

12+

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования

ИКОНИ



Art. Culture. Education. Scholarly Research

ИКОНИ

2021, № 4

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

— 2021, № 4 (12) —

Российский научный журнал

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4>

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна,
академик РАН, д-р иск.

Редакционная коллегия

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

Аронов Владимир Рувимович, д-р иск.,
член-корр. Российская Академия художеств,
Россия

Вербицкая Галина Яковлевна, д-р филос. наук,
канд. иск. Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Гарипова Нинэль Фёдоровна, д-р иск. Уфимский
государственный институт искусств имени
Загира Исмагилова, Россия

Гомбоева Маргарита Ивановна, д-р культ.
Забайкальский государственный университет,
Россия

Горбунова Ирина Борисовна, д-р пед. наук.
Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена, Россия

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

Домбраускене Галина Николаевна, д-р иск.
Морской государственный университет
имени адмирала Г.И. Невельского, Россия

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

Коваленко Георгий Фёдорович, академик
Российской академии художеств, д-р иск.
Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ, Россия

Красильников Игорь Михайлович, д-р пед.
наук. Институт художественного образования
и культурологии Российской академии
образования, Россия

Махрова Элла Васильевна, д-р культ.,
канд. иск. Академия Русского балета
имени А.Я. Вагановой, Россия

Науменко Татьяна Ивановна, д-р иск. Российская
академия музыки имени Гнесиных, Россия

Пашина Ольга Алексеевна, д-р иск.
Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ, Россия

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна,
д-р иск. Казанская государственная
консерватория имени Н.Г. Жиганова, Россия

Царёва Надежда Александровна,
д-р филос. наук. Тихоокеанское высшее военно-
морское училище имени С.О. Макарова, Россия

Штейнберг Валерий Эмануилович,
д-р пед. наук, канд. техн. наук. Башкирский
государственный педагогический университет
имени М. Акмуллы, Россия

Ястребов Андрей Леонидович,
д-р филол. наук. Российский институт
театрального искусства — ГИТИС, Россия

Редакционная коллегия Международного отдела

Ганзбург Григорий Израилевич, канд. иск.
Харьковский институт музыковедения, Украина

Грин Эдвард, Ph.D. Манхэттенская школа музыки
(консерватория), США

Кайков Михаил, д-р иск. Манхэттенская школа
музыки (консерватория), США

Котович Татьяна Викторовна, д-р иск.
Витебский госуниверситет имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Пирас Марчелло, профессор истории джаза.
Университет Тито Пуэнте, Мексика

Ровнер Антон Аркадьевич, Ph.D., канд. иск.
Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Россия

Руиз Варела Гемма, Ph.D. Университет Франсиско
де Витория, Испания

Синь Чень, Синьанский педагогический
университет, Китай

Стреначикова Мария, д-р техн. наук. Академия
художеств, Словакия

Халдаиакис Ахиллес Г., профессор.
Афинский национальный университет
имени Каподистрии, Греция

Учредители

Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»
Научно-производственная фирма
«Восточная печать»

ICONI

Art. Culture. Education. Scholarly Research

2021, No. 4 (12)

Russian Scholarly Journal

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4>

Editor-in-Chief

Liudmila N. Shaymukhmetova, Dr. of Arts,
Academician of the Russian Academy
of Nature Sciences

Editorial Board

Galina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts). Far-Eastern
Federal University, Russian Federation
Vladimir R. Aronov, Dr.Sci. (Arts). Russian Academy
of Arts, Russian Federation
Galina Ya. Verbitskaya, Dr.Sci. (Philosophy),
Ph.D. (Arts). Ufa State Institute of Arts named after
Zagir Ismagilov, Russian Federation
Ninel F. Garipova, Dr.Sci. (Arts). Ufa State Institute
of Arts named after Zagir Ismagilov, Russian
Federation
Margarita I. Gomboyeva, Dr.Sci. (Culture).
Transbaikal State University, Russian Federation
Irina B. Gorbunova, Dr.Sci. (Pedagogic). Herzen State
Pedagogical University of Russia, Russian Federation
Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts). Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire, Russian Federation
Galina N. Dombrasukiene, Dr.Sci. (Arts). Maritime
State University named after admiral G.I. Nevelskoy,
Russian Federation
Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts). Astrakhan
State Conservatory, Russian Federation
Georgiy F. Kovalenko, Dr.Sci. (Arts). State Institute
for Art Studies of the Ministry of Culture of the
Russian Federation, Russian Federation
Igor M. Krasilnikov, Dr.Sci. (Pedagogic). Institute
of Art Education and Culturology of the Russian
Academy of Education, Russian Federation
Ella V. Makhrova, Dr.Sci. (Culture), Ph.D. (Arts).
A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet, Russian
Federation
Tatiana I. Naumenko, Dr.Sci. (Arts). Russian Gnesins'
Academy of Music, Russian Federation
Olga A. Pashina, Dr.Sci. (Arts). State Institute
for Art Studies of the Ministry of Culture
of the Russian Federation, Russian Federation

Zemfira N. Saidasheva, Dr.Sci. (Arts). Kazan State
Conservatoire named after N.G. Zhiganov,
Russian Federation
Nadezhda A. Tsareva, Dr.Sci. (Philosophy).
S.O. Makarov Pacific Ocean Highest Naval College,
Russian Federation
Valery E. Steinberg, Dr.Sci. (Pedagogic),
Ph.D. (Technology). Bashkir State Pedagogical
University named after M. Akmulla,
Russian Federation
Andrei L. Yastrebov, Dr.Sci. (Philology). Russian
Institute of Theatre Arts — GITIS, Russian Federation

Editorial Board of the International Section

Grigoriy I. Ganzburg, Ph.D. (Arts). Kharkov Institute
of Musicology, Ukraine
Edward Green, Ph.D. Manhattan School of Music,
United States
Michael Kaykov, Dr. Habil. (Arts). Manhattan School
of Music, United States of America
Tatiana V. Kotovich, Dr.Sci. (Arts). Vitebsk State
University named after P.M. Masharov, Belarus
Marcello Piras, Professor of Jazz History.
Universidad Tito Puente, México
Anton A. Rovner, Ph.D. (Arts). Moscow State P.I.
Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation
Gemma Ruiz Varela, Ph.D. Francisco de Vitoria
University, Spain
Chen Sing, Xinjiang Pedagogical University, China
Mária Strenáčiková, Dr.Sci. (Technical). Academy
of Beaux-Arts, Slovakia
Achilleas G. Chaldaeakes, Professor. National
and Kapodistrian University of Athens, Greece

Founders

Scholarly-Methodical Center “Innovational Art
Studies”
Firm for Research and Production “Oriental Print”

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

**Главный редактор
Научный редактор**
Шаймухаметова Людмила Николаевна —
академик РАН,
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств
Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: i2018n@yandex.ru

**Заместитель главного редактора
Карпова Елена Константиновна** —
кандидат искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор
Баязитова Галия Раилевна —
кандидат искусствоведения

Шеф-редактор
Гусарова Елена Владимировна

Редактор
Мингажев Артур Аскарлович

Международные эксперты и редакторы:

Грин Эдвард — Ph.D.,
Нью-Йоркский университет;
профессор кафедры истории музыки,
Манхэттенская школа музыки, Нью-Йорк, США
Ровнер Антон Аркадьевич — Ph.D.,
Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США;
магистр музыки Джульярдской школы, Нью-Йорк;
магистр музыкальной теории,
Колумбийский Университет, Нью-Йорк;
кандидат искусствоведения,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского

Дизайн: Шакиров Вилур Рашидович
Вёрстка: Сазонова Катарина Александровна
На обложке: А. Экстер. «Венеция». 1924 г. (фрагмент)

Адрес Редакции и Издателя:
Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»,
450059, Российская Федерация, г. Уфа
ул. Рихарда Зорге, д. 17, корп. 1, оф. 306
Тел.: +7 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации
ЭЛ № ФС 77-79424 от 02.11.2020 г.

Сетевое издание. 12+.

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

<https://doi.org/10.33779/2658-4824>

Выходит 4 раза в год.
Цена свободная.

*Статьи, поступающие в редакцию,
публикуются на основании рецензий членов редколлегии
и профильных специалистов.*

*За публикацию предоставленных в редакцию материалов
гонорары не выплачиваются.*

*Издание осуществляется на совокупные средства учредителей
и авторские средства.*

EDITORIAL STAFF

**Editor-in-Chief
Academic Editor**
Liudmila N. Shaymukhametova —
Academician of the Russian Academy
of Natural Sciences,
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Merited Activist of the Arts
of the Russian Federation
and the Republic of Bashkortostan
e-mail: i2018n@yandex.ru

Deputy Chief Editor
Elena K. Karpova —
Ph.D. (Arts), Professor

Executive Editor
Galiya R. Bayazitova — Ph.D. (Arts)

Managing Editor
Elena V. Gusarova

Editor
Artur A. Mingazhev

International Experts and Editors:
Edward Green — Ph.D., New York University;
Professor at the Department of Music History,
Manhattan School of Music, New York City, USA
Anton A. Rovner — Ph.D. in Music Composition
from Rutgers University, New Jersey, USA;
MM from The Juilliard School, New York;
studies in music theory at Columbia University,
New York; Ph.D. (Arts),
Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory

Design: Vilur R. Shakirov
Coding: Katarina A. Sazonova
Cover: Alexandra Exter. "Venice." 1924 (detail)

Address of Editorial Office and Publisher:
Russian Federation, 450059, Ufa
Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306
Telephone: +7 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

The journal is registered in the Federal Service
for Supervision of Communications,
Information Technology, and Mass Media.
Testimony of registration:
ЭЛ No. ФС 77-79424 from 02.11.2020
Online edition. 12+.

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

<https://doi.org/10.33779/2658-4824>

Published four times a year.
Negotiable price.

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

Подписано в печать 20.12.2021. Формат 60×84/8.

Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.

Усл.-печ. л. 20.93. Заказ № 61.

Тираж (печатный) 100 экз.

Отпечатано на оборудовании
Научно-производственной фирмы «Восточная печать»
450080, г. Уфа, ул. Менделеева, д. 195/2
Тел./факс: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

© Редакция и Издатель:
Автономная некоммерческая организация
дополнительного профессионального образования
Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание», 2021

Signed in for printing 20.12.2021. Format: 60×84/8.

Offset paper. Font: Noto Serif.

Printing l. 20.93. Order No. 61

Run of 100 copies (Print).

Printed on the printing facilities
of "Vostochnaya pechat" Co. Ltd
450080, Ufa, Mendeleev str., d. 195/2
Tel./fax: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

© Editorial Office and Publisher:
Scholarly-Methodical Center
"Innovational Art Studies", 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Эпохи мировой художественной культуры

Демченко А.И.
Просвещение (вторая половина
XVIII века). Горизонты света и разума.
Очерк второй 6

*Мария Стреначикова ст.,
Мария Стреначикова мл.*
Искусство Словакии в доисторические
времена (на англ. яз.).....20

Диалог культур

Алексеева Г.В.
Матрица духовных ценностей
произведений в честь Героя
(к 800-летию со дня рождения
Александра Невского).....26

Лабинцева Л.П.
Истоки музыкально-педагогического
образования в культуре
античного мира36

Хуан Цзэхуань, У Чжофэнь, Го Шаоин
Музыка в пространстве метафизики
(на примере мирового философского
наследия)43

Межкультурные коммуникации

Коноплева Н.А.
Гендерные основания творчества
и творческой личности
в российской культуре
переходных эпох.....59

Джозеф С. Каминский
Традиции духового оркестра
провинции Фуцзянь у китайских
музыкантов-иммигрантов
в Нью-Йорке: «Китайские голоса»
(на англ. яз.) 77

Архитектура и дизайн

Зима А.Г.
Творческое наследие архитектора
В.П. Стасова как отражение
основных тенденций развития
русской архитектуры
конца XVIII — середины XIX века97

Творческая педагогическая мастерская

Заббарова М.М., Политаева Т.И.
Аранжировка — универсальный
вид творческой деятельности
современного учителя музыки119

Современный композитор

Антон А. Ровнер
Интервью с австрийским
композитором Вернером Шульцем
(на англ. яз.)135

Лекторская трибуна. Авторские курсы

Демченко А.И.
Музыкальное искусство XX века
(на материале
хорового творчества)142

Казанцева Л.П.
Музыкальная интонация:
жанровые и стилевые свойства159



CONTENTS

Epochs of World Artistic Culture

Alexander I. Demchenko
The Enlightenment (the Second Half of the 18th Century). The Horizons of Light and Reason. *Second Essay (In Russ.)* 6

*Maria Strenacikova Sr.,
Maria Strenacikova Jr.*
Art in Slovakia in Prehistoric Times 20

Dialogue of Culture

Galina V. Alekseeva
The Matrix of Spiritual Values of Works in Honor of the Hero (to the 800th Anniversary of the Birth of Alexander Nevsky) (In Russ.) 26

Larisa P. Labintseva
The Origins of Musical and Pedagogical Education in the Culture of the Ancient World (In Russ.) 36

Huang Zehuan, Wu Zhuofen, Guo Shaoying
Music in the Space of Metaphysics (by the Example of the World Philosophical Heritage) (In Russ.) 43

Cross-Cultural Communication

Nina A. Konopleva
The Gender Foundations of Artistry and the Artistic Personality in the Russian Culture of Transitional Eras (In Russ.) 59

Joseph S. Kaminski
Fujianese Provincial Brass Band Traditions of Chinese Immigrant Musicians in New York City: The Chinese Voices 77

Architecture and Design

Andrey G. Zima
The Artistic Heritage of Architect Vasily Stasov as a Reflection of the Main Trends in the Development of Russian Architecture from the Late 18th to the Mid-19th Century (In Russ.) 97

Creative Pedagogical Workshop

*Margarita M. Zabbarova,
Tatiana I. Politaeva*
Arrangement is a Universal Type of Creative Activity of a Modern Music Teacher (In Russ.) 119

Contemporary Composer

Anton A. Rovner
An Interview with Austrian Composer Werner Schulze 135

Lecturer's Tribune. Authorial Courses

Alexander I. Demchenko
The Art of Music in the 20th Century (Based on the Material of Choral Music) (In Russ.) 142

Liudmila P. Kazantseva
Musical Intonation: Genre and Style Properties (In Russ.) 159



УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.006-019>

Панорама столетий

Авторский цикл лекций

Panorama of Centuries

Authorial Cycle of Lectures

**Просвещение
(вторая половина XVIII века).
Горизонты света и разума.
Очерк второй**

**The Enlightenment (the Second
Half of the 18th Century).
The Horizons of Light and Reason.
Second Essay**

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова,
г. Саратов, Россия,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

*Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire,
Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

Аннотация. Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов. Предусматривается поэтапное рассмотрение следующих художественно-исторических периодов: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн и в качестве послесловия — «Золотой век русской художественной культуры».

Abstract. The essence of the series of essays published by the journal is that with a maximal amount of compactness of presentation it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture, covered in general both from the point of view of the overall historical process, and in relation to the various arts (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the standard categorization according to national schools and the division into the separate arts with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive trends of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena. The following artistic and historical periods are considered in stages: the Ancient world, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque Era, the Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism, the 1st Modern Style, the 2nd Modern Style, the 3rd Modern Style, the Postmodern Style, and as an afterword — “The Golden Age of Russian Artistic Culture.”

**Ключевые слова:**

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Просвещение

Keywords:

the global artistic process, the main historical periods, the Enlightenment

Для цитирования:

Демченко А.И. Просвещение (вторая половина XVIII века). Горизонты света и разума. Очерк второй // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 6–19. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.006-019>.

For citation:

Demchenko A.I. The Enlightenment (the Second Half of the 18th Century). The Horizons of Light and Reason. Second Essay. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 6–19. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.006-019>.

В предыдущем очерке, говоря об эпохе Просвещения (см. ИКОНИ, 2021, № 3), акцентировались такие качества, как свет, гармоничность, жизнелюбие. Всё это было очень важным и даже определяющим для облика данного исторического времени (стоит напомнить его ходовое обозначение на французском языке: *siècle des lumières* — *век света*). Но существовали в жизни тех десятилетий и совсем иные грани, связанные с напряжённым осмыслением проблемных сторон бытия, с его противоречиями и конфликтами.

На пути к ярко выраженному драматизму могли возникать моменты глубокой печальности, сопровождаемые наплывами ностальгии, как это не раз происходило даже у «солнечного» **Моцарта**. Один из примеров тому — удивительная в своей неизбывной меланхоличности **медленная часть его Концерта № 23 для фортепиано с оркестром**.

Именно в драматической плоскости чаще всего развивалась в художественном творчестве данного этапа **духовная тема**. В сравнении со своей значимостью в предшествующую эпоху Барокко она отошла далеко на задний план, поскольку искусство Просвещения — это искусство подчёркнуто светское и жизнерадостное. И всё же культовые жанры играли достаточно заметную роль.

Особенно ощутимым это было в русской музыке, где ведущее положение занял **хоровой концерт**. Его называют также русским духовным концертом, так как создавались подобные произведения только на религиозные тексты. Обращение к ним определяло общую серьёзно-углублённую настроенность — обычно это высокие раздумья о жизни, мир возвышенных чувств и помыслов и всё, что возносит дух человеческий над суетным и обыденным.

Основной вклад в развитие русского хорового концерта внесли **Максим Березовский** (1745–1777, 12 концертов) и **Дмитрий Бортнянский** (1751–1825, свыше 30 концертов). Обратимся в качестве характерного образца к композиции Березовского под названием **«Не отвержи мене во время старости»**, которая воспринимается как драматическая поэма о скорбях и борениях человеческого духа.

В возвышенной красоте художественного высказывания, в его серьёзности и углублённости, в его истовости и строгой проникновенности уже ощутимы контуры того, что позже философ начала XX века Н. Бердяев обозначит формулой **русская идея**. То есть речь идёт о понимании русской духовности как важнейшего свойства национального менталитета. Эта духовность в подобных произведениях подчёркнута использованием тра-

диционного для русской музыки пения *a cappella*. Но при всём том их стилистике свойствен органичный синтез почвенно-самобытного с опытом европейской классики того времени.

В названном концерте Березовского обращают на себя внимание контрасты *piano* (тихие молитвенные вопрошания) и *forte* (грозовые проповеднические внушения — «*Осудит Бог*»). Стоящее за этими контрастами взаимодействие человеческого и внеличного — та проблема, которая составляет суть содержания и многих произведений западноевропейской духовной музыки тех десятилетий, а это были главным образом мессы Гайдна, Моцарта, Бетховена, в том числе знаменитый **Реквием** (заупокойная месса) **Моцарта**.

Действительно, в моцартовском Реквиеме находим, с одной стороны, впечатляюще воплощаемые грозы и бури времени, бушевание катаклизмов. Эта стихия суровых внеличных, порой даже устрашающих установлений свыше в наиболее категоричной форме выражена в части *Dies irae* (*День гнева*). С другой стороны, запечатлены реакция человека на подобные воздействия и глубокое сочувствие ему. И тогда в трепетной взволнованности высказывания, исходящего из глубин страждущей души, совершенно очевидно воздействие этики сентиментализма. Эта линия своё самое проникновенное претворение в моцартовском Реквиеме нашла в номере под названием *Lacrimosa* (*Слёзная*) с её интонационными биениями, как бы воспроизводящими «кардиограмму» жизни человеческой души — такая музыка скорби излучает совершенно особую, поразительную «красоту печали».

И в обоих случаях, поднимая звучание в выси возвышенно-надвременного, композитор опирается на традиции искусства Барокко, которое с такой интенсивностью разрабатывало проблемно-концепционные ситуации бытия.

Моцартовский Реквием со всей очевидностью говорит о силе драматизма, который присутствовал в жизни второй половины XVIII века. Так что можно сказать, что эпоха Просвещения представляла собой своего рода айсберг. Видимая его часть — счастливый, солнечный, радостный и гармоничный мир. Однако существовала и подводная часть этого айсберга, и она время от времени вырывалась на поверхность всплывками противоречий, кипением страстей, бушеванием тревог и конфликтов.

Всё это ярко заявило о себе в творческой практике немецкого литературного движения *Буря и натиск* (*Sturm und Drang* [Штурм унт Дранг]) — по названию одной из пьес, и данное название весьма точно выразило устремления представителей данного художественного движения.

Непосредственным предтечей штюрмеров можно считать **Гётхольда Лёсцинга** (1729–1781). В его трагедии «**Эмилия Галотти**» (1772, свой отсчёт рассматриваемое движение как раз и открывало с начала 1770-х годов) есть всё, характерное для «Бури и натиска». Сразу же обращает на себя внимание то, что она овеяна духом гнева, возмущения, бунтарского протеста и сильными страстями. Здесь бескомпромиссно бичуются деспотизм и произвол власти, которая для достижения своих корыстных целей вступает в сговор с преступным миром (криминализация власти — уже тогда!).

Принц (главная пружина действия) из каприза собственной похоти руками бандитов убирает со своего пути жениха Эмилии и после совершённого убийства цинично заявляет: «*Одним графом больше или меньше на свете, подумаешь!*» — такова цена жизни, причём даже персонажи, занимающей достаточно высокое общественное положение. Следовательно, ставится вопрос о незащищённости человека. Герои трагедии одиноки в своём благородстве и в своей неравной борьбе с неправедным миром. Единственное, что им остаётся в этой обречённости, — до конца



отстаивать своё человеческое достоинство и уповать на Божий суд. Таков нравственный урок, который преподносит данная пьеса. В момент развязки трагедии отец и дочь сходятся на том, что перед лицом насилия Эмилии нужно уйти из жизни. По обоюдному согласию он закалывает её. Примечательны его последние слова, обращённые к умирающей дочери: *«Иди в лучший мир! (Затем к принцу, на глазах которого это произошло) Что же, принц? Она ещё нравится вам? Возбуждает она ваши желания, вся в крови?..»*

Вы хотите знать, чем всё это закончится? Вы ожидаете, быть может, что я обращу этот кинжал против самого себя? Вы ошибаетесь! (Бросает ему в ноги кинжал) Вот он лежит, кровавый свидетель преступления!

Я пойду и сам отдамся в руки правосудия. Я ухожу и жду вас, как судью. А там — выше, буду ждать вас перед лицом нашего Всеобщего Судьи».

То есть отец Эмилии намерен превратить суд над собой в суд над принцем, виновником трагедии, в суд хотя бы моральный.

Представителей «Бури и натиска» называли и так: *бурные гении*. Одного из них, молодого **Иоганна Гёте**, современник описывал следующим образом: *«Красивый 25-летний юноша, с головы до пят воплощение гения, силы, мощи, сердце полное чувства, дух полный огня, с орлиными крыльями».*

В стихотворении **Гёте «Медлить в деянье...»** (1776) программно выражена жажда больших дел, позиция мятежного противления. Две строфы, составляющие это стихотворение, передают две прямо противоположные жизненные позиции. А собственно стих с его короткой, «ударной» строкой отражает максимализм, бескомпромиссность жизненной позиции. Арка взаимоотрицающих смыслов в завершающих строках суммирует эту настроенность: первая строфа — психология раба; вторая строфа — психология свободного человека.

К тому же зовёт своих сограждан перед казнью и главный герой трагедии **Гёте «Эгмонт»**: *«Радостно отдайте жизнь за то, что вам всего дороже — за вольность, за свободу!»*

Наибольшую известность из произведений **Гёте** времён «Бури и натиска» получил роман **«Страдания юного Вертера»** (1774). Герой — молодой человек из третьего сословия, он задыхается в обществе, где царят невежество и предрассудки. Самоубийство этого, по выражению Пушкина, *«мятежного мученика»* — своеобразный протест против уродливой действительности.

Вертер стал знаменем своего времени — вот почему столь огромной была популярность романа. Среди молодых людей вошло в моду одеваться, как Вертер, и, подобно ему, не один юноша покончил с собой, оставив письмо возлюбленной. Томас Манн писал: *«Казалось, будто читатели всех стран втайне, неосознанно только и ждали, чтобы появилась эта книжка и произвела переворот, открыв выход чаяниям целого мира».*

«Буря и натиск» — это литература, и это Германия. Однако прямые аналогии к данному движению находим и за пределами названной страны, и в любом другом виде искусства. Свидетельством тому может послужить 45-я по счёту симфония австрийского композитора **Йозефа Гайдна**, известная под названием **«Прощальная»**. Её отличает чрезвычайно взволнованный тон, насыщенность драматическими коллизиями. И представлены здесь все основные ипостаси образности, характерной для штюрмерской литературы: с одной стороны, мятежный порыв, экспансивный натиск, «атакующий стиль», почти яростный напор, с другой — нервно-импульсивный склад (движение толчками, биениями), взбудораженность бурлящей фактуры, горячая экспрессия; и, наконец, эмоция глубокого переживания, внутренней горечи, почти болезненный оттенок

страдания — понятно, что подобное шло от вялый сентиментализма.

Те свойства эпохи Просвещения, о которых идёт речь, в полной мере развернулись на её завершающем этапе, в 1790–1800-е годы, то есть на рубеже XVIII–XIX веков. В рамках единого исторического времени (вторая половина XVIII и самое начало XIX века) на данном этапе происходили весьма ощутимые, даже кардинальные перемены, а в искусстве всё явственнее нарастали предромантические черты.

И характерно, что в это время заметно изменился внешний облик человека, в том числе даже то, как он стал одеваться и какую стал носить причёску. Всё сказанное не замедлило сказаться на портретном жанре. Начнём с женского портрета. Вот, скажем, принадлежащая кисти **Франсуа Жерара «Госпожа Кочубей»** («Портрет М.В. Кочубей», около 1809). Известный французский художник запечатлел в нашей соотечественнице сочетание как будто бы противоположных свойств. В портретируемой хорошо чувствуется грация и прелесть очаровательной женственности, но в точёных чертах лица читается твёрдость характера, волевой настрой, а в глазах светится острота ума. Отметим и новизну ракурса. Фигура показана сбоку, с разворотом головы, что опять-таки при обрисованной задумчивости настроения передаёт внутреннюю решимость, готовность к действию. Кроме того, ощущимо ещё одно качество: при всей элегантности модели — подчёркнутая естественность и простота.

Или, к примеру, **«Мисс Фрэнсис Виникоум» Джорджа Опи** (1796). Примечательно, что и этот портрет, принадлежащий кисти малоизвестного английского художника, даёт настроение, очень характерное для рубежа XIX веков.

Сразу же бросаются в глаза перемены в подходе к пейзажному фону. Припомним рассмотренный выше портрет М.И. Лопухиной работы Боровиковского: исходя-

щие от природного окружения мягкость, умиротворённость, золотистый свет, своим сиянием высвечивающий прелесть юного существа. Здесь же — иное: сурово-сумрачное, почти грозное небо, тревожная взвихренность пейзажа — такой фон становится с конца XVIII столетия довольно типичным. И он отвечает облику изображённой молодой женщины с написанным на её лице выражением смелости, решимости.

Опять-таки обратим внимание на её позу: энергичное движение руки, натягивающей перчатку — в этом просматривается та действительно-героическая нота, которая оказалась едва ли не определяющей для данного исторического этапа, и его мы с достаточным основанием будем именовать *бетховенским*.

Перейдём к мужскому портрету. Подобно тому, как у дам отходят в прошлое пышно взбитые причёски, так и мужчины на рубеже XIX века отбрасывают парики. Эта деталь по-своему отмечала происходившее повсеместно утверждение таких качеств, как естественность и простота.

И почти всегда чувствуется возникшая склонность передать состояние волевой устремлённости. Всё отмеченное присутствует, к примеру, в автопортретах двух выдающихся живописцев того времени, какими были **Жан Огюст Доминик Энгр** (1780–1867, Франция) и **Франсиско Хосе де Гойя** (1746–1828, Испания).

Энгр подаёт себя в обличье якобинца, то есть как представителя радикального крыла политической жизни времён Французской революции. Разворот головы и всей фигуры, заострённые черты лица, горящие глаза фанатика, обуреваемого гражданскими страстями, характеризуют неистовый темперамент «экстремала» рубежа XVIII–XIX веков.

В автопортрете-офорте Гойи художник разительно напоминает облик Бетховена тех же десятилетий — стоит напомнить, что Бетховен являлся центральной фигурой художественного процесса своего времени. Такой же высокий цилиндр,

который носил и великий композитор, грива всклокоченных волос, сумрачный взгляд, характерная поза (плотно запахнувшись в сюртук) — во всём этом чувствуется подчёркнутая независимость, холодок отчуждения. Очевидно, невольно сказалась близость их судьбы: оба оглохли, что повело к замкнутости, порой доходящей до мизантропии.

Главное в содержании искусства рубежа веков можно определить понятием *героика* — симптоматичен тот факт, что своей Третьей симфонии, которая стала важнейшим звуковым документом времени, Бетховен дал подзаголовок «*Eroica*».

Причём многое в этой героике было связано с атмосферой военных столкновений, с духом батальности, что в симфониях того же Бетховена запечатлено сплошь и рядом. Выдающийся русский музыкальный критик А. Серов первую часть его только что упомянутой Третьей симфонии обозначил как «*музыкальный Аустерлиц*», подразумевая одно из грандиозных сражений наполеоновского времени.

Вот почему в портретном жанре на важнейшие позиции выдвигается фигура человека войны. В числе самых ярких образцов — картина **Антуана Гро «Генерал Бонапарт в сражении при Арколе»** (ил. 1). Арколе — селение в Италии, около которого французские войска под командованием Наполеона нанесли поражение австрийской армии.

Гро впечатляюще идеализировал наружность Наполеона, за что и был произведён в статус придворного живописца французского императора. Разумеется, великий полководец был далеко не таким, но Гро замечательно передал то, что хотели видеть в Наполеоне: бесстрашие, смелый порыв, всепобеждающая героика. И уже приобретший к этому времени широкую известность Бонапарт предстаёт на полотне в романтизированном облике: красивый, высокий молодой генерал с развевающимся знаменем



Ил. 1. А. Гро. «Генерал Бонапарт в сражении при Арколе». Ок. 1804. Холст, масло. 73×59. Лувр, Париж, Франция

Il. 1. Antoine-Jean Gros. General Bonaparte at the Battle of Arcole. Circa 1804. Canvas, oil. 73×59 cm. Louvre, Paris, France

и клинком, воплощение отваги и боевой решимости. Фигура выписана на фоне пожарищ — атмосферу баталь с соответствующим азартом воинского дерзания Гро воспроизводил превосходно.

Как для художественной истории рубеж XVIII–XIX веков — бетховенская эпоха, так для гражданской истории это время — эпоха наполеоновская. В военном искусстве она, наряду с Наполеоном, выдвинула большое число талантливых полководцев. Особенно в России, где «непобедимый» Бонапарт потерпел сокрушительное поражение. Вот почему английский живописец **Джордж Дбу**

(1781–1829) по заказу русского правительства выполнил свыше 300 романтически приподнятых портретов участников Отечественной войны 1812-го и заграничных походов 1813–1814 годов (наиболее значительные из этих портретов составили большую галерею в петербургском Эрмитаже).

На одном из портретов — русский боевой генерал **Александр Петрович Ермолов**. Его фигура подана со спины, в резком развороте головы в профиль, что делает портретируемого олицетворением суровой силы, мужества, воли и доблести.

А. Пушкин в своих путевых записках «Путешествие в Арзрум» отмечает примечательный факт: в 1829 году он сделал крюк в 200 вёрст, дабы повидать Ермолова, жившего в деревне близ Орла. В пушкинской словесной зарисовке есть и такой штрих: *«Когда он задумывается и хмурится, то он становится прекрасен и разительно напоминает поэтический портрет, написанный Довом».*

Стремление времени к героике побуждало к соответствующей трансформации принципов классицизма, который был, как помним, важнейшим художественным направлением эпохи Просвещения. На рубеже XVIII–XIX веков возникает его разновидность, получившая название *героический классицизм*.

Главой этого направления во французской живописи стал **Жак-Луи Давид** (1748–1825). Герои его картин — исторические личности, которые прославились служением родине. Один из якобинцев назвал Давида художником, «гений которого приблизил революцию» (имелась в виду Французская революция). Первой работой подобного рода стала у него *«Клятва Горациев»* (1784). Картина выполнена в согласии с античным преданием: отец благословляет трёх братьев на ратный подвиг во славу Рима; они должны встретиться в поединке с тремя братьями, выставленными неприятелем, а все так или иначе связаны

между собой родственными узами — отсюда реакция женщин, ведь в схватке могут погибнуть их братья и мужья. Но если не знать этого сюжета, изображение прочитывается как контраст мужества и слабости. И мужество, олицетворяемое центральной группой персонажей-мужчин (выражение решимости, смелого порыва), всемерно высвечено слабостью женщин, находящихся в полуобморочном состоянии. Выполненная с театральной яркостью, картина воспринимается как призыв к самоотверженной борьбе.

Помимо разработки античного мотива, о классицистском характере произведения говорят одеяния античного покроя, архитектурный фон (хотя он скорее ренессансный, но для эпохи Просвещения это тоже прекрасное далёкое прошлое), а также подчёркнутая ясность, чёткость рисунка и цветового решения.

Произведения подобного рода убеждают в том, что борьба идей и вообще жизненная борьба достигала тогда очень высокого накала. Этот накал страстей, как и обобщённое выражение самих идей, своё высшее воплощение получили в музыке **Людвига ван Бетховена** (1770–1827). Вот почему время рубежа XVIII–XIX веков с полным основанием можно считать для искусства *бетховенской эпохой* (как для гражданской истории — наполеоновской эпохой). И вот почему до конца этого обзора музыкальное искусство будет представлено только произведениями названного композитора.

Обратимся для начала к его **Сонате № 9 для скрипки и фортепиано** (известна и как «Крейцера соната»). Проведение и разработка череды тем (партий сонатного *Allegro*) способствует здесь созданию объёмной картины: кипящая лава жизненной борьбы, перемежаемая островками рефлексии и лирических отступлений, — после этих кратких переключений с новой силой бросается в бушующее море противоборства.

