наверное, обозначенные здесь как гипотетические прогнозы, они станут реальностью науки сегодня и в обозримом будущем, представив нам имена ученых – не только открывателей новых объектов, новых знаний и новых методов, но и создателей новой парадигмы науки о музыке.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Причиной послужила позиция воинствующе консервативной администрации факультета и кафедры теории музыки, а не возраст и проблемы со здоровьем (профессор прожил еще 36 лет, уйдя из жизни в 93 года, при этом активно публиковался в 1970–1980-х гг.).

<sup>2</sup> Просуществовав в этой номинации более полувека, курс несколько лет назад был переименован в «Основы анализа музыкальной формы».

<sup>3</sup> На защите докторской диссертации по этой монографии в 1972 г. оппонент-психолог поздравил музыкальную науку, предложив всем присутствующим запомнить дату рождения отечественной музыкальной психологии.

<sup>4</sup> Последнее десятилетие жизни Ю. Н. Тюлин работал на кафедре теории музыки Московской консерватории.

<sup>5</sup> Первая часть «Самосознание эпохи и музыкальная практика» (1996) была докторской диссертацией. В 2007 г. опубликованы вторая и третья части («Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции» и «Поэтика и стилистика» соответственно).

<sup>6</sup> Его работы частично опубликованы на русском языке [17]. О научной концепции Т. Куна см. в ежегоднике «Философия науки» [18].

<sup>7</sup> Американские авторы из Иллинойса, композитор Л. Хиллер и математик Л. Айзексон, еще в 1950-е годы сконструировали программы для тогдашней ЭВМ, которая и сочинила ставшую знаменитой «Илиас-скюту».

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Науменко Т. И.* Музыкаведение: стиль научного произведения: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 2005. 304 с.
2. *Гуляницкая Н. С.* Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 254 с.
3. *Акопян Л. О.* Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: материалы Международной науч. Интернет-конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Akopyan.pdf> (дата обращения: 05.09.2023).
4. *Акопян Л. О.* Блеск и нищета музыкальной науки // Музыковедческий портал ОНМА им. А. В. Неждановой. URL: <http://musikology.com.ua/upload-files/AkopyanBlesk.doc> (дата обращения: 05.09.2023).
5. *Кобляков А. А.* Музыкальное творчество и наука: новые трансмерные отношения // Музыкальная академия. 2018. № 1. С. 162–178.
6. *Петухова С. А.* Российское музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концепций // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 103–114.
7. *Еременко Г. А.* Музыкальная наука рубежа тысячелетий в рефлексии российских исследователей // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2022. Т. 10. № 1. С. 5–15.
8. *Букина Т. В.* Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации в отечественной научной традиции советской и постсоветской эпох: дис. ... д-ра иск. (24.00.01). СПб., 2011. 402 с.
9. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
10. *Медушевский В. В.* Интонационная природа музыкальной формы: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 1981. 381 с.
11. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с.
12. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
13. *Сохор А. Н.* Социология и музыкальная культура. М.: Сов. композитор, 1975. 202 с.
14. *Цукер А. М.* Музыкаведение и жизнь: сб. ст. Ростов-н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. 421 с.
15. *Шак Ф. М.* Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Краснодар, 2018. 342 с.
16. *Тараева Г. Р.* Отечественная музыкальная наука в диссертационном пространстве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 86–94.
17. *Кун Т.* Объективность, ценностные суждения и выбор теории // Современная философия науки: знание, рациональность, ценности в трудах мыслителей Запада: хрестоматия. М.: Логос, 1996. С. 61–82.
18. Философия науки: Ежегодник. М.: Институт философии РАН, 2004. Вып. 10. 256 с.
19. *Дядченко М. С.* Симфония и симфонизм сегодня – явления и понятия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 12–17.

### REFERENCES

1. *Naumenko T.* Muzykovedenie: stil' nauchnogo proizvedeniya [Musicology: A style of research work]: Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 2005. 304 p.
2. *Gulyanitskaya N.* Metody nauki o muzyke [Methods of the music scholarship]. Moscow: Muzyka, 2009. 254 p.
3. *Akopyan L.* Bol'shie teoreticheskie kontseptsii v muzykoznanii: svet i teni [Large theoretical concepts in musicology: light and shades]. In: Muzykal'naya nauka na postsovetskom prostranstve [Musical scholarship in the post-Soviet space]: materials of the International research Internet conference. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2009. URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Akopyan.pdf> (date of application: 05.09.2023).
4. *Akopyan L.* Blesk i nishcheta muzykal'noy nauki [The brilliance and poverty of musical scholarship]. In: Muzykovedcheskiy portal ONMA im. A. V. Nezhdanovoy [Musicological portal of A. Nezhdanova Odessa National Music Academy]. URL: <http://musikology.com.ua/upload-files/AkopyanBlesk.doc> (date of application: 05.09.2023).

5. *Koblyakov A.* Muzykal'noe tvorchestvo i nauka: novye transmernye otnosheniya [Musical creative activity and scholarship: new trans-dimensional relationships]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2018. No. 1. Pp. 162–178.
6. *Petukhova S.* Rossiyskoe muzykovedenie kak protsess: v krugu tem, otkrytiy i kontseptsiy [Russian musicology as a process: in the circle of topics, discoveries and concepts]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2019. No. 1. Pp. 103–114.
7. *Eremenko G.* Muzykal'naya nauka rubezha tysyacheletiy v refleksii rossiyskikh issledovateley [Musical scholarship at the boundary of millennium in the reflection of Russian researchers]. In: Vestnik muzykal'noy nauki (Novosibirsk) [Bulletin of musical scholarship]. 2022. Vol. 10. No. 1. Pp. 5–15.
8. *Bukina T.* Ideya muzykal'noy kul'tury i sposoby ee kontseptualizatsii v otechestvennoy nauchnoy traditsii sovetskoy i postsovetskoy epokh [The idea of musical culture and methods of its conceptualization in the Russian research tradition of Soviet and post-Soviet eras]: Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2011. 402 p.
9. *Asafiev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
10. *Medushevskiy V.* Intonatsionnaya priroda muzykal'noy formy [Intonation nature of musical form]: Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 1981. 381 p.
11. *Barsova I.* Simfonii Gustava Malera [Symphonies by Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 496 p.
12. *Nazaikinskiy E.* O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the psychology of musical perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 384 p.
13. *Sokhor A.* Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura [Sociology and musical culture]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 202 p.
14. *Tsuker A.* Muzykovedenie i zhizn' [Musicology and life]: selected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2014. 421 p.
15. *Shak F.* Dzhaz i massovaya muzyka v sotsiokul'turnykh protsessakh vtoroy poloviny XX– nachala XXI v. [Jazz and mass music in sociocultural processes of the 2nd half of the 20th – early 21st centuries]: Dr. Sci. Thesis (Art). Krasnodar, 2018. 342 p.
16. *Taraeva G.* Otechestvennaya muzykal'naya nauka v dissertatsionnom prostranstve [Russian musical scholarship in the dissertation space]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 2. Pp. 86–94.
17. *Kun T.* Ob'ektivnost', tsennostnye suzhdeniya i vybor teorii [Objectivity, value judgments and theory choice]. In: Sovremennaya filosofiya nauki: znanie, ratsional'nost', tsennosti v trudakh mysliteley Zapada [Modern philosophy of science: knowledge, rationality, values in the works of Western thinkers]: reading-book. Moscow: Logos, 1996. Pp. 61–82.
18. *Filosofiya nauki* [Philosophy of science]: Annual. Moscow: Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, 2004. Vol. 10. 256 p.
19. *Dyadchenko M.* Simfoniya i simfonizm segodnya – yavleniya i ponyatiya [Symphony and symphonism today – phenomena and concepts]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 4. Pp. 12–17.

**Тараева Галина Рубеновна**

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*taragr@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-5696-2570

**Galina R. Taraeva**

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*taragr@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-5696-2570



# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

## MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



УДК 78.07

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_104

**И. П. ДАБАЕВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

**А. С. БАЙДИКОВА**

*Ростовская областная филармония*

### **РОССИИ ПРЕДАН СЕРДЦЕМ... (О ТВОРЧЕСТВЕ Л. П. КЛИНИЧЕВА)**

Статья посвящается ростовскому композитору, Заслуженному деятелю искусств РФ, профессору Леониду Павловичу Клиничеву, которому в 2023 году исполнилось 85 лет. В публикации рассматривается творчество данного композитора с точки зрения важнейших тем, жанров, аспектов творческого содружества. Главная тема сочинений Л. П. Клиничева – судьба России и русских людей в сложные исторические периоды. В центре внимания композитора – литературные шедевры русских писателей и поэтов. Авторами статьи освещаются страницы творческого содружества Л. П. Клиничева и Народной артистки РФ, оперного режиссера Л. А. Гергиевой, чье участие в рассмотрении и выборе сюжетов способствовало появлению целого ряда оперных произведений композитора, в частности оперной трилогии, посвященной русским поэтессам XX века Анне Ахматовой, Марине Цветаевой, Зинаиде Гиппиус.

Большое значение в творчестве Л. П. Клиничева имеет тема донского казачества, которая нашла претворение в балете «Тихий Дон», опере «Казачьи сыновья». Отмечается, что в поисках музыкального материала композитор обращается к фольклорным источникам: цитирует их, применяет характерные мелодические обороты и попевки. Однако наиболее интересным является путь создания оригинальных сочинений в духе казачьих традиций. В статье рассматривается последнее из указанных направлений на примере оригинального хора «Туман яром» и автоцитирования соответствующей темы в балете «Тихий Дон». Примечательны варианты изменения фольклорного материала, собственные певческому искусству донских казаков.

Тяготение Л. П. Клиничева к драматическим и трагическим концепциям, проявляющееся в монументальных сочинениях композитора, уравновешивается миром света и добра, запечатленным в операх для детей. Отмечается несомненная востребованность творчества Л. П. Клиничева в настоящее время.

Ключевые слова: композитор Л. П. Клиничев, оперное творчество, Л. А. Гергиева, творческое содружество, претворение донского казачьего фольклора.

*Для цитирования: Дабеева И. П., Байдикова А. С. России предан сердцем... (О творчестве Л. П. Клиничева) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 104-109.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_104

I. DABAEVA

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

A. BAIDIKOVA

*Rostov Regional Philharmonic*

**DEVOTED TO RUSSIA WITH HEART...  
(ON L. KLINICHEV'S WORK)**

The article is dedicated to the Rostov composer, Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor Leonid Klinichev, who turns 85 in 2023. It examines his work from the angle of the most important themes, genres and his creative community. The main theme of his art is the fate of Russia and Russian people in difficult historical periods. The composer's works are based on the literary masterpieces of Russian writers and poets. The article elucidates the creative collaboration between Klinichev and People's Artist of the Russian Federation, opera director L. Gergieva. Thanks to her participation in the search for plots, a number of operas emerged, particularly an opera trilogy dedicated to Russian poetesses of the 20th century – Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva and Zinaida Gippius.

The theme of the Don Cossacks, which was embodied in the ballet "Quiet Don" and the opera "Cossacks" is of great importance in Klinichev's oeuvre. It is noted that the composer turns to folklore sources as musical material: he quotes them, uses characteristic melodies and chants. However, the most interesting is the way of creating original works in the spirit of Cossack traditions. The article examines such works on the example of the original chorus "Tuman yarom" and the auto-quotation of its theme in the ballet "Quiet Don". The composer uses variant changes in the material, which are also found in the singing practice of the Don Cossacks.