Позже, в XIX столетии (например, в музыке Чайковского), образы жизненной



борьбы зачастую будут приобретать мучительную, страдальческую, даже болезненную окраску. Но для героя бетховенских произведений это желанная стихия — отсюда горение, энтузиазм, вдохновение, радость пребывания в захватывающем водовороте жизненных схваток. И поскольку это стихия противоборства, героическому началу неизбежно сопутствует начало драматическое, что естественно порождает столь характерный для музыки Бетховена *героико-драматический склад*.

Мы говорим об остроте жизненной борьбы, протекавшей в те времена. В общественном плане одно из самых ярких своих проявлений она нашла в *вольтерьянстве*, и эпоху Просвещения нередко по справедливости называют *веком Вольтера* (настоящее имя Мари Франсуа Аруэ, 1694–1778). Через увлечение идеями этого писателя и философа прошли многие его современники, а также мыслители и писатели нескольких следующих поколений — от Байрона и Стендаля до Радищева и Пушкина. Людей того времени (очень разных — третьесловных интеллигентов, фрондирующих аристократов, философствующих монархов) привлекали к Вольтеру независимость суждений, свободомыслие, остроумие.

Вольтерьянцами называли тех, кто разделял интерес Вольтера ко всему живому, передовому, кто исповедовал раскрепощённость мысли, неприятие ложных авторитетов. И, говоря о вольтерьянстве, следует заметить, что нередко появлялись сочинения, которые приписывались Вольтеру, хотя он не имел к ним никакого отношения. Причём смелостью взглядов они могли даже превосходить то, что выходило из-под его пера. Поэтому, как утверждает один из исследователей творческого наследия великого просветителя, *«реальный Вольтер был менее вольтерьянцем, чем созданный молвой легендарный Вольтер»*.

Тем не менее вольнодумство самого Вольтера и его бескомпромиссная борь-

ба за свободу мысли поражают до сих пор. Возьмём для примера только одно из направлений его деятельности, связанное с отрицанием обскурантизма, который подразумевает враждебное отношение к культуре, просвещению и науке, в своих крайних формах переходящее в мракобесие. Главным оплотом обскурантизма Вольтер считал церковь, и в те времена она, очевидно, действительно была не на высоте. В том числе нередко речь идёт о повальном обжорстве и пьянстве в среде служителей культуры. В поэме *«Орлеанская девственница»* (о Жанне д'Арк) Вольтер всеми силами акцентирует в их облике корыстное, порочное, даже дьявольское. Причём делая перечисление прибывших в ад, писатель на короля и трёх интендантов (то есть воров, казнокрадов, наживающихся на военных поставках) даёт в десять раз больше священнослужителей! И заметим презрительную небрежность, с которой величает их Вольтер: *«Какой-то папа, жирный кардинал...»* Не щадит Вольтер и самого Бога, говоря о жестокости Творца по отношению к своему созданию — человеку. В *«Послании к Урании»* (женское имя), предъявив Господу целый ряд обвинений, поэт-философ заключает их следующим: зачем же было создавать человека, заведомо обрекая его на тяготы земной жизни и на грехи, за которые придётся гореть в геенне огненной? Логике Вольтера нелегко возразить, а ведь если её принять, то придётся говорить чуть ли не о безнравственности Господа. То, какой смелостью было тогда размышлять на подобные темы, иллюстрирует следующий факт: 19-летний француз был в 1766 году предан казни за безбожие, единственной уликой чему послужило найденное у него вольтеровское *«Послание к Урании»*. Другими словами, за свободомыслие приходилось платить дорогой ценой, но для человека того времени свобода была дороже жизни, и он безбоязненно, до конца вёл битву за неё, преодолевая любые препятствия.

За доказательствами мы вновь обращаемся к музыке **Бетховена**. Его **Соната № 23 для фортепиано** известна как «**Аппассионата**» (ит. *страстная*). Это название дано не композитором, но закрепилось за данным произведением прочно и неотъемлемо. Завершение её финала сублимирует свойственный сонате пламенно-патетический характер, выраженный на высшем пределе. Стихия жизненной борьбы разворачивается здесь во всей её остроте и могучем кипении. Портретируется герой, наделённый горячим темпераментом борца, идущий в своих преодолениях до самого конца. Кода финала, выдержанная в ритмах шествия-пляса, знаменует решающую фазу социальных схваток, их кульминационный накал, и в ней отчётливо запечатлено дыхание Французской революции как главного исторического события эпохи.

Драматизм и героика исключительной интенсивности — вот что скрывалось под покровом солнечного сияния «эпохи света». И когда эти подспудные силы смыкались с тем, что шло от людских множеств, когда они приобретали общенародный размах, тогда в искусстве рождался высший художественный сплав — *героико-драматический эпос* как концентрированный синтез важнейших свойств искусства рубежа XVIII–XIX столетий. В присущих этому синтезу могучих образах, в мощи и грандиозности художественных форм фиксировалось то, что вся Европа пришла в движение, главным катализатором которого были наполеоновские войны — именно они определили тогда иной масштаб жизни человечества. Их дыхание наполняло многое в искусстве качественно новым содержанием.

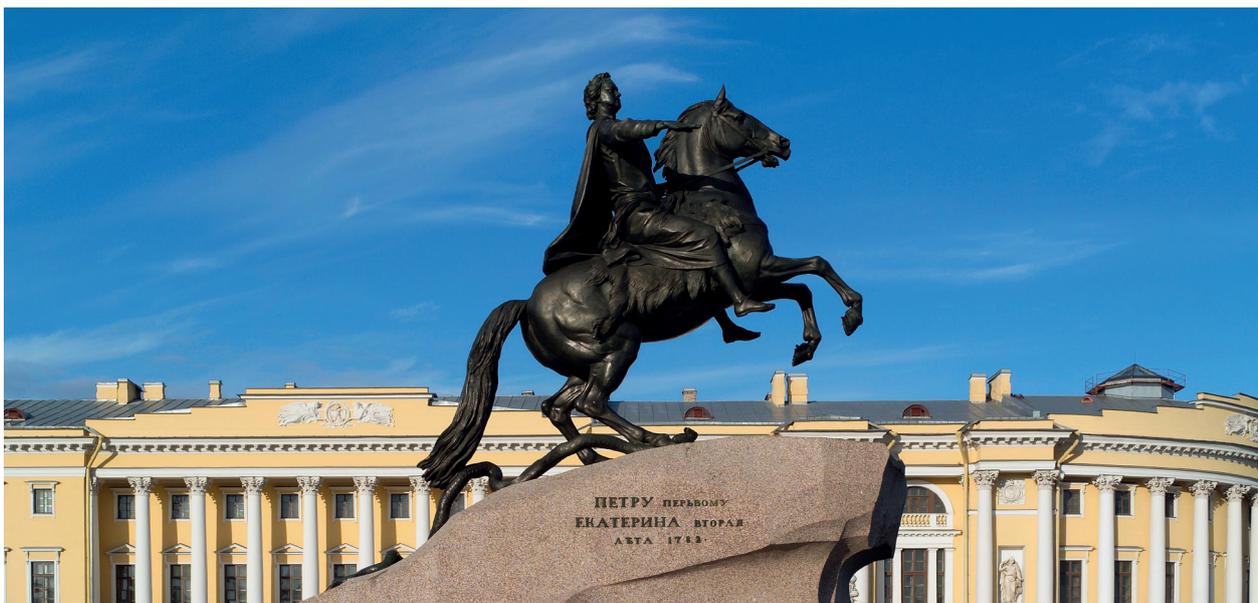
Красноречивое свидетельство тому — резкий поворот в творчестве **Николая Карамзина**. Глава русского сентиментализма, автор «Бедной Лизы», пишет в 1803 году (год создания Третьей симфонии Бетховена) историческую повесть «**Марфа-Посадница**». В её основу поло-

жен реальный исторический факт — покорение вольного Новгорода Иваном III. Несмотря на трагический финал, это рассказ о величии человека, о твёрдости его духа. Носительницей столь высокой настроенности становится Марфа Борецкая, гордо и стоически завершившая свою судьбу на эшафоте — там же, где она бросила вдохновенный клич и подняла новгородцев на битву за свободу города-республики. В её речи к новгородцам в ответ на требование царя Ивана III подчиниться Москве обращает на себя внимание используемая писателем лексика: «*собрание граждан*» — это от Французской революции, «*взор блеснул огнём*» — бетховенская нота, а позже прозвучит фраза «*язвы России*» — то есть терминология более позднего времени, так как во второй половине XV века (время действия повести) понятия *Россия* ещё не существовало. Введение подобных выражений говорит о совершенно явной актуализации исторической тематики.

Именно после этой повести, где Карамзин обрёл высокую историческую тему и характерный строй высказывания, он обратился к созданию главного своего труда — «**Истории Государства Российского**».

Рассмотрим теперь образцы героико-драматического эпоса в русской скульптуре. Во главу угла здесь должен быть поставлен **памятник Петру I (Медный всадник)** — создание **Фальконэ** (ил. 2). Французский мастер был приглашён Екатериной II для исполнения этого исторического замысла, 12 лет работал над ним в России, сжился с ней, понял её и вместе с тем сумел вдохнуть в монумент всечеловеческий масштаб (голову Петра выполнила А.М. Колло, ученица Фальконэ).

Скульптура установлена на постаменте — это громадный гранитный монолит, которому мастер придал форму исплинской волны. Один из её смысловых посылов таков: именно волей и трудами Петра Россия обрела статус морской державы.



*Ил. 2. Э. М. Фальконе. Памятник Петру I.
1882. Бронза, гранит. Высота 10,4 м.
Сенатская площадь, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 2. Étienne Maurice Falconet. Monument to Peter I.
1882. Bronze, granite. Height 10.4 m.
Senate Square, St. Petersburg, Russia*

Обход памятника даёт всё новые ракурсы и соответствующие смыслы. Фигура на вздыбленном коне рождает впечатление стремительного движения вперёд (та неудержимая динамика, которую задал Пётр жизни России). Всадник с конём вздымаются над скальной глыбой подобно указующему путь персту (могучая, но «неотёсанная» Россия и организующее её начало, властная сила). Царственное величие монумента выступает как олицетворение государственного могущества России, её мощи и больших исторических перспектив (не случайно эта скульптура стала одной из художественных эмблем страны).

Теперь обратимся к двум разноплановым работам **Михаила Козловского** (1753–1802), выполненным в свойственной ему классицистской манере, подчинённой устремлениям героико-драматического эпоса. Большой каскад фонтанов Петергофа украшен скульптурами, и центральной из них является «**Самсон,**

раздирающий пасть льва» (1800–1802). Могучая фигура библейского титана подается в мощном развороте героического деяния (драматическая схватка с диким зверем). Статуя пронизана неукротимой энергией, в ней запечатлена всё преодолевающая воля — такое впечатление достигается благодаря исключительно энергичной лепке фигуры. Великолепие скульптуры усиливается благодаря декоративному эффекту, достигаемому применением позолоты, что дополняется сиянием струй и брызг воды.

Создавая **памятник А.В. Суворову в Петербурге** (1799–1801), Козловский, подобно упоминавшемуся выше Антуану Гро с его портретами Наполеона, в изображении лица и фигуры прославленного полководца исходит из идеальных представлений (как известно, Суворов был маленького роста и довольно тщедушным). Кроме того, художник драпировал полководца в полуантично-полусредневековое одеяние, что дополне-



*Ил. 3. А. Захаров. Главное Адмиралтейство (центральная часть).
1806–1823. Высота со шпилем 74 м.
2-й Адмиралтейский остров, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 3. Andreyan Zakharov. Main Admiralty (Central Part).
1806–1823. Height with spire 74 m.
2nd Admiralteisky Island, St. Petersburg, Russia*

но шлемом и боевыми доспехами, так что в целом складывается образ могучего воителя легендарных времён. Героическая символика усиливается и благодаря тому, что скульптура поставлена на чрезвычайно высокий постамент в форме цилиндра, и это придаёт ей подчёркнутую монументальность. Но при всем этом фигура полна движения и стремительной энергии (общий пружинящий ритм монумента и в особенности — решительный взмах правой руки, держащей меч).

Своего рода монументом, освящающим высокие исторические деяния, могло стать и здание. В числе таких сооружений в первую очередь следует назвать **Адмиралтейство** в Петербурге (строилось с 1806 года) — главное детище **Андреяна Захарова** (1761–1811). По-

скольку в строгую гладь стен органично включается пластика, то в некотором роде соавторами А. Захарова выступили скульпторы Ф. Щедрин, В. Дёмут-Малиновский, С. Пименов, И. Терebenёв. Но основную ценность, конечно же, составляет само здание, которое является центром огромной площади (она выступает в функции общественного форума города) и становится как бы камертоном для величественных архитектурных ансамблей северной столицы. В свою очередь, главным в данном сооружении является взметнувшаяся ввысь башня (ил. 3). Взятое в целом, это величественное здание напрямую резонирует находящемуся на другом берегу Невы Петропавловскому собору (сооружение эпохи Барокко), ощутимо отличаясь от него большей гармоничностью и классичностью.



Это соответствие знаковых построек северной столицы подкрепляется тем, что обе они увенчаны шпилем-иглой, а шпиль Адмиралтейства символизировал мощь русского флота и стал эмблемой Петербурга.

Только что названные художественные шедевры приближают нас к ещё одной метаморфозе классицизма, которая вылилась на рубеже XVIII–XIX веков в *стиль ампир*. Это касалось главным образом архитектуры, приобретающей торжественно-триумфальный характер и подчас гиперболизированно монументальный масштаб, отвечая прямому переводу понятия — *императорский стиль*.

Он зародился во Франции, и в числе его наиболее примечательных образцов — выполненная по проекту **Жана-Франсуа Шальгрэна** (1739–1811) **Триумфальная арка в Париже** (воздвигалась с 1806 года). Как помним, тип такого монумента впервые получил распространение в античной архитектуре, во времена триумфов императорского Рима. Подобные устремления возникли во Франции по аналогии с забытой традицией и с целью прославления побед армии Наполеона. Соответственно, в декоре таких сооружений в изобилии были представлены воинские атрибуты и батальные реликвии. Обращает на себя внимание почти неременная черта стиля ампир — исключительная тяжеловесность и подчас гипертрофия пропорций (в данном случае ощутима явная несоразмерность грузной верхней части триумфальной арки остальному).

Черты рассматриваемого стиля наблюдались и в изобразительном искусстве. Одна из самых очевидных иллюстраций тому — картина **Огюста Энгра «Наполеон на императорском троне»** (1806). И по замыслу («...на императорском троне»), и по исполнению перед нами — типичнейший ампир. Причём в той его форме, когда он мог приобретать сугубо парадный и даже помпезный характер. Гипертрофия изображения в равной степени касается и избыточности аксессуаров

(пышное великолепие бархата, ковровой ткани и т. д.), и собственно императорского величия портретируемого (властная поза надменного владыки Европы). При желании в этой блистательной работе Энгра можно почувствовать и определённый подтекст — в отмеченной выше избыточности улавливается намёк на внешнюю мишуру, недостойную подлинно великого человека.

И сразу же примечательная параллель. Как известно, Бетховен посвятил Наполеону свою Третью симфонию («*Eroica*»), но узнав, что тот узурпировал власть и объявил себя императором, порвал лист с посвящением, с горечью сказав: «*И этот — человек*», вкладывая в сказанное мысль о таких людских слабостях, как тщеславие и самовозвеличение. Однако следует признать, что черты пышного, импозантного ампира появлялись и в некоторых произведениях самого Бетховена (таков его Пятый фортепианный концерт, который не случайно назвали «Императорским»).

Тем не менее даже учитывая некоторые «издержки» исторического этапа рубежа XVIII–XIX столетий, необходимо констатировать: то был совершенно особенный, незабываемый, великий час человечества. Его значимость в художественной сфере более всего была подтверждена феноменом музыки **Бетховена**, отобразившей движение огромных людских масс, стихию суровых жизненных схваток, грозную атмосферу времени. Ярчайшим свидетельством этого является его **Пятая симфония** (1808).

Продолжение следует



 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

1. Величие здравого смысла: Человек эпохи Просвещения. М.: Просвещение, 2017. 288 с.
2. Всемирная история. Средние века. Возрождение и реформация. Эпоха Просвещения. М.: Харвест, 2013. 871 с.
3. Демченко А.И. Просвещение (вторая половина XVIII века). Горизонты света и разума // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 06–21. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.06-21>.
4. Длугач Т. Три портрета эпохи Просвещения. Монтескьё. Вольтер. Руссо. М.: ИФ РАН, 2013. 355 с.
5. Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. М.: Издательство Кулагиной, 2010. 512 с.
6. Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения. М.: Академия, 2010. 240 с.
7. Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 400 с.
8. Огурцов А. Философия науки эпохи Просвещения. М.: Институт философии РАН, 2013. 216 с.
9. Соколов В. Антология мировой философии. Европейская философия от эпохи Возрождения до эпохи Просвещения. М.: Академический проект, 2015. 810 с.
10. Федотов В. Просветы и тени русской культуры эпохи Просвещения XVIII – нач. XIX вв. М.: Спутник, 2013. 108 с.
11. Федотова Е. Век Просвещения. Диалог философии и искусства. М.: Воскресный день, 2013. 384 с.
12. Шахов А. Вольтер и его время. Философия эпохи Просвещения. М.: Либроком, 2013. 360 с.
13. Brewer D. The Enlightenment Past: reconstructing eighteenth-century French thought. LORUSSO S.: STUDI FRANCESI, 2009. 400 p.
14. Chisick H. Historical Dictionary of the Enlightenment Hardcover. Scarecrow Press. 552 p.
15. Dupré L. The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern. Yale University Press, 2004. 416 p.
16. Edelstein D. The Enlightenment: A Genealogy. University of Chicago Press, 2010. 209 p.
17. Enlightenment. Encyclopædia Britannica. The Editors of Encyclopædia Britannica, 2016, pp. 428–452.
18. Fitzpatrick M. et al. The Enlightenment World. London; New York: Routledge, 2004. 714 p.
19. Gay P. The Enlightenment: An Interpretation. W.W. Norton & Company, 1996. 680 p.
20. Goodman D. The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment. Books About Books, 1994. 352 p.
21. Hesmyr A. From Enlightenment to Romanticism in 18th Century Europe. Kindle Edition, 2018. 177 p.
22. Jacob M. Enlightenment: A Brief History with Documents. Bedford Books, 2016. 237 p.
23. Lehner U. Women, Catholicism and Enlightenment. London: Routledge, 2017. 248 p.
24. Outram D. Panorama of the Enlightenment. Getty Publications, 2006. 320 p.
25. Pagden A. The Enlightenment: And Why it Still Matters. Oxford University Press, 2013. 436 p.
26. Roche D. France in the Enlightenment. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 723 p.
27. Sarmant T. Histoire de Paris: Politique, urbanisme, civilisation. Editions Jean-Paul Gisserot, 2012. 254 p.
28. Till N. Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas. New York: W.W. Norton, 1993. 384 p.
29. Warman C. et al. Tolerance: The Beacon of the Enlightenment. Cambridge: Open Book Publishers, 2016. 428 p.
30. Zafirovski M. The Enlightenment and Its Effects on Modern Society. Springer, 2010. 367 p.

*Информация об авторе:*

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор,
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова;
главный научный сотрудник Международного центра
комплексных художественных исследований
(г. Саратов, Россия).

Information about the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire;
Chief Research Associate of the International Center
for Comprehensive Art Studies
(Saratov, Russia).

Статья поступила в редакцию 25.05.2021; одобрена после рецензирования 10.06.2021;
принята к публикации 01.10.2021.

The article was submitted 05/25/2021; approved after reviewing 06/10/2021;
accepted for publication 10/01/2021.



<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.020-025>

Original article

Научная статья

Art in Slovakia in Prehistoric Times

Искусство Словакии в доисторические времена

MARIA STRENACIKOVA Sr.,¹

MARIA STRENACIKOVA Jr.²

^{1,2}Academy of Arts in Banská Bystrica,
Banská Bystrica, Slovakia

¹maria.strenacikova@aku.sk,
<https://orcid.org/0000-0002-7087-9730>

²maria.strenacikova1@aku.sk,
<https://orcid.org/0000-0001-5555-0091>

МАРИЯ СТЕНАЧИКОВА ст.¹,

МАРИЯ СТЕНАЧИКОВА мл.²

^{1,2}Академия искусств,
г. Банска-Бистрица, Словакия

¹maria.strenacikova@aku.sk,
<https://orcid.org/0000-0002-7087-9730>

²maria.strenacikova1@aku.sk,
<https://orcid.org/0000-0001-5555-0091>

Abstract. Archaeological research in the territory of today's Slovakia has revealed rare artifacts from the oldest period in human history, from prehistory. Two unique female figures of Venus represent them. This article presents a statuette from the Paleolithic Era — the Venus of Moravany, which is made from a mammoth tusk and is an artistic expression of fertility in the matriarchy. The article also describes a gem from the Neolithic period, the Venus of Hrádok, *Magna Mater*, as the goddess of harvest, success, the giver of life and well-being.

Keywords:

Prehistory, art, artifact, Venus

Аннотация. Археологические исследования на территории современной Словакии выявили редкие артефакты древнейшего в истории человечества периода, доисторического времени. Это две уникальные женские фигуры Венеры. В статье представлена статуэтка эпохи палеолита из бивня мамонта Венера Моравская — художественный символ плодородия времён матриархата. Также описывается «жемчужина» эпохи неолита Венера Градоцкая, *Magna Mater*, как богиня урожая, успеха, дарительница жизни и благоденствия.

Ключевые слова:

доисторическое время, искусство, артефакт, Венера

For citation:

Maria Strenacikova Sr., Maria Strenacikova Jr. Art in Slovakia in Prehistoric Times. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 20–25. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.020-025>.

Для цитирования:

Стреначикова М. (ст.), Стреначикова М. (мл.). Искусство Словакии в доисторические времена // ИКОНИ / *ICONI*. 2021. № 4. С. 20–25. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.020-025>.

© Maria Strenacikova Sr., Maria Strenacikova Jr., 2021



Although Slovakia is a small country in the middle of Europe important settlement zones were created on its present territory already at the dawn of human history. Far-back history has left its distinct traces hidden in the present valleys around rivers, in the basins of mountain ranges, in travertine mounds, and in old geological layers below the fertile lowlands. Archaeological research gradually reveals messages immersed in the depths of time, and modern science seeks to reconstruct the life of prehistoric man; not only his way of hunting, living, or thinking, but also his cult ideas, art, culture... The only factual historical source for learning about our ancient ancestors are material bases provided by the archaeological research; both — ecofacts created by nature without human intervention, and artifacts that are the result of human activity.

In further text, we will try to approach unique prehistoric artifacts included in a huge range of archaeological findings in Slovakia. We will focus on mobile artifacts that meet the criteria of artistic creation, although we emphasize that the exact definition of prehistoric art has not yet been strictly resolved. We focus on the oldest art manifestations that do not require, from the point of view of contemporary art science, the intervention of experimental archeology (such as musical instruments), and “*we can reciprocate them in the most possible original form even today.*” [1, p. 101] Therefore, we will present two representative objects from the oldest period in human history, from prehistory. The first one originated in the Slovak Paleolithic (from the Latin words *palaeo* = old, *lithos* = stone), and the second one in the Neolithic. The artifacts presented have long had the status of an art work, and they are in perfect accord even with the latest Slovak proposal of the prehistoric art definition by L. Makky. This young scientist created a sophisticated cluster-disjunctive definition based on 13 unambiguous criteria [Ibid., pp. 110–111].

The results of archaeological research confirm that the territory of today’s Slovakia “*has been, from the oldest times, intersected by trade routes connecting Southeastern Europe with Western, Northern and Eastern Europe.*” [2, p. 230] The prehistoric “crossroad” fulfilled its primary trade mission, but it has naturally become also a crossroad of cultures. Ethnic groups of near and far territories met, interacted with each other and, in addition to material trade products, passed on their own specific customs, traditions, rituals, conventions, opinions, norms, etc. Cultural transfer took place between integrated communities and cultural omnis. In one direction, local peculiarities were enriched by foreign influences in the form of imports, and in the opposite direction, they influenced foreign cultures as exports. Several Slovak artifacts from the prehistoric period provide a picture of the foreign elements implication, sometimes even the foreign influences assimilation, which is a confirmation of both — intensive movement along major cultural roads, and intercultural communication of our prehistoric ancestors. Interculturation does not mean a loss or a reduction of local originality, but it implies creativity. According to Piaček, “*culture can many of other cultures re-create, create over again, and form in a living context of itself.*” [3, p. 78]

Venus of Moravany nad Váhom

The popular Slovak historian and the author of non-fiction Pavel Dvořák, poetically named this small statuette “*The First Lady of Slovak Prehistory.*” [4, p. 52] Justifiably, because it is the first and the oldest find of female figure in Slovakia. Its origin is, based on the principle of the C14 carbon method, estimated to 22,860 (± 400) years.

The small human figure has a size of 7.5 cm. It is made of a mammoth tusk and its surface is smoothed. It depicts a woman with highlighted features of a woman’s body (wide hips, large breasts, massive thighs, voluminous abdomen). It symbolizes the

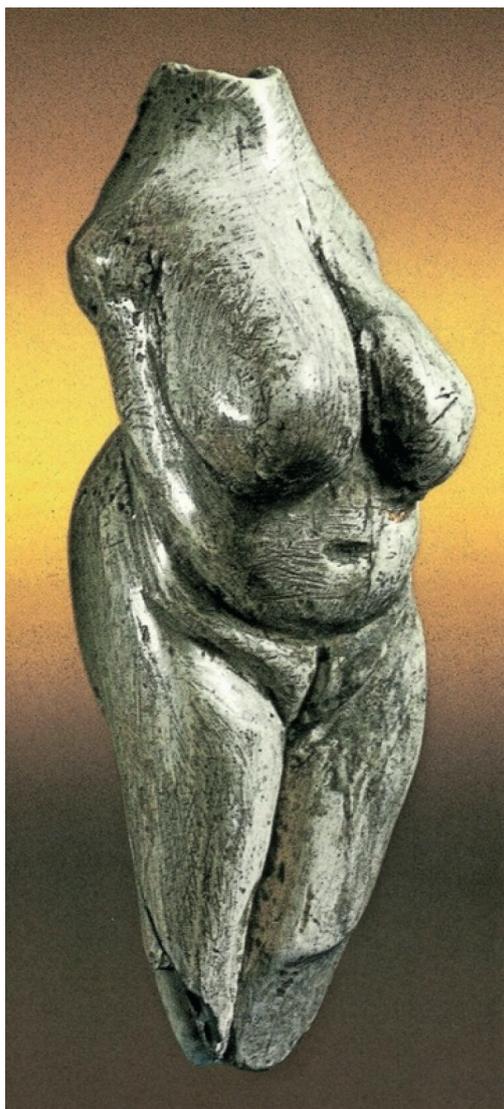


Photo 1. Venus of Moravany¹

mother cult, the power of fertility, the preservation of the genus, which were the main attributes of the Paleolithic matrilineal filial system. Figures of a woman — a mother who was given the designation of Venus after the Roman goddess of beauty, became the artistic expressions of the matriarchy [5, p. 18]. Their mission is not completely clarified, but most experts believe that “the predecessors of later priests, so-called shamans, used them for magical ceremonies to conjure up the power of fertility.” [6]

An international research team from the University of Colorado Anschutz Medical Campus has published an interesting theory about the disproportionality of the Venus

body. The researchers applied the knowledge of anthropology, archeology and medicine and, based on exact measurements of the body of Venus, came to the theory that the proportions of figures correlate with climatic conditions and the alternation of ice ages during prehistory. The falling temperatures brought a lack of food and nutritional stress, and at that time, “obese” figures, which gave hope that the mother would survive and the family would be preserved were created. At a time of global warming and better food availability, the body size of the Venus was shrinking [7].

A Paleolithic gem, the Venus of Moravany is still fabled by a number of mysteries and ambiguities. It is said that the statuette was ploughed by Štefan Hullman-Petrech in 1925 in Moravany nad Váhom (Slovak town). He donated it to Bernhard Germann, a guest in the nearby spa in Piešťany. Germann was a layman, so he asked the German archaeologist prof. Lothar Zotz to make an expertise, and he forwarded him the statuette. The further fate of Venus is already historically documented: Germann committed suicide; the statuette became the property of Zotz, who sent it to the Musée de l’Homme (Museum of a Man) in Paris, where it was given to the renowned scientist abbot Henri Breuil to confirm authenticity. The authenticity was confirmed, and the original was returned to Zotz in Germany. However, prof. Zotz did not respond to the calls of Slovak archaeologists. It was not until 1966 that Zotz accepted the invitation to meet the Slovak scientist Juraj Bárta, and after the Archaeological Congress in Prague finished, he visited Slovakia. J. Bárta recalls: “In the family environment in the afternoon, we presented him ... a confirmation from the new director of the Museum of a Man, that the original Moravian Venus was returned to him. Finally, we agreed to return her to Slovakia” [6]. The fate of Venus continued to be complicated: prof. Zotz died unexpectedly. However, in 1967, his assistant and collaborator personally handed over the Venus of Moravany to the

Archaeological Institute in Nitra, where it is preserved to this day.

Venus of Nitriansky Hrádok

During the final Stone Age period, in the Neolithic, about 5,000 years ago, the first human community settled in Nitriansky Hrádok in southern Slovakia. It gradually changed the face of the countryside. Our ancestors concentrated all their waste in one place. From pot-sherds, bones, debris of clay houses and other waste, a hill “grew” — a terrain formation, the tell. In analogy with Schliemann’s Troy, which appeared in the tell Hisarlik, the tell in Nitriansky Hrádok was given the name Slovak Troy. It was hiding tens of

thousands of objects and fragments, and among them a gem, a statue of a woman. In 1950, Vendelín Laco, a student who assisted in archaeological research, discovered it. To this day, he remembers his rare find: *“At first, we discovered only the big butt of the statue, but when we showed it to our leader, he immediately called to Nitra, and they came in four cars from there. Based on the contour lines of the soil, they estimated that this was a finding from a period several thousand years before Christ.”* [8] The expertise dates the age of the finding back to 4,800–3,500 BC.

The statuette of a sitting woman is 27 cm high; it is made of clay fired to a dark red color. It is the first Neolithic finding of female plastic in Slovakia.



Photo 2. Monument to the Venus of Nitriansky Hrádok in Nitriansky Hrádok²



Photo 3. Slovak coin³

Venus sits on a specially preserved seat [9, p. 76], she is slimmer than her Paleolithic predecessors, but with massive thighs and only symbolically shaped feet. According to Vladár, it symbolizes the goddess of harvest, success, the giver of life and well-being [10, p. 19]. Her hands, in an adoration gesture,

point to prayer, pray during ceremonies [5, p. 36]. These are the attributes for which the figure was named Magna Mater — the Great Mother. Its modern glory was ensured by its depiction on a coin worth 2 Slovak crowns, which was officially used as currency in Slovakia in the years 1993–2008.

Slovak scientists are aware that research in any historical epoch cannot be definitively completed, because it is always necessary to take into account the possibility of new findings and the discovery of new connections. Perhaps the mysteries and enigmas fabling the Venus of Moravia and the Magna Mater will be solved. According to L. Novotný, prehistoric art cannot be understood “as an archive of looking at the world of a certain culture, which is waiting to be read.” [9, p. 67]

NOTES

¹ Photo taken from open sources. URL: https://www.moravany.sk/e_download.php?file=data/editor/16sk_1.pdf&original=Venusa.pdf.

² Photo by Pogány Péter, https://www.moravany.sk/e_download.php?file=data/editor/16sk_1.pdf&original=Venusa.pdf.

³ Photo by L. Malinovský, http://coins.lmsystem.sk/index.php?p=SR2_2K.

REFERENCES

1. Makky L. *Obraz, umenie a kultúra doby železnej na Slovensku* [Painting, Art and Culture of the Iron Age in Slovakia]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2017. 311 p.
2. Vladár J. Ing. Dr.h.c. Štefan Janšák a slovenská muzeológia [Ing. Dr.h.c. Štefan Janšák and Slovak Museology]. *Studia Historica Nitriensia*. Nitra: UKF, 2006, No. 13, pp. 229–237.
3. Piaček J. *Synkriticizmus — filozofia konkordancie* [Syncreticism — Philosophy of Concordance]. Bratislava: Hronka, 2014. 247 p.
4. Dvořák P. *Stopy dávnej minulosti 1* [Traces of the Ancient Past 1]. Budmerice: Vydavateľstvo Rak, 2010. 278 p.
5. Paulík J. *Praveké umenie na Slovensku* [Prehistoric Art in Slovakia]. Bratislava: Tatran, 1980. 250 p.
6. Kopúnek G. *Osud Moravianskej venuše ovplyvnila sedmička v dátume* [The Fate of the Venus of Moravany was Influenced by the Seven in the Date]. 2017. URL: <https://www.piestanskydennik.sk/2017/12/16/osud-moravianskej-venuse-ovplyvnila-sedmicka-v-datume/> (access date: 09/15/2021).
7. Kelly D. *CU Anschutz Researcher Offers New Theory on ‘Venus’ Figurines*. URL: <https://news.cuanschutz.edu/news-stories/cu-anschutz-researcher-offers-new-theory-on-venus-figurines> (access date: 09/15/2021).
8. MA, IT. *Na peniazoch soška aj dievča z Bíne* [A Statuette and a Girl from Bina on the Money]. 2009. URL: <https://mynitra.sme.sk/diskusie/1489606/na-peniazoch-soska-aj-dievca-z-bine.html> (access date: 09/15/2021).
9. Novotný L. *Počiatky pravekého umenia na Slovensku* [The Beginnings of Prehistoric Art in Slovakia]. Martin: Matica slovenská, 2013. 250 p.
10. Vladár J. *Venuše slovenského praveku* [Venus of Slovak Prehistory]. Bratislava: Tatran, 1979. 64 p.



Information about the authors:

Maria Strenacikova Sr., Dr.Sci. (Arts),
Associate Professor of the Faculty of Performing Arts,
Academy of Arts in Banská Bystrica (Banska Bystrica, Slovakia).

Maria Strenacikova Jr., Ph.D. (Art Pedagogy and Psychology),
Lecturer of Faculty of Music Arts,
Academy of Arts in Banská Bystrica (Banska Bystrica, Slovakia).

Информация об авторах:

Стреначикова Мария ст., доктор гуманитарных наук,
доцент факультета исполнительских искусств,
Академия искусств (г. Банска-Бистрица, Словакия).

Стреначикова Мария мл., Ph.D. (Педагогика и психология),
преподаватель факультета исполнительских искусств,
Академия искусств (г. Банска-Бистрица, Словакия).

The article was submitted 10/18/2021; approved after reviewing 10/28/2021;
accepted for publication 11/09/2021.

Статья поступила в редакцию 18.10.2021; одобрена после рецензирования 28.10.2021;
принята к публикации 09.11.2021.



УДК 781.7

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.026-035>

Научная статья

Original article

Матрица духовных ценностей произведений в честь Героя (к 800-летию со дня рождения Александра Невского)**The Matrix of Spiritual Values of Works in Honor of the Hero (to the 800th Anniversary of the Birth of Alexander Nevsky)****ГАЛИНА ВАСИЛЬЕВНА АЛЕКСЕЕВА****GALINA V. ALEKSEEVA**

Дальневосточный федеральный университет,
г. Владивосток, Россия,
alexglas@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-6733-9429>

Far Eastern Federal University,
Vladivostok, Russia,
alexglas@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-6733-9429>

Аннотация. Статья предлагает культурологический анализ содержательной основы некоторых важнейших произведений, созданных в честь Александра Невского. Прочитанная в них автором матрица духовных ценностей российского народа позволяет осознанно опираться на культурное наследие, посвящённое герою русской истории. Сформированные в интуитивном творческом порыве у разных мастеров объективные закономерности творческого процесса фундаментируют базовые цивилизационные российские ценности: честь, совесть, справедливость. Цель статьи: выявление художественных средств, способствующих трансляции этих ценностей. Объектом исследования становятся произведения изобразительного искусства, песнопения знаменного распева, образцы литературного и композиторского творчества. Автор не ставил перед собой задачу включить всю историографию художественного воплощения образа Александра Невского, а лишь стремился подчеркнуть одну из возможных закономерностей сохранения культурной памяти о герое через те произведения, в которых мастерам удаётся унаследовать матрицу духовных российских ценностей.

Abstract. The article offers a culturological analysis of the substantive basis of some of the most important works created in honor of Alexander Nevsky. The matrix of the spiritual values of the Russian people, read in them by the author, makes it possible to consciously rely on the cultural heritage in honor of one of the heroes of Russian history. Formed by means of an intuitive creative impulse by different masters, the objective laws of the creative process underpin the basic civilizational Russian values: honor, conscience, justice. The purpose of the article: to identify the artistic means that contribute to the transmission of these values. The object of research is works of fine art, znamenny chants, samples of literary and compositional activity. The author did not set himself the task of including the entire historiography of the artistic embodiment of the image of Alexander Nevsky, but merely tried to emphasize one of the possible patterns of preserving the cultural memory about the hero through those works in which the masters manage to inherit the matrix of spiritual Russian values.

*Ключевые слова:*

Александр Невский, матрица духовных ценностей российского народа, художественное наследие в честь героя

Keywords:

Alexander Nevsky, the matrix of the spiritual values of the Russian people, artistic heritage in honor of the hero

Для цитирования:

Алексеева Г.В. Матрица духовных ценностей произведений в честь Героя (к 800-летию со дня рождения Александра Невского) // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 26–35. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.026-035>.

For citation:

Alekseeva G.V. The Matrix of Spiritual Values of Works in Honor of the Hero (to the 800th Anniversary of the birth of Alexander Nevsky). *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 26–35. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.026-035>.

Сегодня, в год 800-летия со дня рождения Александра Невского, «защитника земли русской», хочется всмотреться в облик героя русской истории, который в 2008 году был назван «именем России»¹. Приходит на память картина художника П.Д. Корина «Александр Невский», созданная в 1942 году (ил. 1). Как правило, мы обычно не задумываемся, что на самом деле это только центральная часть триптиха. Так почему же получилось так, что на сегодняшний день остальные элементы триптиха почти не участвуют в презентации героя?

Крупнейшие русские историки Н.М. Карамзин, Н.И. Костомаров, С.М. Соловьёв значительное место в своих исследованиях посвятили личности князя, воздав должное уважение его деятельности. Именно Н.М. Карамзин назвал Александра «героем Невским». Н.И. Костомаров описал его мудрую политику взаимодействия с Ордой при православном характере княжения. С.М. Соловьёв писал: «Соблюдение Русской земли от беды на востоке, знаменитые подвиги за веру и землю на западе доставили Александру славную память на Руси и сделали его самым видным историческим лицом в древней истории от Мономаха до Донского» [1, с. 117].

Время начала XIII века характеризуется попыткой утверждения католическо-

го рыцарства в православной Византии. Захват Константинополя крестоносцами в 1204 году, его разорение, период тяжёлого морального самочувствия православных до 1261 года, когда Михаил Палеолог из Никеи восстановит правление византийского императора в Константинополе ещё на два столетия, эхом откликнулись и в других православных землях. В частности, Русь, испытывающая гонение со стороны Золотой Орды, была вынуждена находить пути взаимодействия с другими народами.

С 1247 года, когда Великий хан Золотой Орды усыновляет осиротевшего Александра Невского, утверждает его на престоле Владимирском, поручив ему всю Южную Русь и Киев, а Сартак, сын хана Батая, становится побратимом князя Александра и обращается в христианство, — начинается великий период взаимодействия русского народа и представителей Золотой Орды.

Долгая история этих взаимодействий привела к родственным связям русских государей и представителей монгольского народа, переводу Корана на русский язык Кантемиром по указу Петра I в 1716 году, указу Екатерины II 1773 года «О терпимости всех вероисповеданий» и дальнейшему совместному проживанию русского и монгольского народов.



*Ил. 1. П.Д. Корин. «Александр Невский».
Центральная часть триптиха.
1942. Холст, масло. 275×142.*

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

*Il. 1. Pavel D. Korin. "Alexander Nevsky".
The Central Part of the Triptych.
1942. Canvas, oil. 275×142 cm.*

State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

В 1380 году было написано житие Александра и создана служба ему. Есть сведения, что одним из гимнографов, создавших в XVI веке службу Александру Невскому, был инок Владимирского Рождественского монастыря Михаил [2, с. 232]. Случилось это после канонизации Александра Невского в 1547 году. Компилированная на основе разных источников, служба стала постоянной в ноябрьской Минее. 29 мая 1723 года Пётр I издал указ о перенесении мощей Александра Невского из Владимира в Санкт-Петербург. 30 июня того же года Синод принял распоряжение, которое осуществилось только в 1724 году [3]. Дата празднования памяти Александра Невского была совмещена с датой заключения Ништадского мира 30 августа. Под гром пушек адмиралтейского флота Пётр лично внёс мощи Александра Невского в построенный ещё в 1710 году для него Александро-Невский монастырь. Александр Невский стал хранителем Санкт-Петербурга и мощным генератором памяти о Петре Великом.

Сохранился рельеф на двери Исакиевского собора, посвящённый тому, как Пётр I перевозит мощи Александра Невского в Санкт-Петербург (ил. 2). Как пишет доктор исторических наук, генерал-полковник Леонид Ивашов: «Наша культурно-цивилизационная матрица: совесть-святость-справедливость. Культурно-цивилизационным кодом российского ислама является долг — перед Аллахом, уммой, родом, семьёй. Матрица выглядит так: долг-совесть-справедливость. Таким образом, мы практически живём и действуем в рамках единой духовно-ценностной системы» [4].

Именно это основание цивилизационного кода российского народа не позволяет нам ограничиться демонстрацией только центральной части триптиха Павла Дмитриевича Корина «Александр Невский» 1942–1943 годов (ил. 3).

Все персонажи триптиха списаны с живых участников различных собы-

тий сороковых годов XX столетия, однако триптих не был бы столь убедителен, если бы не опирался на цивилизационную матрицу, где все части подчинены триединой задаче защиты Родины через долг, совесть, справедливость, причём цельную для разных народов России. Долг показан в «Северной балладе», где художник разместил воина с мечом, а рядом с ним, видимо, жена или сестра. Идеи долга воина, уходящего воевать за Родину, и сопереживания женщины воплощены в образах. В части «Старинный сказ» запечатлены образы сказительницы Архангельской губернии Марии Кривополеновой, сказителя Фёдора Конашкова и иеромонаха Феодора (с кистенём). Известно, что художник имел предварительные зарисовки этих персонажей. «Старинный сказ», передавая образы трёх человек, где старушка с клюкой близка образам женщин-родоположниц, воспроизводит идею справедливости через глубинные семейные традиции. Художник смело для 1942–1943 годов показал и образы людей, и духовную опору народа в виде ликов святых и абрисов храмов. Будучи потомственным иконописцем, Павел Корин не мог обойтись без церковных базовых ликов Христа Ярое Око, Николая Чудотворца. Сам Александр Невский показан с Великим Новгородом с храмовыми куполами за спиной, рекой Волхов и готовым к бою войском.

Если вспомнить, какое отражение получила фигура Александра Невского в истории искусства, выявится значительный список творческих реализаций.

Сохранилось большое количество миниатюрных и иконописных изображений Александра Невского. Это миниатюры Лицевого Летописного свода (Москва, XVI век), где одни из наиболее важных — «Св. Александр ранит в лицо Биргера в Невской битве» и «Битва на Чудском озере. Помощь Небесного воинства князю Александру Невскому». Значительное количество обраще-



*Ил. 2. Пётр I перевозит мощи Александра Невского в Санкт-Петербурге.
Рельеф на двери.
Исаакиевский собор, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 2. Peter I Transports the Relics of Alexander Nevsky to St. Petersburg.
The Relief on the Door.
St. Isaac's Cathedral, St. Petersburg, Russia*



а *б* *с*

*Ил. 3. П.Д. Корин. «Александр Невский». Триптих.
а — «Северная баллада», 265×251,5,
б — «Александр Невский», 275×142,
с — «Старинный сказ», 269×250 .
1942–1943. Холст, масло.*

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия²

*Il. 3. Pavel D. Korin. "Alexander Nevsky". Triptych.
а – "Northern Ballad", 265×251.5 cm,
б – "Alexander Nevsky", 275×142 cm,
с – "An Ancient Tale", 269×250 cm.
1942–1943. Canvas, oil.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*



*Ил. 4. В.М. Назарук. «Ледовое побоище».
1982. Холст, масло. 280×401.*

Государственный исторический музей, Москва, Россия

*Il. 4. Vyacheslav M. Nazaruk. "Battle on the Ice".
1982. Canvas, oil. 280×401 cm.*

State Historical Museum, Moscow, Russia

ний к образу Невского можно увидеть в авторских и безымянных иконах, шитых покрывалах на мощи св. Александра Невского. Здесь работы Грекова Ивана Егорова, работы артели Симона Ушакова в Архангельском соборе Московского Кремля, современные мерные иконы. Храмы в честь благоверного князя построены по всей Руси: помимо Санкт-Петербурга, защитником которого он является, это храмы Новосибирска, Нижнего Новгорода, Петрозаводска, Кургана.

К личности святого обращались русские поэты и писатели: Аполлон Майков,

Константин Симонов (поэма «Ледовое побоище») и др.

Помимо П. Корина существовали и существуют другие обращения к образу русского князя в живописи. Назовём лишь важнейшие: Генрих Семирадский, «Александр Невский принимает папских легатов» (1877); Виктор Васнецов, «Князь Александр Невский»; эскизы росписи Владимирского собора в Киеве (1885–1893, акварель); Государственная Третьяковская галерея, Москва [4]. Михаил Нестеров в 1892 году выполнил икону Св. Александра Невского (иконостас для строившегося в Петербурге по про-

екту архитектора А.А. Парланда храма Воскресения Христова на месте гибели императора Александра II). Николай Рерих не раз обращался к этому образу: в 1904 году («Александр Невский поражает ярла Биргера») и в 1942 году («Александр Невский»). Воплощение было различным. В последней работе — не просто битва, а замирение от скорби всех и вся.

Один из интересных примеров в живописи — картина Вячеслава Назарука «Ледовое побоище» (1982), где мастер использует несколько горизонтов и точек зрения, применяя приём обратной перспективы как в древнерусской иконописи. Лауреат Государственной премии СССР за произведения литературы и искусства для детей как художник-мультипликатор, Вячеслав Назарук в работе «Ледовое побоище» создал полотно, воспроизводящее онтологию духовных ценностей России (хранится в запасниках Государственного исторического музея³).

Есть и другие, более современные художественные воплощения образа Александра Невского — например, картина Д. Костылева «Александр Невский. Ледовое побоище» (2005).

В 1942 году состоялась премьера историко-патриотического фильма «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна, который за сценарий фильма получил учёную степень доктора искусствоведения (без защиты диссертации) и Сталинскую премию. Композитор Сергей Прокофьев и Сергей Эйзенштейн создавали фильм в тесном содружестве, причём взаимодействие шло в синхронном ключе и быстром темпе. Поэт Владимир Луговской написал текст хора «Вставайте, люди русские», а Сергей Прокофьев передал этот текст в мелодике и ритмике русского панегирического канта. Глубинная традиция жанра канта стала основой всей российской гимнической музыки до сегодняшнего дня.

Основой хронологии трансляции в искусстве образа Александра Невского всё-таки стала служба герою для отпра-

вления в храме, которая вошла в певческий свод Минеи Праздничной. Она была написана крюковой нотацией и исполнялась мужским хором. Служба св. Александру Невскому — большое гимнографическое произведение Древней Руси, написанное в середине XVI века монахом Владимирского Рождественского монастыря Михаилом. Источниками текста Службы были тексты из летописей и из житий св. Александра Невского, книги Священного Писания, Псалтыри царя Давида, песнопения о Пресвятой Богородице, о пророке Данииле и о трёх отроках, в печи не сожжённых, о пророке Моисее и др.

Одно из песнопений службы, исполняемое по сей день, — Стихира самогласна, глас 6-й, имеет такой современный текст:

*Приходите все люди,
хвалу принесём блаженному,
так воспевая:
Радуйся, пресветлый столп,
просвещающая нас светлостью чудес!
Радуйся, блаженное облако,
которое гасит пламень страстям
и орошает верующих мысли,
божественный Александр!*

Этот текст встречаем в рукописи Стихира XVII века из Российской государственной библиотеки (фонд 304.I. РГБ). Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры (рук. 442 на л. 135) имеет некоторые текстовые особенности, показанные ниже в таблице.

Текст раздельноречный, почерк писца не очень понятный, однако комбинация музыкальных оборотов точно согласуется с хайретизмами «радуйся» (использованы фиты), разделы динамически нацелены на усиление генеральной идеи единства народа в патриотическом порыве в третьем разделе текста, где появляется строка «роский облаче» (ил. 5).

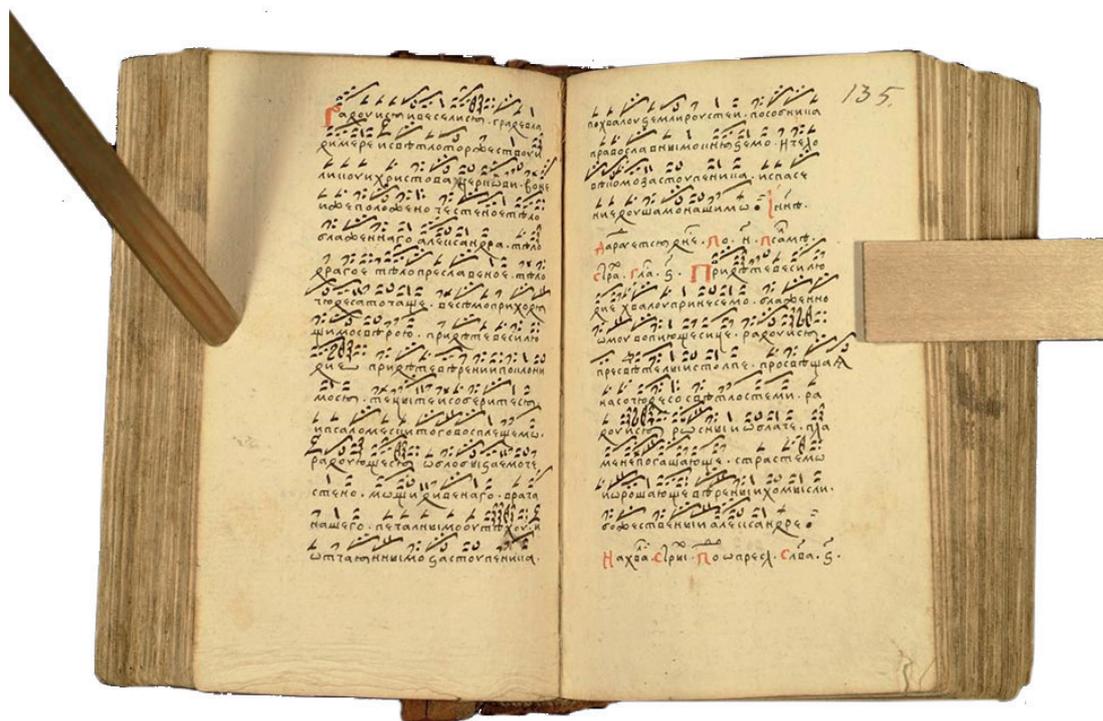
Не случайно эта стихира исполняется и сегодня. Она точно передаёт матрицу российских духовных ценностей, имеет упоминание России. Потому она и включена в аналитический очерк, посвящён-



ный Александру Невскому. Именно эта стихира по своей структуре согласуется с триптихом П. Корина: от общей готовности к борьбе за свободу к фигуре героя во второй части и в третьей части к общероссийской гражданственности.

В наилучших образцах творчества, посвящённых Александру Невскому, автор статьи видит отражение матрицы цивилизационных ценностей как генетической основы поддержания духовной традиции.

Зачин	Придете веси людие, Хвалу принесемо Блаженному вопиюще сице:	кавычка кулизма кавычка
Центральная часть	Радуйся! Просветельый и столпе Просвещающая нас чудесо светлостями	фита кулизма скачек + кавычка
Заключение	Радуйся! Роскый облаче Пламене погашающе Страстемо и орошающе вереноихо мысли Божественный Александре!	фита кулизма кавычка фита кулизма кулизма



Ил. 5. Стихирарь XVII века (л. л 134-135, фонд 304.I. РГБ).
Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры, рук. 442⁴.
Троице-Сергиева лавра, Сергиев Посад, Россия

Il. 5. Book of Stichérons (Hymnal) from the 17th Century (fol. L 134-135, Fund 304.I. RSL).
The Main Collection of the Library of the Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Manuscript 442.
Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad, Russia

PRIMEČANIA

¹ В 2021 году к 800-летию со дня рождения полководца опубликован рекомендательный список отражения образа Александра Невского в литературе и искусстве [6].

² Автор выражает признательность ведущему научному сотруднику Государственной Третьяковской галереи Л.В. Головиной за помощь в уточнении размеров триптиха П. Корина.

³ Автор выражает признательность директору Государственного института искусствознания Н.В. Сиповской и директору НИИ теории и истории

изобразительных искусств Российской академии художеств Н.В. Толстой за помощь в уточнении места хранения работы В. Назарука. Точные размеры картины предоставлены хранителем фонда советской живописи и графики Государственного исторического музея М.В. Кречетовой.

⁴ Служба была найдена доктором искусствоведения, ведущим научным сотрудником Российского института истории искусств Н.С. Серёгиной.

SPISOK ISTOČNIKOV

1. Соловьев С.М. История России с древнейших времён. Т. 3. СПб. : Амфора, 2015. 415 с.
2. Legkikh Victoria. Формирование княжеской службы. Комплексный анализ наследия гимнографа XVI века Михаила. Wiener Slawistischer Almanach, 2018. № 81. С. 231–255.
3. Соколов Р.А. Александр Невский в государственной и церковной идеологии в 1710–1720-е годы // Вестник Удмуртского университета, 2014. № 3. С. 18–24.
4. Ивашов Леонид. Евразийская судьба России. Геополитический взгляд в историю. 4 марта 2017. URL: <https://izborsk-club.ru/12653> (дата обращения: 13.10.2021).
5. Государственная Третьяковская галерея. Живопись первой половины XX века. Академический каталог собрания музея. Том 6. Книга 2. К-Л. М., 2017, 488 с.
6. Во славу России: Александр Невский в литературе и искусстве : рек. список / сост. Ли Ен Цен. Анивская ЦБС, информационно-библиографический отдел. Анива, 2021. 32 с.

Информация об авторе:

Алексеева Галина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор Департамента искусств и дизайна, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, Россия).

REFERENCES

1. Solov'ev S.M. *Istoriya Rossii s drevneyshikh vremen* [History of Russia Since Ancient Times]. Volume 3, St. Petersburg: Amfora, 2015. 415 p.
2. Legkikh Victoria. *Formirovanie knyazheskoy sluzhby. Kompleksnyy analiz naslediya gimnografa 16 veka Mikhaila* [The Formation of the Princely Service. A Comprehensive Analysis of the Heritage of 16th Century Hymnologist Michael]. *Wiener Slawistischer Almanach*. 2018. No. 81, pp. 231–255.
3. Sokolov R.A. *Aleksandr Nevskiy v gosudarstvennoy i tserkovnoy ideologii v 1710–1720-e gody* [Alexander Nevsky in the State and Church Ideology in the 1710s and 1720s]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta* [Gazette of the Udmurt University]. 2014, No. 3, pp. 18–24.
4. Ivashov Leonid. *Evraziyskaya sud'ba Rossii. Geopoliticheskiy vzglyad v istoriyu* [The Eurasian Fate of Russia. A Geopolitical View of History]. 4 March, 2017. URL: <https://izborsk-club.ru/12653> (access date: 10/13/2021).



5. *Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. Zhivopis' pervoy poloviny XX veka. Akademicheskij katalog sobraniya muzeya. Tom 6. Kniga 2. K-L* [State Tretyakov Gallery. Visual Arts from the First Half of the 20th Century. Academic Catalogue of the Museum's Collections. Volume 6. Book 2. K-L]. Moscow, 2017. 488 p.

6. *Vo slavu Rossii: Aleksandr Nevskiy v literature i iskusstve : rek. spisok* [In the Glory of Russia: Alexander Nevsky in Literature and Art : A Recommended List]. Sost. Li En Cen [Comp. by Lee Young Tseng]. MBU Anivskaya TsBS, informatsionno-bibliograficheskii otdel [Municipal Budgetary Institution Central Library System of Aniva, Information and Bibliographic Department]. Aniva, 2021. 32 p.

Information about the author:

Galina V. Alekseeva, Dr. Sci. (Arts),
Professor at the Department of Arts and Design,
Far Eastern Federal University
(Vladivostok, Russia).

Статья поступила в редакцию 19.10.2021; одобрена после рецензирования 29.10.2021;
принята к публикации 07.11.2021.

The article was submitted 10/19/2021; approved after reviewing 10/29/2021;
accepted for publication 11/07/2021.



УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.036-042>

Научная статья

Original article

Истоки музыкально-педагогического образования в культуре античного мира**The Origins of Musical and Pedagogical Education in the Culture of the Ancient World****ЛАРИСА ПАВЛОВНА ЛАБИНЦЕВА****LARISA P. LABINTSEVA**

Луганский государственный педагогический университет,
г. Луганск, Луганская Народная Республика,
larissa.labintseva@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-2445-9599>

Lugansk State Pedagogical University,
Lugansk, Lugansk People's Republic,
larissa.labintseva@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-2445-9599>

Аннотация. В статье рассматриваются истоки развития музыкально-педагогического образования в эпоху Античности. Автор обращает внимание на то, что в те далёкие времена основными задачами музыкально-педагогического образования были личностное самоопределение, наглядность, последовательность в процессе обучения, концентрическое размещение материала. Основой для дальнейшего развития музыкально-педагогической науки стало положение о том, что воспитание и обучение должны соотноситься с природой души ребёнка.

Abstract. The article examines the sources of development of musical-pedagogical education during the period of Ancient Greece and Rome. The author draws our attention to the fact that the main goal of musical-pedagogical education of that time was the self-determination of personality, visibility, consistency during the process of education and a concentric placement of the material. The basis for further development of the discipline of musical pedagogy became the stance that education and upbringing should correlate with the nature of the child's soul.

Ключевые слова:

музыкальная культура, музыка, античность, античное образование, музыкально-педагогическое образование, личность

Keywords:

musical culture, music, antiquity, education in Ancient Greece and Rome, musical-pedagogical education, personality

Для цитирования:

Лабинцева Л.П. Истоки музыкально-педагогического образования в культуре античного мира // ИКНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 36–42. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.036-042>.

For citation:

Labintseva L.P. The Origins of Musical and Pedagogical Education in the Culture of the Ancient World. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 36–42. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.036-042>.

© Лабинцева Л.П., 2021

История развития музыкально-педагогического образования — это история развития общей системы обучения и воспитания, становление которой уходит в глубину веков и восходит к устным формам человеческой деятельности.

Культура античного мира обладает неповторимым обликом, несомненными успехами. В эпоху Античности достигли высокого уровня все сферы в обществе — образование, наука, литература, искусство, в том числе и музыкальная педагогика.

Художественная образованность в то время была основой педагогики и воспитания, а содержание составляли такие виды искусств, как музыка, литература, рисование, гимнастика. Софисты расширили программу обучения за счёт изучения грамматики, диалектики, обучения искусству дискуссии. К этим предметам со временем добавились ещё четыре: арифметика, геометрия, астрономия и музыка, что в совокупности послужило предпосылкой программы «семи свободных искусств», которые впоследствии стали символом образованности вплоть до нового времени.

Но отметим, что Платон и Аристотель высказывали сомнения о необходимости включения музыки в процесс обучения: «...предки включили музыку в воспитание не как обязательное знание, ибо она не имеет в себе ничего такого, не как полезное занятие, подобное грамматике, использующейся для любого общественного дела, для ведения хозяйства, науки и многих других нужд» [1]. Музыка рассматривали в образовании как нечто «завлекающее» и, согласно контексту данного текста, в то время музыку в системе обучения и воспитания считали необязательной дисциплиной. Поэтому можно предположить, что музыка попала в систему античной музыкальной педагогики не сразу. Скорее всего, по мнению Е.В. Герцмана, «это был непростой путь признания её способности содействовать формированию образа жизни

человека и становлению его личности» [2, с. 130]. Проанализировав дальнейшие источники, учёный считает, что процитированное сообщение нужно рассматривать как отражение точки зрения, бытовавшей ещё в предклассическую эпоху, но не исчезнувшей во времена Аристотеля и поэтому сохранившейся в его сочинениях.

Одной из принципиальных особенностей античного образования являлось органическое единство нравственных норм и педагогики, приобретение знаний сочеталось с эстетическими принципами. В трудах древних философов «учебные программы» проникнуты мыслями о долге, морали человека-гражданина.

Таким образом, в центре педагогического мироздания находилось музыкальное образование, а синонимом понятия «образованный человек» стало понятие «уникальный», или, другими словами, тот, кто получил широкое интеллектуальное и эстетическое воспитание.

Изучение особенностей возникновения и развития музыкально-педагогического образования стало предметом исследований многих учёных. Так, В.М. Авдеев, Л.С. Синявер, В.Н. Брянцева, Е.В. Герцман, Г.Е. Жураковский, А.Ф. Лосев, Е.В. Николаева и др. достаточно подробно освещают подходы к пониманию музыки в эпоху Древнего мира и Античности.

Музыка того периода, в отличие от других видов искусства, не оставила в истории равноценного им творческого наследия. В то же время ни об одном искусстве так много не писали и не рассуждали, как о музыке, о её воспитательном назначении, о её теоретических основах. С одной стороны, музыка занимала очень большое место в жизни человека и являлась средством воспитания гармоничного человека; с другой же — суждения о ней исходили из дидактического или научно-систематического понимания, где музыка рассматривалась как точная наука.

Кроме того, музыка в силу своей нравственной направленности считалась важным средством и целью общественного воспитания, а музыкальность человека рассматривалась как социально ценное и определяющее качество человека.

Исследователи В.Н. Брянцева, Е.В. Герцман, Г.Е. Жураковский, А.Ф. Лосев и др. отмечают, что величайшим завоеванием культуры и образования Древней Греции было учение о причинных связях между музыкой и духовным, эмоциональным миром человека, что составляет основу всей педагогической теории греков классической эпохи.

В свою очередь, под музыкой древнегреческие философы понимали триединство «мусических искусств»: танца как телесной конкретики жеста, поэзии как смыслообразующего начала, собственно музыки (строения, ритма) — и выделяли три направления влияния музыки на человека: на духовную сущность человека, на его интеллект, на его физическое совершенство. Здесь уместно будет вспомнить термин калокагатия (*др.-греч.* — «прекрасный и хороший», «красивый и добрый»); в древнегреческой культуре — гармоничное сочетание физических (внешних) и нравственных (душевных, внутренних) достоинств, совершенство человеческой личности как идеал воспитания человека. Слово возникло в повседневном языке, но использовалось как термин в философии Платона и Аристотеля.

Платон утверждал, что ритмы и лады музыки, «достигая глубин души, воздействуют на мысль, делая её сообразной им самим» [цит. по: 3] и музыка выступает главным способом воспитания гармоничной личности. Он рассматривал калокагатию как соответствие моральным, эстетическим, интеллектуальным и физическим силам. Философа интересовала социальная и воспитательная сущность искусства. Он полагал, что «ритм и гармония больше всего проникают в глубину души» (цит. по: [3]). Поскольку воспи-

тательное действие звуков должно быть регламентировано, Платон ограничивал использование ладов, ритмов и музыкальных инструментов.

Наивысшего развития калокагатия приобрела в трудах Аристотеля, в которых подчёркивается, что благо и прекрасное — одно и то же (первое проявляется в деяниях, прекрасное — в неподвижном) [4]. В этической концепции Аристотеля тщательно анализируются возможности искусства в воспитании добродетельности. Основным моральным достоинством искусства философ считает способность отражать благородные характеры и поступки, приучая к наслаждению от прекрасного и возвышенного в жизни.

Музыку Аристотель характеризовал как средство воспитания: «Как все безвредные развлечения, она не только соответствует высшей цели (человеческой жизни), но даёт ещё и вдохновение» (цит. по: [5, с. 78]). Философ считал, что удовольствие, наслаждение необходимы для приобщения к искусству, и выдвинул принцип активной практики как способ усвоения эстетико-художественных норм искусства.

Аристотель утверждал, что, поскольку «музыка способна оказывать воздействие на этическую сторону души, и музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодёжи» (цит. по: [5, с. 79]). То есть идеал калокагатии повлиял на создание идеала гармонично развитой личности.

Пифагор основал традицию сравнивать общественную жизнь с музыкальным ладом и оркестром, в котором каждому человеку, подобно инструменту, отведена своя роль. Философ разработал учение об эвритмии — способности человека находить верный ритм во всех жизненных проявлениях — не только в пении, танце и игре на музыкальных инструментах, но и в мыслях, поступках, вещах.

Всем известно, что Пифагор основал науку о гармонии сфер, утвердив музы-

ку как точную науку. Известно, что пифагорейцы проводили занятия по математике под музыку, так как заметили, что она благотворно влияет на интеллект. Это указывает на то, что музыка обладает не только воспитательной ролью и оздоровительным эффектом, но и играет очень важную роль для развития мыслительной деятельности.

Исходя из вышеизложенного, отметим, что воспитание калокагатией обуславливало красоту личности, обеспечивалось путём гармоничного умственного, музыкального и физического развития, а программа образования в античном мире уравнивала в правах интеллектуальное, музыкальное и физическое воспитание.

Таким образом, образование не сводилось только к обучению наукам, а мудрость и знания приобретались в течение всей жизни.

Философами последовательно разрабатывалась проблема общего образования, которая была тесно связана с музыкальным. Ярким свидетельством этого были школы Сократа, Платона и Аристиппа, которые были настоящими философскими форумами или «духовными академиями», ученики и учителя которых отличались мудростью и красноречивостью.

Античные философы разрабатывали и вопросы музыкальной психологии. Они считали, что «музыка... поэтому близка психической жизни, что она передаёт движение, а движение есть внешнее выражение характера. Соответственно, меняя характер движения, что содержался в музыкальных звуках, используя различные мелодии, инструменты, ритмы и лады, можно создавать различную настроенность человеческой психики и таким образом влиять на воспитание человеческого характера» [2, с. 122].

Греческие философы занимались также и разработкой основ музыковедения. Именно в Античности были заложены основы теории музыки: учение о звуке, ритме, метре, инструментах, пении,

сценическом исполнении, музыкальных формах. Античная теория музыки дала эстетическую оценку большинству музыкальных категорий: строю, модуляции, мелодии, ритму и др. Античные философы детально обозначили основы ладового и ритмического мышления, что является актуальным и сегодня.

Но, как замечает А.Ф. Лосев, «по сравнению с греческим, древнеримское искусство потеряло демократичность и приобрело развлекательно-зрелищный характер, хотя большинство римлян (свободных граждан) с детства получало систематическое музыкальное воспитание» [3].

Заслугой того периода можно назвать создание первых профессиональных конкурсов музыкантов. Например, император Доминициан в I веке основал «капитолийские соревнования» поэтов, певцов и инструменталистов, а Нерон основал «греческие состязания» [6, с. 126].

В VI веке Квинтилиан выступает за школьную систему образования (в отличие от домашней) и за изменения методов обучения в соответствии с детским возрастом (обучать развлекая).