The composer's inclination towards dramatic and tragic concepts, manifested in his monumental works, is balanced by the world of light and kindness presented in the operas for children. The authors highlight the demand for Klinichev's music at the present time.

Keywords: composer Leonid Klinichev, operatic creative work, L. Gergieva, creative collaboration, implementation of the Don Cossacks folklore.

*For citation: Dabaeva I., Baidikova A. Devoted to Russia with heart... (On L. Klinichev's work) // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 104-109.*

*DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_104*



Творчество Леонида Павловича Клиничева охватывает разные жанры академической музыки, включая оперу, балет, симфонию, концерт, хоровой цикл. Сочинения этого композитора звучат на самых престижных концертных площадках страны, вызывают интерес у слушателей. В чем же заключается секрет востребованности его музыки сегодня? Ответ на этот вопрос, по нашему мнению, связан с доминантой творчества, объединяющей все произведения Л. П. Клиничева, – от ранних опусов до сочинений, рождающихся из-под пера Мастера в настоящее время.

Темы, к которым обращается Л. П. Клиничев, многими нитями связаны с Россией – судьбой страны и судьбами русских людей. Композитора привлекают наиболее яркие, драматические, нередко трагические страницы истории. Музыка Л. П. Клиничева – глубокое размышление о важнейших, поворотных событиях, меняющих жизненный вектор человека,

ставящих перед ним проблему выбора дальнейшего пути. Не случайно в процессе творчества композитор обращается к наследию русских писателей и поэтов, чьи произведения принадлежат сокровищнице отечественной литературы, – бессмертным творениям Л. Н. Толстого, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, З. Н. Гиппиус, М. С. Шолохова, А. В. Калинина. Каждое сочинение Л. П. Клиничева не только возвращает слушателя к признанным литературным шедеврам и побуждает заново пережить вместе с их героями драматические коллизии, но и открывает в хорошо известных сочинениях классиков новые грани, вскрывает глубокие подтексты, присущие этим произведениям. Композитор всегда кропотливо и обстоятельно работает над либретто, с большим энтузиазмом изучает всевозможные источники – письма, дневники, документальные свидетельства.

Пристально вглядываясь в события минувших эпох, он стремится осмыслить судьбу каждого героя вновь создаваемого сочинения с позиций нашего времени.

Л. П. Клиничев – художник, воспевающий в своих произведениях красоту, величие, силу, дух, неповторимый характер России и русских людей, прославленных и непримечательных, чьи имена навеки остались в истории или были навсегда преданы забвению. Не случайно статья А. А. Соколовой, посвященная творчеству этого композитора, названа предельно емко: «Песнь о России».

У многих сочинений Л. П. Клиничева – счастливая судьба: они привлекают внимание музыкантов-исполнителей, режиссеров, дирижеров, звучат в нашей стране и за рубежом. На протяжении многих лет композитор создает музыку для Академии молодых оперных певцов при Мариинском театре. Особую роль в этом сотрудничестве сыграло знакомство, а затем и многолетняя дружба с Народной артисткой России, оперным режиссером Л. А. Гергиевой. Будучи идейным вдохновителем оперных сочинений композитора, Л. А. Гергиева интуитивно находит необходимую основу для музыкальных замыслов, реализуемых Л. П. Клиничевым. Отобранные Л. А. Гергиевой сюжеты опер («Анна», «Страсти по Марине», «Бэла», «Маленький принц» и др.) неизменно вызывают интерес у Мастера и, как правило, обретают успешное сценическое воплощение. Кроме того, благодаря ее инициативе была осуществлена запись целой серии радиопередач – бесед с Л. П. Клиничевым, в которых звучали музыкальные фрагменты наиболее значимых произведений, освещались некоторые подробности биографии и творческого пути композитора, особенности его художественной «лаборатории», включая процесс работы над различными сочинениями.

Важный этап в творчестве Л. П. Клиничева связан с созданием оперной трилогии, посвященной великим русским поэтессам XX века Анне Ахматовой, Марине Цветаевой и Зинаиде Гиппиус. Композитор стремился погрузиться в их внутренний мир, жизнь, судьбу, личные переживания, причем замысел состоял в том, чтобы каждое сочинение объединяло сюжетное развертывание с литературными произведениями самих поэтесс. По словам Л. П. Клиничева, он был покорен характерами своих героинь. Непростые, порой трагические обстоятельства их биографий, положенные в основу опер, личные взаимоотношения, преломляемые в поэзии, вызывают эмоциональный отклик у слушателей, что явилось залогом сценического успеха данных сочинений. Моноопера «Анна», в которой

раскрываются подробности жизни и творчества Анны Ахматовой, впервые прозвучала в камерном формате на Первом международном фестивале моноспектаклей «Арт-Соло» (Владикавказ, 2011), а затем, в 2016 году, была поставлена в Мариинском театре. Критик А. Матусевич подчеркивает, что «в автобиографичности рассказа от лица прошедшей долгий, трудный и удивительный путь поэтессы заключается особенная необычность монооперы “Анна”, ее новизна» [1, с. 236]. Оперу «Страсти по Марине» зритель впервые увидел на сцене Нижегородского государственного академического театра драмы имени М. Горького. Завершается триптих оперой «Зинаида: Ласковая кобра». В отличие от двух предшествующих монодрам, «Зинаида» – камерная опера для трех солистов (Гиппиус – Мережковский – Философов), отражающая необычные личные отношения поэтессы в сложный период ее жизни. В либретто оперы мастерски переплетаются стихотворные и прозаические произведения Зинаиды Гиппиус.

Одна из важнейших тем в творчестве Л. П. Клиничева связана с донской казачьей историей и культурой. Первым крупным произведением в данной сфере стал балет «Тихий Дон». Отвечая на вопрос о причинах обращения к роману М. А. Шолохова, композитор заметил: «Он показался мне самым правдивым произведением о жизни, а его события – похожими на те, что происходили с моими предками» [2]. В этом сочинении трагические перипетии судеб главных героев разворачиваются на фоне массовых сцен, которые демонстрируют состояние всего русского народа, находящегося на перепутье в жестокое революционное время. Своеобразным продолжением этой темы, чрезвычайно близкой композитору, явилась опера «Казачьи» (по одноименной повести Л. Н. Толстого), которая была представлена в концертном исполнении на сцене Мариинского театра.

Обращение Л. П. Клиничева к сюжету М. Ю. Лермонтова в опере «Бэла» также связано с предложением Л. А. Гергиевой. Постановка была осуществлена Мариинским театром в 2015 году. По словам композитора, в его семье всегда любили стихи и прозу Лермонтова. Сюжет «Бэлы» захватил Л. П. Клиничева сразу. История взаимоотношений разных народов, представленная на примере судеб двух героев, нашла воплощение в музыке, наполненной неиссякаемой энергией и воплощающей красоту, искренность людей, которые населяют территорию Кавказа. Опера создавалась легко, с большим увлечением: кавказская музыка была знакома и близка Л. П. Клиничеву, регулярно звучала в его окружении.

Обращение к фольклору – явление, характерное для творчества композиторов разных стран. В отечественной культуре оно приобрело большой размах на протяжении второй половины XX века, что способствовало значительному обновлению музыкального языка и упрочению связи с национальными корнями. В музыковедении сложилось представление о волновой динамике данного процесса, активизирующегося в определенные исторические периоды; это нашло отражение в таких терминах, как «фольклорная волна», «новая фольклорная волна», последний из которых обозначил практику использования фольклорного материала на рубеже 1950–1960-х годов. В монографии Г. В. Григорьевой отмечается, что указанное толкование возникло в исследовательской среде того времени, поскольку обращение к фольклору и обогащение композиторского творчества новыми, оригинальными ладовыми и жанровыми формами воспринималось как взрыв, содействовавший достижению существенных результатов, появлению интересных художественных находок. Исследователь заключает: «Однако творческая практика последующих лет доказала отнюдь не волновой принцип этого течения – спада в нем не последовало, напротив, конец 60-х – 70-е годы обогатились произведениями, в которых принципиально новое отношение к фольклору продолжало активно развиваться <...> Вскоре наметилось явление стилевой ассимиляции, вобравшее в себя различные принципы работы с фольклором» [3, с. 65]. Творчество Л. П. Клиничева, демонстрирующее постоянный интерес к фольклору и развивающее национальные традиции, является ярким примером данной тенденции в отечественном музыкальном искусстве. Исследователи, обращаясь к характеристике различных сочинений композитора, как важнейшую особенность отмечают огромное внимание к донской казачьей культуре. Ее изучение и осмысление происходило в фольклорных экспедициях, в которых Л. П. Клиничев принимал постоянное участие на протяжении 70-х годов прошлого века.

Ссылаясь на выявленные исследователями типы композиторского диалога с фольклором, выдающийся отечественный этномузыковед И. И. Земцовский отмечает три направления, сложившиеся в творчестве отечественных авторов: цитирование народных мелодий; использование отдельных мелодических оборотов, попевок, приемов народной песни; создание музыки, национальной по духу, без видимых примет народной песенности [4, с. 8]. Для Л. П. Клиничева характерны все три подхода, при этом наиболее интересным и показательным в его творчестве является третий, позволяющий глубоко по-

стигнуть сущностные черты казачьей культуры и претворить не столько фольклорный источник, сколько дух народа, его традиции.

Композитор нередко обращается к авторскому цитированию. Наиболее яркие темы, закрепленные за определенными образными сферами, он использует в различных произведениях на протяжении всего творческого пути. Эти темы приобретают значение символов, характеризующих Родину, Любовь, Молитву. В процессе авторского цитирования Л. П. Клиничев прибегает к вариантному изменению тематического материала: легко узнаваемые темы каждый раз преобразуются в зависимости от контекста сочинения, что, очевидно, также связано с традицией донских казачьих песен, о которой Т. С. Рудиченко пишет следующее: «...чрезвычайно распространено бытование одной и той же песни в разных функциях... Это повлекло за собой вариативность *темпа* и преобразование *структуры*» [5, с. 10].

Указанная тенденция находит интересное воплощение в использовании композитором темы хора «Туман яром», сочиненного в духе донских казачьих песен. Данная тема стала настолько популярной, что на просторах Интернета, где она «обросла» большим количеством обработок для различных составов, часто определяется как народная. Широкий спектр эмоционально-образного толкования эта мелодия находит и у самого композитора. Хоровая композиция «Туман яром» чрезвычайно выразительна: спокойная, широко льющаяся мелодия ассоциируется с женской лирической песней. Еще одна характерная особенность, которая связывает данное сочинение с донскими казачьими традициями, – неполное пропевание текста. Достаточно часто донские песни излагаются в неторопливой манере с подробным описанием места действия, героев и самого описываемого события, причем окончание одного куплета повторяется в начале следующего. Такая эпическая манера повествования приводит к тому, что во многих из песен подобного рода насчитывается большое количество куплетов, однако в реальной певческой практике казаков они звучат не все. Об этом Т. С. Рудиченко пишет так: «Неполное пропевание – “песню до конца не доигрывают, жене правды не сказывают” – придает недосказанность, способствует *неисчерпаемости* песни» [5, с. 9].