Исследователи античной музыкальной культуры (Е.В. Афонасин, Г.Е. Жураковский, Е.В. Николаева, А.И. Щетников) отмечают, что музыка, пение и танцы в Риме, как и в Греции, были триединой хореей, сопровождали праздники. Широкую популярность получило бытовое музицирование: до нас дошли тексты лирических песен и баллад [7]. Для восприятия музыкального искусства нужны были подготовленные слушатели, поэтому большинство римлян с детства получало систематическое музыкальное воспитание.

Вышеизложенное даёт нам основания утверждать, что музыкально-педагогическое образование в культуре античного мира предусматривало вовлечение в неё значительного числа граждан. Полисы ставили и решали задачи обучения детей почти всего свободного населения. Вели-

кие мыслители (Сократ, Платон, Аристотель) обосновывали законы обучения и воспитания. Законодатели и управители (Салон, Перикл) наряду с решением государственных задач занимались усовершенствованием школьного дела.

Музыкальные школы давали в основном литературное и музыкальное образование с элементами научных знаний. При этом «Илиада» и «Одиссея» Гомера были дидактическим материалом при обучении грамоте и музыке, их проносили певучим голосом в сопровождении струнных инструментов.

В истории музыкально-педагогического образования имело место существование двух основных методов: один основывался на применении устных музыкальных традиций с опорой на пение, коллективные формы, импровизацию и шёл от истоков народных музыкальных традиций. Другой метод, основанный на письменных музыкальных традициях, возник как результат появления нотного письма, развития инструментального искусства, которое постепенно приобрело статус самостоятельного.

Античным системам музыкально-педагогического и музыкально-эстетического воспитания, по мнению Л.А. Безбородовой, свойственен эстетико-педагогический максимализм, проявившийся в преимущественном использовании искусства в воспитательных целях [8].

Первым на органическую связь этического и эстетического указал Сократ. В произведениях искусства, по Сократу, должен быть воплощён высокий нравственный идеал.

В свою очередь Аристотель считал, что музыкальное развитие по своей сути является разносторонним эстетическим воспитанием, обусловленным специфическими возможностями музыки, её влиянием на психику, эмоциональный мир человека. Философ подчёркивал, что музыкальное искусство может оптимизировать нравственность, так как способно изменить и очистить душу от внешних

эффектов, которые негативно влияют на людей.

Морально-эстетическую природу искусства в античной музыкальной педагогике греки воплотили в категорию «катарсис» (очищение), где совпадают идентификация себя с героем и отстранение от него, чувство боли при переживании трагедии с радостью от этих переживаний. «Катарсис» является не только эстетическим — он касается морали, интеллекта, психологии, то есть человека в целом.

Древние греки внесли большой вклад в осмысление связи нравственного и эстетического в искусстве, которое они рассматривали как средство воспитания способности наслаждаться жизнью и быть благородным членом культурной элиты. Важнейшим средством искусства стала музыка. Цели и содержание музыкального воспитания начали определять ценностным отношением, заинтересованностью общества и личности в разностороннем развитии. Выдающиеся мыслители времён Античности неоднократно отмечали магическую силу воздействия музыки, её способность пробуждать стремление к лучшему, из чего вытекала необходимость использования музыкального искусства как предмета воспитания.

Таким образом, влияние Античности на развитие музыкально-педагогического образования трудно переоценить: впервые были определены основные понятия музыкальной теории и содержание музыкальных произведений; пифагорейцами Платоном и Аристотелем создано учение о взаимосвязи музыкальных произведений и космических пропорций, исследован музыкальный эпос. Основой для дальнейшего развития музыкально-педагогической науки стало положение о том, что воспитание и обучение должны соотноситься с природой души ребёнка. Задачей музыкально-педагогического образования того времени было личностное самоопределение,



важным становилось осмысление факторов и движущих сил этого процесса, а также принципиальных методических вопросов (наглядность, последовательность в процессе обучения, концентрическое размещение материала и тому подобное).

Эпоха Античности явилась важной ступенью в социально-экономическом и духовном развитии человечества, а созданные духовные сокровища стали впоследствии основой европейской культуры.



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ



1. Aristotelis. *Politica* / *Aristotelis Opera*. Ed. Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. II. P. 1252–1342.
2. Герцман Е.В. Античное музыкальное образование в представлении современников // Музыкальное искусство и образование : научный журнал, 2018. № 3. С. 120–138.
3. Античная музыкальная эстетика / под ред. А.Ф. Лосева. URL: <https://docplayer.com/68965545-Antichnaya-muzykalnaya-estetika.html> (дата обращения 05.10.2021).
4. Брянцева В.Н. Мифы Древней Греции и музыка. М.: Музыка, 1974. 48 с.
5. Веселова Е.В. Музыкальное воспитание в истории педагогической мысли древнего мира и Античности // Гуманитарные науки : научный журнал. Ялта: Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского, 2013. № 3. С. 76–80.
6. Шестаков В.П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. Изд. 2-е. М.: ЛКИ, 2010. 350 с.
7. Афонасин Е.В. Очерки истории античной музыки / изд. подгот.: Е.В. Афонасин, А.С. Афонасина, А.И. Щетников; Ин-т философии права Сибирского отд-ния РАН, Новосибирский гос. ун-т, Центр изучения древней философии и классической традиции. СПб.: РХГА, 2015. 247 с.
8. Безбородова Л.А. Теория и методика музыкального образования : учебное пособие. М.: Флинта : Наука, 2014. 235 с.

Информация об авторе:

Лабинцева Лариса Павловна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии и музыкознания, Луганский государственный педагогический университет (г. Луганск, Луганская Народная Республика)



REFERENCES



1. Aristotelis. *Politica*. *Aristotelis Opera*. Ed. Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. II. P. 1252–1342.
2. Gertsman E.V. Antichnoe muzykal'noe obrazovanie v predstavlenii sovremennikov [Music Education in Ancient Greece and Rome in the Perception of Contemporaries]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie: nauchnyy zhurnal* [The Art of Music and Education: Scholarly Journal]. 2018. No. 3, pp. 120–138.
3. *Antichnaya muzykal'naya estetika* [The Musical Aesthetics of Ancient Greece and Rome]. Edited by A.F. Losev. URL: <https://docplayer.com/68965545-Antichnaya-muzykalnaya-estetika.html> (access date: 10/05/2021).
4. Bryantseva V.N. *Mify Drevney Gretsii i muzyka* [The Myths of Ancient Greece and Music]. Moscow: Muzyka, 1974. 48 p.
5. Veselova E.V. *Muzykal'noe vospitanie v istorii pedagogicheskoy mysli drevnego mira i Antichnosti* [Musical Education in the History of Pedagogical Thought of the Ancient World and

of Ancient Greece and Rome]. *Gumanitarnye nauki: nauchnyy zhurnal* [Humanities: Scholarly Journal]. Yalta: Krymskiy federal'nyy universitet imeni V.I. Vernadskogo [V.I. Vernadsky Crimean Federal University]. 2013. No. 3, pp. 76–80.

6. Shestakov V.P. *Istoriya muzykal'noy estetiki ot Antichnosti do XVIII veka* [The History of Musical Aesthetics from Antiquity to the 18th Century]. 2nd Edition. Moscow: LKI, 2010. 350 p.

7. Afonasin E.V. *Ocherki istorii antichnoy muzyki* [Essays on the History of Ancient Music]. Edition prepared by E.V. Afonasin, A.S. Afonasina, A.I. Shchetnikov. Institut filosofii prava Sibirskogo otdeleniya RAN, Novosibirskiy gosudarstvennyy universitet, Tsentr izucheniya drevney filosofii i klassicheskoy traditsii [Institute of Philosophy of Law, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk State University, Center for the Study of Ancient Philosophy and Classical Tradition]. St. Petersburg: RKhGA, 2015. 247 p.

8. Bezborodova L.A. *Teoriya i metodika muzykal'nogo obrazovaniya : uchebnoe posobie* [Theory and Methodology of Music Education : Textbook]. Moscow: Flinta: Nauka, 2014. 235 p.

Information about the author:

Larisa P. Labintseva, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor,
Head of the Department of Culturology and Musicology,
Lugansk State Pedagogical University
(Lugansk, Lugansk People's Republic).

Статья поступила в редакцию 18.10.2021; одобрена после рецензирования 28.10.2021; принята к публикации 15.11.2021.

The article was submitted 10/18/2021; approved after reviewing 10/28/2021; accepted for publication 11/15/2021.





УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.043-058>

Научная статья

Original article

Музыка в пространстве метафизики (на примере мирового философского наследия)

Music in the Space of Metaphysics (by the Example of the World Philosophical Heritage)

¹ХУАН ЦЗЭХУАНЬ²У ЧЖОФЭНЬ³ГО ШАОИН^{1, 2, 3}Институт музыки, театра и хореографии,

Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена,

г. Санкт-Петербург, Россия

¹1310217714@qq.com,<https://orcid.org/0000-0002-4393-9371>²936367313@qq.com,<https://orcid.org/0000-0001-8954-6568>³guoshaoying@163.com,<https://orcid.org/0000-0003-2811-8169>¹HUANG ZEHUAN²WU ZHUOFEN³GUO SHAOYING^{1, 2, 3}Institute of Music, Theater and Choreography,

Herzen State Pedagogical University of Russia,

St. Petersburg, Russia

¹1310217714@qq.com,<https://orcid.org/0000-0002-4393-9371>²936367313@qq.com,<https://orcid.org/0000-0001-8954-6568>³guoshaoying@163.com,<https://orcid.org/0000-0003-2811-8169>

Аннотация. В статье поднимается проблема музыки как метафизики, обуславливающей оптимальную среду для становления личности, отмеченной духовным самостоянием. Авторская концепция выстраивается в опоре на мировое философское наследие, представленное достижениями Востока и Запада. Решая поэтапно вопросы общего и особенного в музыке и философии, в обучении и в воспитании, авторы фокусируют внимание на ревизии понятий «философия образования», «философия искусства», «философия музыки». Выдвигая предположение, согласно которому если философия музыки являет собой опыт духовного постижения творения мастера как процесс смыслообразования, а философия искусства в целом предстаёт в качестве практики, нацеленной на пробуждение человеческого

Abstract. The article comprehends the issue of music as a metaphysics which determines the optimal environment for the formation of a personality marked by spiritual self-standing. The authorial concept is built on the basis of world philosophical heritage represented by the achievements of the East and the West. Solving in a step-by-step manner the issues of the general and the special in music and philosophy, in teaching and in education, the authors focus their attention on revising the concepts of “the philosophy of education”, “the philosophy of art” and “the philosophy of music”. Putting forward the assumption that if the philosophy of music is an experience of spiritual comprehension of the composer’s creation as a process of meaning formation, and the philosophy of art as a whole appears as a practice aimed at awakening the human practice in a person, then the philosophy

в человеке, то философия образования может рассматриваться как реализация обозначенного опыта посредством каждой конкретной учебной дисциплины. В заключение авторы делают вывод и том, что место и роль музыки в становлении личности определяются не только задачами музыкального образования, но и напрямую связаны с мировоззренческой направленностью личности, закладывая фундамент её целостного развития и обеспечивая её возможностью строить своё будущее по законам гармонии и красоты.

Ключевые слова:

музыка, метафизика, смыслообразование, философия, изоморфизм человека и текста

of education can be considered as the implementation of the indicated experience through each specific academic discipline. In the end, the authors conclude that the place and role of music in the formation of personality are determined not only by the goals of musical education, but are also directly related to the worldview orientation of the personality, laying the foundation for its holistic development and providing it with the opportunity to build its future according to the laws of harmony and beauty.

Keywords:

music, metaphysics, meaning formation, philosophy, isomorphism of man and text

Для цитирования:

Хуан Цзэхуань, У Чжофэнь, Го Шаоин. Музыка в пространстве метафизики (на примере мирового философского наследия) // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 43–58. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.043-058>.

For citation:

Huang Zehuan, Wu Zhuofen, Guo Shaoying. Music in the Space of Metaphysics (by the Example of the World Philosophical Heritage). *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 43–58. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.043-058>.

Особый статус музыки как вида искусства ещё со времён античности был отмечен своей принадлежностью к бытийственной стороне жизни человека и общества. Будучи рядоположена таким концептам, как порядок, гармония, закон, право, музыка предстаёт универсальной категорией, охватывающей самые разные стороны жизнедеятельности личности. Не случайно, отвечая на вопрос, что такое поэт, А. Блок приходит к следующему выводу: «...он — сын гармонии» [1], при этом собственно гармония трактуется Блоком как «согласие мировых сил, порядок мировой жизни» [там же]. Именно поэтому воспитательная функция музыки выходит далеко за рамки сугубо локальной деятельности, нацеленной на развитие специальных музыкальных способностей.

С этой точки зрения представляется важным обозначить место и роль музыкального вида искусства в становлении личности, осуществив ряд промежуточных операций: выявить общее и особенное в музыке и философии; провести ревизию понятий «философия образования», «философия искусства», «философия музыки»; изучить этимологию понятий «обучение» и «воспитание».

Музыка и философия: общее и особенное

В одной из работ, посвящённой общей теории духа как чистого акта, итальянский философ Джованни Джентиле пишет о том, что история искусства может быть уподоблена истории философии. Выстраивая систему аргументации,

Джентиле обращает внимание на следующие моменты:

– искусство — акт самосознания, являющийся собой опосредованную языком искусства индивидуальность духа самого художника;

– отмеченная персональность (субъективность) творца предстаёт интерсубъективным феноменом в силу универсальности духа как трансцендентального Я, которое является актуальной реальностью всякого Я;

– поскольку всякая история искусства — это история духа в его конкретности, всякая история искусства есть история философии [2, с. 178–179].

Несколько иначе рядоположенность понятий философии и искусства раскрывает Г.В. Рыбинцева. Основанием для рассмотрения музыкального искусства сквозь призму истории философии российский учёный считает не что иное, как симфонизм. Констатируя в сонатно-симфоническом цикле планомерную реализацию законов диалектики, Г.В. Рыбинцева считает возможным утверждать, что «симфонизация» может рассматриваться коррелятом «историзации» [3, с. 19].

Другой, не менее интересный момент наличия общего и особенного в философии и искусстве связан с категорией свободы. Так, акцентируя внимание на языке как опыте самораскрытия бытия, Н. Аббаньяно позиционирует свободу в качестве сущностной стороны всякого художественного творчества. Подчёркивая, что речь идёт о такой свободе, которая зиждется на творческой игре отношений языка и реальности, в том числе иницируемой возможностью изменять характер этих отношений [4, с. 255], философ констатирует следующее: свобода, имманентно присущая исполненному символизму человеческому языку, предстаёт в искусстве альфой и омегой всякого творчества вообще [там же, с. 255–256].

Предлагая сущностную характеристику так называемого ангажированного ис-

кусства, Аббаньяно в действительности отвечает на вопрос, каким образом можно измерить актуализируемую в творческом акте художественную свободу. Имеются в виду два уровня последней. В одном случае мы имеем дело с непрерывным обновлением символизации при постоянстве основополагающих позиций. В другом — непрерывное обновление символизации и составляющих её основу позиций [там же, с. 257]. Подчёркивая, что интерес к искусству со стороны религиозных или политических систем обусловлен его способностью увлекать за собой массы, направляя их путь в нужном направлении [там же], итальянский философ звучит в унисон с представителями античной философии. Речь идёт о жесткой регламентации со стороны государства музыкального искусства с точки зрения свободы обращения с ним и его доступности.

В данном контексте показательным будет и обращение к основополагающим категориям музыки, рассматриваемым сквозь призму социальных доминант, предпринятое Конфуцием:

– «равновесие — это великий корень, основа, из которой вытекают всякие человеческие поступки, а гармония — тот общий дух, по которому все должны идти» [5, с. 12];

– «пусть равновесие и гармония достигнут степени совершенства, и счастье воцарится везде — и на небе, и на земле, и всё будет развиваться и процветать» [там же, с. 12–13].

Примечательно, что для китайского философа музыка предстаёт на уровне универсального закона, действующего как на глобальном, так и на локальном уровне, в том числе на уровне музыкального искусства, вследствие чего базовыми для музыки и закона концептами оказываются такие категории, как свобода, мера, гармония и т. п. При этом Конфуций настаивает на том, что именно музыка определяет законотворчество, реализуемое посредством предписаний, исполне-

ние которых обеспечивает правопорядок в государственном устройстве. Наконец, по мысли Конфуция, «и у музыки, и у закона единые цели и задачи, признаваемые государственно значимыми и общественно необходимыми» [6, с. 53].

Отличный взгляд на искусство и философию высказывает Теодор Адорно. Разводя по разные стороны искусство и познание, учёный тем не менее обнаруживает между одним и другим точки соприкосновения. В качестве общей платформы, объединяющей обозначенные сферы, исследователь называет внутреннюю логичность, необходимую связность, обуславливающую форму произведения искусства, и стремление к истине.

Интересно, что сходные моменты, обнаруживаемые Адорно между искусством и познанием, приводят исследователя к парадоксальному, на первый взгляд, выводу. Поскольку искусство предстаёт в качестве «социальной практики», оно далеко отстоит как от фантазии, так и от чувства [7]. Выдвигая тезис, согласно которому действительной силой, обуславливающей творческий акт конкретного мастера, становится отмеченное социокультурной динамикой общество, Адорно утверждает незыблемость следующего положения. По своей сути искусство воплощает историю человечества, позволяя прикоснуться как к его прошлому, так и к его будущему. При этом во втором случае оно — искусство — не даёт никаких гарантий относительно возможной реализации такого будущего [там же].

В свою очередь, представители русской философии высказывались на предмет наличия точек соприкосновения между искусством, музыкой и философией так:

- философия, математика и музыка — суть одно и то же (А. Лосев);
- музыка как предмет логики (А. Лосев);
- музыка — орган философии (Г. Шпет);

– музыка — опыт субъективно-философского постижения культуры (М. Бахтин) [8, с. 304] и др.

Помимо обозначенных моментов, сближающих философию и искусство изнутри, существует и внешнее сходство. Как философы нередко прибегают для раскрытия своих философских идей к художественному творчеству, так и композиторы, стремясь к максимальному воплощению своего замысла в конкретном произведении, зачастую затрагивают в своих музыкальных опусах экзистенциальные вопросы, опираясь на отмеченные философским флёром жанры. В частности, особым статусом в композиторском наследии обладает жанр симфонии¹. Вместе с тем известны случаи, когда собственно философские произведения оказывались насквозь музыкальными, как в случае с А. Лосевым², Ф. Ницше³, а музыкальные творения композиторов обретали статус вторичных по отношению к их философскому опыту⁴. Знаменательно, что с установкой, согласно которой музыка являет собой опыт метафизики, опосредуемой континуальностью чистого движения, соглашались и Р. Вагнер, и П. Наторп, и А. Скрябин, и А. Шопенгауэр.

Здесь же следует назвать и имена философов-композиторов — Т. Адорно, Г.И. Гурджиев, П. Наторп, Ф. Ницше, Ж.-Ж. Руссо [9]. Полноправным в данном списке видится и имя Э. Сати. Дело в том, что этот французский композитор не только выступил создателем такого произведения, как «Гноссиены» (по одной из версий, это придуманное композитором слово связывают с познанием/гносеологией), но и стал автором симфонической драмы, в центре которой — легендарная личность античного философа Сократа [10].

Наконец, последним свидетельством общности музыки и философии служит факт обращения композиторов к личности мыслителя, что находит своё выражение в таких художественных образцах,

как «Три картины Пауля Клее» композитора Эдисона Денисова (пьеса «Senecio», в которой запечатлён Сенека) [11], духовные оперы А. Рубинштейна («Христос») и Г. Ханеданьяна («Мессия — Сын человеческий» и «Сократ»), опера «Джордано Бруно» композитора С. Кортеса и одноимённая опера композитора Ф. Филидеи, симфония и опера «Гармония мира» П. Хиндемита, музыкальная драма «Конфуций» Чжан Цюй и опера «Цюй Юань» Ши Гуаннань [12].

«Философия образования», «философия искусства», «философия музыки»: к вопросу о дефинициях

На сегодняшний день термин «философия образования» активно используется в рамках мировой педагогической мысли, хотя его трактовка в среде теоретиков и практиков гуманитарного знания не всегда совпадает. Наряду с обозначенным термином на протяжении многих лет не менее активно в пространстве гуманитарной науки разрабатывается и понятие «философия искусства», также имеющее под собой давнюю историю. Наконец, столь же интенсивно в современной образовательной парадигме исследуется и такой феномен, как философия музыки.

При этом до настоящего времени не существует единой концепции, которая так или иначе могла бы представить интересующие нас понятия на уровне некой иерархии или системы, что, во-первых, позволит устранить имеющуюся многозначность в определении этих трёх, на первый взгляд, разных философий, а с другой, — предложить научному сообществу одинаково приемлемые для глобального мира методы освоения музыкального искусства. Казалось бы, после глубочайших прозрений античной эпохи на роль музыки в деле воспитания свободного гражданина, в том числе школы Пифагора, многие вопросы в отношении философии музыки

могут быть сняты. Точно так же и опыт Конфуция в понимании места музыки в мироустройстве Поднебесной видится бесполезным в контексте интересующей нас проблемы [13]. Однако разность культур, эпох и задач, стоящих перед тем или иным мыслителем, ставит непроходимые границы между имеющимся знанием и теми, для кого это знание может выступить в качестве нити Ариадны на пути постижения музыкального искусства.

С этой точки зрения обратим внимание на позицию Я.Э. Голосовкера — ныне почти забытого представителя русской философско-филологической мысли, человека трагической судьбы, современника братьев М.М. и В.М. Бахтиных, А.Ф. Лосева, Г.Г. Шпета и многих других достойных не только памяти, но и основательной ревизии их творческого наследия учёных. На наш взгляд, в работе «Имагинативный абсолют» размышляющий по поводу философии и искусства Голосовкер высказался предельно просто и понятно. Отмечая, что философия и искусство призваны решать одну и ту же задачу — пробуждать человеческое в человеке, учёный делает весьма ценное для нас замечание: если философия решает искомую задачу на уровне *смыслообразов* (здесь акцент ставится на первую половину слова), то искусство — *смыслообразов* (акцент — на вторую половину слова) [14].

Знаменательно, что разрабатывая концепции современного музыковедения, представители российской науки, по сути, действуют в русле идеологии Я.Э. Голосовкера. В частности, и школа профессора В.Н. Холоповой (Москва) [15], и школа профессора Л.Н. Шаймухаметовой (Уфа) [16], и школа профессора Л.П. Казанцевой (Астрахань) [17; 18], и школа профессора Н.П. Коляденко (Новосибирск) [19] наряду с подходами к анализу музыкального искусства, представленными в исследованиях Н.В. Бекетовой (Ростов-на-Дону)

[20], В.В. Медушевского (Москва) [21], Г.П. Овсянкиной [22–24], Р.Г. Шитиковой (Санкт-Петербург) [25] и др., рассчитаны на установку, посредством которой обуславливается духовное освоение мирового музыкального наследия.

Высказывая гипотезу о синонимичности понятий *смысл* и *дух*, вступающих в оппозицию с такими понятиями, как *бессмыслица* и *плоть (материя)*, заметим, что отмеченное неравенство просматривается в размышлениях В.В. Медушевского о двойственном характере музыки, которая в одном случае предстаёт на уровне аналитической формы, в другом — интонационной. Говоря о нейросемиотических особенностях музыкального интонационного мышления, В.В. Медушевский подчёркивает, что восприятие музыки являет собой не столько усвоение некоторой информации, сколько обретение духовного опыта [21]. Разъясняя причину подобного явления, учёный пишет о том, что восприятие связано с обращённостью к правому полушарию мозга, которое является «базой конкретно-чувственного мышления». Причём, согласно В.В. Медушевскому, в основе чувственного обобщения лежит абстракция отождествления, принципиально отличающаяся от абстракции обычного мышления. Характерная для восприятия музыкального искусства абстракция отождествления формулирует некоторый эталон, инвариант, «окружённый роем вариантов». Именно ввиду непредставимости музыкального смысла в качестве знания о чём-то, исследователь рассматривает его не столько с позиции чистой семантической структуры, сколько в качестве самой исходной реальности.

Признавая оправданность рассмотрения процесса развития различных способов музыкального мышления с позиции прикладных функций деятельности учёного-аналитика, нацеленной на актуализацию духовного постижения художественного творения (по словам В.В. Медушевского, это

единственное, что всегда доступно обучению), остановимся на вопросе изоморфизма человека и текста. Развивая взгляды В.В. Налимова — российского мыслителя, пришедшего в философию из физики, что вполне закономерно, если вслед за Аристотелем квалифицировать философию как своего рода метафизику, П.С. Волкова и В.И. Шаховский пишут о двойственности человеческой природы.

В одном случае человек предстаёт в качестве носителя индивидуальной информационной системы как некоего природного, а потому самоорганизующегося устройства, призванного обеспечивать эффективность процесса переработки и хранение поступающей извне информации, в другом — индивидуальной концептуальной системы. Её отличие от природного механизма опознаётся в том, что в противоположность индивидуальной информационной системе система концептуальная — дело рук самого человека, точнее — результат осуществляемой им мыследеятельности, обеспечивающей переход от самоорганизации системы к её организации [26].

Если индивидуальная информационная система обеспечивает своему носителю возможность оперировать языком на уровне врождённой коммуникативной способности, то индивидуальная концептуальная система оперирует языком как средством мышления. То обстоятельство, что индивидуальная концептуальная система становится стартовой площадкой для системы концептуальной, делает очевидным один важный момент. Если становление индивидуальной концептуальной системы невозможно вне индивидуальной информационной системы, то функционирование индивидуальной информационной системы не требует актуализации системы концептуальной. Вот почему эта вторая система в большинстве случаев остаётся для носителя первой, информационной системы, лишь потенциально возможной [27].



Возвращаясь к изоморфизму человека и текста, заметим: освоение музыкального наследия для многих педагогов и учащихся зачастую происходит именно на уровне индивидуальной информационной системы через обмен информацией, которая исчерпывается сведениями о композиторе, времени создания его творения и всего того, что связано с аналитической формой самого музыкального произведения. Понятно, что ни о какой философии музыки в данном контексте не приходится говорить. И лишь тогда, когда в результате работы с музыкальным произведением актуализируется его смысловой пласт, являющий собой «некий эталонный инвариант, окружённый роем вариантов» (В. Медушевский), мы можем говорить о становлении индивидуальной концептуальной системы, что отвечает философии музыки. Причём указание на индивидуальный характер концептуальной системы свидетельствует о том, что каждый из учащихся в процессе работы с музыкальным произведением будет актуализировать исключительно свой вариант из «роя возможных», делая таким образом реальным то, что изначально было лишь потенциальным. С этой точки зрения философия музыки определяет для нас опыт духовного постижения творения мастера как процесс смыслообразования.

Более того, обозначенный В.В. Медушевским «некий эталонный инвариант» предполагает незыблемость того факта, что актуализируемый каждым из учащихся свой вариант смысла этому эталонному варианту не противоречит. В данном контексте именно аналитическая сторона музыки будет задавать некие границы, нарушение которых неизбежно повлечёт за собой искажение авторского замысла. В этом её служебная роль по отношению к духовной практике. С этой точки зрения непреходящая ценность музыки — впрочем, как и любого другого вида искусства, — в преобразовании природного существа в человека.

И здесь вновь возникает необходимость подчеркнуть особый характер философии музыки. Отталкиваясь от предназначения философии, которую Сократ рассматривал с позиции майевтики — искусства родовспоможения, нельзя не признать: философия музыки призвана способствовать духовному рождению человека.

Причём имеется в виду не отказ от плоти, а её подчинение духу аналогично тому, как становление индивидуальной концептуальной системы не уничтожает индивидуальную информационную систему, но трансформирует имманентно присущее последней природное начало в начало собственно человеческое, то есть социальное. Принимая во внимание полученные данные, выскажем предположение, что в соответствии с философией музыки философия искусства будет являть собой опыт пробуждения человеческого в человеке как посредством искусства в целом, так и посредством отдельных его частей — философии театра, философии кино, философии балета, философии живописи и т. п. Наконец, философия образования связывается нами с обозначенным опытом, осуществляемым посредством каждой конкретной учебной дисциплины. В итоге становится очевидным следующий факт: успех духовного становления личности, осуществляемый в рамках музыкальных занятий, будет напрямую зависеть от того, насколько успешно происходит духовное развитие учащейся молодёжи на всех других предметах гуманитарного цикла — литературы, истории, изобразительной деятельности и т. д., а также его образования в целом.

Обучение и воспитание: общее и особенное

Прежде чем мы обозначим формы и методы работы на музыкальных занятиях, способствующие духовному становлению учащейся молодёжи, необхо-

димо выяснить, насколько понятие духа коррелирует с традиционными формами обучения и воспитания. С этой целью обратимся к диссертационному исследованию С.В. Поповой на тему «Лингвокультурный типаж “школьная учительница”», в котором учёный раскрывает суть обозначенных понятий. Например, как пишет С.В. Попова, глагол *учить*, производным которого выступает глагол *обучать*, в своей основе обнаруживает следы наречий ряда языков. В их числе праславянский, древнепрусский, литовский, древнеиндийский, армянский, готский. Сопоставив их между собой, С.В. Попова предлагает следующие синонимы интересующего нас понятия: *выкнуть, манок, находить удовольствие, привычный, приманка, приучать, приучаюсь, ручной, смиренный, укрощать, упражнять, удовлетворение* [28].

В целом анализ словарных дефиниций интересующего нас понятия позволяет С.В. Поповой утверждать, что процесс обучения предстаёт весьма специфичной, организуемой со стороны педагога деятельностью, которая совмещает в себе как откровенно используемые силовые приёмы прямого воздействия на личность учащегося, так и тщательно замаскированную манипуляцию, необходимую для поддержания положительного эффекта от занятий [там же]. Поскольку в противоположность глаголу *обучать*, отмеченному чувственным удовольствием, глагол *воспитывать* демонстрирует связь с опытом духовного окормления, становится очевидным, что если процесс обучения осуществляется посредством внешнего воздействия на учащегося, то процесс воспитания возможен исключительно изнутри, являя собой иницируемый учащимся отклик на духовный запрос своего наставника [29].

Важно подчеркнуть, что именно реализация установки на актуализацию внутренней мотивации личностного становления нередко оказывается для педагога неразрешимой проблемой, вследствие

чего воспитание оказывается сегодня на обочине образования. Другими словами, отказываясь от необходимости создания оптимальных условий для личностного роста учащейся молодёжи, учитель с неизбежностью умножает количество людей, которые относятся к безликому большинству. Об этом, в частности, писал и В.А. Гаврилин. Листая его записки, мы обнаружили следующее наблюдение композитора: «...дети от 7 до 16 лет подвергаются среднему образованию» [30].

Специально подчеркнём, что предложенная С.В. Поповой интерпретация понятий «обучение» и «воспитание» перекликается с трактовкой понятий «музыкальное обучение» и «музыкальное воспитание», представленных А.С. Ключевым [31, с. 53]. В силу того, что неизбежная для овладения музыкальным искусством подготовка, о которой пишет А.С. Ключев, требует определённой выучки, очевидно, что обучение невозможно вне заучивания, за которым стоит несомненное усилие. Однако если таковое происходит изнутри учащегося — не случайно А.С. Ключев обращается к понятию воли как поступка (М.М. Бахтин), а также музыкально-творческой воли (К.А. Мартинсен), то обучение выступает аналогом самообучения. Если же извне, то налицо принуждение, осуществляемое со стороны учителя как момент дрессуры, то есть натаскивания.

Именно тот факт, что процесс воспитания средствами музыкального искусства А.С. Ключев связывает со способностью чутко реагировать на музыкальную речь, опознаваемую посредством испытываемого школьниками переживания [там же, с. 52], даёт возможность предположить, что самообучение демонстрирует единство обучения и воспитания. Наша точка зрения базируется на следующем основании. Поскольку переживание имеет непосредственное отношение к пониманию, более того, кто не переживает, тот, как правило, и не понимает (Г.И. Богин), то собственно поступок, рассматри-

ваемый М.М. Бахтиным с позиции исключительно поступающего сознания, предстаёт как единство познавательного (рационального) и этического (эмоционально-чувственного) моментов художественного текста. Потому, собственно, только неделимая целостность музыкальных обучения и воспитания может рассматриваться гарантом музыкальной образованности человека. Последняя предстаёт отмеченной «расширением музыкальных представлений, предопределяющих осознание музыки как оригинального вида искусства» [там же, с. 53].

Солидаризируясь с Б.В. Асафьевым, А.С. Клюев относит к универсальной методологии, посредством которой происходит актуализация музыкального образования, технологию «наблюдения музыки» [там же]. Именно последняя становится основанием для приобщения школьников к музыкальному искусству. Тот факт, что процесс музыкального образования, по мысли А.С. Клюева, должен проходить под знаком синергетической парадигмы, делает принципиальным следующий момент. В целом занятия музыкой предстают как опыт «со-работничества» или иначе — «со-деятельности» материи и духа, аналогами которой выступают аналитическая и интонационная стороны музыкальной формы. При этом обозначенный опыт есть не что иное, как опыт бытия человека в мире [там же, с. 54].

Место и роль музыки в духовно-нравственном становлении личности (согласно философии Конфуция)

Обращение к философскому наследию Конфуция обусловлено тем, что биографы величайшего мыслителя Поднебесной склонны считать, что его философия — производная его учительства, не случайно количество учеников этого мудреца не может не впечатлять. В данном контексте весьма примечательным оказывается следующее обстоятельство.

Одним из ключевых концептов философии Конфуция оказывается понятие *текст* (вэнь), многомерность которого определяет единство природного (данного) и культурного (созданного). Отрицая как «голую спонтанность», которая выступает знаком дикарства, так и «голую учёность» — своего рода абстрактное умничание, Конфуций настаивает на гармонии одного с другим. При этом любовь к учению китайский мудрец связывает с готовностью следовать по пути своего исправления [32].