Названную тему в качестве лейтмотива любви Григория и Аксины Л. П. Клиничев использует в балете «Тихий Дон». Она впервые появляется в момент встречи героев и сопровождает их на протяжении всего сочинения, звуча то чрезвычайно нежно, возвышенно, то с подчеркнутой страстностью. А. А. Соколова отмечает: «В этом скромном напеве композитор сумел услышать

его мелодическое очарование и вырастить из него чудесный цветок – озаренную светом и наполненную утренней свежестью тему любви. Она проходит через весь балет, изменяется, драматизируется, вбирая отчаяние в сценах со Степаном, Лесницким, умирающим ребенком – вплоть до прощального дуэта», в центре которого находится данная тема [6, с. 42].

Духовную жизнь казачества Л. П. Клиничев воплощает различными путями, один из которых – пристальное внимание композитора к темам, волнующим народ в различные исторические периоды. Уже сами названия его сочинений и используемые литературные источники указывают на важность поднимаемых проблем.

Другой путь ведет к воплощению жанровых традиций, обращению к тем образцам песен и танцев, которые характерны для культуры донского казачества. Одной из отличительных черт подобных жанровых моделей является эпичность развертываемого повествования. Именно это качество пронизывает все творчество Л. П. Клиничева, включая произведения, которые, на первый взгляд, не имеют непосредственной связи с темой казачества. Личность и общество, душевные терзания одинокого человека и объединяющий всех соборный дух часто воплощаются композитором посредством введения выразительных партий солиста в хоровые сочинения.

Трагическая и драматическая линии творчества Л. П. Клиничева в полной мере уравнове-

шиваются знакомым всем с детских лет добрым и уютным миром сказки, чудесного вымысла с непременно счастливым концом. В основе опер, написанных композитором для детей, лежат произведения как отечественной, так и зарубежной литературы. «Маленький принц» – первая из таких работ. Обратиться к известному сюжету Антуана де Сент-Экзюпери предложила Л. А. Гергиева, и эта работа была завершена в кратчайшие сроки. Впервые в создании либретто оперы приняла участие дочь композитора Мадина Леонидовна Клиничева, которая перевела прозаический текст сказки А. Экзюпери в стихотворную форму, а затем работала над либретто и к другим детским операм своего отца. Впоследствии Л. П. Клиничев обратился к сюжетам популярных сказок, внося изменения в тексты, создавая красочные спектакли и вовлекая современного юного зрителя в неповторимую атмосферу чудес, добра и справедливости. Так появились оперы «Терем-теремок», «Принцесса и свинопас», «Три поросенка», включенные в репертуар Академии молодых певцов при Мариинском театре.

Сегодня Леонид Павлович Клиничев, отмечая очередную круглую дату, активно работает над новыми произведениями, которые с нетерпением ожидают исполнители и слушатели. А многочисленные ученики профессора достойно продолжают традиции русской музыки, переданные им Учителем.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Матусевич А. П. Нижегородский эксперимент (Леонид Клиничев. Анна – Марина: Моноопера) // Знамя. 2016. № 6. С. 235–237.
2. Фрейдлин Л. Л. Местный автор без привязки к месту. URL: <http://www.strast10.ru/node/466> (дата обращения: 13.09.2023).
3. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы: исслед. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
4. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. Л.–М.: Сов. композитор, 1978. 176 с.
5. Рудиченко Т. С. Певческая традиция донских казаков: к проблеме самобытности: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 1995. 27 с.
6. Соколова А. А. Леонид Клиничев: Песнь о России // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 34–48.

### REFERENCES

1. *Matusevich A. Nizhegorodskiy eksperiment (Leonid Klinichev. Anna – Marina: Monoopera)* [Nizhny Novgorod Experiment (Leonid Klinichev. Anna – Marina: Mono-opera)]. In: *Znamya* [Znamya]. 2016. No. 6. Pp. 235–237.
2. *Freydlin L. Mestnyj avtor bez privyazi k mestu* [Local author without reference to a place]. URL: <http://www.strast10.ru/node/466> (date of application: 13.09.2023).
3. *Grigor'eva G. Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka: 50–80-e gody* [Stylistic problems of Russian Soviet music in the second half of the 20th century: 50s–80s]: research work. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1989. 208 p.

4. *Zemtsovskiy I.* Fol'klor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy o russkoy sovetskoy muzyke [Folklore and Composer: Theoretical studies on Russian Soviet music]. Leningrad–Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 176 p.
5. *Rudichenko T.* Pevcheskaya traditsiya donskikh kazakov: k probleme samobytnosti [The singing tradition of the Don Cossacks: to the problem of identity]: Abstract of Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 1995. 27 p.
6. *Sokolova A.* Leonid Klinichev: Pesn' o Rossii [Leonid Klinichev: Song of Russia]. In: Kompozitory Rostova-na-Donu [Composers of Rostov-on-Don]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 34–48.

**Дабаева Ирина Прокопьевна**

доктор искусствоведения, профессор,  
заведующая кафедрой теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*dabaeva-music@mail.ru*  
ORCID: 0000-0003-2462-7038

**Irina P. Dabaeva**

Dr. Sci. (Art), Professor,  
Head of the Department of Music Theory and Composition  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*dabaeva-music@mail.ru*  
ORCID: 0000-0003-2462-7038

**Байдикова Алина Сергеевна**

музыковед Оркестра русских народных инструментов «Дон»  
Ростовская областная филармония  
Россия, 344022, Ростов-на-Дону  
*alya.baidikova@yandex.ru*  
ORCID: 0009-0001-6224-3345

**Alina S. Baidikova**

Musicologist at the Don orchestra of Russian folk instruments  
Rostov Regional Philharmonic Society  
Russia, 344022, Rostov-on-Don  
*alya.baidikova@yandex.ru*  
ORCID: 0009-0001-6224-3345

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

## MUSIC EDUCATION



УДК 78.071.47

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_110

**М. С. КОПЫРЮЛИН**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### В ПОИСКАХ ИСТИНЫ И МЕТОДА: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДИАЛЕКТИКЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА Л. В. ВАРАВИНОЙ

В статье характеризуется педагогическая деятельность Людмилы Васильевны Варавиной – заведующей кафедрой баяна и аккордеона, профессора Ростовской консерватории. Отмечается, что на протяжении трех десятилетий, руководя кафедрой народных инструментов, а с 2013 г. – кафедрой баяна и аккордеона, Л. В. Варавина стремится всемерно содействовать поступательному развитию данного вузовского подразделения в аспекте совершенствования учебного процесса. Этому в значительной степени благоприятствует конструктивная атмосфера творческого поиска, неизменно присущая Л. В. Варавиной-педагогу. Отмеченные устремления реализуются не только в традиционных формах научно-методической работы (выступления на конференциях и семинарах, проведение мастер-классов, составление и редактирование пособий и репертуарных сборников). По мнению автора статьи, особого внимания заслуживает класс специального инструмента Л. В. Варавиной – именно здесь кристаллизуются, апробируются и совершенствуются нетривиальные подходы к решению важнейших проблем, связанных с профессиональным развитием современных молодых музыкантов. Тем самым названный класс Л. В. Варавиной предстает подлинной лабораторией музыкально-исполнительской педагогики. Разнообразные сопряжения и взаимодействия актуальных методических идей и дидактических приемов, с одной стороны, обуславливаются необходимостью успешного решения поставленной «сверхзадачи» – максимально полной и всесторонней самореализации студента в избранной сфере профессиональной деятельности. С другой стороны, обозначенный процесс творческого самовыражения постоянно соотносится с фундаментальными установками академического музыкального исполнительства. Подобное «двуединство» предопределяет специфику индивидуального педагогического метода Л. В. Варавиной. Данный метод является образцом подлинной диалектичности, будучи неразрывно связанным с актуальной художественной практикой и процессами динамичного саморазвития творческой индивидуальности.

Ключевые слова: Л. В. Варавина, музыкально-исполнительское образование, педагогическая деятельность в музыкальном вузе, специальный класс баяна и аккордеона, диалектический метод обучения.

Для цитирования: Копырюлин М. С. В поисках истины и метода: размышления о диалектике педагогического творчества Л. В. Варавиной // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 110-118.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_110

**M. KOPYRYULIN**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

### IN SEARCH OF TRUTH AND METHOD: REFLECTIONS ON THE DIALECTICS OF PEDAGOGICAL CREATIVE ACTIVITY BY L. VARAVINA

The article characterizes the pedagogical activity of Lyudmila Varavina, the head of the Department of Bayan and Accordion, professor at the Rostov Conservatory. It is noted that for three decades, heading the Department of Folk Instruments, and since 2013 – the Department of Bayan and Accordion, L. Varavina strives to fully promote the progressive development of this university department in terms of improving the educational process. This is greatly facilitated by the productive atmosphere of creative search,

invariably inherent in L. Varavina the teacher. The noted aspirations are realized not only in traditional forms of research and methodological work (lectures at conferences and seminars, holding master classes, compiling and editing manuals and repertoire collections). According to the author of the article, the class of special instruments by L. Varavina deserves special attention – it is here that non-trivial approaches to solving the most important problems related to the professional development of modern young musicians are crystallized, tested and improved. Thus, L. Varavina's class appears to be a genuine laboratory of music-performing pedagogy. Various connections and interactions of current methodological ideas and didactic techniques, on the one hand, are determined by the need to successfully solve the set “super task” – the most complete and comprehensive self-realization of the student in the chosen field of professional activity. On the other hand, this process of creative self-expression is constantly correlated with the fundamental principles of academic musical performance. Such “dual unity” predetermines the specificity of L. Varavina's individual pedagogical method. This method is an example of true dialecticism, being inextricably linked with the artistic practice of the newest era and the processes of dynamic self-development of creative individuality.

Keywords: L. Varavina, music performing education, teaching activities at a music high school, special class of bayan and accordion, dialectical teaching method.

For citation: *Kopyryulin M. In search of truth and method: reflections on the dialectics of pedagogical creative activity by L. V. Varavina // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 110-118.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_110

На протяжении последних десятилетий педагогическая деятельность Людмилы Васильевны Варавиной привлекает заинтересованное внимание отечественных специалистов в области народно-инструментальной педагогики и исполнительства [1; 2; 3; 4, с. 118–120]. Помимо традиционных показателей, характеризующих эффективность работы современного преподавателя музыкального вуза: ежегодного осязаемого роста числа выпускников – лауреатов крупных исполнительских конкурсов, успешной концертной деятельности студентов Людмилы Васильевны в различных амплуа (соло и ансамбли), ее персонального вклада в пополнение вузовского репертуара (исполнительские редакции и обработки), регулярных выступлений на методических конференциях, семинарах, мастер-классах, – авторами соответствующих публикаций более или менее подробно характеризуются приоритетные устремления Л. В. Варавиной в сфере исполнительской педагогики, оригинальные подходы, нетривиальные идеи и т. д. Настоящая статья призвана дополнить существующую серию «творческих портретов» индивидуальными наблюдениями, почерпнутыми из многолетнего профессионального общения с Мастером<sup>1</sup>.