Думается, что обозначенная позиция звучит в унисон с установкой, согласно которой единство обучения и воспитания как процесс трансформации информационной системы в систему концептуальную выступает коррелятом личностного становления учащейся молодёжи, когда происходит одухотворение материи или иначе — облагораживание (окультуривание) человеческого естества (природы). Потому в ситуации «делания себя прямым» [там же] для Конфуция столь важным представляется поэтапное выполнение следующих шагов: 1) чувственное восприятие; 2) его познание; 3) применение полученного в качестве источника проявления воли [там же]⁵.

Поскольку именно музыка обеспечивает целостность обозначенных Конфуцием шагов в их триединстве, являя собой совместное бытие природного и культурного моментов, понятно, почему именно музыка занимает особое место и роль в наставлениях философа. Несмотря на то, что, как предполагается, один из основных текстов, затрагивающих вопросы воздействия музыки на формирование благородного мужа, безвозвратно утерян — имеется в виду «Канон музыки» («Юэцзин»), приведём отдельные цитаты китайского мудреца, упоминаемые его учениками, в которых его отношение к искусству звуков просматривается со всей очевидностью:

– черпайте силу духа в поэзии, проявляйте эту силу в ритуале и пребывайте

в гармонии, которая обуславливает совершенство музыки;

– показатель хорошего общества — хорошие песни, которые поют члены этого общества, показатель плохого общества — песни плохие;

– «начинай образование с поэзии, укрепляй его церемониями и завершай музыкой» [5, с. 137];

– «если имена будут употребляться правильно, то речам будут следовать, если речам будут следовать, то и дела будут ладиться, а когда дела будут ладиться, то ритуал и музыка будут действительны» [32].

Отталкиваясь от приведённых цитат, в том числе принимая во внимание тот факт, что музыка постоянно сопровождала Конфуция и его учеников, «связывая их незримыми нитями» [там же], видится вполне закономерным то обстоятельство, что методология просветительской деятельности китайского мудреца складывалась посредством: 1) ритуала (*ли*); 2) музыки (*ю*); 3) искренности (*синь*) [там же]. Причём каждый из трёх методов вбирает в себя два других, образуя неразрывную целостность. Соответственно, будучи этической категорией, ритуал являет собой гармонию внутреннего и внешнего аналогично тому, как музыка, одновременно, предстаёт на уровне двух сторон музыкальной формы — аналитической и интонационной. В свою очередь, только искренность, которая выступает знаком подлинности, или иначе — истины, обеспечивает искомую гармонию внешнего и внутреннего, рационального и эмоционально-чувственного. Пожалуй, именно поэтому Конфуций наставлял своих учеников в том, что ритуал — это фундамент, на котором мы обретаем способность прямостояния [там же].

Другими словами, музыка выступала для Конфуция образцом гармонии, порядка, воплощая собой закон социального общежития как непрременное согласование противоречий. Демонстрируя столь труднодостижимое в реальной жизни

единство внутреннего и внешнего, музыка позволяла убедиться в возможности объединять и математическую точность абстрактного образа (золотое сечение), и непосредственность чувства. Знаменательно, что, отдавая дань красоте, неизменно присутствующей в музыке, философ считал приоритетным для данного вида искусства улучшение нравов [там же]. Подобное положение дел видится вполне оправданным, поскольку как ритуал и музыка, так и искренность призваны, по мнению Конфуция, пробуждать человеческое в человеке.

Как свидетельствуют учёные, иероглиф, обозначающий понятие «человечность» (*жэнь*), представляет собой единство таких понятий, как человек и два, заостряя таким образом внимание на межличностном взаимодействии граждан, которое и задаёт подлинность бытию [там же]. Подчёркивая, что «в учении самое главное — не получение информации, а способность применить эту информацию на деле» [там же], Конфуций, по сути, мыслит в унисон с Р. Шуманом. Имеется в виду одно из сформулированных композитором жизненных правил, которые были адресованы молодым музыкантам: «Законы морали те же, что и законы искусства» [33].

Ещё одним основанием для особого места музыки в воспитании благородного мужа служит тот факт, что упоминаемая выше любовь к учению как готовность следовать пути рядоположена такому понятию, как движение, поскольку, согласно Конфуцию, «благородный муж никогда не пребывает в статике, постоянно стремясь вверх» [32]. В целом музыка воспринималась Конфуцием как универсальный закон мироздания, пронизывающий собой все части Вселенной и, таким образом, обеспечивающий их гармоничное сосуществование. И только человек поставлен перед необходимостью осуществлять самостоятельные усилия для поддержания искомой гармонии, продвигаясь от своей огра-



нической материальностью природы (информационная система) к безграничности духа (концептуальная система). С этой точки зрения музыка опознаётся на уровне уникального образца идеальной, но при этом более чем реальной целостности, определяемой единством внешнего и внутреннего, рационального и эмоционального. Потому, собственно, место и роль музыки в становлении личности определяются не только задачами музыкального образования, но и напрямую связаны с мировоззренческой направленностью личности, закладывая фундамент её целостного развития и обеспечивая её возможностью строить своё будущее по законам гармонии.

Подытоживая всё вышеизложенное, заметим, что выявление точек соприкосновения между музыкой как центральной категорией ряда философских концепций и музыкой как учебной дисциплиной даёт основание рассматривать работу предметника с позиции социокультурного проекта, придавая ей мас-

штаб и значимость, соответствующие возможностям самого музыкального искусства. Важность понимания специфики музыкального искусства как невербальной речи, которая наряду с речью вербальной создаёт условия для полноценной жизнедеятельности создания, не допускает относить музыку ко второстепенным учебным дисциплинам в противоположность естественно-математическому блоку и, как следствие подобного подхода, сокращать часы, отведённые на занятия музыкой. Тем более видится недопустимым исключать музыку из школьного расписания, рассматривая её лишь в качестве средства развлечения и отдыха, обуславливающих приятное времяпрепровождение тем, кто ею занимается. Будучи весьма распространённой, такая точка зрения, безусловно, примитивизирует музыкальное искусство, низводя его до бытового уровня при полном игнорировании бытийственной стороны музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обратим внимание на точку зрения российских музыковедов А.И. Климовицкого и В.В. Селиванова, которые ставят знак равенства между Георгом Гегелем и Людвигом ван Бетховеном, назвав обоих великими философами [34, с. 144].

² Достаточно вспомнить следующие произведения философа: «Музыка как предмет логики», «Трио Чайковского», «Женщина-мыслитель» [10] и др.

³ К наиболее значительным философско-музыкальным опусам Ф. Ницше можно отнести «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру». Здесь же уместно упомянуть и другую работу философа, которая получила название «Казус Вагнер».

⁴ Иллюстрацию представленной позиции в отношении творческого наследия А. Скрябина приводит на страницах своего диссертационного исследования В.С. Степанов [35, с. 63].

⁵ Выскажем предположение, что обозначенные шаги отвечают упоминаемой А.С. Ключевым технологии разумно организованного наблюдения за происходящими в музыкальной ткани преобразованиями [17, с. 53]. Думается, что практикуемый китайским мудрецом опыт в освоении музыкального искусства минимизирует остроту одной из сложнейших проблем отечественного и — шире — мирового образования, суть которой заключается в следующем. Поскольку процесс обучения проходит под знаком рациональности, недостаток воспитания, которое зиждется на эмоционально-чувственном опыте, приводит к дисбалансу рационального и эмоционального начал человеческой психики. Не случайно поэтому даже на музыкальных занятиях знания о музыкальном произведении и истории его создания преобладают над собственно его — музыкального произведения —

пониманием. Таким образом, обращение к философии музыки, в том числе проекция опыта, предложенного Конфуцием, на область изобразительного искусства,

литературы, архитектуры и т. п. будет способствовать снятию обозначенной проблемы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Блок А. О назначении поэта (речь, произнесённая в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина). URL: https://pikabu.ru/story/blok_aa_o_naznachenii_poyeta_7809593 (дата обращения: 07.07.2020).
2. Джентиле Дж. Искусство, религия и история // Джентиле Дж. Избранные философские произведения. Краснодар: Краснодарский гос. университет культуры и искусств, 2011. Т. 1. С. 176–182.
3. Рыбинцева Г.В. Философские аспекты музыкознания // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 4 (67). С. 13–17.
4. Аббаньяно Н. Философия, религия, наука. Краснодар: Краснодарский гос. университет культуры и искусств, 2010. С. 251–262.
5. Мудрость Конфуция: афоризмы и поучения / Перевод с кит. В.П. Бутромеева и др. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 304 с.
6. Семенович А.В. Музыка и Закон: утраченная гармония // Философия музыки — философия человека: Россия — Китай : мат. межд. науч.-практ. конф. Владимир: ВлГУ, 2017. С. 50–59.
7. Адорно В. Эстетическая теория (Сер. «Философия искусства»). М.: Республика, 2001. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm> (дата обращения: 15.04.2021).
8. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин, М. М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 257–318.
9. Го Шаоин. Музыкальное творчество композиторов-философов: к постановке вопроса // Ad rupturam. У разрыва: сб. мат. Межд. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). Краснодар: изд-во Магарина О. Г., 2020. С. 94–99.
10. Хуан Цзэхуань. Образ мыслителя в контексте современного искусства: опыт аналитики // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 209–220. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2021-1-209-220>.
11. Волкова П.С., Кочубей И.В. История одного заблуждения // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2019. № 7. С. 8–20.
12. Хуан Цзэхуань. Образ мыслителя в контексте мировой музыкальной культуры // Музыкальная культура глазами молодых учёных: сб. научн. тр. СПб.: Астерион, 2020. С. 61–66.
13. Хуан Цзэхуань. Философские воззрения Конфуция и Цюй Юаня: сходство и различие // Ad rupturam. У разрыва : сб. мат. Междунар. науч.-практ. конф. «Актуал. проблемы социогуманитар. знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). Краснодар: изд-во Магарина О. Г., 2020. С. 297–305.
14. Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012. 318 с.
15. Komarnitskava Olga V. Research Works in Contemporary Music in the Musicological School of Valentina Kholopova // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 49–69. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.049-069>.
16. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат. III Всерос. науч.-практ. конф. Уфа: Изд-во Уфимский государственный ин-т искусств им. Загира Исмаилова, 2005. С. 81–102.
17. Волкова П.С. Научная школа Л.П. Казанцевой: опыт десятилетия // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 90–101. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.090-101>.
18. Volkova Polina S. The Academic School of Liudmila Kazantseva: An Experience of the Decade // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. No. 1, pp. 83–95. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.083-095>.
19. Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика : сб. науч. ст. / Сост. и отв. редактор Н.П. Коляденко. Вып. 3. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2020. 322 с.



20. Бекетова Н.В. «Мы ленивы и нелюбопытны...»: обращаясь к Записной книжке С.В. Рахманинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 18–25. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14003>.
21. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки : учебное пособие. В 2-х частях. М.: Композитор, 2014. 632 с.
22. Овсянкина Г.П. Роль музыкальной семантики в сонате для фортепианного ансамбля Мориса Бонфелда // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 1. С. 79–88.
23. Овсянкина Г.П. Смысловое значение интертекстуальных переключек в монодраме «Контрабас» Григория Корчмара // Общество: философия, история, культура. 2016. № 4. С. 347–349.
24. Овсянкина Г.П. Феномен позднего стиля Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1. С. 12–17.
25. Шитикова Р. Г. Константы и метаморфозы сонаты в музыке XX века. Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, П. Булез: монография. СПб.: Планета музыки, 2019. 252 с.
26. Волкова П.С., Шаховский В.И. Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4 (41). С. 187–198. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.4.187-198>.
27. Волкова П.С., Жукова Т.А., Передерий В.А. Социология в контексте культуры и духовной жизни : уч. пособие для студ. бакалавриата. Краснодар: КубГАУ, 2018. 308 с.
28. Попова С.В. Лингвокультурный типаж «школьная учительница»: субъектное позиционирование: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/lingvokulturnyy-tipazh-shkolnaya-uchitelnitsa> (дата обращения: 07.05.2020).
29. Волкова П.С. Российская школа как путь восхождения от внешнего человека к человеку внутреннему: методологический аспект // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире: сб. мат. Межд. научн. конф. / ред.-сост. С.И. Хватова. Майкоп: изд-во Магарина О. Г., 2017. С. 753–763.
30. Гаврилин В.А. О музыке и не только... : записи разных лет. СПб.: Композитор, 2003. 105 с.
31. Клюев А.С. Музыкальное образование, воспитание и обучение в феноменологическом ключе // Философские науки. 2019. Т. 62. № 11. С. 46–55.
32. Конфуций и его учение. Часть II // Древнекитайская философия. URL: <https://magisteria.ru/ancient-chinese-philosophy/confucius-2> (дата обращения: 19.04.2021).
33. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/house-rules-and-maxims-for-young-musicians/> (дата обращения: 05.04.2021).
34. Климовицкий А.И. Бетховен и Гегель // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. статей. Л.: ЛГИТМИК, 1972. С. 131–146.
35. Степанов В.С. Трансформация образа Космоса: от культурфилософии романтизма к стилю модерн: дис. ... канд. культурологии. Иваново, 2020. 242 с.

Информация об авторах:

Хуан Цзэхуань, аспирант кафедры музыкального образования и воспитания, Институт музыки, театра и хореографии
Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена
(г. Санкт-Петербург, Россия).

У Чжофэнь, магистрант кафедры музыкального образования и воспитания, Институт музыки, театра и хореографии
Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена
(г. Санкт-Петербург, Россия).

Го Шаоин, аспирант кафедры музыкального образования и воспитания, Институт музыки, театра и хореографии
Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена
(г. Санкт-Петербург, Россия).


 REFERENCES
 

1. Blok A. *O naznachanii poeta (rech', proiznesennaya v Dome literatorov na torzhestvennom sobranii v 84-yu godovshchinu smerti Pushkina)* [On the Assignment of the Poet (Speech Delivered at the House of Writers at a Solemn Meeting Commemorating the 84th Anniversary of Pushkin's Death)]. URL: https://pikabu.ru/story/blok_aa_o_naznachanii_poyeta_7809593 (access date: 07.07.2020).
2. Dzhentile Dzh. *Iskusstvo, religiya i istoriya* [Gentile G. Art, Religion and History]. Dzhentile Dzh. *Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Gentile G. Selected Philosophical Works]. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and the Arts, 2011. Vol. 1, pp. 176–182.
3. Rybintseva G.V. *Filosofskie aspekty muzykoznaniiya* [The Philosophical Aspects of Musicology]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [The Cultural Life of the South of Russia]. 2017. No. 4 (67), pp. 13–17.
4. Abban'yano N. *Filosofiya, religiya, nauka* [Abbagnano N. Philosophy, Religion, Science]. Krasnodarskiy gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv [Krasnodar State University of Culture and the Arts]. Krasnodar, 2010, pp. 251–262.
5. *Mudrost' Konfutsiya: aforizmy i poucheniya* [The Wisdom of Confucius: Aphorisms and Edifications]. Pervod s kitayskogo V.P. Butromeeva i dr. [Translation from the Chinese by V.P. Butromeeva et al.]. Moscow: OLMA Media Group, 2010. 304 p.
6. Semenovich A.V. *Muzyka i Zakon: utrachennaya garmoniya* [Music and Law: Lost Harmony]. *Filosofiya muzyki — filosofiya cheloveka: Rossiya — Kitay : mat. mezhd. nauch.-prakt. konf.* [Philosophy of Music — Philosophy of Man: Russia — China : Proceedings of the International Scholarly and Practical Conference]. Vladimir: Vladimir State University, 2017, pp. 50–59.
7. Adorno V. *Esteticheskaya teoriya* (Ser. "Filosofiya iskusstva") [Aesthetic Theory (The Series "Philosophy of Art")]. Moscow: Republic, 2001. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm> (access date: 15/04/2021).
8. Bakhtin M.M. *Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve* [The Issue of Content, Material and Form in Verbal Artistic Creativity]. Bakhtin, M.M. *Raboty 1920-kh godov* [Bakhtin M.M. Works of the 1920s.]. Kiev: Next, 1994, pp. 257–318.
9. Go Shaoin. *Muzykal'noe tvorchestvo kompozitorov-filosofov: k postanovke voprosa* [Guo Shaoying. Musical Compositions by Philosopher Composers: Concerning the Formulation of the Question]. *Ad rupturam. U razryva : sb. mat. Mezhd. nauch.-prakt. konf. "Aktual'nye problemy sotsiogumanitarnogo znaniya : vchera, segodnya, zavtra" (g. Krasnodar, 4–6 marta 2020 g.)* [Ad rupturam. By the Divulsion: a Compilation of Materials of the International Scholarly and Practical Conference "Relevant Issues of Socio-Humanitarian Knowledge: Yesterday, Today, Tomorrow" (Krasnodar, March 4–6, 2020)]. Krasnodar: O.G. Magarin Publishing House, 2020, pp. 94–99.
10. Khuan Tszekhuan'. *Obraz myslitelya v kontekste sovremennogo iskusstva: opyt analitiki* [Huang Zehuan. The Image of the Thinker in the Context of Contemporary Art: the Experience of Analytics]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Journal of Musical Science]. 2021. Vol. 9. No. 1, pp. 209–220. <https://doi.org/10.24412 / 2308-1031-2021-1-209-220>.
11. Volkova P.S., Kochubey I.V. *Istoriya odnogo zabluzhdeniya* [The History of One Delusion]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Musical Almanac of the Tomsk State University]. 2019. No. 7, pp. 8–20.
12. Khuan Tszekhuan'. *Obraz myslitelya v kontekste mirovoy muzykal'noy kul'tury* [Huang Zehuan. The Image of the Thinker in the Context of World Musical Culture]. *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh : sb. nauchn. tr.* [Musical Culture Through the Eyes of Young Scholars: Compilation of Scholarly Articles]. St. Petersburg: Asterion, 2020, pp. 61–66.
13. Khuan Tszekhuan'. *Filosofskie vozzreniya Konfutsiya i Tsyuy Yuanya: skhodstvo i razlichie* [Huang Zehuan. The Philosophical Views of Confucius and Qu Yuan: Similarities and Differences]. *Ad rupturam. U razryva : sb. mat. Mezhd. nauch.-prakt. konf. "Aktual'nye problemy sotsiogumanitarnogo znaniya : vchera, segodnya, zavtra" (g. Krasnodar, 4–6 marta 2020 g.)* [Ad rupturam. By the Divulsion : a Compilation of Materials from the International Scholarly and Practical Conference "Relevant Issues of Socio-Humanitarian Knowledge: Yesterday, Today, Tomorrow" (Krasnodar, March 4–6, 2020)]. Krasnodar: O.G. Magarin Publishing House, 2020, pp. 297–305.
14. Golosovker Ya.E. *Imaginativnyy absolut* [Imaginative Absolute]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2012. 318 p.

15. Komarnitskaya Olga V. Research Works in Contemporary Music in the Musicological School of Valentina Kholopova. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 49–69. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.049-069>.
16. Shaymukhmetova L.N. Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy [Semantic Analysis of a Musical Theme]. *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika : mat. III Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Musical Content: Scholarship and Pedagogy : Materials of the III All-Russian Scholarly and Practical Conference]. Ufa: Publishing House of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2005, pp. 81–102.
17. Volkova P.S. Nauchnaya shkola L.P. Kazantsevoy: opyt desyatiletiya [The Academic School of Liudmila Kazantseva: the Experience of a Decade]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 2019. No. 4, pp. 90–101. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.090-101>.
18. Volkova Polina S. The Academic School of Liudmila Kazantseva: An Experience of the Decade. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 2021. No. 1, pp. 83–95. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.083-095>.
19. *Voprosy muzykal'noy sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika : sb. nauch. st.* [Questions of Musical Synesthetics: History, Theory, Practice: Compilation of Scholarly Articles]. Sost. i otv. redaktor N.P. Kolyadenko [Comp. and Executive editor N.P. Kolyadenko]. Vyp. 3 [Issue 3]. Novosibirsk: M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2020. 322 p.
20. Beketova N.V. “My lenivy i nelyubopytny...”: obrashchayas' k Zapisnoy knizhke S.V. Rakhmaninova [“We are Lazy and Uninquisitive...”: Referring to Sergei Rachmaninoff's Notebook]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 4, pp. 18–25. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14003>.
21. Medushevsky V.V. *Dukhovnyy analiz muzyki : uchebnoe posobie* [Spiritual Analysis of Music : a Tutorial]. V 2-kh chastyakh [In 2 Parts]. Moscow: Kompozitor, 2014. 632 p.
22. Ovsyankina G.P. Rol' muzykal'noy semantiki v sonate dlya fortepiannogo ansamblya Morisa Bonfel'da [The Role of Musical Semantics in the Sonata for Piano Ensemble by Maurice Bonfeld]. *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical Science]. 2020. Vol. 8. No. 1, pp. 79–88.
23. Ovsyankina G.P. Smyslovoe znachenie intertekstual'nykh pereklichkek v monodrame “Kontrabas” Grigoriya Korchmara [The Semantic Meaning of Intertextual Calls in Grigory Korchmar's Monodrama “Contrabass”]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 4, pp. 347–349.
24. Ovsyankina G.P. Fenomen pozdnego stilya B. Tishchenko [Phenomenon of Boris Tishchenko's Late Style]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 1, pp. 12–17.
25. Shitikova R. G. *Konstanty i metamorfozy sonaty v muzyke XX veka. N.Ya. Myaskovskiy, D.D. Shostakovich, P. Bulez : monografiya* [The Constants and Metamorphoses of the Sonata in 20th Century Music. Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich, Pierre Boulez: Monograph]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2019. 252 p.
26. Volkova P.S., Shakhovskiy V.I. Dukhovnost' v aspekte iskusstva [Spirituality in the Aspect of Art]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 2020. No. 4 (41), pp. 187–198. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.4.187-198>.
27. Volkova P.S., Zhukova T.A., Perederiy V.A. *Sotsiologiya v kontekste kul'tury i dukhovnoy zhizni : uch. posobie dlya stud. bakalavriata* [Sociology in the Context of Culture and Spiritual Life : a Textbook for Undergraduate Students]. Krasnodar: Kubanskiy gosudarstvennyy agrarnyy universitet [Kuban State Agrarian University]. 2018. 308 p.
28. Popova S.V. *Lingvokul'turnyy tipazh “shkol'naya uchitel'nitsa”: sub"ektnoe pozitsionirovanie : dis. ... kand. filol. nauk* [The Linguo-Cultural Type of the “School Teacher”: Subject Positioning : Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Astrakhan', 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/lingvokulturnyy-tipazh-shkolnaya-uchitelnitsa> (access date: 05/07/2020).
29. Volkova P.S. Rossiyskaya shkola kak put' voskhozhdeniya ot vneshnego cheloveka k cheloveku vnutrennemu: metodologicheskiy aspekt [The Russian School as a Path of Ascent from the External Human Being to the Internal Human Being: a Methodological Aspect]. *Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire : sb. mat. Mezhd. nauchn. konf.* [Liturgical Practices and Cult Arts in the Modern World : Compilation of Materials from the International Scholarly Conference]. Red.-sost. S.I. Khvatova [Editor-Compiler S.I. Khvatova]. Maikop: Publishing House of Magarin O.G., 2017, pp. 753–763.

30. Gavrilin V.A. *O muzyke i ne tol'ko...: zapisi raznykh let* [About Music and Not Only...: Notes from Different Years]. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. 105 p.

31. Klyuev A.S. Muzykal'noe obrazovanie, vospitanie i obuchenie v fenomenologicheskom klyuche [Musical Education, Upbringing and Training in a Phenomenological Key]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences]. 2019. Vol. 62. No. 11, pp. 46–55.

32. Konfutsiy i ego uchenie. Chast' II [Confucius and His Teachings. Part II]. *Drevnekitayskaya filosofiya* [Ancient Chinese Philosophy]. URL: <https://magisteria.ru/ancient-chinese-philosophy/confucius-2> (access date: 04/19/2021).

33. Shuman R. *Zhiznennye pravila dlya muzykantov* [Schumann R. Life Rules for Young Musicians]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/house-rules-and-maxims-for-young-musicians/> (access date: 04/05/2021).

34. Klimovitskiy A.I. Betkhoven i Gegel' [Beethoven and Hegel]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki : sbornik statey* [Questions of Theory and Aesthetics of Music : Compilation of Articles]. Leningrad: The Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1972, pp. 131–146.

35. Stepanov V.S. *Transformatsiya obraza Kosmosa: ot kul'turfilosofii romantizma k stilyu modern : dis. ... kand. kul'turologii* [Transformation of the Image of the Cosmos: from the Cultural Philosophy of Romanticism to the Art Nouveau Style : dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Ivanovo, 2020. 242 p.

Information about the authors:

Huang Zehuan, Postgraduate Student of the Department of Music Education and Upbringing, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia).

Wu Zhuofen, Master's Student of the Department of Music Education and Upbringing, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia).

Guo Shaoying, Postgraduate Student of the Department of Music Education and Upbringing, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia).

Статья поступила в редакцию 23.07.2021; одобрена после рецензирования 15.08.2021; принята к публикации 12.09.2021.

The article was submitted 07/23/2021; approved after reviewing 08/15/2021; accepted for publication 09/12/2021.



УДК 008.009

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.059-076>

Научная статья

Original article

Гендерные основания творчества и творческой личности в российской культуре переходных эпох

The Gender Foundations of Artistry and the Artistic Personality in the Russian Culture of Transitional Eras

НИНА АЛЕКСЕЕВНА КОНОПЛЁВА

NINA A. KONOPLEVA

Владивостокский государственный университет экономики и сервиса, г. Владивосток, Россия, nika.konopleva@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-5969-3193>

Vladivostok State University of Economics and Service, Vladivostok, Russia, nika.konopleva@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-5969-3193>

Аннотация. В статье представлены материалы докторского диссертационного исследования, посвящённого анализу изобразительного творчества и творческой личности в российской культуре переходных эпох: конца XIX – начала XX и конца XX – начала XXI веков. Эти временные периоды определены как нестабильные, переходные, обуславливающие усиление конфликта между тенденцией к сохранению стабильности в творчестве, с одной стороны, и возникновением новых художественных стилей — с другой. Именно это время характеризовалось сменой ценностно-смысловых ориентиров в деятельности творческой личности, ростом экспериментирования, возникновением принципиально новых художественных стилей. Культурная хаотичность на рубеже исследуемых веков актуализировала неустойчивость человека творческого каждого гендера, обусловленную также его социокультурной сущностью (единством и борьбой противоположных начал — мужского и женского), что, по нашему мнению, являлось одним из источников художественной деятельности, стремлением к творческому самовыражению художника. Полученные результаты позволили определить творческий гендер как

Abstract. The article presents materials from the author's research for her doctoral dissertation devoted to analysis of the visual arts and the artistic personality in Russian culture of transitional periods: the turns of the 19th and 20th centuries and of the 20th and 21st centuries. These temporal periods have been defined as unstable, transitory and stipulating the intensification of the conflict between the tendency towards preserving the stability in art, on the one hand, and the emergence of new artistic styles, on the other hand. Particularly these time periods have been characterized by a change of value-based semantic directions in the activities of artistic personalities, on the one hand, and the emergence of new artistic styles, on the other hand. The cultural chaos present at the turn of the examined centuries actualized the unstable character of artistic people of both genders, stipulated also by their sociocultural essences (the unity and the struggle of opposite elements — the male and the female), which in our opinion provided one of the sources of the artistic activities, the aspiration towards the artist's self-expression. The obtained results made it possible to determine the artistic gender as a special cultural-anthropological essence which in the process of artistic activity overcomes the sociocultural opposition

особую культурно-антропологическую сущность, преодолевающую в процессе творческой деятельности социокультурную оппозицию «мужское — женское» и приобретающую в культурной идентичности взаимодополняемые гендерные характеристики маскулинности-фемининности, способствующие становлению андрогинного культурного типа личности. Динамика изобразительных стилей в культуре рубежных эпох XIX–XX веков демонстрирует специфику гендерной самореализации субъекта изобразительной деятельности и появление в российском искусстве большого количества женщин-художниц, склонных к новаторскому творчеству.

Ключевые слова:

гендер, культура, человек, личность, субъект, образ, типология, творчество, «творческий гендер»

of “male vs. female” and obtaining in their cultural identity the mutually complementing gender characteristic features of masculinity-femininity, which are conducive to the formation of an androgynous cultural type of personality. The dynamics of the styles in the visual arts in the culture of the turn of the 19th and the 20th centuries demonstrates the specific features of gender self-realization of the subject of activities in the sphere of visual arts and the appearance in Russian art of a large number of women-artists inclined towards innovative art.

Keywords:

gender, culture, the person, the subject, an image, typology, creativity, “a creative gender”

Для цитирования:

Коноплева Н.А. Гендерные основания творчества и творческой личности в российской культуре переходных эпох // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 59–76. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.059-076>.

For citation:

Konopleva N.A. The Gender Foundations of Artistry and the Artistic Personality in the Russian Culture of Transitional Eras. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 59–76. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.059-076>.

Актуальность данного исследования определяется рядом факторов: во-первых, потребностью в систематизации и расширении границ традиционных и использовании современных подходов к анализу таких феноменов человеческого бытия, как творчество и гендер, важностью осознания того, в связи с чем возникают идеи приоритетности мужского гендера в творчестве и его гениальности, а также чем вызвана активность российских женщин-художниц в изобразительном творчестве конца XIX — начала XX веков и в современной культуре; во-вторых, «размытостью» интерпретативных полей и отсутствием чёткого представления о подходе к гендерному своеобразию творческой лич-

ности, необходимостью историко-типологического анализа гендерного образа творческой личности; в-третьих, трансформацией художественных стилей в российской культуре конца XIX — начала XX и конца XX — начала XXI веков и активной включённостью в новаторскую творческую деятельность не только мужчин-художников, но и женщин. Ещё один фактор, определяющий актуальность исследования, связан с тем, что результаты исследования творчества в контексте гендера в изобразительном искусстве содержат в себе эвристическую возможность для уточнения уже имеющихся теорий творчества и могут быть положены в основу будущих исследований других сфер художественного



творчества, а также личности в научном и техническом творчестве.

Современные исследования ряда гуманитарных наук обуславливают понимание того, что «мужское» и «женское» в культуре не являются раз и навсегда сложившейся данностью, они достаточно подвижны, различаются в разных культурах и трансформируются в соответствии с историческими и социокультурными преобразованиями. Именно это способствовало появлению интереса к историко-типологическому гендерному анализу творческой личности.

Объектом нашего исследования была творческая деятельность, а предметом — гендерные основания творческой деятельности и человека творческого в российской культуре переходных эпох. Изучаемые категории были рассмотрены в единстве культурно-антропологического, субъектно-деятельностного и гендерного, сравнительно-исторического, историко-типологического, системного подходов и методов. Кроме того, было проведено социологическое исследование, в процессе которого опрошено в целом 2000 респондентов, разделённых на группы: сами творческие личности, занимающиеся изобразительным творчеством, их учителя, родители и представители общественного мнения, не имеющие в ближайшем окружении таких субъектов. Данный опрос был направлен на анализ особенностей адаптации в культуре, а также выявления различного рода сложностей, с которыми творцы каждого гендера сталкиваются в процессе жизнедеятельности и творчества. Также в работе использовался обширный ряд психодиагностических методик. Выбранный комплекс методологических подходов и идей определил логику исследования.

Одним из важных оснований гендерных истоков творчества для нашего исследования было мнение Г.С. Батищева о том, что вектор творческой активности направлен не только в будущее,

к внесению в мир каких-то новаций, но и в прошлое, к коллективным бессознательным аспектам культуры, её исторической информации, к необходимости восстановления утраченного [1, с. 42–58]. Это представление тесно связано с эволюционной теорией пола В.А. Геодакяна (1982), обосновавшего мужской пол как оперативную систему человеческой популяции, а женский — как консервативную. Творческие импульсы мужского гендера обусловлены преимущественно идеями, рождающимися в бессознательном филогенетическом сущностном ядре, так как именно эта составляющая характеризуется у мужчин пластичностью и подвижностью психических процессов, рождением новаций, которые в дальнейшем женщинами закрепляются и передаются из поколения в поколение. В свою очередь, женский гендер отличается большей адаптивностью к современным запросам культуры, а значит источником творчества «женственной» женщины является её онтогенетическая сущность. Это творчество проистекает из сознательной части личностной структуры, в результате оно, в противовес бессознательному, подвергается критическому переосмыслению и может быть отнесено к вторичному логическому творчеству.

Осуществлённый анализ показал, что значимыми стремлениями личности в художественном изобразительном творчестве рубежа XIX–XX веков было стремление к поиску смыслов существования, преодолению нормативных установок академизма, к новым приемам и стилям в творческой самореализации. Стремясь реализовать в творческой деятельности нравственно-философские идеи времени, художник уходит от классических традиций искусства.

Особенность культурно-исторической типологии субъекта изобразительной деятельности переходных эпох обусловлена динамикой культурных смыслов эпохи, хаотичностью культуры, транс-

формационными процессами в ней, усилением противоречий между стремлением как к сохранению стабильности бытия, так и к новациям. Эти противоречивые явления обуславливали изменение смысловых ценностных установок художников, способствовали амбивалентности их стремлений: с одной стороны, желанию отстранения от социально-политических проблем и возвращению к истокам традиционной народной художественной культуры, а с другой — освоению современных художественных направлений западно-европейского искусства и экспериментированию в искусстве модерна, символизма, авангардизма.

Творчество рассматривается нами как одна из значимых сил в развитии человечества, как способ, вносящий полезные для общества и культуры изменения в действительность, создающий условия для саморазвития и самоосуществления творческих личностей. В свою очередь, художественная деятельность понимается нами как вид особого духовного творчества, субъектной интерпретации и одновременно трансляции предметного содержания культуры, отличающийся эстетическими характеристиками [2].

Согласно гендерному подходу к исследованию творчества важно учитывать, что творчество предполагает не только определённую устойчивость, преемственность, воспроизведение уже имеющегося в культуре, то есть направленность в культурное прошлое, но и внесение изменений, обновлений, направленность творческой деятельности в будущее. Данные постулаты значимы в связи с тем, что женщине стереотипно приписывались консервативные, а мужчине — новаторские тенденции в жизнедеятельности. В противопоставлении «мужского» творчества «женскому» имела значение также иерархия цвета, формы и материала: живопись и валяние, формообразование соотносились с деятельностью преимущественно муж-

чин и ставились выше работы с глиной и нитями, присущими преимущественно женщинам, созерцательная функция выше практического использования, искусство выше ремесла (О. Вейнингер, Г. Зиммель, М. Морс и др.) [3; 4; 5].

Для обоснования выдвинутой нами гипотезы о взаимодополнительности гендерных ролей в творчестве важным является разделение искусства на чувственное, имеющее своей доминантой живописное, красочное начало, и рациональное, имеющее формообразующую, линейно-пластическую основу, а также представление о необходимости соединения этих доминант для реализации в изобразительном творчестве, а также необходимости интеграции первичных (бессознательных) и вторичных (логических) психических процессов, что является основой интегративного творчества.

Чувственное, цветное восприятие традиционно связывается с эмоционально-образными личностными проявлениями женской культурной идентичности и отвергается в мужской. Действительно, в зрительно-пространственной ориентации мужчины превосходят женщин (анализ Маккоби и Джеклин, проанализировавших результаты более 2000 психологических исследований, подтверждает эти данные), поэтому изобразительные способности к цветовому выражению более развиты у «женственных» женщин, а к формообразованию — у «мужественных» мужчин [6].

Импульс интегративного творчества возникает тогда, когда субъект не только обнаруживает максимальную активность в своих контактах с культурой, её традициями, ценностями, но и обращается в своих творческих устремлениях к прошлому как к личностному, так и коллективному бессознательному. Для интегративного творчества необходимы оба источника творческих идей, оба способа деятельности (сознательный и бессознательный), оба способа изображения (красочное и линейно-формообра-



зующее), а значит, необходима и личность, соединяющая характеристики, соотносимые в культуре с «мужскими» и «женскими» половыми ролями и мужскими и женскими изобразительными предпочтениями и способностями.

Анализ мужской и женской сущности в контексте гендерного подхода, принципов социального конструирования гендера и представлений о гендерной идентичности в теории символического интеракционизма позволил нам доказать необходимость взаимодополнения мужских и женских личностных начал в культурной идентичности творческой личности. В этом нам помогли исследования Э. Бадэнтер, Д. Гилмора, Р. Конелл, И.С. Кона, обосновавших феминизацию мужчин и исчезновение настоящей мужественности в периоды исторических трансформаций [7, с. 271; 8; 9], а также И.С. Кона М.Г. Котовской, О.Г. Лопуховой о возможности изменения гендерных структур в процессе формирования гендерных правил и отношений [9; 10; 11].

Кроме того, в исследовании мы обратили внимание на утверждения Г. Поллок, Л. Ночлин, М. Морс о том, что вытесняя женщину из сферы искусства, мужчины искажают природу изобразительного искусства [12; 13]. Не думаем, что надо быть в этом утверждении столь категоричными, но тем не менее можно отметить, что успешность в интегративном творчестве требует от личности качеств, присущих обоим полам: эмоциональности, чувственности, экспрессивности для мужчин и силы духа, волевых качеств, стойкости для женщин, что будет способствовать реализации задуманного. Так, С. де Бовуар утверждала, что женщина, становясь творчески активной, должна во многом отказаться от особенностей своего пола, то есть должна «перешагнуть» через свою природную данность и вообще как бы через саму себя [14].

Проведённые нами психодиагностические исследования продемонстрировали наличие в культурной иден-

тичности женщин-художниц в 90 % случаев, а у мужчин-художников в 83 % случаев — наличие признаков противоположного пола. Исследование же образа современных художников на основе методики 16-факторного личностного опросника Р. Кеттелла показало полное сходство женщин и мужчин-художников по 11 личностным характеристикам из 16.

В России конца XIX — начала XX века наблюдалась выраженная творческая активность так называемых «амазонок авангарда» и использование ими в художественной деятельности достаточно часто не только цветовых, но формообразующих принципов изобразительности. В свою очередь у мужчин-художников нередко можно было наблюдать в их картинах преобладание цвета, а не формы, то есть те и другие активно использовали в творческой деятельности изобразительные приёмы, стереотипно приписываемые противоположному полу. Причём на определённом этапе творчества у многих художников обнаруживается доминирование одной изобразительной составляющей — цвета (В. Кандинский, Е. Гуро, А. Экстер, П. Филонов и др.) или формы (К. Малевич, А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова и др.).

На рубеже веков в художественной среде велись активные дискуссии по поводу преобладания в творчестве одной из этих составляющих: формы — кубизм, кубофутуризм (Л. Попова, Л. Козинцева, В. Степанова, А. Экстер, В. Татлин, К. Малевич, А. Родченко); линии — лучизм (М. Ларионов, Н. Гончарова); цвета — беспредметное искусство (М. Верёвкина, Е. Гуро, Н. Генке, Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова, А. Древнин, И. Пуни, В. Кандинский), что является некой проекцией борьбы «мужского» и «женского» в изобразительном искусстве (ил. 1–15). Вместе с тем супрематизм, хотя и отстаивал превосходство цвета над всеми остальными свойствами живописи, в дальнейшем характеризовался изображением лишь геометрических форм, а в футуриз-

ме возникла проблема сочетания движения и цвета (Л. Попова) и дисгармонии цвета и формы, проявившейся в дематериализации форм (Д. Бурлюк, П. Филонов, А. Экстер, Е. Бебутова и др.). В основном же художники — и мужчины, и женщины — сочетали в своём творчестве экспрессивный декоративизм с реалистической верностью натуре, или же соединяли форму, линию, цвет, что косвенным образом также подтверждает гипотезу об андрогинии, то есть взаимодополняемости полов в творчестве.

Культурное своеобразие рубежа XIX–XX веков отразилось как в искусстве, так и гендерных особенностях субъекта творческой деятельности.

Причём достаточно часто художников-мужчин отличало присутствие в их

культурной идентичности женского начала, о чём они говорили сами, — например, К. Сомов, писавший в своём дневнике: «Женщины на моих картинах томятся, выражение любви на их лицах, грусть или похотливость — отражение меня самого, моей души... А их ломанные позы, нарочное их уродство — насмешка над самим собой и в то же время над противной моему естеству вечной женственностью» [15, с. 26; 16, с. 311] (ил. 16–17); а у женщин-художниц — мужского, что может свидетельствовать об андрогинности творческой личности. Об этом же свидетельствуют выявленные нами личностные характеристики мужчин и женщин-художников. Так, А. Бенуа писал о К. Коровине: «В его натуре было что-то ласковое, чуть жен-



Ил. 1. К. Малевич. «Точильщик».
1912–1913. Холст, масло. 79,5×79,5.
Художественная галерея
Йельского Университета,
Нью-Хейвен, штат Коннектикут, США

Il. 1. Kazimir Malevich. “The Grinder.”
1912–1913. Canvas, oil. 79.5×79.5 cm.
Yale University Art Gallery,
New Haven, Connecticut, USA



Ил. 2. К. Малевич. «Утро после вьюги в деревне».
1912. Холст, бумага, масло. 80×80.
Музей Соломона Гуггенхайма,
Нью-Йорк, США

Il. 2. Kazimir Malevich. “Morning after a
Blizzard in the Village.”
1912. Canvas, paper, oil. 80×80 cm.
Solomon Guggenheim Museum,
New York, USA



*Ил. 3. Л.С. Попова. «Дама с гитарой».
1915. Холст, масло. 107×71,5.*

*Художественная галерея Смоленского государственного музея-заповедника,
Смоленск, Россия*

*Il. 3. Lyubov Popova. "Lady with a Guitar."
1915. Canvas, oil. 107×71.5 cm.*

Art Gallery of the Smolensk State Reserve Museum, Smolensk, Russia



*Ил. 4. А.А. Экстер. «Москва. Синтетический город».
1914. Холст, масло. 110×100.
Собрание И. и Т. Манашеровых*

*Il. 4. Alexandra Exter. "Moscow. Synthetic City."
1914. Canvas, oil. 110×100 cm.
Collection of I. and T. Manasherovs*



*Ил. 5. А.А. Экстер. «Три рабыни».
Эскиз костюмов для танца «Семь вуалей»
к трагедии О. Уайлда «Саломея».
1916–1917. Картон, гуашь, бронза. 67,5×51,2.*

Государственный Центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва, Россия

*Il. 5. Alexandra Exter. "Three Slave Women."
Costume design for the dance "Seven Veils"
to Oscar Wilde's tragedy "Salome".
1916–1917. Cardboard, gouache, bronze. 67.5×51.2 cm.
Alexei Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow, Russia*



Ил. 6. А.А. Экстер. «Венеция». Декоративное панно.
1924. Холст, масло. 268×693.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

Il. 6. Alexandra Exter. "Venice." Decorative Panel.
1924. Canvas, oil. 268×693 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia



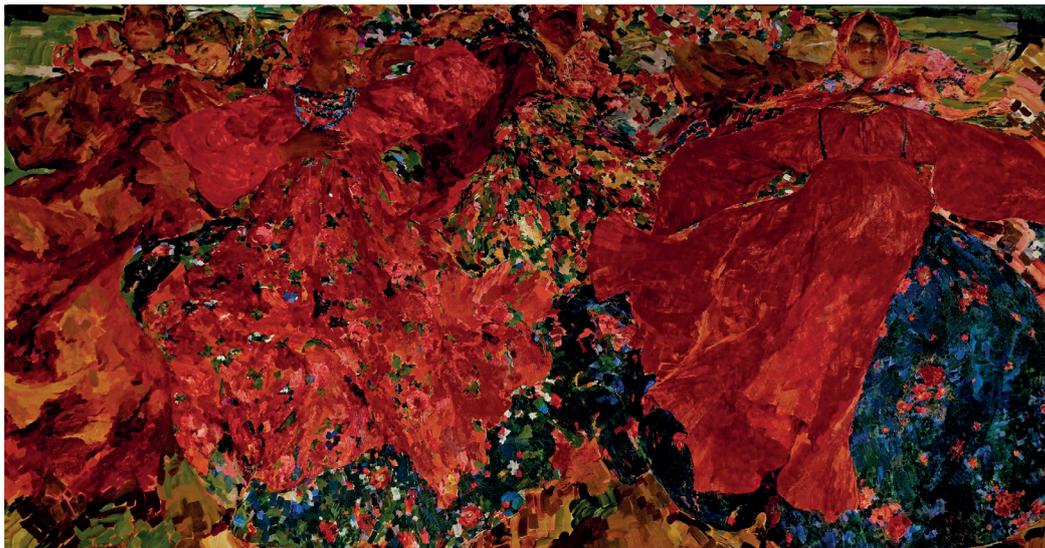
Ил. 7. П.Н. Филонов. «Формула весны».
1928–1929. Холст, масло. 250×285.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург, Россия

Il. 7. Pavel Filonov. "Formula of Spring."
1928–1929. Canvas, oil. 250×285 cm.
State Russian Museum, St. Petersburg, Russia



Ил. 8. М.Ф. Ларионов. «Петух. Лучистый этюд».
1912. Холст, масло. 68,8×65.
Государственная Третьяковская галерея,
Москва, Россия

Il. 8. Mikhail Larionov. "Rooster. Radiant Etude."
1912. Canvas, oil. 68.8×65 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

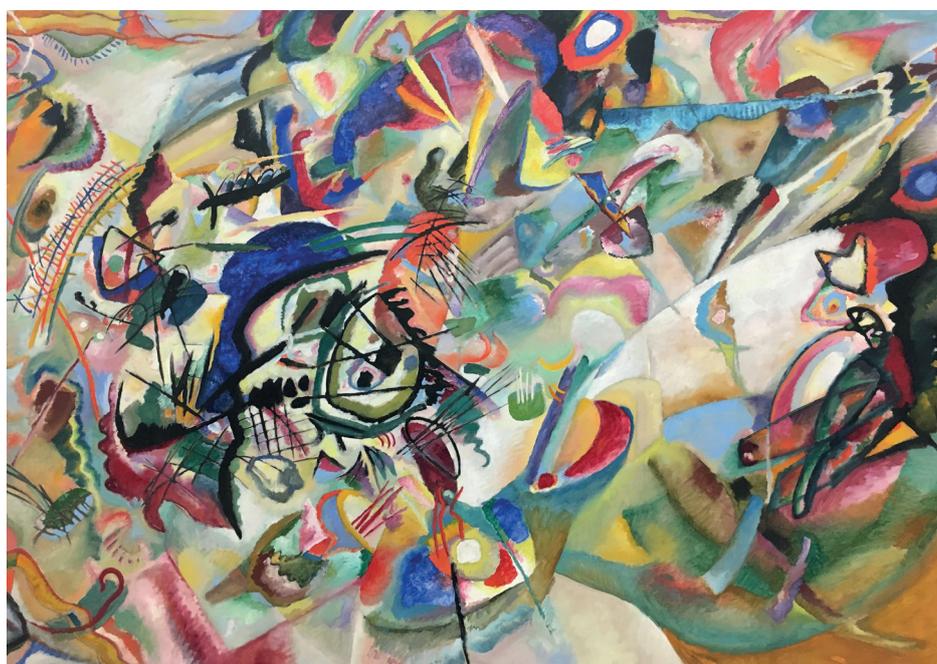


*Ил. 9. Ф.А. Малявин. «Вихрь».
1906. Холст, масло. 223×410.*

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

*Il. 9. Filipp Malyavin. "Vortex."
1906. Canvas, oil. 223×410 cm.*

State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

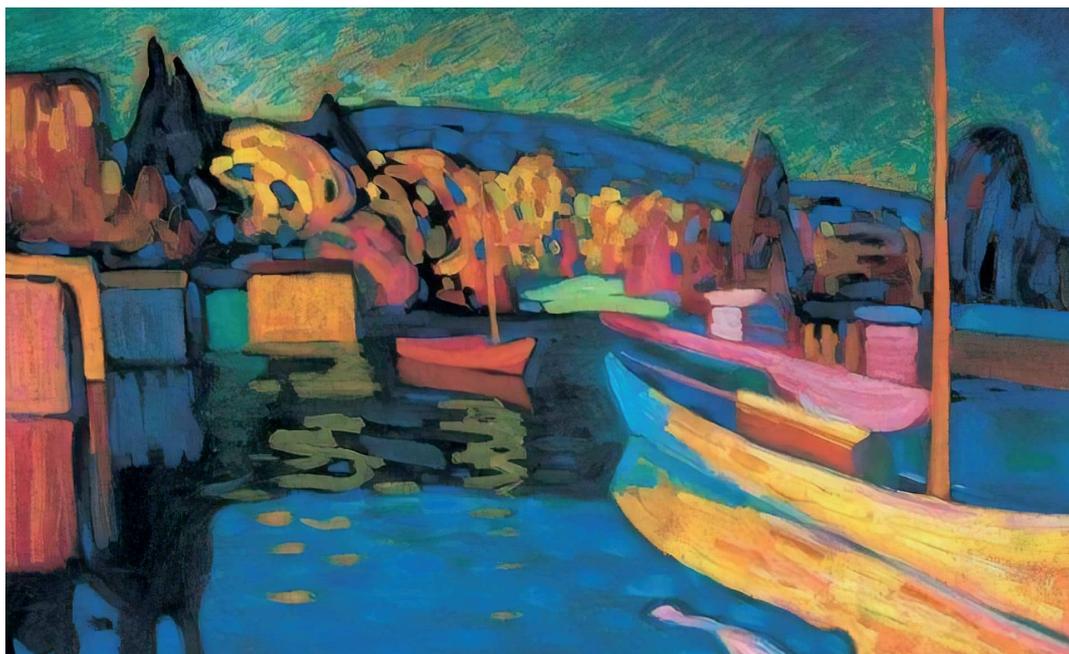


*Ил. 10. В.В. Кандинский. «Композиция VII».
1913. Холст, масло. 200×300.*

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

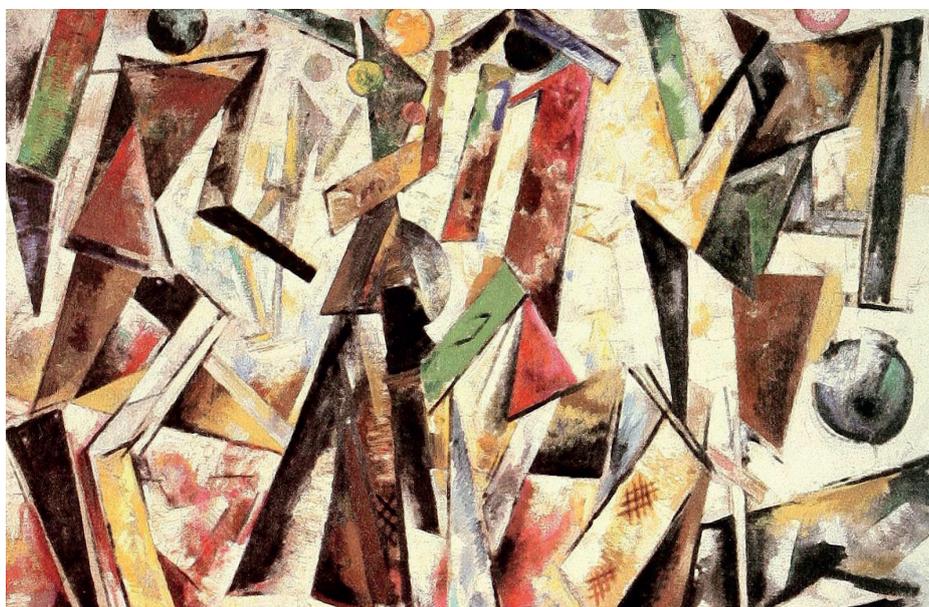
*Il. 10. Vasily Kandinsky. "Composition VII".
1913. Canvas, oil. 200×300 cm.*

State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia



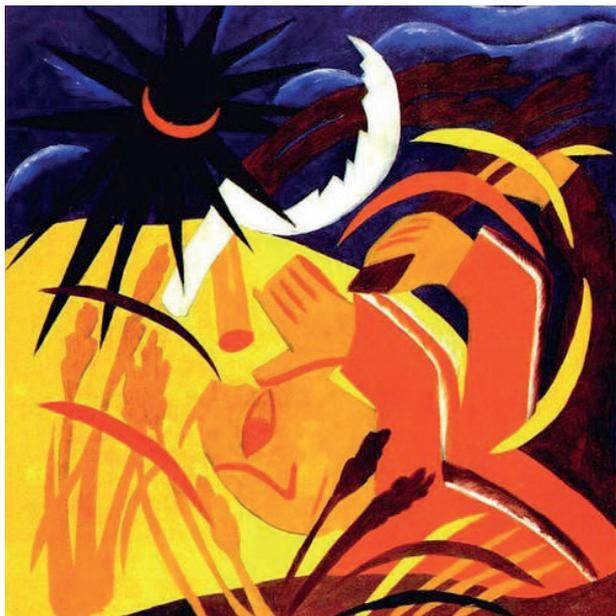
*Ил. 11. В.В. Кандинский. «Осенний пейзаж с лодками».
1908. Доска, масло. 71×96,5.
Коллекция Мерцбахера, Швейцария*

*Il. 11. Vasily Kandinsky. "Autumn Landscape with Boats".
1908. Board, oil. 71×96.5 cm.
Merzbacher Collection, Switzerland*



*Ил. 12. В.Ф. Степанова. «Танцующие фигуры на белом фоне». Из серии графических работ «Фигуры».
1920. Холст, масло. 107,5×143,5.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il. 13. Varvara Stepanova. "Dancing Figures on a White Background." From the Series of Graphic Works "Figures."
1920. Canvas, oil. 107.5×143.5 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*



Ил. 14. Н.С. Гончарова. «Жатва»
(полптих, фрагмент).

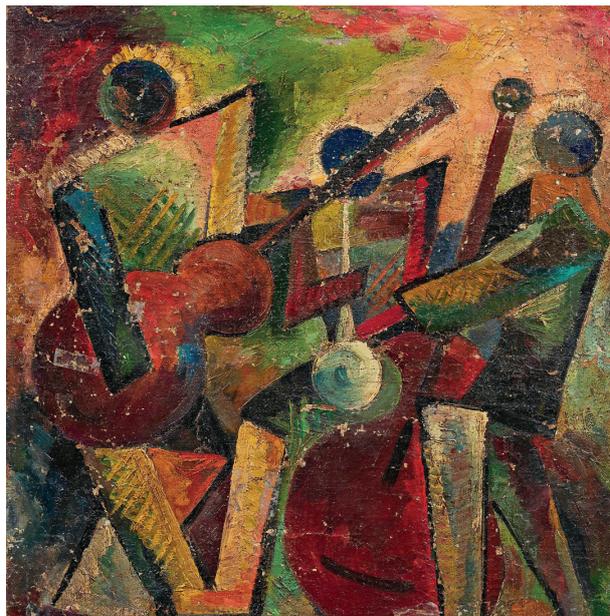
1911. Холст, масло. 100×93.

Омский музей изобразительных искусств
им. Врубеля, Омск, Россия

Il. 15. Natalia Goncharova. "Harvest"
(polyptych, fragment).

1911. Canvas, oil. 100×93 cm.

Omsk Vrubel Museum of Fine Arts, Omsk, Russia



Ил. 13. В.Ф. Степанова. «Джаз-банд»
(«Музыканты»).

Из серии графических работ «Фигуры».
1919–1920. Холст, масло. 58×52.

Частная коллекция

Il. 12. Varvara Stepanova. "Jazz Band"
("Musicians").

From the Series of Graphic Works "Figures."
1919–1920. Canvas, oil. 58×52 cm.

Private Collection

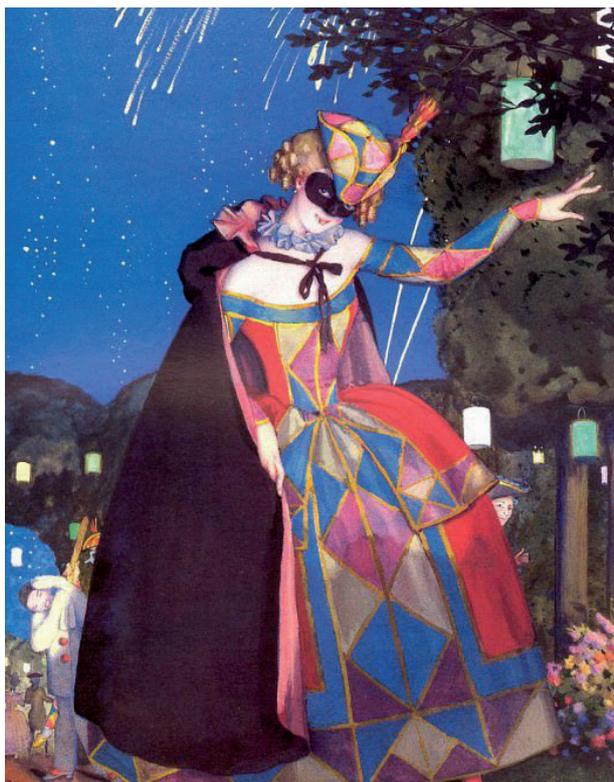


Ил. 15. Н.С. Гончарова.
«Натюрморт с магнолиями».

Ок. 1928. Холст, масло. 67×56.

Частная коллекция

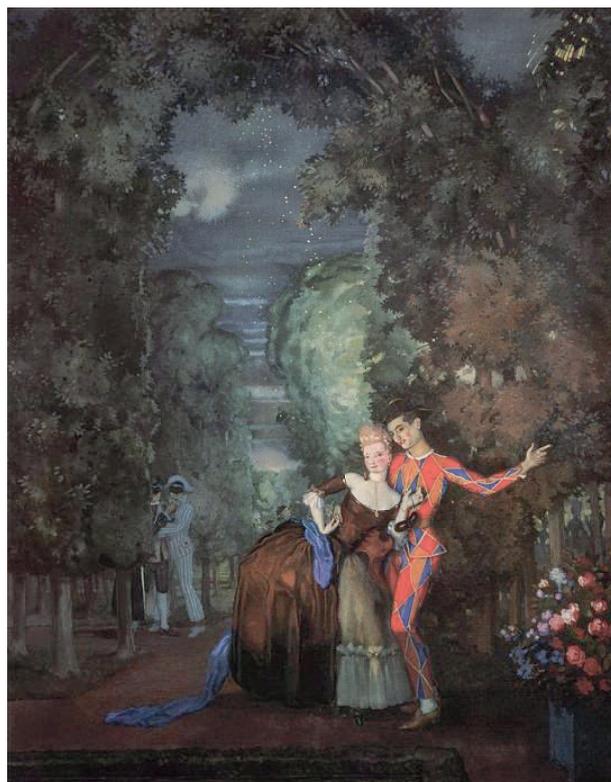
Il. 14. Natalia Goncharova.
"Still Life with Magnolias".
Circa 1928. Canvas, oil. 67×56 cm.
Private Collection



Ил. 16. К.А. Сомов. «Язычок Колумбины». 1915. Бумага, акварель, гуашь. 29×22. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия

Il. 16. Konstantin Somov. "Columbine's Tongue." 1915. Paper, watercolor, gouache. 29×22 cm. State Russian Museum, St. Petersburg, Russia

ственное, уступчивость, желание быть со всеми в ладу и мире» [3; 17, с. 26]; об Илье Репине: «В этом мощном силаче, как оно ни странно, много женственного: нежного, мягкого, но и неверного, непрочного» [3]. В свою очередь многим женщинам-художницам, творившим на рубеже веков, были присущи мужские черты характера (М. Башкирцева, З. Серебрякова, Н. Гончарова, Л. Попова, В. Степанова, А. Остроумова-Лебедева и др.). Драматург Франсуа Коппе, говоря о Марии Башкирцевой, отмечал, что с первого взгляда она производила так редко испытываемое впечатление: сочетание твёрдой воли с мягкостью и энергии с обаятельной наружностью. Всё в этом милом ребёнке обнаруживало выдающийся ум. Под женским оба-



Ил. 17. К.А. Сомов. «Арлекин и дама». 1912. Бумага, гуашь, акварель. 62×48. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

Il. 17. Konstantin Somov. "Harlequin and the Lady." 1912. Paper, gouache, watercolor. 62×48. State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

ванием чувствовалась железная мощь, чисто мужская [18; 19, с. 57–64]. В свою очередь А. Остроумова-Лебедева писала в своём дневнике, что Матэ, хваля её за работу, отмечал: «...ни у одного из его учеников нет такого сильного, мужского, отчётливого и музыкального резца, как у меня...» [20, с. 175]. Сама она писала, что никогда не называла себя женщиной, а всегда — женским существом. Д.А. Шмаринов, говоря о Зинаиде Серебряковой, описывает её как прекрасного рисовальщика, отмечает, что их с С.В. Герасимовым восхитили её мужественная энергия и уверенность рисунка [21, с. 249].

Вместе с тем часто гендерная взаимодополняемость в изобразительном творчестве выражалась в том, что художники



— мужчины и женщины — составляли семейные пары: М. Ларионов и Н. Гончарова, А. Родченко и В. Степанова, Е. Гуро и М. Матюшин, Н. Удальцова и А. Древнин, Е.М. Бебутова и П.В. Кузнецов. Или же художники имели рядом музу, которая, как и они, была творческим человеком, — А. Веснин и Л. Попова, М. Врубель и З. Врубель и др.

Таким образом, творческая личность является особой культурно-антропологической реальностью, снимающей социально-культурную оппозицию понятий «мужское — женское» и приобретающей в процессе формирования культурной идентичности взаимодополняемые гендерные характеристики маскулинности-фемининности, способствующие становлению андрогинного типа личности. Культурная нестабильность на рубеже веков, провоцируя социокультурную неустойчивость человека творческого каждого гендера и повышая уровень его адаптационных сложностей, усиливает борьбу противоположных начал мужского и женского в его личности и тем самым активизирует творческую деятельность как способ защитной стабилизации, сублимации аффектов в творчество, с одной стороны, а с другой, выступает как источник самосовершенствования художника и динамики культуры.

Для обозначения социокультурной сущности «человека творческого» и культурно-исторического типа субъекта творческой деятельности в контексте гендера

представляется целесообразным оперирование термином «творческий гендер». Так как в современной науке отсутствует термин, характеризующий тип творческой личности в контексте её гендерной идентичности, мы предлагаем данный термин с его семантическим наполнением. Введение данного термина актуально в условиях трансформации культурной идентичности субъекта творческой деятельности, ведущей к конструированию особого типа личности, отличающейся сочетанием достаточно высокой степени выраженности черт, стереотипно приписываемых маскулинной и фемининной половым ролям.

В результате проведённых исследований мы пришли к выводу, что субъект творческой деятельности в сфере изобразительного творчества рубежных эпох определён как человек творческий, созидательно-преобразующий тип, отличающийся многогранностью личностных характеристик и гендерным своеобразием, сосредоточенностью на избранном виде деятельности, активностью жизненной позиции, стремлением к самоактуализации; обосновано, что неустойчивость творческого гендера, обусловленная единством и борьбой противоположных начал (женского и мужского) в андрогинной по своей сущности творческой личности, является источником её развития, творческих новаций в деятельности как мужского, так и женского пола.



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ



1. Батищев Г.С. Диалектика и смысл творчества (к критике антропоцентризма) / Г.С. Батищев // Диалектика рефлексивной деятельности и научное познание. Ростов н/Д, 1983. С. 42–58.
2. Каган М.С. Взаимосвязь видов деятельности. Художественное творчество как особый вид человеческой деятельности / М.С. Каган // Избранные труды в VII томах. Т. II. Теоретические проблемы философии. СПб.: Петрополис, 2006. 660 с.
3. Вейнингер О. Пол и характер. Мужчина и женщина в мире страстей и эротики. М.: Форум XIX–XX–XXI, 1991. 191 с.

4. Зиммель Г. Женская культура / Г. Зиммель // Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. 607 с.
5. Морс М. Феминистская эстетика и спектр пола / М. Морс // Феминизм. Восток. Запад. Россия. М.: Наука, 1993. 243 с.
6. Maccoby E., Jacklin C. The Psychology of Sex Differences. Stanford: Stanford University, 1974. 634 p.
7. Бадентэр Э. Мужская сущность. М.: Новости, 1995. 301 с.
8. Гилмор Д.Д. Становление мужественности: культурные концепты маскулинности / Пер. с англ. А.А. Казанкова. М.: РОССПЭН, 2005. 259 с.
9. Кон И.С. Мужчина в меняющемся мире. М.: Время, 2009. 496 с.
10. Котовская М.Г. Социокультурные аспекты гендерных проблем в России: история и современность : дис. ... д-ра ист. наук. М., 2005. 420 с.
11. Лопухова О.Г. Влияние этнокультурных традиций на становление психологического пола личности // Вопросы психологии, 2001. № 5. С. 73–79.
12. Арсланов В.Г. Феминизм Гризелды Поллок и другое Я художника (проблема автопортрета) // Метаморфозы творческого Я художника : коллективная монография / отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Памятники исторической мысли, 2005. 376 с.
13. Арсланов В.Г. Феминистское искусствознание Г. Поллок // В.Г. Арсланов. Западное искусствознание XX века : Учебное пособие для вузов. Серия «Summa». М.: Академический Проект; Традиция, 2005. 864 с.
14. Бовуар С. де. Второй пол. Т. 1 и 2: Пер. с франц. / Общ. ред. и вступ. ст. С.Г. Айвазовой, коммент. М.В. Аристовой. М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. 832 с.
15. Пятьдесят художников. Шедевры русской живописи. Вып. № 26 // Сомов. М.: Де Агостини, 2011. 31 с.
16. Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. 624 с.
17. Пятьдесят художников. Шедевры русской живописи. Вып. № 31 // Коровин. М.: Де Агостини, 2011. 32 с.
18. Башкирцева М. Дневник. Изд 4-е, доп. / Сер. «Биография и мемуары». М.: Захаров, 2005. 688 с.
19. Креленко Н.С. «Дневник» М. Башкирцевой — рождение художницы / Философские проблемы художественного творчества : сб. ст. по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б.Л. Яворскому (декабрь 2005 г., Саратов). Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. С. 57–64.
20. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. В трёх томах. Т. I–II. М.: Изобразительное искусство, 1974. 632 с.
21. Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице / авт.-сост. В.П. Князева, прим. Ю.Н. Подкопаева. М.: Изобразительное искусство, 1987. 304 с.

Информация об авторе:

Коноплёва Нина Алексеевна, доктор культурологии,
доцент кафедры психологии и социальных технологий,
профессор кафедры дизайна и технологий,
Владивостокский государственный университет экономики и сервиса
(г. Владивосток, Россия).

REFERENCES

1. Batishchev G.S. Dialektika i smysl tvorchestva (k kritike antropotsentrizma) [Dialectics and the Meaning of Artistry (Concerning Criticism of Anthropocentrism)]. G.S. Batishchev. *Dialektika refleksivnoy deyatel'nosti i nauchnoe poznanie* [Dialectics of Reflexive Activity and Scientific Cognition]. Rostov-on-Don, 1983, pp. 42–58.
2. Kagan M.S. Vzaimosvyaz' vidov deyatel'nosti. Khudozhestvennoe tvorchestvo kak osoby vid chelovecheskoy deyatel'nosti [The Interrelationship of the Types of Activities. Artistic



Creativity as a Special Type of Human Activity]. M.S. Kagan. *Izbrannye trudy v VII tomakh* [Selected Works in 7 Volumes]. T. II. Teoreticheskie problemy filosofii [Volume II. Theoretical Issues of Philosophy]. St. Petersburg: Petropolis, 2006. 660 p.