Формулируя свою важнейшую педагогическую цель, Л. В. Варавина указывает: «Моя главная задача – чтобы каждый студент нашел себя, максимально реализовался как музыкант и творческая личность». Применительно к профессиональной исполнительской деятельности современного выпускника музыкального вуза данная установка подразумевает следующее: во-первых, необходимо обозначить собственное,

неповторимо индивидуальное «пространство» художественного самовыражения, во-вторых, – овладеть фундаментальными навыками «диалога» с разнообразными музыкальными текстами, их грамотного прочтения и толкования, выбора адекватных приемов и средств, позволяющих целенаправленно выстроить определенную интерпретаторскую версию и донести ее до слушателя. Подобное «двуединство» как будто выглядит вполне бесспорным, едва ли не самоочевидным, однако уже здесь таится ключевое диалектическое противоречие, изначально побуждающее музыканта к дальнейшим размышлениям.

Действительно, подчеркивая особую значимость индивидуальных творческих поисков в исполнительской сфере, Л. В. Варавина утверждает: педагог должен помочь студенту, гибко направляя процесс его развития и добиваясь полномасштабного раскрытия изначально заложенного потенциала. Речь идет о специфическом внутреннем импульсе постоянного самопознания (интроспекции), позволяющем обнаружить бесконечность и неисчерпаемость художественного самовыражения в искусстве: «Я говорю каждому студенту: давай посмотрим, в чем заключена твоя самобытность и каковы характерные для тебя индивидуальные проблемы. <...> Думаю, можно назвать счастливым того музыканта, который живет своей жизнью и реализует собственные дарования» (цит. по: [4, с. 119]). Однако в действительности творческому «обретению себя» неизбежно сопутствуют многочисленные сложности, этот путь оказывается поистине тернистым и во многом труднопредсказуемым.



Прежде всего, стремясь к последовательному формированию и воплощению собственной исполнительской концепции музыкального произведения, крайне желательно изучить, проанализировать и сопоставить важнейшие особенности предшествующих интерпретаций данного сочинения (в идеале – максимально возможного количества звуковых версий, доступных для ознакомления). В связи с этим возникает проблема так называемого «копирования» молодыми музыкантами неких «образцовых» или хотя бы «удачных» трактовок, принадлежащих более-менее известным инструменталистам прошлого или настоящего. Здесь Л. В. Варавина склонна отстаивать вполне диалектическую позицию. Несомненно, предрасположенность к формальному, бездумному копированию заведомо вредна и нуждается в решительном осуждении: «Если я вижу, что студент пытается кого-то механически копировать в исполнительском плане, да еще огорчается – дескать, “не выходит”, – я стараюсь немедленно пресекать подобные вещи» (цит. по: [4, с. 119]). Однако подражание мастеру (именно *подражание*, а не буквальное копирование, которое в музыкально-исполнительском искусстве крайне трудноосуществимо) может заключать в себе позитивное творческое «зерно»<sup>2</sup>. Подобная форма работы на определенном этапе развития студента благоприятствует его восхождению к художественно-звуковому идеалу и не отрицает роли исполнительской индивидуальности: «Второго Рихтера или Гульда все равно уже не будет, но возникнет что-то другое, – справедливо замечает Л. В. Варавина. – Важно отдавать себе отчет: подражать (одновременно с этим обучаясь) мы вправе только великим артистам, гениальным мастерам. При этом нельзя ограничиваться какими-то изолированными, “выхваченными” из контекста интонационными, метроритмическими и другими “находками”. Следует воспринимать огромный внутренний мир – “Космос Гения” – как взаимообусловленное, органическое единство». Именно благодаря такому подходу могут быть постигнуты и глубинная суть конкретного художественного образа, и его многогранность, что позволит молодому исполнителю чутко оценивать и выбирать для себя наиболее приемлемое, подлинно близкое собственным творческим устремлениям. В учебной практике соответствующий творческий опыт представляется несравненно более важным, чем стремление оградить студента от любого «внешнего влияния», заботясь о сохранении уникальной, неподражаемой художественной индивидуальности будущего музыканта-интерпретатора.

Диалектичность педагогических принципов Л. В. Варавиной прослеживается и в гибком под-

ходе к основополагающим этапам работы над музыкальным произведением. Побуждая студента к выбору психологически оптимальных решений, педагог создает творчески-поисковую ситуацию таким образом, что отмеченный выбор не предопределяется изначально – он всецело зависит от детального изучения музыкального текста. Благодаря этому наиболее подходящий вариант, максимально приемлемый для конкретного произведения или его части, устанавливается как бы сам собой. Например, раскрывая художественное своеобразие изучаемого полифонического «диптиха» (традиционный полифонический цикл, состоящий из прелюдии и фуги), Л. В. Варавина может предложить своему ученику несколько вариантов интонирования темы фуги. Затем, последовательно рассматривая каждую из указанных версий, педагог и студент подробно обсуждают достоинства и недостатки каждого варианта. Молодому исполнителю предстоит не только самостоятельно выбрать конкретный интонационный вариант, но и продумать убедительную аргументацию, мотивирующую данное предпочтение. В дальнейшем обозначенная версия последовательно соотносится с характерными особенностями композиционно-драматургического развития. При помощи столь продуктивного диалога успешно реализуется главная составляющая профессионального образования – побуждение ученика к активному мыслительному процессу, актуализации эвристической природы интерпретаторской деятельности.

Педагогика Л. В. Варавиной подразумевает необходимость комплексного изучения и разрешения исполнительских проблем, осмысливаемых в контексте художественного целого, образно-смысловой сути данного произведения. Нередко возникает ситуация, когда увлеченность молодого музыканта эффектным приемом или штрихом приводит к усиленному его «тиражированию», достигающему карикатурно преувеличенных масштабов, чуждых подлинным художественным намерениям композитора. Встречается такое и в классе Л. В. Варавиной. При этом педагог очень осторожно, не подвергая «остракизму» результаты многочасовой самостоятельной работы студента, предостерегает своего воспитанника от излишнего технического «усердия». Ведь в работе исполнителя всегда присутствует главное – художественный результат, а штрихи или приемы служат лишь инструментами для его успешного достижения. Любое возведение в абсолют чего-то второстепенного, как известно, может обернуться недооценкой указанной приоритетной цели. В этом смысле характерно скептическое отношение

Л. В. Варавиной к различным попыткам детализированной классификации баянных штрихов: «Систематика, типология – у нас любят все упрощать: нажим, удар, толчок... Вот ты нажми так или ударь эдак – и получишь нужный штрих! А как же тембр? Ведь совместно с пальцем должен работать и мех, поэтому бессмысленно регламентировать и описывать 7, 77 или 127 видов штрихов. В каждом конкретном случае все происходит по-разному. Следовательно, формула работы над звуковым результатом для баяниста должна выглядеть следующим образом: мех + палец = тембр. Неприемлемой для музыканта является игра “белым звуком”».

Решительно возражая против любых проявлений маловыразительной игры на инструменте, Л. В. Варавина проводит параллель с театральным искусством, где начинающие актеры постигают особенности сценической речи в процессе освоения специальной учебной дисциплины. Действительно, произнесение текста на «театральных подмостках» заведомо отличается от повседневной жизни. Для того, чтобы слова были услышаны и восприняты публикой, существуют особые правила их «преподнесения». В инструментальном исполнительстве, подчеркивает Л. В. Варавина, основным компонентом должна быть аналогичная «сценическая речь» – *интонация*, поскольку музыка есть «искусство интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев).

Вот почему, работая в классе с молодыми музыкантами, Л. В. Варавина стремится к детальному осмыслению мотивно-интонационной структуры музыкального произведения уже на ранней стадии его разучивания. Такая установка осознанно противопоставляется распространенному заблуждению многих педагогов, сначала пытающихся фиксировать (порой с использованием метронома) заданные метроритмические параметры авторского текста, лишь позднее приступая к работе над выразительным интонированием фраз и мотивов. Между тем вполне очевидно, что при соблюдении подобной «очередности» работа над фразировкой заведомо усложняется, – интонационные связи уже рассредоточены и подчинены метрической пульсации, благодаря которой звуки четко соотнесены с долями такта.

Стремление к индивидуализации мелодической линии, к линейным процессам в многоголосной звуковой ткани позволяет весьма эффективно организовать процесс работы над музыкальным сочинением. Даже в тех случаях, когда фактурная организация конкретного произведения изобилует разнообразными сочетаниями аккордовых построений и мелодия как бы «закована» в вертикальный гармонический монолит (характерный пример – баян-

ная Соната № 6 А. И. Кусякова), обучающимся у Л. В. Варавиной рекомендуется выделять тему, периодически воспроизводя ее в одноголосном звучании, добиваясь максимальной интонационной рельефности и выразительности. Подобное «высвобождение» мелодической линии позволяет (насколько это возможно в условиях аккордовой фактуры) сохранять ее приоритетные особенности в процессе исполнения «полнозвучного» композиторского текста.

Еще одно пожелание Л. В. Варавиной, непосредственно связанное с формированием исполнительской культуры мелодико-интонационного мышления, относится к выразительному показу секвенций (причем не только в полифонических сочинениях). Определение секвенционных построений в тексте музыкального произведения, их образно-смысловое и громкостно-динамическое «ранжирование», с выявлением своеобразия каждого звена, – важный элемент работы в классе по специальности, также призванный содействовать драматургическому и структурно-композиционному упорядочению мелодической горизонтали.

Максимальной интенсивностью и концентрированностью характеризуется работа над мотивно-фразовым интонированием под руководством Л. В. Варавиной при изучении полифонических циклов И. С. Баха. Выявление и правильное интонирование мотивных структур в фугированных (и не только) формах – одно из приоритетных направлений в процессе анализа обозначенных пьес. Рельефное «запечатление» важнейших мотивов, а также их последующее логическое осмысление с учетом «внутренних» и «внешних» (артикуляционных и фразировочных) интонационных сопряжений является, по мнению педагога, важнейшим признаком профессионального подхода к разбору полифонического произведения. Отмеченный подход, согласно комментариям Л. В. Варавиной, является залогом не только осмысленного взаимодействия контрапунктирующих линий, но и технической стабильности исполнителя, поскольку пальцевая моторика в этом случае неизменно сопрягается с направлением движения мелодической линии. При этом Л. В. Варавина настоятельно требует координировать поднятие пальцев с указанным движением мелодии (при помощи своеобразного «пальцевого тренинга»), что способствует предупреждению излишних, неконтролируемых замахов, провоцирующих технические погрешности и ошибки в интонировании. Вот почему излюбленный афоризм Л. В. Варавиной, адресуемый студентам: «Учить нужно не текст, а интонацию, стремясь отыскать ее в любой инструментальной фактуре», –

вполне можно рассматривать как профессиональное кредо педагога.