3. Veyninger O. *Pol i kharakter. Muzhchina i zhenshchina v mire strastey i erotiki* [Weininger O. Gender and Character. Man and Woman in the World of Passion and Eroticism]. Moscow: Forum XIX–XX–XXI, 1991. 191 p.

4. Zimmel' G. Zhenskaya kul'tura [Simmel G. Women's Culture]. G. Zimmel'. *Izbrannoe* [G. Simmel. Selected Works]. T. 2. Sozertsanie zhizni [Volume 2. Contemplation of Life]. Moscow: Yurist, 1996. 607 p.

5. Mors M. Feministskaya estetika i spektr pola [Morse M. Feminist Aesthetics and the Gender Spectrum]. M. Mors. *Feminizm. Vostok. Zapad. Rossiya* [M. Morse. Feminism. East. West. Russia]. Moscow: Nauka, 1993. 243 p.

6. Maccoby E., Jacklin C. *The Psychology of Sex Differences*. Stanford: Stanford University, 1974. 634 p.

7. Badenter E. *Muzhskaya sushchnost'* [Badentar E. The Male Essence]. Moscow: Novosti, 1995. 301 p.

8. Gilmore D.D. *Stanovlenie muzhestvennosti: kul'turnye kontsepty maskulinnosti* [Gilmore D.D. The Formation of Masculinity: Cultural Concepts of Masculinity]. Translated from English A.A. Kazankova. Moscow: ROSSPEN, 2005. 259 p.

9. Kon I.S. *Muzhchina v menyayushchemsya mire* [Man in a Changing World]. Moscow: Vremya, 2009. 496 p.

10. Kotovskaya M.G. *Sotsiokul'turnye aspekty gendernykh problem v Rossii: istoriya i sovremennost' : dis. ... d-ra istoricheskikh nauk* [Sociocultural Aspects of Gender Issues in Russia: History and Modernity: Dissertation for the Degree of Doctor of Historical Sciences]. Moscow, 2005. 420 p.

11. Lopukhova O. G. Vliyaniye etnokul'turnykh traditsiy na stanovlenie psikhologicheskogo pola lichnosti [The Influence of Ethno-Cultural Traditions on the Formation of the Psychological Sex of Personality]. *Voprosy psikhologii* [Questions of Psychology], 2001. No. 5, pp. 73–79.

12. Arslanov V.G. *Feminizm Grizeldy Pollok i drugoe Ya khudozhnika (problema avtoportreta)* [Feminism of Griselda Pollock and the Other Self of the Artist (the Problem of Self-Portrait)]. *Metamorfozy tvorcheskogo Ya khudozhnika: kollektivnaya monografiya* [Metamorphoses of the Creative Self of the Artist: Collective Monograph]. Otv. red. O.A. Krivtsun [Editor-in-chief O.A. Krivtsun]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2005. 376 p.

13. Arslanov V.G. *Feministskoe iskusstvoznanie G. Pollok* [G. Pollock's Feminist Art History]. V.G. Arslanov. *Zapadnoye iskusstvoznanie XX veka : Uchebnoye posobie dlya vuzov. Seriya "Summa"* [Western Art History of the XX Century : Textbook for Universities. "Summa" series]. Moscow: Akademicheskii Proekt; Traditsiya, 2005. 864 p.

14. Bovuar S. de. *Vtoroy pol* [Beauvoir S. de. Second Sex]. T. 1 i 2 : Per. s frantsuzskogo [Volumes 1 and 2 : Translated from French]. Obshch. red. i vstup. st. S.G. Ayvazovoy, komment. M.V. Aristovoy [General Editorship and Introductory Article by S.G. Aivazova, Comments by M.V. Aristova]. Moscow: Progress; St. Petersburg: Aleteya, 1997. 832 p.

15. *Pyat'desyat khudozhnikov. Shedevry russkoy zhivopisi* [Fifty Artists. Masterpieces of Russian Painting]. Vyp. 26 [Issue 26]. Somov. Moscow: De Agostini, 2011. 31 p.

16. Somov K.A. *Pis'ma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* [Letters. Diaries. Assessments of Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 624 p.

17. *Pyat'desyat khudozhnikov. Shedevry russkoy zhivopisi* [Fifty Artists. Masterpieces of Russian Painting]. Vyp. 31 [Issue 31]. Korovin. Moscow: De Agostini, 2011. 32 p.

18. Bashkirtseva M. *Dnevnik* [Diary]. Izd 4-e, dopolnennoe [4th Edition, Supplemented]. Seriya "Biografiya i memuary" [The Series "Biography and Memoirs"]. Moscow: Zakharov, 2005. 688 p.

19. Krelenko N.S. "Dnevnik" M. Bashkirtsevoy — rozhdenie khudozhnitsy ["Diary" by M. Bashkirtseva — the Birth of an Artist]. *Filosofskie problemy khudozhestvennogo tvorchestva : sb. st. po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu (dekabr' 2005 g., Saratov)* [Philosophical Issues of Artistic Creativity : a Compilation of Articles Based on the Materials of the All-Russian Scholarly Readings Devoted to B.L. Yavorsky (December 2005, Saratov)]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova [Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire]. 2005, pp. 57–64.

20. Ostroumova-Lebedeva A.P. *Avtobiograficheskie zapiski* [Autobiographical Notes]. V trekh tomakh. T. I–II [In 3 volumes. Vol. I–II]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1974. 632 p.

21. Zinaida Serebryakova. *Pis'ma. Sovremenniki o khudozhnitse* [Letters. Contemporaries about the Artist]. Avtor-sostavitel' V.P. Knyazeva, primechaniya Yu.N. Podkopaeva [Compiled by V.P. Knyazeva, notes by Yu.N. Podkopaev]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1987. 304 p.

Information about the author:

Nina A. Konopleva, Dr.Sci (Culturology), Associate Professor
at the Department of Psychology and Social Technologies,
Professor at the Department of Design and Technology,
Vladivostok State University of Economics and Service
(Vladivostok, Russia)

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

1. Абульханова-Славская К.А. Деятельность и психология личности. М.: Наука, 1980. С. 335.
2. Абульханова К.А. О субъекте психической деятельности. М.: Наука. 270 с.
3. Александров А. Подлинная жизнь мадмуазель Башкирцевой. Сер. «Биография и мемуары». М.: Захаров, 2003. 320 с.
4. Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн. Т. 1: кн. 1, 2, 3. М.: Наука, 1993. 711 с.
5. Бенуа А.Н. Дневник 1916–1918 гг. Сер. «Биографии и мемуары». М.: Захаров, 2006. 768 с.
6. Дышлевой П.С. Творческая деятельность как предмет философского исследования / П.С. Дышлевой, Л.В. Яценко // Диалектика творческой деятельности. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1999. 141 с.
7. Каган М.С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). М.: Политиздат, 1974. 328 с.
8. Каган М.С. Избранные труды в VII томах. Т. II. Теоретические проблемы философии. СПб.: Петрополис, 2006. 660 с.
9. Леонтьев А.Н. Категория деятельности в современной психологии // Вопросы психологии. 1979. № 3. С. 11–15.

Статья поступила в редакцию 27.08.2021; одобрена после рецензирования 20.09.2021; принята к публикации 20.10.2021.

The article was submitted 08/27/2021; approved after reviewing 09/20/2021; accepted for publication 10/20/2021.





<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.077-096>

Original article

Научная статья

Fujianese Provincial Brass Band Traditions of Chinese Immigrant Musicians in New York City: *The Chinese Voices*

Традиции духового оркестра провинции Фуцзянь у китайских музыкантов-иммигрантов в Нью-Йорке: «Китайские голоса»

JOSEPH S. KAMINSKI

ДЖОЗЕФ С. КАМИНСКИЙ

*College of Staten Island
of the City University of New York,
New York City, United States of America,
jskamins@msn.com,
<https://orcid.org/0000-0002-7929-793X>*

*Колледж в Стейтен-Айленде
Университета города Нью-Йорка,
г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки,
jskamins@msn.com,
<https://orcid.org/0000-0002-7929-793X>*

Abstract. This article focuses on the Chinese Voices Wind Orchestra. Fujianese brass band musicians immigrated to New York and changed Chinatown's musical soundscape. The bands perform mainly inside or on the street outside of funeral parlors on Canal and Mulberry Streets. Their profession is mainly that of a funeral musician. They also travel to Philadelphia or Washington, D.C. for rites. They accompany families and decedents to cemeteries to play special repertoire. After the burial they perform songs of prosperity at receptions in restaurants. They maintain a wide repertoire of funeral songs and national marches. Funeral performances are a hidden music tradition performed at a sacred place for a sacred function, not intended for the public. Passers-by though observe bands performing outdoors when a coffin is brought to the hearse. There is a display of music and drama at this moment, for bands' sounds transform the Downtown neighborhood into a Taoist aura. Bands came to perform adjacent to traditional Chinese instruments and at funerals as early as 1908, during the late Qing Dynasty influenced by the European imperial tradition. Today Chinese brass bands are

Аннотация. Эта статья посвящена духовому оркестру «Китайские голоса». Музыканты фуцзяньского ансамбля медных духовых, эмигрировавшие в Нью-Йорк, изменили звуковое пространство китайского квартала (Чайнатауна). Группы выступают в основном в похоронных бюро или рядом с ними на улицах Канал и Малберри. Большинство исполнителей по профессии — музыканты похоронного оркестра. Также они ездят в Филадельфию или Вашингтон (Округ Колумбия) для проведения обрядов. Сопровождая умерших и их семьи на кладбища, исполняют особый репертуар, а после погребений — на поминках в ресторанах — песни о достатке. У них обширный репертуар погребальных песен и национальных маршей. Игра на похоронах — сакральная музыкальная традиция исполнения в священных местах в ходе ритуальных обрядов, не предназначенная для публики. Однако прохожие могут наблюдать за выступлением оркестров на открытом воздухе, когда гроб несут к катафалку. В этот момент идёт музыкально-драматическое представление, и эти звуки преобразуют центр Нью-Йорка, привнося дух даосизма. Подобные ансамбли выступали вместе с исполнителями на народных китайских инструментах ещё

transnational, and Fujianese bands bring the genre of a European brass band to New York in a Chinese interpretation of nationalism.

Keywords:

Fujianese, Chinatown, Chinese Music, Funeral Music, Chinese Immigration, Transnationalism, Urban Ethnomusicology, Brass Bands, National Music

в 1908 году, во времена поздней династии Цин, находившейся под влиянием европейской имперской традиции. Сегодня китайские духовые ансамбли транснациональны, а в Нью-Йорке жанр европейского духового оркестра преподносится фуцзяньскими оркестрами в китайской национальной интерпретации.

Ключевые слова:

Фуцзянь, китайский квартал (Чайнатаун), китайская музыка, погребальная музыка, китайская иммиграция, транснационализм, городская этномузыкология, духовые оркестры, национальная музыка

For citation:

Kaminski J.S. Fujianese Provincial Brass Band Traditions of Chinese Immigrant Musicians in New York City: *The Chinese Voices*. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 77–96. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.077-096>.

Для цитирования:

Каминский Дж.С. Традиции духового оркестра провинции Фуцзянь у китайских музыкантов-иммигрантов в Нью-Йорке: «Китайские голоса». // ИКОНИ / *ICONI*. 2021. № 4. С. 77–96. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.077-096>.

B **rass Bands in Chinatown**

This article addresses the ongoing Fujianese-Chinese brass band tradition of immigrant musicians living and working as professionals in the Chinatowns of New York City. The bands mainly perform inside and on the street outside of the Chinese funeral parlors on Canal and Mulberry Streets in Manhattan (photo 1). The profession is mainly funeral musician, as bands travel also to Flushing, Brooklyn, Philadelphia, Washington, D.C., and Boston for funeral rites. They often accompany families and decedents to cemeteries where they play a special repertoire, and then they go to the receptions at restaurants where they perform happy songs of prosperity. The bands also perform for Chinese community ceremonies and association banquets, in all, performing a wide repertoire of funeral songs and national marches. Funeral performances are hidden to the public, due to them being performed in a sacred place for a sacred function and not intended

for nonparticipants. Although, passers-by observe, often in amazement, the Chinese bands blowing outside a funeral home when a coffin is brought out to be placed into the hearse. The display of music and drama here is remarkable, for the bands' sounds transform the Downtown New York neighborhood into a Taoist aura of spirits. The author enters the funeral parlors to participate with the hidden music, and he travels as a professional trumpeter with the bands performing with them. This musical privilege gave him ethnomusicological access to the cultural domain, and with the permission of the musicians, I, the author, began research.

Chinese brass bands have been either overlooked or understudied in all of the fields of musicology, although they traditionally have been a widespread musical domain in China since the late nineteenth-century, originally under Yuan Shikai in the Qing Army since 1898, or in Robert Hart's recreational band, possibly since 1885



Photo 1. Hua Sheng Guan Yuetuan performing at a funeral.
Flushing, New York, 2018
[credit: Joseph S. Kaminski]

[1; 2; 3; 4; 5]. China was never a colony of Britain, but it maintained international treaty ports [6, p. 241] through which Britain introduced the brass band tradition, first to Shanghai¹, and later to Tianjin and Beijing [3].² The modern Chinese military band came from the Prussian tradition and was taught to recruited Chinese military bandsmen by Prussian band directors, one of them known only as Goldstar.³

The current Chinese musicians in Chinatown learned their national music in China and brought their premigration values, attitudes, and customs to New York [7, p. 11]. Similar to the military bands of the People's Republic of China, the Chinatown musicians usually double on Western brass instruments and Chinese traditional instruments such as the *erhu* (fiddle), *suona* (oboe), *sheng* (mouth organ), *pipa* (pear-shaped lute), and *yueqin* (moon-shaped lute). They switch instruments for different functions. The brass instruments are typically trumpets, trombones, baritone horns, tubas, alto saxophones, tenor saxophones, and the

band's usual percussion of snare drum, bass drum, and cymbals. Cymbals are replaced on certain songs by a gong. Women equally perform on percussion and brass instruments. The musicians primarily are of recent Fujianese immigrant descent and older Cantonese immigrant decent. Mostly they are Fujianese, hailing from Fuzhou City; their language is Hujjuwa, which in Mandarin is pronounced *Fuzhouhua*. The Fujianese musicians have immigrated to New York since 1993, after the shipwreck of the *Golden Venture* with 300 illegal immigrants onboard. It ran ashore on the Rockaway Peninsula of Queens, New York. The United States Citizenship and Immigration Services since then safeguarded Chinese immigration from Fujian Province.⁴ Stories for this article of individual musicians were neither obtained nor solicited other than those from their musical experience.

This article is a transnationalist study that underlies a principle of immigrants maintaining their national values across borders. The transnational domain of

the study is Downtown and Lower East Side, Manhattan, New York City. This neighborhood is walking distance from the New York Stock Exchange on Wall Street and the World Trade Center, the site of the terrorist attack on September 11, 2001. Funerals were suspended the morning of 9/11 midway. This area of town along Mulberry Street in Chinatown intersects the former site of the notorious Five Points, the most poverty-ridden and overpopulated neighborhood from the 1830s until around 1900 [8; 9]. The former Five Points and the Chinatown funeral music domain now intersect the site of the United States Southern District Supreme Courthouse, as well as a newly developed Chinatown that emerged from Chinese business opportunities since the 1850s.

Mulberry Street is lined with funeral parlors that serve the Chinese communities: Buddhist, Taoist, and Christian. Some funeral homes used to be Italian run, particularly Wah Wing Sang Funeral Corp., which now

combines two buildings that were once part of Little Italy: the Banco Italia (1881) built and managed by Antonio Cuneo,⁵ and Bacigalupo Funeral Home (1888) founded by Carlo Bacigalupo [10] (photo 2). An Italian-American brass band, the Red Mike Festival Band, led by trumpeter Michael Acampora (1913–2004) and taken over by his widow Louise Acampora until her retirement in 2018, was continuing to perform funeral services at this funeral home when I came onto the Chinatown scene in 2006 [11, p. 9]. It was sold by Bacigalupo's family in 1976 to Chinese owners.

A tradition of Italian brass bands performing Christian hymns for Chinese funerals in Chinatown was already firmly established. Two *New York Times* articles from 1964 [12, p. 11] and 1976 [13, p. 41] include photographs of what they called “The Mulberry Street Band,” performing on the street during Chinese funerals. In the 1976 article, one bandsman said, they play “everything from *fiestas* to funerals,” *fiestas*



Photo 2. The old Banco di Italia [left] and Bacigalupo Funeral Home [right] in Chinatown, now combined as Wah Wing Sang Funeral Corp. [credit: Joseph S. Kaminski. Mulberry Street, New York, NY, 2013]



referring to the Roman-Catholic feasts of neighboring Little Italy. In the 1964 article, the band played the Christian hymn “Nearer My God to Thee” outside the apartment of the late Mr. Lee Eng at 112 Mulberry Street near Canal. Information about the Italian-American funeral bands is difficult to find, being that they were a secretive tradition – a guild. The *Times* reporter gathered that “the elderly bandsmen were reluctant to talk, other than to acknowledge that they were a pick-up group available for funerals in that section of the city where Chinese and Italians have always lived in harmonious relationship.” One of the cornetists guessed that the old custom started years ago because the Italians “liked to play and the Chinese liked to listen.”

Trombonist Carmine Venezia (d. 1993) led the funeral band before Mike Acampora, Acampora taking over in 1993. The Red Mike Festival and Funeral Band later changed owners with a new name after Ms. Acampora’s retirement in 2017. The band continues to provide Christian and classical music for the Chinese funerals, mainly for the descendants of long time Cantonese families in New York and Wenzhounese Chinese who come from a predominantly Christianized province in Mainland China, known unofficially as “China’s Jerusalem.” [14] The Italian and Fujianese bands had mixed at one time at the same funerals when I joined, but this practice has been solely taken over by the Fujianese bands for the Taoist funerals, which is a transnational practice, from the older folk religion of Fujian Province [15].

In 1997, with the influx of Fujianese immigrating to the United States, the Fujianese bands set up band offices in Manhattan’s Eastern Chinatown, a predominantly Fujianese business section of the Lower East Side, in Two Bridges, a different locale than the older Cantonese section of Downtown that was established with the arrival of Cantonese merchants in the 1850s, along Mott Street [16, ix]. The Fujianese-Chinatown musicians acquired

their musical training in military and police academies. This Chinese military brass band-cultural paradigm fits Trevor Herbert’s model of the development of British brass band-culture in nineteenth-century England: military music influenced civilian life and configures brass band performances [17, p. 49]. The Chinatown band musicians likewise wear military or police-style uniforms in line with the People’s Liberation Army and Police. Fred Gales [18] stated that between the two world wars, Chinese warlords maintained their own bands, after the modern Chinese military precedent set by Yuan Shikai [1]. Bands’ movements made the bands popular in the countryside, where civilian versions of military bands formed in towns for public ceremonial functions, recreation, and entertainment. These bands continued throughout the People’s Republic of China after 1949, to the time of this writing. They are still maintained throughout the provincial Chinese countrysides, and now in New York City, with band musicians hailing from Fujian.

The premier Fujianese brass band in New York City is the “Chinese Voices Wind Orchestra” (*Hua Sheng Guan Yuetuan* in Mandarin). In Chinese, *guan* means “pipe,” referring to the tubes of the brass instruments of the band (Photograph 1). The Chinese bands do not use woodwind instruments, for saxophones are technically brass instruments played with a reed in the mouthpiece. Saxophones really are regarded as “brass” instruments.

Hua Sheng organized in Chinatown in 1997 to perform at the Fujianese ceremonies, banquets, and funerals. *Hua Sheng* has been serving the Fujianese immigrant community of New York since that time, with the number of Fujianese associations growing. A second Fujianese band broke off and organized in 2014 for business competition, and later bands appeared and disappeared through the years. In 2019 a third band formed as a break off from the second with members leaving and forming a new corporation wherein profits are shared. At the time of

this writing, this third band acquired the most work, but the second band acquired larger scale jobs on a less frequent basis. I perform regularly with *Hua Sheng*, but I also substitute and play utility trumpet roles in the other bands. I, like the overlapping Chinese musicians who freelance in all of the bands, am allowed to accept and then obligated to stay with the first job I am called for, not to create a conflict by cancelling an accepted job for a later one. At least seventy brass band musicians freelance in Chinatown in this manner, so there are plenty of musicians to draw from. I frequently am called because I regularly transcribe the Chinese *jianpu* numerical notation of the funeral songs to five-line staff notation for the freelancing American, European, and Japanese musicians, who also are hired to perform at the large scale funerals.⁶

It is the general cultural practice to have a large number of musicians for a funeral of an important person, so at large scale funerals, the various competing bands are hired together to fill the ranks. On June 5, 2021, 100 musicians were lined up on Canal Street near East Broadway for the funeral of an important man of the community: ten bands with ten musicians in each, for ten is the best number in the culture, being a complete number. The pay may come from the decedent's estate, or paid for by friends and family as gifts to the decedent, not only signifying his or her importance, but to act traditionally in the metaphysical aspect of the religion: the powerful sound of the brass bands functions as a sound barrage to sonically deter evil spirits of the animist religion from harming the decedent's soul. I found that this function of the power of bands falls under an earlier paradigm for African music and sound barrage, outlined twenty years prior, in the Asante Region of Ghana.⁷

There is no rule prohibiting foreign musicians such as myself coming into the Chinese bands, even for a sacred function, especially when they enhance the gift of a family or friend in giving an added

sound barrage. Foreigners have always been affiliated with Chinese brass bands. The Shanghai Municipal Band was made up mostly of Filipinos and Europeans, and there was an introduction of brass instrument playing to Robert Hart's band by the Portuguese cornetist E.E. Encarnaçao [19, p. 84]. Furthermore, the new Chinese military bands were taught by Prussian bandsmen [4].

Overview of Chinese Funeral Brass Bands and Repertoire

The first Western military band of the modern Chinese army was formed in 1897 by Zhang Zhidong, the Governor of Hebei and Hunan. He hired a Prussian bandmaster to train fifteen members in music and marching [19, p. 84–85]. Zhang's band was in response to China's modernization of its military after a consequential defeat by the Japanese in the Sino-Japanese War of 1894–1895. Yuan Shikai formed bands in Tianjin a year later in 1898, and it was Yuan who had the most influence on the development of Western military bands throughout the Chinese armies [4]. After researching papers written in the 1940s and 1950s by Professors Hong Pan, published by Zhongqing in 1942, and Zhang Jinhong, who commented on Hong Pan's work in 1955, Han Kuo-huang reveals in an article, which is now at the Central Conservatory of Music, that the first written reference to a brass band performing at a Chinese funeral was in 1908, for the funeral of the Chinese Emperor Guangxu. The band, probably Robert Hart's band, performed "Old Black Joe," and "John Brown's Body," [Ibid.] which are two nineteenth-century American popular classics composed by Stephen Foster and William Steffe respectively [Ibid.]. Fred Gales stated that the warlords who emerged after Yuan's death in 1916 spread their military bands throughout the countryside, and the troops' fame and movements popularised military-civilian bands in the villages [18]. I surmise from my collection of Chinese military-civilian band



Image 1. Chinese Funeral (The Band and Chief Mourner). Shanghai
[© Mactavish & Co. Ltd, c. 1930]

videos from WeChat groups [20] that the current village bands are survivals of this older tradition that originally spread by the warlords. Such bands still exist and perform and carry out functions for funerals and public ceremonies.

Military-civilian brass bands more evidently remained popular after the unification of the Republic of China in 1928, particularly funeral bands. Francesca Tarocco indicates that a Buddhist funeral in 1931, of one of Shanghai's wealthiest men, included Buddhist chants and a brass band [21, p. 109], I find, in the manner of Buddhist funerals in the Chinatowns of New York. Also, a photograph of a Shanghai brass band from the 1930s appears on a postcard with the caption, "Chinese Funeral (The Band and Chief Mourner)" (Image 1).

A 1937 film, *Malu Tianshi* (Street Angels),⁸ about life on the streets of Shanghai in the 1930s under Chinese Republicanism, portrays a performance of a Chinese military-civilian funeral brass band. The band's performance is seen at the beginning.

It is part of a funeral procession through Shanghai's urban streets. The brass band is followed by a band of Buddhist monks sounding Chinese traditional string and wind instruments (*sizhu*, silk and bamboo ensemble). In the film, the band is performing John Philip Sousa's "Manhattan Beach," reflecting evidently the influence of the United States Navy Band and Western brass instruments in Nationalist China after 1928, during a period of focused American interest and investment [22, p. 324].

In *Malu Tianshi*, the simultaneous performance in the procession of the brass band with the Buddhist *sizhu* is typical of the way the brass bands and the *sizhu* groups perform on the streets of New York City when a casket is brought out from a funeral home. This is a premigration value of musical sound that has meaning in the home country, in Mainland China, and particularly in the provinces. Here, it is a funeral practice that derives from Taoism in the Minnan region (southeastern Fujian) and it carries over into Buddhism. Kenneth Dean states

that there is a considerable overlapping of ritual function between Taoism and Buddhism in the countryside [15, p. 100]. The sonic value in Chinatown of simultaneous performances thus carries over from Fujian, from an older Taoist practice. While the clashing of ensembles' sounds may appear to listeners as harsh and discordant, in sum, Bell Yung states that in Taoist ritual there is a gray area between music and noise, and that non-musical sonic events like that of the performance simultaneities of Chinese funeral bands have a ritual significance [23, p. 16]. Although, Yung was describing the sounds made by percussive instruments, he had not conducted fieldwork in the contribution of the brass band sound to the texture. He states that a clear distinction between music and noise is problematic [Ibid., p. 17], as the distinction between the brass band songs and their clash with the other ensembles shows there is meaning to the clash of sounds.

Many musical bystanders comment on how such a simultaneous performance of Chinese ritual and brass bands create a sonic

event that they are already familiar with in the orchestral works of American composer Charles Ives (1874–1954), particularly in his *Country Band March* (1904) and *Putnam's Camp* (1912) [24, p. 101–104]. Ives got his musical idea of portraying the simultaneous performances of American brass bands in a single work of composed music from his boyhood memories, hearing the sound of two brass bands intentionally arranged by his father, the American Civil War bandsman, George E. Ives (1845–1894), to march in opposite directions and pass each other while performing different march tunes in clashing dissonance [Ibid., p. 16]. Ives' philosophy about composing this type of sonic texture in a work is simply to compose "not something that happens, but the way something happens."⁹ Thus, such an approach to musical analysis is what ethnomusicologists seek, understanding the way music happens as in the case of sound barrages among the Asante [25] and currently in Chinatown. To the Asante, when several ensembles play simultaneously, it is a representation of spiritual power



Photo 3. Hua Sheng Guan Yuetuan and suona players on East Broadway as they send-off a funeral motorcade to the cemetery [credit: John Huang]



as ensembles make staggered entrances beginning separate songs in order. This results in a simultaneous performance of separate songs, an ancient aesthetic performed to protect the Asante kingdom and the ancestors. The “sound barrage” is believed to act in the metaphysical world, for there is a spirit in the sound. In the case of Taoist funerals, noise creates such a sonic barrier to cast off evil spirits from sacred events, the way firecrackers do. Firecrackers are illegal in New York but allowed at the funerals in Philadelphia. The addition of military styled bands at Taoist funerals is the twentieth-century replacement of the traditional buffalo horns blown by the priests in China to summon spirit soldiers to protect the soul of the decedent [15, p. 40]. The twentieth-century funeral event already had been transformed in Fujian to embrace the Western military style bands that became popular across the country. This premigration value, attitude, and custom [7, p. 11], transnationally diffused with Fujianese culture to New York. Photograph 3 is of *Hua Sheng* and *suona* players creating the Chinese funeral music soundscape on East Broadway as they send-off a funeral motorcade to the cemetery.

Chinese funeral brass bands maintain a twentieth-century repertoire, the earliest modern military dirges coming from the World War II era that mourn the Chinese war martyrs. For the Chinese, this war is known as the War of Chinese Resistance Against Japanese Aggression. The foremost dirge of this period is *Ai Yue*, which means, “Sorrowful Music,” or just “Funeral,” and it is performed at every funeral of this tradition prior to the beginning of the ceremony proper, after the band had already performed several songs for the decedent alone in the chapel. *Ai Yue* was composed in 1945 by Luo Lang. Lang heard the local theme of mourning sung and played by the villagers near *Jin cha ji gen ju di* when he visited the site of a Chinese military base located between Shandong and Hebei that was destroyed by the Imperial Japanese Army. All of the platooned Chinese troops

had been killed¹⁰. Lang scored *Ai Yue*, based on this traditional funeral song, for military band. It is the first Chinese military funeral song of this rank.

After the Chinese People’s Revolution in 1949 and the founding of the People’s Republic, Mao Zedong with the Chinese Communist Party saw the value of *Ai Yue* in honoring the soldiers of the war at their funerals. Funeral ceremonies still honor them in the twentieth-first century, many of which are in New York City. *Ai Yue* also was performed at the funeral of Mao Zedong in 1977¹¹.

Soldiers who served in the People’s Liberation Army and those elders who lived through the War reach their moment of passing these days to enter into the ancestral world through the Taoist portal while being fulfilled by their China Motherland for what they have given to her. Performing *Ai Yue* is the highest honor for someone who has served China. Such honor also includes that for retired soldiers of the Sino-Vietnamese War of 1979, many of whom are of the older generation and passing these days. It is the attitude of the Chinese people to honor their soldiers, living and deceased, and it is their custom to do so in a traditional ceremony. This is their premigration value, attitude, and custom that maintains their transnationality with their homeland, and it makes New York City a cross sectional community where the sound of the Chinese military-civilian bands transform Manhattan. Katherine Brucher and Suzel Ana Reily have commented on this type of musical event, for the fact that these types of bands typically perform in public places, they are well suited to reconfigure the social geography of a place’s space by their sound [26, p. 18].

Example 1 and Example 2 are transcriptions of *Ai Yue*, the first in *jianpu* numerical notation as given to me to learn by Chinatown band musicians when I joined my first team in 2015. The second is of my transliteration of the 1st trumpet part from *jianpu* to five-line staff notation. The bands’ music notation system is exclusively *jianpu*, which literally means, “simplified scale,”

The image shows handwritten Jianpu notation for two trumpet parts. It is organized into systems, each with a first trumpet part (I.小号) and a second trumpet part (II.小号). The notation uses numbers 1-7 with dots and dashes to indicate pitch and rhythm. There are several boxed sections labeled with Roman numerals I, II, III, and IV. The key signature is B-flat, and the time signature is 2/4. The piece is titled '哀乐' (Sorrowful Music).

Example 1. Jianpu musical notation of the 1st and 2nd trumpet parts for *Ai Yue* (Sorrowful Music) composed by Luo Lang (1945) based on a traditional Chinese funeral song from *Jin cha ji gen ju di* [notation credit: Anonymous]

and it is written in numbers with moveable do, 1 being do, etc. *Jianpu* notation includes dots and dashes to indicate duration [27]. Example 1 is *jianpu* scored for 1st and 2nd trumpets, or an alto saxophone may play the 2nd part. The key is indicated as B-flat.

Another important military funeral song of the Chinese brass bands is *Zangli*, which means “Funeral,” its full title being *Zangli Jinxingqu*, literally meaning “Funeral March.” It was composed by Li Tongshu in 1947 to commemorate again the war martyrs, and it also was maintained by Chairman Mao as military funeral music. It also may be regarded as the foremost of the Chinese military brass band funeral dirges, for it is performed more often than *Ai Yue*. Li took

哀乐

The image shows a series of ten staves of musical notation for a 1st B-flat trumpet part. The notation is in a standard Western staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple and consists of quarter and eighth notes. The piece is titled '哀乐' (Sorrowful Music). The notation ends with a double bar line and the letters 'D.S.' (Da Capo).

Example 2. 1st B-flat trumpet part for *Ai Yue* (Sorrowful Music) composed by Luo Lang (1945) transliterated from the *jianpu* musical notation of the New York Chinatown musicians by the author Joseph S. Kaminski (2015)

his musical inspiration for *Zangli Jinxingqu* from Frédéric Chopin’s *Marche funèbre* in the third movement of Piano Sonata no. 2 in B-flat minor, Op. 35. *Zangli Jinxingqu* is in simple binary form (AABB) that repeats if needed. It is played once at the beginning of a funeral and then reprised as many times as needed on the street in front of the funeral home when the coffin is carried to the hearse. The bands’ songs, as shown in the five-line staff notation of *Zangli* (Example 3) are in two-part counterpoint wherein trumpets and alto saxophones play the melody, and baritone horn, trombones, tenor saxophones, and tuba



play the tenor lines. The reader must heed that Example 3 is scored for B-flat trumpet and baritone horn, the most frequently used instruments. The key here is B-flat, so thus the B-flat trumpet part is written and read a Major 2nd higher from the sounding pitch, and the baritone horn parts are customarily written and read in treble clef a Major 9th higher from the sounding pitch. Harmony notes often are added at liberty by a 2nd trumpet or alto saxophone.

Zangli and *Ai Yue* are the two military dirges performed at the Chinese funerals by the brass bands. They are the most important

and most played songs, performed at certain points of a funeral. Other Chinese songs maintained by the funeral brass bands are more recent and of a popular or romantic character, very often romanticizing the love of friendship and the world, a premigration value, attitude, and custom from the Motherland, China. Many are from the post-Mao decades, including songs of filial piety. Thus, important songs normally performed in the chapel for a decedent before a ceremony are *Fuqin* (Father) (c. 1992) written by Che Xing and Qi Jianbo, and *Muqin* (Mother) (c. 2004), also written

Zàngli

Example 3. Five-line staff notation of Zangli Jinxingqu (Funeral Music) composed by Li Tong Shu (1947) transliterated from the jianpu musical notation of the New York Chinatown musicians by the author Joseph S. Kaminski (2015).

by Che Xing and Qi Jianbo¹². An older song of filial piety from 1958 is *Shi shang zhi you mama hao*, which means “The world only has a good mother,” written by the collective of Liu Hongyuan, Lin Guoxiong, Li Xieqing, and Cai Zhennan. This song is less frequently performed, and when it is, it comes later after *Muqin*. Other songs of filial piety are the more recent *Mama de wen* (Mommy’s

kiss) written by Gu Jianwen and Fu Lin (c. 1996), and *Xiang die Niang* (Missing Mommy) composed by Fu Feishe (c. 2018)¹³.