Весьма показательно, что вопросы метра и в целом проблемы метроритмической стабильности исполнителя фактически трактуются Л. В. Варавиной с позиций осмысленного интонирования музыкального произведения. Данному аспекту на стадии разучивания нотного текста уделяется существенное, а в определенные моменты – даже приоритетное значение. Педагог напоминает своим ученикам об актуальности общеизвестной и многими недооцениваемой истины: смысл метра в музыке определяется фиксацией различных расстояний между долями. Однако ритмика ни в коем случае не должна «эмансипироваться» от метра, в противном случае естественное «дыхание музыки» будет полностью разрушено, цезуры и ауфтакты сохранятся лишь на гранях разделов или при сменах темпа (в лучшем случае); как следствие, исчезнут «говорящие» интонации – неперенный атрибут музыкально-речевой выразительности. В качестве профилактики «механистически» запрограммированной игры, а также для совершенствования внутренних слуховых представлений желательно прибегать к одновременному дирижированию и интонированию мелодики совместно с учеником: «...дирижерские схемы, очерчиваемые руками в пространстве в их первоначальной закономерности пропорций, – уникальные воспитатели метра», – констатирует Л. В. Варавина [6, с. 6].

Организация игрового аппарата молодых баянистов и аккордеонистов, по мнению их наставника, обуславливается гармоничностью движений, их естественностью и рациональностью: «Ориентир, путеводная звезда в поисках адекватных движений – необходимый звук» [7, с. 23]. При этом устранение лишних движений не только благоприятствует устранению зажимов и напряжения в мышцах рук, туловища и головы, но и непосредственно влияет на уровень музыкально-игровой подвижности исполнителя, его владение так называемой «мелкой техникой». В данном отношении показательно, что вузовский статус педагога не препятствует Л. В. Варавиной (при необходимости) обращаться к первоначальным навыкам освоения баяна и аккордеона, исправляя обнаруженные «дефекты» у своих воспитанников, корректируя посадку и постановочные элементы исполнительского аппарата, помогая студенту обрести вполне органичное положение корпуса, рук, ног с учетом индивидуальных физиологических особенностей.

Наиболее значимыми критериями, определяющими процесс формирования исполнительской техники в классе Л. В. Варавиной, можно назвать рациональность и стремление

к максимальной точности движений. Эти установки являются основополагающими при освоении как виртуозных сочинений, так и любых фактурно насыщенных эпизодов или частей музыкального произведения. Отсутствие неконтролируемых замахов и минимизация (в оптимальных пределах) мышечных движений сгибателей и разгибателей (фаланг) пальцев, участвующих в игре, – проблема, которой педагогом уделяется особо пристальное внимание. Именно соблюдение указанных требований – неперенное условие точности воспроизведения музыкального текста. «Баянисты! Не размахивайте пальцами. <...> Не бейте клавиши, не стучите, не размахивайтесь – промахнетесь, “обеззвучитесь”!» [7, с. 25] – один из метких афоризмов, сформулированных Л. В. Варавиной и точно отражающих суть ее методических рекомендаций по поводу так называемой «пульсивной» исполнительской техники.

Воспитание подлинного музыканта-профессионала неизменно сопровождается пресечением любых проявлений дилетантизма. Реагируя на реплики студентов о желании музицировать «так, как чувствуешь», педагог обязательно противопоставит этому собственный тезис: квалифицированному исполнителю следует играть по-иному – «как нужно и правильно», осознавая и целенаправленно решая определенные музыкальные задачи, контролируя свой эмоциональный тонус и важнейшие игровые действия, гибко направляя их в необходимое художественное русло. Таким образом, Л. В. Варавина солидарна с положениями отечественной исполнительской педагогики относительно формирования у музыканта устойчивой потребности – мотивировать любые проявления двигательной сферы задачами раскрытия художественно-образного замысла исполняемого произведения. В этом отношении уместно привести высказывание Г. Г. Нейгауза, характеризовавшего подобное диалектическое единство следующим образом: «Тот, кто *только* переживает искусство, остается навсегда лишь любителем; кто *только* размышляет о нем, будет исследователем-музыковедом; исполнителю необходим синтез тезы и антитезы: “живейшего восприятия” и “соображения”» [8, с. 173].

Предостерегая студента от чрезмерной аффектации, а порой и показной экзальтированности в процессе исполнения, Л. В. Варавина ссылается на известные размышления Ф. И. Шаляпина по поводу собственного «рабочего» состояния как «необходимого раздвоения» при сохраняемой органической сопряженности чувственного и рационального: «Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина.

Один играет, другой контролирует» [9, с. 112]. Именно такое интеллектуальное «обуздание» бесчисленного множества эмоциональных реакций, которые являются естественным фактором, сопутствующим игре на музыкальном инструменте, – неперемный аспект подлинного исполнительского мастерства. По мнению Л. В. Варавиной, необходима кропотливая работа по воспитанию целесообразной эмоциональности студента, позволяющая распознавать и закреплять конкретные ощущения, необходимые для воссоздания идейно-художественного замысла того или иного произведения. Данная работа активно противопоставляется педагогом некоему поверхностному чувствованию, как правило, служащему причиной технических сбоев и текстовых погрешностей, сопровождающемуся весьма сомнительными визуальными эффектами (далекими от общепринятых эстетических норм) и т. д.

Консультируя ученика по поводу организации самостоятельной работы по специальности, Л. В. Варавина всегда подчеркивает необходимость регулярных, осознанных и систематических занятий: «Для музыканта потребность в занятиях столь же естественна, как необходимость питаться, мыть руки и т. д. При этом мозги должны активно работать. Говорят, например, что месячный перерыв дает возможность голове отдохнуть. Странно. Это все равно, что сказать: месяц лежал без движения, прекрасно отдохнул, правда, теперь ходить не могу», – иронично комментирует ситуацию Л. В. Варавина. Впрочем, содержательность и результативность самостоятельной работы связывается педагогом не только с разрешением экспрессивно-технологических, двигательных и темброво-звуковых проблем, но и с активной деятельностью интеллекта, способствующей углубленному постижению различных аспектов художественного содержания определенного музыкального произведения, включая концептуальный замысел, особенности драматургического развития, стилистики и формообразования. По мнению Л. В. Варавиной, очень важно осмыслить контекст разучиваемого произведения, охватывающий исполнительские традиции соответствующей эпохи, ее культурно-историческую специфику, воспринять целостное мироощущение и эстетические взгляды автора исполняемой пьесы и т. д.

Творчески преломляя давние традиции отечественной музыкальной педагогики, Л. В. Варавина периодически обращается к ассоциациям и параллелям из смежных искусств, что позволяет в наглядно-образной форме прокомментировать некое явление или процесс. Например, оценивая современные исполнительские дости-

жения китайских баянистов, демонстрирующих поразительную сценическую выносливость и психологическую выдержку на международных конкурсах, Л. В. Варавина однажды привела впечатляющую аналогию из области хореографического искусства. В давнем интервью с легендарным танцором М. А. Эсамбаевым обсуждались некоторые аспекты его репетиционной работы над сценическим номером «Бог Солнца». По словам М. А. Эсамбаева, видимая легкость и техническое совершенство исполнения сложнейших элементов мотивировались регулярностью и самоотдачей в работе: предпосылка безукоризненной работы на сцене в течение двух минут – ежедневное повторение соответствующего номера в процессе репетиций на протяжении как минимум пяти минут...

Впрочем, Л. В. Варавина, к настоящему времени подготовившая к «лауреатским» выступлениям на подобных конкурсах (среди них – «Кубок мира» и «Трофей мира», «Фогтландские дни музыки» в немецком Клингентале и др.) более 70 своих воспитанников, отнюдь не склонна абсолютизировать названное достижение. В полной мере сознавая условность и субъективность любого судейского вердикта, педагог с определенной долей скепсиса относится к участию собственных подопечных в конкурсных баталиях. Она призывает молодых музыкантов «...воспринимать философски итоги подобных состязаний – это не всегда показатели реальных побед или поражений. Молодой музыкант должен вдохновляться перспективами личностного роста, индивидуального саморазвития – подлинный смысл творчества заключается в этом...». Вот почему, согласно педагогической концепции Л. В. Варавиной, участие студента в исполнительских конкурсах является не самоцелью, но лишь определенным стимулом к профессиональному совершенствованию, к интенсивному пополнению и обогащению концертных программ молодого исполнителя.

Переходя к общей характеристике репертуарной стратегии Л. В. Варавиной, следует констатировать несомненную диалектичность соответствующих педагогических установок. С одной стороны, разнообразные пожелания и личностные предпочтения студентов неизменно учитываются и по возможности реализуются; с другой стороны, основополагающие требования, зафиксированные в официально утвержденных нормативных документах, выполняются неукоснительно. Л. В. Варавина полагает, что репертуарный «багаж», освоенный студентом в период обучения, призван служить фундаментом для успешной профессиональной карьеры и залогом «универсальной» исполнительской

оснащенности выпускника вуза. Образцом подобного «универсализма» в классе Л. В. Варавиной (как и на кафедре баяна и аккордеона в целом) является программный минимум, разработанный еще на рубеже 1960–1970-х годов. Именно тогда, по мнению педагога, «многих специалистов впечатляла организация учебного процесса: беспрекословно выполняемый огромный технический комплекс (разработанный первым заведующим кафедрой А. В. Сахаровым и рассчитанный на 4 года), емкие, разностилевые, с привлечением современной музыки требования по специальности, равно как объемы семестровых программ и предъявляемые профессиональные требования к их выполнению» [10, с. 130]. Не случайно и названный комплекс (с уточнениями и определенными дополнениями), и важнейшие принципы формирования репертуарной стратегии по-прежнему сохраняют актуальность и находят должное отражение в кафедральных методических разработках<sup>3</sup>. Нынешняя актуальность и «универсальная» значимость подобных установок предопределяется тем, что студенту на протяжении установленного периода обучения необходимо освоить весьма обширный круг сочинений, относящихся к важнейшим направлениям современного баянно-аккордеонного исполнительства – академическому, «фольклоризованному» и эстрадно-джазовому. При этом стилевое разнообразие органично дополняется внушительным «диапазоном» рекомендуемых музыкальных форм и жанров. Именно поэтому Л. В. Варавина – как педагог и как руководитель кафедры – стремится к строгому и последовательному выполнению программных требований каждым студентом.

Оценивая качественные характеристики данной репертуарной политики, необходимо заметить, что в своем классе Л. В. Варавина категорически не приемлет «второсортных» музыкальных сочинений, – ведь крайне ограниченный период вузовского обучения подразумевает особую интенсивность и насыщенность последнего. Согласно утверждению педагога, в подобной ситуации тратить время на малосодержательные сочинения – непозволительная роскошь. При этом, не отвергая безоговорочно так называемую «забытую», неизвестную и редко исполняемую музыку, Л. В. Варавина справедливо полагает, что включение «возрождаемых» сочинений в современные концертные программы допустимо лишь после тщательной апробации: «Если музыка не выдержала проверку временем и ныне воспринимается лишь как достояние культурной истории, скорее всего, художественные достоинства того или иного опуса довольно сомнительны». Подобный «отсев» компенсируется видимой творческой

мобильностью педагога, склонностью поощрять заинтересованных, пытливых студентов, тяготеющих к изучению разнопланового репертуара, историко-стилевому, жанровому или «монографическому» варьированию программных требований. Нетрудно заметить, что концертные или экзаменационные выступления молодых баянистов и аккордеонистов, представляющих класс Л. В. Варавиной, всегда отличаются индивидуальной характерностью, методической продуманностью и концептуальной стройностью, что обуславливается не только решаемыми педагогическими задачами, но и сценическим контекстом.

Отдельного упоминания заслуживает работа, проводимая Л. В. Варавиной в области исполнительской популяризации творчества современных композиторов. Студенты названного класса чаще всего живо интересуются актуальными тенденциями в баянной и аккордеонной музыке, с энтузиазмом откликаясь на предложения участвовать в прослушивании, обсуждении, а затем и публичном исполнении новейших опусов самой разнообразной стилиевой ориентации. Нередко выступления студентов Л. В. Варавиной в различных концертах и конкурсных прослушиваниях, академических концертах и экзаменах, проводимых кафедрой, приобретают характер российских и региональных премьер, в ходе которых специалисты и широкая слушательская аудитория впервые знакомятся с произведениями ростовских авторов, выдающимися оригинальными сочинениями российских и зарубежных композиторов.

В баянно-аккордеонном исполнительстве XXI столетия представлен целый ряд педагогических школ, не похожих друг на друга, отличающихся видимой самобытностью и ясно очерченными индивидуальными характеристиками. Осмысляя более чем полувековой путь, пройденный Л. В. Варавиной в сфере педагогического творчества, можно с уверенностью сказать, что индивидуальное своеобразие «варавинской школы» исполнительского мастерства ясно осознается и в нашей стране, и далеко за ее пределами. Представители этой школы смогли успешно реализовать свой обширный потенциал во многих сферах творческой жизни: среди них – концертующие исполнители, превосходные педагоги, композиторы, дирижеры, музыкальные топ-менеджеры... Нынешние студенты класса Л. В. Варавиной – это будущее отечественной народно-инструментальной культуры, наглядное свидетельство обнадёживающих перспектив ее развития и сохранения преемственной связи поколений. Таковы диалектически закономерные «неподведенные итоги» полувековой профессиональной деятельности Людмилы Васильевны Варавиной – деятельности, продолжающейся и поныне.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируются фрагменты из личных бесед автора с Л. В. Варавиной, датируемых 2009–2023 годами.

<sup>2</sup> Об этом, в частности, пишет весьма авторитетный специалист – Г. М. Коган: «Подражание мастеру, попытка максимально приблизиться к его манере <...> – исконный метод, необходимый этап воспитания всякого художника» [5, с. 100].

<sup>3</sup> Изменения в программных требованиях, произошедшие на рубеже 2000–2010-х годов, преимущественно обуславливались внедрением дифференцированной («болонской») системы вузовского образования и обновленной регламентацией периодов освоения учебных программ, а не содержания последних.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Показанник Е. В. Л. В. Варавина: «Не прервать связующую нить...» // Ростовская консерватория в лицах: Очерки. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. Вып. 1. С. 61–77.
2. Бурякова Л. А. Людмила Варавина: вехи творческого пути // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 118–125.
3. Бурякова Л. А. Феномен творческого crescendo профессора Людмилы Варавиной // Музыковедение. 2019. № 2. С. 39–46.
4. Ушенин В. В. Народно-инструментальное искусство на Дону: Становление и развитие: [исслед.] Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing GmbH., 2012. 150 с.
5. Коган Г. М. О работе музыканта-педагога // Коган Г. М. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 3. С. 88–103.
6. Варавина Л. В. Этапы познания музыкального произведения // Вопросы методики, теории и истории исполнительства на баяне, аккордеоне: учеб. пособие. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. С. 3–12.
7. Варавина Л. В. Искусство звукоизвлечения на баяне // Вопросы методики, теории и истории исполнительства на баяне, аккордеоне: учеб. пособие. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. С. 21–31.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Изд. 6-е, испр. и доп. М.: Классика-XXI, 1999. 232 с.
9. Шаляпин Ф. И. Маска и душа: [Воспоминания.] М.: Вагриус, 1997. 320 с.
10. Варавина Л. В. Преемственность и развитие исполнительских и образовательных традиций в деятельности кафедры народных инструментов РГК: от истоков к современной эпохе // Страницы истории научных и творческих школ Ростовской консерватории: диалог поколений: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. С. 128–157.

### REFERENCES

1. Pokazannik E. L. V. Varavina: «Ne prevrat' svyazuyushchuyu nit'...» [L. Varavina: “The connecting clue don't be broken...”]. In: Rostovskaya konservatoriya v litsakh [Rostov Conservatory in the persons]: Essays. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. Issue 1. Pp. 61–77.
2. Buryakova L. Lyudmila Varavina: vekhi tvorcheskogo puti [Lyudmila Varavina: the landmarks of creative way]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2015. No. 2. Pp. 118–125.
3. Buryakova L. Fenomen tvorcheskogo crescendo professora Lyudmily Varavinoy: [The phenomenon of creative crescendo of the professor Lyudmila Varavina]. In: Muzykovedenie [Musicology]. 2019. No. 2. Pp. 39–46.
4. Ushenin V. Narodno-instrumental'noe iskusstvo na Donu: Stanovlenie i razvitie [Folk instrumental art in the Don Region: Formation and development]: research work. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing GmbH., 2012. 150 p.
5. Kogan G. O rabote muzykanta-pedagoga [On the working of musician-pedagogue]. In: Kogan G. Izbrannye stat'i [Selected articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. Issue 3. Pp. 88–103.
6. Varavina L. Etapy poznaniya muzykal'nogo proizvedeniya [The stages of apprehending musical work]. In: Voprosy metodiki, istorii i teorii ispolnitel'stva na bayane, akkordeone [Methodology, history and theory problems of bayan, accordion playing]: textbook. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. Pp. 3–12.

7. *Varavina L.* Iskusstvo zvukoizvlecheniya na bayane [The art of bayan phonation]. In: Voprosy metodiki, istorii i teorii ispolnitel'stva na bayane, akkordeone [Methodology, history and theory problems of bayan, accordion playing]: textbook. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. Pp. 21–31.
8. *Neygauz G.* Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga [On the art of piano playing: Pedagogue's notes]. The 6th rev. and suppl. ed. Moscow: Klassika-XXI, 1999. 232 p.
9. *Shalyapin F.* Maska i dusha [A Mask and Soul]: Memoires. Moscow: Vagrius, 1997. 320 p.
10. *Varavina L.* Preemstvennost' i razvitie ispolnitel'skikh i obrazovatel'nykh traditsiy v deyatel'nosti kafedry narodnykh instrumentov RGK: ot istokov k sovremennoy epokhe [A continuity and development of the performing and educational traditions in the activities of the Folk Instruments Department of Rostov Conservatory: From the sources to contemporary age]. In: Stranitsy istorii nauchnykh i tvorcheskikh shkol Rostovskoy konservatorii: dialog pokoleniy [The pages of the history of Rostov conservatory's research and creative schools: a dialogue of generations]: collected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2017. Pp. 128–157.

**Копырюлин Михаил Сергеевич**

кандидат искусствоведения, начальник учебно-методического управления,  
доцент кафедры оркестрового и оперно-симфонического дирижирования  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*kopyryulin.m@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-6675-1630

**Mikhail S. Kopyryulin**

Ph. D. (Art), Head of Educational Management, Associate Professor  
at the Orchestral and Opera-Symphony Conducting Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*kopyryulin.m@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-6675-1630

З. Э. АЛИЕВА

*Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова*

### СКРИПИЧНЫЕ ЭТЮДЫ ЭЖЕНА ИЗАИ В ДИАЛОГЕ С ЖАНРОВЫМИ ТРАДИЦИЯМИ И НОВАЦИЯМИ

Статья посвящена одной из малоизученных сфер творческого наследия Э. Изай, довольно редко привлекающей внимание современных отечественных скрипичных педагогов и методистов. «Каприс по “Этюд в форме вальса” Сен-Санса» (ок. 1900), как правило, рассматривается в ряду транскрипций для скрипки и фортепиано, предназначенных автором для собственных концертных выступлений. Между тем своеобразие «дуэтной» концертной обработки не исчерпывается довольно редким «транскрибированием» виртуозной фортепианной пьесы для смычкового инструмента. Версия Э. Изай, в отличие от оригинала – Этюда op. 52 № 6 К. Сен-Санса, характеризуется весьма активным и разнообразным фактурным варьированием, что сближает ее с традициями скрипичного каприса романтической эпохи. В равной степени присуща XIX столетию программная трактовка этюда, о которой напоминает завуалированная цитата из «Мefисто-вальса» № 1 Ф. Листа, вплетаемая автором транскрипции в партию фортепианного сопровождения. Другой примечательный образец – Прелюдии («Упражнения») op. 35 для скрипки соло, датируемые второй половиной 1920-х годов и опубликованные посмертно (1952). В данном опусе заявленная дидактическая направленность сочетается с нетривиальным композиционным оформлением пьес (в духе «каденциеобразных» каприсов) и характером изложения, близким романтическому прелюдированию. Помимо этого, интонационное содержание Прелюдий (материалом для освоения техники двойных нот служат диссонирующие интервалы – секунды, септимы, ноны, а также «неблагозвучные» кварты и квинты) вызывает прямые ассоциации с творческими «экспериментами» крупнейших мастеров начала XX века – создателей фортепианных этюдов (А. Скрябин, К. Дебюсси). Таким образом, рассматриваемые сочинения Э. Изай принадлежат к числу ярких образцов «творческого диалога» с традициями и новаторскими прочтениями жанра в скрипичной музыке первой половины минувшего столетия.

Ключевые слова: Э. Изай, жанр скрипичного этюда, «Каприс по “Этюд в форме вальса” К. Сен-Санса», концертные транскрипции, программность, Прелюдии op. 35 для скрипки соло.

Для цитирования: Алиева З. Э. Скрипичные этюды Эжена Изай в диалоге с жанровыми традициями и новациями // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 119-125.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_119

Z. ALIEVA

*F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University*

### VIOLIN ETUDES BY E. YSAÏE IN THE DIALOGUE WITH TRADITIONS AND INNOVATIONS OF THE GENRE

The article is devoted to one of the little-studied spheres of E. Ysaÿe's creative heritage, which quite rarely attracts the attention of modern Russian violin teachers and methodologists. "Caprice by Etude in Waltz Form by Saint-Saëns" (1900), as a rule, is considered among the transcriptions for violin and piano intended by the author for his own concert performances. Meanwhile, the originality of the "duet" concert arrangement is not limited to the rather rare "transcription" of a virtuoso piano piece for a bowed instrument. Version by E. Ysaÿe, in contrast to the original – Etude op. 52 No. 6 by C. Saint-Saëns, is characterized by very active and diverse textural varying, which brings it closer to the traditions of the violin caprice of the romantic era. Equally characteristic of the 19th century is the programmatic interpretation of the etude, which is reminiscent of a veiled quotation from F. Liszt's "Mephisto Waltz" No. 1, woven by the author of the transcription into the piano accompaniment part. Another notable example is the collection Preludes ("Exercises") op. 35 for solo violin, dating from the second half of the 1920s and published posthumously (1952). In this opus, the stated didactic orientation is combined with a non-trivial compositional design



of the plays (in the spirit of “cadence-like” caprices) and a character of presentation close to a romantic prelude. In addition, the intonational content of the Preludes (the material for mastering the technique of double notes are dissonant intervals – seconds, sevenths, ninths, as well as “disharmonious” fourths and fifths) evokes direct associations with the creative “experiments” in the piano etudes by the greatest masters of the early 20th century (A. Scriabin, C. Debussy). Thus, the works under consideration by E. Ysaye are among the brightest examples of “creative dialogue” with traditions and innovative interpretations of the genre in violin music of the first half of the last century.

Keywords: E. Ysaye, genre of violin etude, “Caprice by C. Saint-Saëns’ Etude in Waltz Form”, concert transcriptions, program tendency, Preludes op. 35 for Violin solo.

For citation: Alieva Z. Violin etudes by E. Ysaye in the dialogue with traditions and innovations of the genre // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 119-125.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_119

Композиторское наследие Э. Изаи, привлекавшее видимый интерес отечественных музыкантов-практиков на протяжении 1950–1980-х годов, сегодня представлено в концертно-педагогическом репертуаре весьма избирательно (см. подробнее: [1]). Как правило, индивидуальные предпочтения исполнителей и педагогов ограничиваются двумя–тремя циклами из «Шести сонат для скрипки соло» и отдельными поэмами для скрипки и фортепиано. При этом остаются фактически не востребованными Прелюдии op. 35 для скрипки соло, известные многим специалистам лишь понаслышке. А довольно популярная в свое время транскрипция «Этюда в форме вальса» К. Сен-Санса фигурирует ныне среди виртуозных миниатюр, чья художественная значимость довольно ограничена.

О необходимости более обстоятельного изучения данной пьесы наглядно свидетельствует ее публикация, осуществленная в СССР (М.: Музыка, 1966; редакторы – А. Ямпольский, М. Ладинов) и снабженная заглавием: «К. Сен-Санс. Этюд в форме вальса: Для скрипки и фортепиано. Обработка Э. Изаи». На страницах отечественной монографии, посвященной жизни и творчеству Изаи, данная пьеса кратко упомянута исследователем с несколько иным названием: «Творческим началом пронизаны... транскрипции и редакции Эжена Изаи. К числу первых относится распространенный в скрипичном репертуаре “Каприс на этюд в форме вальса Сен-Санса” <...>» [2, с. 123]. Автором современного диссертационного исследования, отдающим предпочтение «сокращенному» варианту, «Этюд в форме вальса» именуется «переложением» Э. Изаи [3, с. 45]. Поскольку точная формулировка соответствующего названия представляется нам принципиально важной, обратимся к варианту, предлагаемому в авторизованном издании пьесы: «Caprice d’après l’Etude en forme de valse de Saint-Saëns». Таким образом, в заглавии акцентируются два ключевых момента. С одной

стороны, обозначено «авторство» (или, по крайней мере, «соавторство») Э. Изаи; с другой стороны, указан другой инструментальный жанр – каприс (или каприччио).

Толкование данного жанра в романтическую эпоху отличается большим разнообразием; среди наиболее распространенных вариантов, учитываемых композиторами и «транскрипторами», – некий аналог «фантазии на тему», подразумевающий заимствование и разработку тематического материала из произведения другого автора. Наиболее существенными характеристиками подобного «каприччио на тему» обычно являются относительная краткость и свобода («непредсказуемость») музыкально-драматургического развертывания. Вероятно, именно к этому варианту апеллирует цитируемый выше перевод «Каприс на этюд...». Однако заимствование тематического материала де-факто полагается и в основу концертной транскрипции, различен лишь объем используемого «чужого текста». Для «транскриптора» эпохи романтизма заданной «темой» является некое сочинение в целом (или отдельная часть циклического произведения). Быть может, стремление подчеркнуть названную специфику побудило Ф. Листа к определенному видоизменению распространенного именованного: в подзаголовке его «Венских вечеров» фигурирует указание «Вальсы-каприсы по [Ф.] Шуберту» («Valses caprices d’après Schubert»). Явная преемственность с листовским заглавием обнаруживается и в позднейшей формулировке Э. Изаи, следовательно, перевод «Каприс по “Этуду в форме вальса”...» является наиболее точным. Как известно, в период создания этой транскрипции Э. Изаи поддерживал активные творческие контакты с К. Сен-Сансом, регулярно исполняя скрипичные и камерно-ансамблевые опусы прославленного композитора. Скорее всего, тогда же К. Сен-Санс ознакомился с вновь созданным «Каприсом...», и предложенный вариант с указанием авторства Э. Изаи

был ему известен. Поскольку никаких возражений от маэстро не последовало и в дальнейшем заглавие не подвергалось коррекции (включая прижизненные издания), можно с полным основанием утверждать, что жанровая специфика рассматриваемой пьесы адекватно запечатлена в именовании последней и соответствующее обстоятельство должно стать исходным моментом для современных исследовательских толкований.

Каковы же наиболее значимые преобразования, осуществленные Э. Изай в процессе «транскрибирования»? Сопоставив «Каприс...» и оригинальный текст «Этюда в форме вальса» ор. 52 № 6, можно заключить, что композиционная структура пьесы и масштабные пропорции «первоисточника» (в данном случае «форма вальса» подразумевает не только характерные признаки данного жанра, но и традиционную для подобных танцевальных пьес сложную трехчастную форму с трио и кодой) в целом сохранены. Тематический материал также воспроизводится последовательно и корректно. Вполне естественное транспонирование (оригинальный Des-dur, редко используемый в скрипичной литературе, заменен общеупотребительным D-dur), как правило, не сопровождается ладотональными изменениями. Однако в среднем разделе (трио) Э. Изай сохраняет «диезную» сферу фортепианной версии (E-dur – D-dur), что позволяет несколько «упростить» последующий модуляционный переход к репризе.

Более заметна дифференциация темповых предписаний, которые фигурируют в «Этюде...» лишь на гранях разделов и отличаются предельной краткостью. Э. Изай стремится к большей подробности и конкретности соответствующих указаний, в некоторых эпизодах предопределяющих «драматургию контрастов» (например, в первом эпизоде сопоставляются Vivo, Lento и Tempo tranquillo), дополняемых многочисленными образными ремарками (dolce, brillante, con brio, graziosamente e leggero, con bravura, animato и др.). Обилие агогических ремарок, вообще не используемых Сен-Сансом (он в подобных ситуациях неизменно полагался на художественный вкус и профессиональное мастерство исполнителя), ассоциируется с интерпретаторскими установками Э. Изай: «Его исполнение говорило о нем как об импульсивном романтике, которого интересовали не нотные знаки, мертвые буквы, а их дух, не передаваемый графически, – отмечал младший современник прославленного артиста, известный скрипичный педагог К. Флеш. – Изай был мастером полного фантазии живого рубато <...>» [4, с. 146].

Подобная «импульсивность», разумеется, предполагает в данном случае некий образно-

эмоциональный замысел, «одухотворяющий» виртуозную транскрипцию, вследствие чего последняя де-факто наделяется специфическим «подтекстом». Как нам представляется, истолкованию данного «подтекста» благоприятствует лаконичная цитата, фигурирующая в сольной партии (тт. 13–14) и затем воспроизводимая у фортепиано (тт. 17–18). Пятизвучный мотив *a-b-h-d-cis*, настойчиво акцентируемый обоими исполнителями в триольном изложении, – это слегка видоизмененная, однако вполне узнаваемая интонация из фортепианной версии «Мефисто-вальса» № 1 Ф. Листа. Обратившись к «первоисточнику» – Этюду К. Сен-Санса, мы сразу убеждаемся, что в аналогичных фрагментах указанный мотив отсутствует, а ритмическая пульсация опирается на гемиолы – двухдольные фигуры, сочетаемые с трехдольным метром. Следовательно, замысел «неявного цитирования» принадлежит Э. Изай, что позволяет прояснить многое в освещаемой транскрипции.

Прежде всего, обработку масштабной фортепианной виртуозной пьесы (в частности, этюда) для концертного дуэта скрипка – фортепиано едва ли можно отнести к распространенным явлениям в исполнительской практике XIX века. Технические «арсеналы» двух указанных инструментов заведомо несопоставимы, благодаря чему на протяжении романтической эпохи соответствующий репертуар пополнялся в основном транскрипциями противоположного типа – фортепианными обработками скрипичных пьес. Иными словами, Э. Изай должен был располагать более чем вескими основаниями, задумывая столь нетривиальный «Каприс по Этюду...». Наиболее вероятная причина – образно-эмоциональный строй «первоисточника», в котором преобладает императивно-монологический тип высказывания с явным оттенком «обольстительного демонизма», а также некие отзвуки других «инфернальных» сочинений К. Сен-Санса (например, «Пляски смерти»), очевидно восходящих к обширной серии «мефистофельских зарисовок» Ф. Листа. Образ Мефистофеля, темпераментно музицирующего на скрипке, весьма ярко запечатлевается в указанном «Вальсе», тогда как общая драматургическая направленность развития порождает непосредственные ассоциации с Этюдом Des-dur<sup>1</sup>.

Таким образом, указанная «отсылка», вводимая Э. Изай в транскрипцию, предопределяется изначальным стремлением воплотить соответствующую программу на вполне самостоятельном (хотя и родственном) музыкальном материале. Следует признать, что данный замысел весьма наглядно реализуется в «Каприсе по Этюду...», чему благоприятствует не только

солирующая функция *реальной* скрипки (присутствие которой в «Мефисто-вальсе» лишь подразумевается), но и характер сопряжения основных эпизодов. Примечательны также звуковые эффекты, реализуемые с участием многократно повторяемой открытой струны *a*: в данном случае «репрезентируется» не только инструмент, но и главная тональность «Мефисто-вальса» *A-dur*. Образными параллелями с указанной программой в должной степени мотивируются и специфические исполнительские ремарки, вводимые Э. Изай (о них уже говорилось выше). Наконец, предполагаемое «сквозное» развитие на протяжении всего литературного эпизода, по сути, обуславливает важнейшую особенность фактурного изложения в «Капризе...». При сопоставлении с Этюдом К. Сен-Санса в скрипичной версии обнаруживается фактическое отсутствие буквальных повторений, благодаря чему обработка Э. Изай ассоциируется с циклом *орнаментальных вариаций*. Поистине впечатляющая изобретательность в чередовании и комбинировании технических приемов, с одной стороны, мотивируется драматургически, с другой, – позволяет в должной мере обозначить «этидную составляющую» виртуозной транскрипции. Однако данная «составляющая», в отличие от пьесы-«первоисточника», не позиционируется явно и прямолинейно, что и позволяет Э. Изай предложить собственное именование указанной обработки.

Весьма примечателен и позднейший замысел Прелюдий ор. 35 для скрипки соло, над которыми выдающийся музыкант работал во второй половине 1920-х годов. Множественность концептуальных истоков данного опуса в полной мере удостоверяется авторским заглавием: «*Preludes pour violon seul. Essai sur Mecanisme moderne du Violon*». Действительно, в эпоху романтизма инструментальная прелюдия – не только пьеса (обычно миниатюра) *quasi*-импровизационного характера, но и виртуозный концертный этюд, открывающий аналогичную серию (цикл), предполагающий допустимость сопоставления разноплановых эпизодов, а также, в отличие от традиционного этюда, всевозможных сочетаний различных видов техники (таковы, например, «Прелюдия» из «Трансцендентных этюдов» Ф. Листа или Этюд ор. 52 № 1 К. Сен-Санса). Помимо этого, «Опыт [изложения] современной скрипичной техники» – опять-таки распространенное заглавие для скрипичных школ и родственных им дидактических пособий XIX столетия. Исходя из этого, определение «*essai*» нередко переводится как «упражнения». Каким же образом сопрягаются названные тенденции в сборнике Э. Изай?

По мнению современного исследователя, ор. 35, «...создававшийся уже после знаменитых сольных сонат<sup>2</sup>, представляет собой, с одной стороны, блестящий образец аналитического подхода к решению сложнейших проблем современной скрипичной техники, а с другой, – не менее талантливое воплощение художественной образности. Прелюдии <...> по строению близки к каприсам каденциеобразного типа; в музыкальном же плане в них отчетливо выявляются черты поэмности – свойство, столь характерное для сочинений Изай. Краткие, логически выстроенные самостоятельные разделы (по два–четыре в каждой прелюдии) предназначены для тренажа какого-либо вида техники или фактурного приема в рамках избранного интервального соотношения. Объединенные манерой импровизационного высказывания, представляющей широкие возможности для творческой фантазии, они воспринимаются неразрывным целым» [6, с. 145–146].

Следует заметить, что приоритетная техническая задача, решаемая Э. Изай – освоение техники двойных нот в разнообразных вариантах и комбинациях, – соотносится с довольно радикальным обновлением традиционной звуковой основы. Помимо таких общепотребительных интервалов, как примы, терции, сексты, октавы и децимы, автор создает Прелюдии с применением диссонансов (секунд, септим, нон) или «неблагозвучных» консонансов (кварт и квинт). Подобные новации к началу 1920-х годов были апробированы в «экспериментальных» фортепианных этюдах А. Скрябина (ор. 65) и К. Дебюсси, однако ведущие представители тогдашней скрипичной педагогики не торопились создавать аналогичные «упражнения», претворяющие слуховой опыт XX века. В данном случае Э. Изай выступил «первопроходцем», устремленным навстречу современности и живо откликающимся на изменения в художественной практике нового столетия. По мнению К. Флеша, именно поэтому «влияние Э. Изай в сфере исполнительства оказалось наиболее устойчивым – этот артист <...> всегда считал своим долгом следовать веяниям своей эпохи», пребывая в постоянном диалоге с композиторским творчеством – и как исполнитель, и как педагог [4, с. 146].

На протяжении любой из Прелюдий Э. Изай «...сочетает активное совершенствование слуходвигательных навыков исполнения интервалов... с широчайшим многообразием фактурных приемов, ритмических вариантов, позиционных положений левой руки на грифе в сочетании с разнообразнейшими штриховыми и звукоизобразительными приемами, включая наиболее виртуозные (пиццикато левой рукой, пассажи

флажолетами и т. д.). Подобное применение исполнительских средств выразительности позволяет Э. Изаи достигать исключительного разнообразия тембральных красок, необычайно яркого и красочного звучания инструмента. В значительной степени этому способствует весьма многоплановое использование двойных нот, зачастую – с использованием нетрадиционных позиционных и аппликатурных положений левой руки в сочетании с открытыми струнами, а также аккордов, не только трех- и четырехзвучных, но и арпеджированных пяти-восьмизвучных. Многоцветье такого звучания скрипки, наряду с прихотливой ритмикой, способствует созданию удивительных звуковых картин, которые превращают частную техническую задачу в универсальное средство построения неповторимо-индивидуального звукового “микрокосма”, – утверждает современный исследователь [6, с. 146].

Исходя из этого, «адресованный профессиональным музыкантам “*Essai sur le Mecanisme...*” представляется удивительным сплавом характерных черт исполнительского мастерства “последнего романтика” и стилистических особенностей музыки его эпохи. Только позднее издание указанного сочинения... задержало широкое его распространение. Не приходится сомневаться, что все более высокие требования к технике и красочности исполнительства, предъявляемые современным искусством, сделают это сочинение одним из неприменимых компонентов воспитания скрипача» [6, с. 146–147]. Между тем «позднее издание», о котором идет речь (Brussels: Schott Freres, 1952), увидело свет более 70 лет назад. Последующая публикация в СССР (М.: Музыка, 1976, редактор Т. Ямпольский) также не является «новинкой». Приходится констатировать, что в исполнительской и педагогической среде обнаруживаются видимые затруднения, связанные с концептуальным постижением Прелюдий ор. 35 и подразумевающие необходимость их обстоятельного комментирования.

Учитывая сказанное выше, помимо интонационных сложностей, о которых шла речь, надлежит уделить соответствующее внимание структурно-композиционному своеобразию рассматриваемого опуса. С одной стороны, возникает закономерная параллель с так называемыми «модульными» этюдами, широко распространенными в современной инструментальной педагогической практике. С другой стороны, следует учитывать, что зафиксированное в рукописи авторское посвящение (к сожалению, купированное в отечественном издании) – «Памяти А. Вьетана и Г. Венявского» – не только является данью уважения глубоко почитаемым наставникам Э. Изаи [2, с. 124], но и восприни-

мается как завуалированная отсылка к «современным школам» скрипичного искусства, ранее выпущенным этими прославленными мастерами. В числе основополагающих принципов, характерных для указанных «современных школ», наряду с радикальным обновлением технического арсенала концертирующих скрипачей, фигурирует принцип «поливариантности» исполнительского воплощения: этюды и капризы, представленные в сборниках Г. Венявского и А. Вьетана, могут осваиваться как порознь, так и в качестве циклов (подобно 24 каприсам Н. Паганини). Художественное содержание данных пьес, репрезентируемое посредством жанровой характерности и программности (см. об этом: [7]), допускает соответствующие индивидуальные подходы к вероятной «циклизации» – например, в духе романтической сюиты.

Указанный принцип находит разнообразное воплощение и в Прелюдиях ор. 35 Э. Изаи, который (что прослеживается и в более ранних «Шести сонатах») тяготеет к специфическому синтезу романтического и барочного (точнее, «баховского») типа организации сюитного цикла. Собственно говоря, импровизационность «в чистом виде» присуща лишь отдельным пьесам ор. 35 (например, № 5 «Квинты», где отсутствуют метрическая организация и тактовое деление, а два фиксируемых «упражнения»-раздела фактически образуют целостную одночастную форму). Гораздо чаще «мини-цикл» формируется по принципу отграниченности контрастирующих частей. Такова Прелюдия № 4 «Кварты» – романтический «триптих», в котором начальный полонез «а la Венявский» предшествует «quasi-ноктюрну» (авторские ремарки – *Lento, armonioso, tranquillo*) и заключительному *perpetuum mobile* (*Vivo, con brio*). Прелюдия № 3 «Терции» открывается медленным вальсом ( $\frac{3}{8}$ , *Moderato, sostenuto*), который сменяется причудливо-грациозным интермеццо в духе Р. Шумана – И. Брамса (*Lento, piano ed espressivo*), подвижным скерцо (*Animato – Assai vivo*) и динамичной токкатой (*Vivo con bravura*). В Прелюдии № 6 «Сексты» заданный «диалог» барочной и романтической эпох репрезентируется при помощи свободно трактованных сицилианы (*Lento*) и жиги (финальное *Allegro scherzoso*), обрамляющих центральный раздел – масштабную многочастную каденцию в «фантазийном» духе (*Allegro non troppo – Piu vivo, con fuoco – Lento – Andante recitativo*), и т. д. Необходимость целенаправленного построения «исполнительской формы», соответствующей концептуально-художественному замыслу автора, существенно усложняет процесс технического освоения предустановленных «этюдных» задач, указываемых в названиях всех Прелюдий ор. 35.

Как видим, и «Каприс по Этюду в форме вальса...», и Прелюдии ор. 35 Э. Изай представляют собой интереснейшие примеры «творческого диалога» с традициями романтической виртуозной концертной литературы и новаци-

ями, присущими инструментальному этюду 1910–1920-х годов. Этим предопределяется не только их значение в истории указанного жанра, но и несомненная актуальность для педагогического репертуара современной высшей школы.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Напомним соответствующую программу (из «Фауста» Н. Ленау), послужившую литературной основой для «Мефисто-вальса» № 1: стремясь воодушевить главного героя, который не решается подойти к танцующей крестьянской девушке, «Мефистофель... берет скрипку и начинает играть. В его игре сначала рисуются картины любви и сладострастия, потом музыка все более и более оживляется, становится страстной и, наконец, переходит в какую-то бешеную пляску» (цит. по: [5, с. 188]).

<sup>2</sup> Как известно, автором были завершены десять прелюдий, еще три остались неоконченными.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева З. Э. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изай в образовательном процессе современного музыкального вуза // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 113–118.
2. Гинзбург Л. С. Эжен Изай. М.: Музгиз, 1959. 200 с.
3. Мнацаканян Г. А. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изай в контексте эволюции скрипичного искусства XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2016. 191 с.
4. Флеш К. Искусство скрипичной игры: Художественное исполнение и педагогика. М.: Классика-XXI, 2004. 304 с.
5. Грезева Н. А. Мефисто-вальсы Ф. Листа // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе: материалы науч. конф. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1997. С. 185–199.
6. Третьяченко В. Ф. Пути развития скрипичного этюда: монография. Красноярск: Изд-во КГУ, 2003. 282 с.
7. Алиева З. Э. Программность как значимый фактор исполнительской интерпретации в «художественных» этюдах романтической эпохи для скрипки соло // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 31–37.

### REFERENCES

1. Alieva Z. Shest' sonat dlya skripki solo E. Izai v obrazovatel'nom protsesse sovremennogo muzykal'nogo vuza [Six Sonatas for violin solo by E. Ysaye in the educational process of contemporary high school of music]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 1. Pp. 113–118.
2. Ginzburg L. Ezhen Izai [Eugene Ysaye]. Moscow: Muzgiz, 1959. 200 p.
3. Mnatsakanyan G. Shest' sonat dlya skripki solo E. Izai v kontekste evolyutsii skripichnogo iskusstva XX veka [Six Sonatas by Eugene Ysaye for violin solo in context of the 20th century violin art evolution]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2016. 191 p.
4. Flesh K. Iskustvo skripichnoy igry: Khudozhestvennoe ispolnenie i pedagogika [The art of violin playing: Artistic performance and pedagogy]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 304 p.
5. Grezeva N. Mefisto-val'sy F. Lista [Ferenc Liszt's Mephisto Waltzes]. In: Faust-tema v muzykal'nom iskusstve i literature [Faust-Theme in musical art and literature]: materials of the International research conference. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 1997. Pp. 185–199.
6. Tretyachenko V. Puti razvitiya skripichnogo etyuda [The ways of Violin Etude development]: monograph. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 2003. 282 p.
7. Alieva Z. Programmnost' kak znachimyj factor ispolnitel'skoy interpretatsii v "khudozhestvennykh" etyudakh romanticheskoy epokhi dlya skripki solo [Program tendency as an important factor of performing interpretation in the "artistic" etudes of Romantic era for violin solo]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 3. Pp. 31–37.

**Алиева Зарема Эбазеровна**

профессор кафедры музыкально-инструментального искусства  
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова  
Россия, 295015, Симферополь

*selsebil@inbox.ru*

ORCID: 0000-0002-8037-9692

**Zarema E. Alieva**

Professor at the Department of Musical Instrumental Art  
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University  
Russia, 295015, Simferopol

*selsebil@inbox.ru*

ORCID: 0000-0002-8037-9692