General songs of love and passion performed by *Hua Sheng* are manifold and pass through trends ceasing and then returning. In their 2020–2021 repertoire *Hua Sheng* performed *Mei hua lei* (Plum blossom tear) written by Liu Yimin and Liu Haidong

(c. 2017), *Song bie* (Farewell) (2003) composed by Li Jie who is the musical director and 1st trombonist of *Hua Sheng*, *Hao ren yi sheng ping an* (A good person's life is peaceful) written by Yi Ming and Lei Lei (c. 1990), *Bie ye nan* (Do not be also difficult) written by He Zhanhoa and Li Shangyi (c. 1988), *Yi lian you meng* (A curtain, a quiet dream) written by Liu Liachang and Qiong Yao and based on a novel of the same title in 1973, *Ke wang* (Longing) written by Lei Lei and Yi Ming (c. 1990), *Ai de feng xian* (Love's dedication) written by Liu Shizhao and Huang Qishi (c. 1989), *Renjian di yi qing* (People love each other) written by Liu Qing and Yi Ming (c.1995), and *Mengjiang nu* (Lady Mengjiang) written by Wang Fulin, Chen Dieyi, and Fang Bian (c. 1980), based on the folk tale of the same name in which a wife brings her husband's clothes to the Great Wall where he was working with the construction team to find out he had died and was buried in the wall [28]. Her sobbing made the wall collapse and this story may bear part for why some spouses toss a decedent's clothes onto the coffin at the burial to wear in the afterlife.

A song requested by a family to be played at a parent's funeral in 2018 is *Tuo ling* (Camel bell). *Hua Sheng's* cymbal player Zou Bin incorporated *Tuo ling* into the band's repertoire, and it stayed. The song is very appropriate for the funerals of Chinese men and women who gave their service to China during the Sino-Vietnamese War of 1979. The song was originally written in 1980 by Wang Li Ping for the film *Ying pian dai shou kao de lu ke* (Handcuffed traveler). Being that the song is in the collective memory of the generation of soldiers who served in 1979, it was brought back to the public spotlight in 2017 as a musical addition to a new film, *Fang hua* (Young Chinese adult) that tells stories of comradery among the military troops who served in that war. Comradery undeniably is a Chinese value and attitude maintained in the funeral music of this generation, many of whom are in New York City.

At a ceremony's end in the funeral home, *Hua Sheng* performs *Tong bie* (Do not be pained) when it processes past the coffin and the musicians bow to the decedent before bowing to the family standing left of the coffin. Musical director Li Jie told me that *Tong bie* has no known composer, but is a stock funeral melody performed in *Minju* theater performances during funeral scenes, actors and musicians making sure the audience knows that a funeral is taking place onstage.

At the burials in the cemeteries to which bands travel with the family and hearse, the bands play *Zangli* when the coffin is carried from the hearse to the grave. Bands here also perform some of the same songs that they play in the funeral homes. At the height of the burial ceremony, the band alternates in a musical repartee with the cantor performing the ceremony — a repeated catch phrase called *Da kong pi*, literally meaning “hit the community skin,” which I gather to mean “hit the communal drum.” Li Jie again told me that *Da kong pi* also is from *Minju* theater during burial scenes. It has an ancient value that many musician colleagues did not realize, but Li Jie did.

Suona and percussion perform as a trio, and their interludes alternate with the band throughout cemetery performances. They then play simultaneously with the brass band when the family and friends throw their flowers onto the coffin. Often, two brass bands will go to the cemetery for the burial and play simultaneously at this moment as well. Cheerful songs are played here by a band or bands at a burial's conclusion. *Hua Sheng* usually first performs *You yi zhi hua* (Flower of friendship), a song for group singing composed by Ye Wei and Li Weicai in 1973. Then when the flower tossing begins, *Hua Sheng* performs *Xiang jian xiao lu* (A small country road) written in 1978 by Ye Jiaxu.

The final part of a funeral day, after a burial, involves the band going to the restaurant of the reception to play a cheerful song before family and friends eat dinner. Sometimes the band eats with the family as guests



at the dinner. Here, *Hua Sheng* performs a standard national song that is appropriate every time: *Zu guo nian nian hao* (The Motherland every year is good) by Yi Miaoying, a woman soldier (c. 2008). If there are two *Hua Sheng* bands working together on a particular day, the second band will perform *Yang mao jian zi ka cha cha* (Wool sheers click), originally an Australian sheep wool sheering song, later adapted by the Chinese as a work song in Inner Mongolia for sheep wool sheering. Several years ago at the restaurants, *Hua Sheng* was performing a 2009 sixtieth year anniversary song of the People's Republic of China called *Zui xuan min zu feng* (The most dazzling national trend), written by Zhang Chao. *Zu guo nian nian hao* replaced it in their repertoire in 2017.

For the Fujianese Christian funerals, *Hua Sheng* maintains a separate hymn repertoire, some hymns with changed, translated titles from the English and played on the brass instruments and percussion. Christian hymns include *Qiyi endian* (Amazing Grace), *Yu zhu geng qinjin* (Nearer My God to Thee), *Zan mu mei de* (In the Sweet By and By), *En you Yesu* (What a Friend We Have in Jesus), *Zhe shijie fei wo jia* (This World is not My Home), and *Rongmei jiaxiang* (Glorious Home). Unique to the Chinese hymn repertoire is *Yidian guo* (Kingdom of Eden). It is based the melody of an agricultural song written by Jin Yongdao for a 1970 North Korean film titled *Xianhua shengkai de cunzhuang* (Village with Flowers in Bloom). It became popularized with changed Chinese lyrics in Shenyang as *Shenyang ni she wo de gu shang* (Shenyang, you are my home). This song was later changed again in the 1990s to be the unique hymn *Yidian guo*¹⁴.

For Buddhist funerals, *Hua Sheng* performs the same music as for the Taoist funerals, with the addition of Buddhist chant melodies played by the band - songs about *Namo Amitofo*, the Fujianese pronunciation of the Sanskrit *Namo Amitabha* that means "Southern Buddha," "Infinite Buddha," or "Endless Light." This appellation pertains to Guanyin (the Bodhisattva of Mercy) [27].

For parades and festive evening banquets, bands perform the Chinese national march repertoire, including *Huan ying* (Welcome march), *Ge chang zu guo* (Sing a song to the Motherland), *Zhou xiang fu xing* (Walk toward renewal), *Ai wo Zhongguo* (Love my China), *Dan bing de ren* (Soldier people), and *Women zou zai da lu shang* (We go to the larger road above), a march from 1963. The Chinese brass bands in New York also perform the Chinese People's Republic Anthem (*Zhong hua ren min gong he guo guo ge*) composed by Nie Er in 1935 originally as "The March of the Volunteers" (*Yi yong jun Jinxingqu*) for the film *Fengyun ernu* (*Children of Troubled Times*)¹⁵. The Chinese national anthem is performed along with the American national anthem "The Star Spangled Banner" at Fujianese Association dinners and at the beginnings of Chinese holiday parades, many of which begin with a ceremony at Kim Lau Square located within Chatman Square, named after Benjamin Ralph Lau, a Chinese American World War II serviceman from Chinatown who lost his life running airstrikes against the Imperial Japanese in Papua New Guinea in 1944. All of *Hua Sheng's* service and activity thus play a role, with their music maintaining Chinese national values, attitudes, and customs in the USA.

Introduction to *Hua Sheng Guan Yuetuan* (The Chinese Voices Wind Orchestra)

I first encountered *Hua Sheng Guan Yuetuan*, informally meeting Zou Bin and the members, in 2006 at my first funeral with The Red Mike Festival Band. Zou and I remembered each other through the years, and I finally was asked to substitute and adjunct in her band in 2017, after I already had been freelancing with the Fujianese funeral bands since 2015. At the time of this writing, I am a regular trumpeter in her band and play every funeral. Zou plays the percussion instruments – cymbals, snare drum, and bass drum – and she also arranges events, calls members, and chooses the

band's songs; although, she does not regard herself as the leader. Zheng Xiuxiang is the leader of *Hua Sheng*, although he really is the Director Emeritus, founding the group in 1997 and attending important jobs to coordinate rather than to play his baritone horn. Photograph 4 is of three members of *Hua Sheng Guan Yuetuan*, with five members of The Red Mike Festival Band on an October morning in 2012, posing in front of a shop on East Broadway after the send-off of a

funeral motorcade past a decedent's place of association. Zheng is the first on the right holding a baritone horn. Zou is third from the right, and I am fifth from the right. Louise Acampora, the widow of Mike Acampora and the leader of The Red Mike Festival Band, is second from the left.

I became more closely associated with Zou Bin on February 5, 2017, the day of the Lunar New Year Parade in Flushing, New York. I merely attended the parade with my



Photo 4. Members of Hua Sheng Guan Yuetuan and The Red Mike Festival Band posing in front of a shop on East Broadway after the send-off of a funeral motorcade [credit: Zou Bin, 2012]

camera and video recorder not knowing *Hua Sheng* would be there. Zou knew me and said I may photograph and film the band as well as follow it throughout the parade route to the end. I had not realized at the time that this was my *Hua Sheng* musical education, and I followed the band to more events after this date as I had gone deeper into the ethnomusicology of the field. Photograph 5 is a picture from this day, of Zou Bin toward the right, clashing cymbals, the photographer and percussionist John Huang toward the left hitting the bass drum, and Zheng Xiuxiang standing out of uniform in a black leather jacket to the photo's right.

Zheng was there to coordinate the event, not to play. He also conducted *Hua Sheng* on a few of the songs on this day.

Zou Bin is always supportive of my ethnomusicology research in her band and repertoire. A few years ago she had arranged for me an interview with the director, Zheng Xiuxiang. When Zheng and I had dinner together in Flushing on August 26, 2019, Zheng instead brought a handwritten history of *Hua Sheng* already prepared to give to me. So, instead of interviewing, we dined and drank. Below is a translation of Zheng Xiuxiang's *Hua Sheng* history.



*Photo 5. Hua Sheng Guan Yuetuan performing
at the Lunar New Year Parade in Flushing.
New York on February 5, 2017
[credit: Joseph S. Kaminski]*

“Introduction to the American *Hua Sheng* Wind Orchestra. The American *Hua Sheng* Wind Orchestra was formed to carry forward the Chinese culture and prosper the new spirit of the Chinatown community in New York City. The American *Hua Sheng* Wind Orchestra is an amateur non-governmental organization formed by overseas Chinese in the United States. There are nearly forty members, and everyone has their own career. After twenty-five years working together to make our due contribution to the prosperity of the Motherland, to the reunification of the cause, to the development of various activities to serve the local Chinese Community, and to the enhancement of the friendship between the American and Chinese people, cooperation has become possible. The orchestra has focused on the following aspects:

“1) The American *Hua Sheng* Wind Orchestra participated in the parade of Hong Kong’s return to the Motherland, which was held by the Fujian Association in 1997. It participated again in the float parade

celebrating the 20th Anniversary of Hong Kong’s Return to the Motherland organized by the Fujian Association of the United States in 2017.

“2) The American *Hua Sheng* Wind Orchestra participated in the celebration of the return of Macao, held by the Fujian Association in 1999.

“3) In 2003, The American *Hua Sheng* Wind Orchestra greeted Premier Wen Jiabao in New York. Mr. Zheng, the head of the orchestra, took a photo with Premier Wen.

“4) In 2006, President Hu Jintao came to speak at Yale University. Under the leadership of the Fujian Association of the United States, *Hua Sheng* adapted the tactic of ‘sounding the east and hitting the west,’ ingeniously dealing with protesters by diverting people’s attention by our sound, so that it made the motorcade welcoming Chairman Hu pass safely and smoothly. The Consulate General awarded us a certificate in recognition.

“5) In 2008 when Beijing hosted the Olympic Games, the American *Hua Sheng* Wind Orchestra was sponsored \$1000 and

was recorded and included in the ‘Water Cube’ monument for their commemoration. In the same year, a major earthquake occurred in Wenchuan, Sichuan Province, and the American *Hua Sheng* Wind Orchestra participated for two consecutive weeks in the fundraising activities of the Fujian Association in Chinatown, New York.

“6) In order to celebrate the ‘70th Anniversary of the Founding of the People’s Republic of China and the 40th Anniversary of the Establishment of Diplomatic Relations between China and the United States,’ a concert of original music by overseas Chinese in the United States will be held in Chinatown, New York on September 15, 2019. The Wind Quintet “Passion Years” is the work of Li Jie, the deputy director and music director of the American *Hua Sheng* Wind Orchestra. (Head: Xiuxiang Zheng August 28, 2019).”

Li Jie the trombonist is the acting musical director of *Hua Sheng Guan Yuetuan*, and also the composer of *Song bie*, mentioned earlier. He is regarded to be the most accomplished musician of Chinatown. On August 19, 2006, a passer-by named Shen Lin posted a random video onto YouTube of a Chinese funeral procession on Mulberry Street that was approaching Worth Street. Shen’s video is a welcomed contribution to Chinatown research and the readers’ viewing; although, Shen did not give much information about it. The video is of *Hua Sheng Guan Yuetuan*, and the performed song is Li Jie’s *Song bie*. Then, after numerous mourners process in the video, a Buddhist *sizhu* ensemble performs *Tong bie*, the Fujian funeral song from *Minju* theater mentioned earlier¹⁶.

Li told me that he immigrated to the United States in 1993, and that he wrote *Song bie* in 2003. He regards himself as a Chinese-American composer, and he published a volume of his compositions in Fuzhou in 2005 titled *Love to My Motherland: Composing selection of Li Jie, American well-known composer*¹⁷. An English translation of his biography is printed on the liner notes. Li was born in 1951 in Changle City,

Fujian Province. He studied at the Fujian Arts Academy from 1980–1982. In 1990 he entered the China Music Institute to study composition. Li has composed over three-hundred works of music, including instrumental, choral, dance, and soundtrack music as well as Fujianese opera. More than eighty of his compositions have been published and performed internationally, including on CCTV of America.

As indicated in Zheng’s *Hua Sheng* history, *Hua Sheng* performed at Yale University in 2006 for the arrival of the Chinese President Hu Jintao (2003–2013). Photograph 6 is a scene of this performance, conducted by Li Jie to the photo’s right holding his trombone on his arm. Zou Bin is the first snare drummer from the right. Her good friend and colleague Elaine Wong is the second snare drummer from the left.



Photo 6. *Hua Sheng Guan Yuetuan* performing at Yale University for the arrival of then Chinese President Hu Jintao [credit: John Huang, 2006]

Zou adds a graceful touch to all of *Hua Sheng*’s events. Several years ago an overseas Chinese newspaper published about her, defining her character and place in Chinatown and summarizing her role within the Fujianese community. The report translates as follows:

“The well-known Minjiang River is the perfect world, and New York is a big city. Here we have the *Hua Sheng* Wind Orchestra

headed by a woman. The woman's class is stunning, wonderful, and beautiful, representing the elegant image of Eastern women. From beautiful and happy Fuzhou, they will participate in the 'Happy Spring Festival' with male artists of the New York area. They perform large scale overseas Chinese activities and have been serving the Chinese community, making positive contributions to mainstream society and promoting expression and appreciation of the arts. In the future, with much innovation and vertical and horizontal development, they will work heart-to-heart with the overseas Chinese community and gather together in harmony with an Eastern character of national art. This is a quintessential benchmark that contributes to the development of Sino-US cultural and artistic exchanges."¹⁸

Photograph 7 of *Hua Sheng Guan Yuetuan* was shot by John Huang in 2013 and used to commemorate the closing of the above

described event. It reads, the 2013 North American Chinese People's 9th Celebration of the Lantern Festival sponsored by the American Fujianese Association.

Conclusions

China made the Western military band tradition its own and reinterpreted the performance domain to reflect Chinese values, not only in bands' performances of national songs but also in bands' performances at traditional funerals.

China's modern military music developed greatly right after World War II with funeral dirges written by Luo Lang and Li Tongshu. The mourning of war martyrs is a Chinese value reminding the Chinese people of the atrocities of imperialist intervention in the country as witnessed in the War of Chinese People's Resistance Against Japanese Aggression. These values are maintained even in New York City honoring Chinese



Photograph 7. Hua Sheng Guan Yuetuan performing for the North American Chinese People's 9th Celebration of the Lantern Festival sponsored by the American Fujianese Spring Festival. Chinatown, New York [credit: John Huang, 2013]

elders who died in New York but lived or served during the Chinese wars of the twentieth-century.

The Fujianese brass bands of New York's Chinatown are comprised of professional Chinese musicians who learned and performed music in their youth in the People's Republic of China. In New York they formed bands and preserve the Chinese brass band tradition as a custom.

Fujianese brass bands in America such as *Hua Sheng Guan Yuetuan* are a transnational musical phenomenon, wherein new immigrants of New York maintain their premigration values, attitudes, and customs, changing the New York soundscape by their musical aesthetics, whether at Taoist funerals or holiday parades. The Chinese Voices Wind Orchestra make New York City a more colorful city by their sound and style.

NOTES

¹ Bickers, "The Greatest Cultural Asset East of the Suez" [2]; cf. Liao, Yen Jen Yvonne, *Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai*. Doctoral Thesis, King's College London, 2016.

² Han, "Hede yuedui yanjiu (A Study of Robert Hart's Orchestra)" [3] cf. Keith Robinson, *Sir Robert Hart: The Musician* (Lulu.com: All Rights Reserved — Standard Copyright License, 2020) [5].

³ Han, "Zhongguo xiandai junyue zhaoshi chutan" (The Beginnings of Modern Chinese Military Music)" [4]; cf. Kaminski, *ICONI* [1].

⁴ Peter Cohn, dir., *Golden Venture* (2006; York, Pennsylvania: Digital Projects in partnership with Strand Capitol Theater), DVD; cf. <https://www.petercohn.com/project/golden-venture/>.

⁵ Anbinder, p. 372-3 [9]; cf. Ephemeral New York, "What remains of an 1881 bank at Mulberry Bend." <https://ephemeralnewyork.wordpress.com/2018/10/22/what-remains-of-an-1881-bank-at-mulberry-bend/> (seen June 22, 2021).

⁶ Only names and business names that I requested and received the expressed permission of are mentioned in this article. I did not request use of names or permission from everyone or every band, so I do not name them.

⁷ Kaminski, *Asante Ntchera Trumpets in Ghana: Culture, Tradition, and Sound Barrage* [25]; cf. Kaminski J.S. Sound Barrage: Threshold to Asante Sacred Experience through Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2014, No. 45/2, pp. 345–371.

⁸ Street Angels 馬路天使 (1937) with English subtitles. <https://www.youtube.com/watch?v=bepkAly1F9E&t=410s>.

⁹ Frank R. Rossiter, *Charles Ives and His America* [24, p. 103]; cf. Charles Ives, *Essays before the Sonata*. New York: Knickerbocker Press, 1920, 124 p. See p. 50.

¹⁰ 哀乐 <https://zh.m.wikipedia.org/wiki/%E5%93%80%E4%B9%90> (seen June 29, 2021).

¹¹ 哀乐 Chinese Funeral Tune. <https://www.youtube.com/watch?v=LLb-bVTfkEI&t=5s>.

¹² The translations of Chinese webpages of songs were done by Xu Min Cheng, a Chinese tutor at Hunter College of the City University of New York and my research assistant since 2017. Readers can find sources of the translated information by searching for the titles on the web. Any date preceded by c. means that the web was not clear to whether the given year is the date of copyright or recording.

¹³ The songs have lyrics written by the lyricist credited second as song writer. The lyrics of the songs are neither included nor translated in this article due the complexity of their length. The lyrics are not song with the brass bands.

¹⁴ This information was gathered from a number of different Chinese informants, both in New York Chinatown and in Mainland China via WeChat.

¹⁵ The March of the Volunteers 义勇军进行曲 (1934). <https://www.youtube.com/watch?v=6icFnCSF2yA> (November 16, 2006).

¹⁶ New York Chinatown Funeral, recorded and posted by Shen Lin (August 19, 2006). <https://www.youtube.com/watch?v=iO98YHcIgcE> (seen July 2, 2021).

¹⁷ Li Jie, *Love to My Motherland: Composing selections of Li Jie, American well-known composer*. (Fuzhou: Fujian Huayue Printing Co., Ltd., 2005).

¹⁸ From a newspaper announcement kept by Zou Bin.



REFERENCES

1. Kaminski J.S. Retired Chinese Workers, Musical Education, and Participant-Observation in The Beijing Sunshine Wind Music Art Troupe. *ICONI*. 2021. No. 2, pp. 75–93. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.2.075-093>.
2. Bickers R. “The Greatest Cultural Asset East of the Suez:” The History and Politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881–1946. *China and the World in the Twentieth Century: Selected Essays (Vol. II)*. Ed. Chi-Hsiung Chang. Taipei: Institute of History, Academia Sinica, 2001, pp. 835–875.
3. Kuo-Huang Han. Hede yuedui yanjiu (A Study of Robert Hart’s Orchestra). *Kuo-Huang Han yinyue wenji* (Selected Works on Music by Han Kuo-Huang). Vol. 1. Taipei: Yueyun chubanshe, 1990, pp. 5–26.
4. Kuo-Huang Han. Zhongguo xiandai junyue zhaoshi chutan (The Beginnings of Modern Chinese Military Music; A Preliminary Study). *Zi xi cu dong* (From the East to the West). Vol. 1. Taipei: Shibao chubanshe, 1981, pp. 17–38.
5. Robinson K. *Sir Robert Hart: The Musician*. Lulu.com, Morrisville, North Carolina, 2020. 332 p.
6. Herbert T., Barlow H. *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2013. 353 p.
7. Foner N., ed. *New Immigrants in a New New York*. New York: Columbia University Press, 2001. 320 p.
8. Asbury H. *The Gangs of New York*. New York: Alfred A. Knopf, Inc. 1927. 384 p.
9. Anbinder T. *Five Points*. New York: The Free Press, 2001. 532 p.
10. *Lost City*, “On the Trail of Carlo Bacigalupo.” 11/07/2011. <http://lostnewyorkcity.blogspot.com/2011/11/on-trail-of-carlo-bacigalupo.html> (seen June 22, 2021).
11. Davis L. Italian Brass for a Chinatown Goodbye. *New York Times*, October 12, 2012, p. 9.
12. Italian Band Plays Farewell Hymn at Chinese Funeral. *New York Times*, August 1, 1964, p. 11.
13. A Band for All Occasions. *New York Times*, May 4, 1976, p. 41.
14. Nanlai Cao. *Constructing China’s Jerusalem: Christians, Power, and Place in Contemporary Wenzhou*. Stanford: Stanford University Press, 2011. 216 p.
15. Dean K. *Taoist Ritual and Popular Cults of South-East China*. Princeton: Princeton University Press, 1995. 308 p.
16. Wendy Wan-Yin Tan. *Chinatown’s of New York City*. Series: Then and Now. Charleston, SC: Arcadia Publishing, 2008. 96 p.
17. Herbert T. Brass and Military Bands in Britain — Performance Domains, the Factors that Construct them and their Influence. *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial, Legacies, and Local Music Making*. Ed. Suzel Ana Reily and Katherine Brucher. New York: Routledge, 2013, pp. 33–53.
18. Gales F. A Compendium of World Brass Bands. *Brass Unbound: Secret Children of the Colonial Brass Band*. The Netherlands: Royal Tropical Institute, 2000, pp. 135–155.
19. Melvin Sh., Jindong Cai. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora, 2004. 362 p.
20. Kaminski J.S. Text Messaging, Social Media, and the Transmission of Fujianese Brass Band Culture in New York’s Chinatown. *The 3rd ICTM Forum (International Council for Traditional Music), Approaches to Research on Music and Dance in the Internet Era, held at the Central Conservatory of Music, Beijing 11–14 July (unpublished paper)*. Music Academic Season CCOM, International Music Forum with Six Sister Societies: The 3rd Forum for the International Council from Traditional Music. *Approaches to Music and Dance in the Internet Era, 2018/07/11–14*. http://zhuanti.ccom.edu.cn/2018yyx/yywd/rcap/201805/t20180529_48011.html.
21. Tarocco F. *The Cultural Practices of Modern Chinese Buddhism*. London: Routledge, Taylor and Francis group, 2007. 183 p.
22. Fairbank J. King. *The United States and China*. 4th edition. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983. 632 p.
23. Yung B. The Nature of Chinese Ritual Sound. *Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context*, ed. Bell Yung, et. al. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996, pp. 13–31.
24. Rossiter F.R. *Charles Ives and His America*. New York: Liveright, 1975. 420 p.

25. Kaminski J.S. *Asante Ntchera Trumpets in Ghana: Culture, Tradition, and Sound Barrage*. Ashgate SOAS Musicology Series. New York: Routledge — Taylor & Francis Group, 2012. 226 p.

26. Brucher K., Reily S.A. Introduction: The World of Brass Bands. *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial, Legacies, and Local Music Making*, ed. Suzel Ana Reily and Katherine Brucher. New York: Routledge, 2013. 268 p.

27. Kaminski J.S., In Press. *Jianpu* Simplified Notation and the Transnational in Musical Repertoires of New York's Chinatown. *Material Cultures of Music Notation: New Perspectives on Music Inscription*. Edited by Floris Schuiling and Emily Payne. New York: Routledge.

28. *Meng Jiangnü: Ten Versions of a Chinese Legend*. Trans. by Wilt L. Idema. Seattle and London: University of Washington Press, 2008. 240 p.

Information about the authors:

Joseph S. Kaminski, Ph.D., Ethnomusicologist,
Adjunct Assistant Professor, College of Staten Island of the City University of New York
(New York City, United States of America).

Информация об авторах:

Джозеф С. Каминский, Ph.D., этномузыколог,
адъюнкт-профессор, колледж в Стейтен-Айленде, Университет города Нью-Йорка
(г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки).

The article was submitted 08/27/2021; approved after reviewing 09/15/2021;
accepted for publication 10/09/2021.

Статья поступила в редакцию 27.08.2021; одобрена после рецензирования 15.09.2021;
принята к публикации 09.10.2021.



УДК 72.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.097-118>

Научная статья

Original article

Творческое наследие архитектора В.П. Стасова как отражение основных тенденций развития русской архитектуры конца XVIII – середины XIX века

The Artistic Heritage of Architect Vasily Stasov as a Reflection of the Main Trends in the Development of Russian Architecture from the Late 18th to the Mid-19th Century

АНДРЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ ЗИМА

ANDREY G. ZIMA

Санкт-Петербургский
государственный архитектурно-
строительный университет,
Санкт-Петербург, Россия,
zimaandrei@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5223-551X>

Saint Petersburg
State University of Architecture
and Civil Engineering,
Saint Petersburg, Russia,
zimaandrei@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5223-551X>

Аннотация. В статье проведено исследование творческого наследия В.П. Стасова (построек, наиболее ярко идентифицирующих стилистические приёмы архитектора) как определяющего основные тенденции развития русской архитектуры с конца XVIII до середины XIX века, а именно стиля высокий классицизм, доминирующего в этот период, и истоков историзма. Для минимизации субъективности при анализе эволюции русской архитектуры по основным постройкам В.П. Стасова был сформирован принцип данной оценки. В рамках творческого наследия В.П. Стасова были исследованы: комплекс торговых рядов, дворцовый интерьер (на примере парадного кабинета), триумфальные арки (ворота) (на примере четырёх строений), комплекс конюшен (на примере двух), провиантские склады (на примере двух), комплекс казарм, восстановительные работы (на примере собора в архитектурном ансамбле), соборы (на примере двух) и церковь, доходный жилой дом, дворцовый ансамбль.

Abstract. The article presents carried-out research work on the artistic heritage of Vasily Stasov (the buildings that identify to the greatest degree the architect's stylistic techniques) as determining the main trends in the development of Russian architecture from the end of the 18th to the mid-19th century, namely, the "High Classicist" style, which was predominant during this period, and the sources of historicism. In order to minimize subjectivity when analyzing the evolution of Russian architecture following the main buildings designed by Vasily Stasov, the principle of this assessment was formed. Within the framework of the creative heritage of Vasily Stasov, research was made of: a complex of shopping malls, the interior of a palace (using the example of a ceremonial office), triumphal arches (gates) (four examples), a complex of stables (two examples), food warehouses (two examples), a complex of barracks, restoration work (by the example of a cathedral in an architectural ensemble), cathedrals (two examples) and a church, a tenement house, and a palace ensemble.

Ключевые слова:

творческое наследие В.П. Стасова, русская архитектура, тенденции развития русской архитектуры, искусство XVIII — середины XIX века, высокий классицизм, русско-византийский стиль

Keywords:

the artistic heritage of Vasily Stasov, Russian architecture, trends in the development of Russian architecture, the art of the 18th — mid-19th century, High Classicism, the Russian-Byzantine style

Для цитирования:

Зима А.Г. Творческое наследие архитектора В.П. Стасова как отражение основных тенденций развития русской архитектуры конца XVIII – середины XIX века // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 97–118. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.097-118>.

For citation:

Zima A.G. The Artistic Heritage of Architect Vasily Stasov as a Reflection of the Main Trends in the Development of Russian Architecture from the Late 18th to the Mid-19th Century. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 97–118. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.097-118>.

Изучение различных типов построек наиболее значимых зданий и сооружений архитектора Василия Петровича Стасова представляется сложным интегративным процессом, поэтому важно выявить более ограниченный предмет исследования, а именно — охарактеризовать особенности, относящих ту или иную постройку к эксплицитно или латентно выраженной черте развития русской архитектуры как в период творчества архитектора, так и в качестве определения зарождающихся архитектурных стилей.

Актуальность темы исследования обусловлена всё возрастающей ролью обращения к национальному культурно-историческому опыту, архитектурным традициям, дифференциация которых необходима для целостного понимания хода развития и преобразования архитектурных стилей в России, а также для применения этих знаний в современной архитектурной практике.

Творчество архитектора зачастую оценивается в рамках одного стилевого направления, что, безусловно, объясняется

структуризацией и систематизацией знаний о том или ином стиле в контексте их исторической филиации. При подробном исследовании архитектурного стиля релевантным является поиск как его «жизненного цикла», так и сопутствующих ему или вытекающих из него стилей. Детерминация стиля в контексте корреляции с творческим наследием его представителей устанавливает различные локальные преобразования. Важно идентифицировать частные стилистические архитектурные предпочтения от закономерной стилистической эволюции, продиктованной географическими, социальными, культурными и другими факторами, а также выявить возникновение или предпосылки возникновения нового архитектурного направления.

Таким образом, творческое наследие архитекторов отражает тенденции преобразований в архитектуре, дивергенция которых может быть очень существенной. Поэтому при определении тенденций развития русской архитектуры крайне важно грамотно произвести анализ полного «жизненного цик-



ла» архитектурного стиля или стилей в данный период исторического развития, их эволюции либо дивергенции (по ряду факторов) или типизации (для определённого типа построек), обращения к другим стилям, предпосылок формирования и/или появления новых стилей в творчестве архитекторов, а также абстрагирование от локальных стилистических особенностей архитекторов, не являющихся чертой эволюции данных стилей, признаком обращения к предшествующим стилям или появления новых стилей.

В данной статье рассмотрено творческое наследие (основные постройки) величайшего русского архитектора В.П. Стасова, творчество которого пришлось на процветание и угасание русского классицизма, одного из наиболее длительных и значимых архитектурных стилей [1]. Значимость изучения творчества В.П. Стасова заключается в том, что, являясь ярким представителем высшего классицизма, архитектор обращается к другим развивающимся стилям и стоит у истоков ещё не признанных, появившихся значительно позднее архитектурных стилей [2].

Целью проведённого исследования стало определение основных тенденций эволюции русской архитектуры в период с конца XVIII до середины XIX века (частично до конца XIX века) по творческому наследию В.П. Стасова. Задачи исследования включали:

- описание основных построек В.П. Стасова (их стилистическая оценка);
- отнесение постройки к тому или иному архитектурному стилю (согласно архитектурно-исторической периодизации);
- выделение черт стилистической эволюции или типизации (для определённого типа постройки);

- выделение черт стилистической преемственности (предшествующих рассматриваемому стилю) или новаторства (появившихся позднее стилей);

- выделение локальных стилистических особенностей архитектурных объектов;

- структурирование полученных знаний в положения о базальных тенденциях.

Исследуемая тематика имплицитно выражается в научной литературе, где превалирующе затрагиваются вопросы становления и развития русской архитектуры конца XVIII — середины XIX века в общем, так и творческого наследия отдельных её представителей. Среди научных трудов, посвящённых изучению развития классицизма и творчеству его представителей, можно выделить работы Н.Е. Лансере, И.А. Фомина, В.Я. Курбатова, А.И. Некрасова, Г.Г. Грима, А.Г. Циреса, В.И. Пилявского, Н.Н. Коваленской, М.А. Ильина, В.Н. Талепоровского, Ю.А. Егорова, Н.Ф. Гулякицкого, В.Г. Исаченко, В.К. Шуйского, Н.И. Глинки, Т.Е. Тыжненко и многих других.

Методика исследования базируется на изучении, синтезе и структурном анализе, сопоставлении и обобщении, систематизации искусствоведческих библиографических источников, консолидации научного опыта авторов-исследователей по поднятой тематике.

Основные работы и проекты В.П. Стасова

В качестве материала для исследования выбраны 17 архитектурных объектов — основных работ и проектов В.П. Стасова. Представленные ниже их характеристики составлены согласно выбранной методике и, следуя ей, распределены по четырём пунктам описания.



*Ил. 1. Табачные торговые ряды,
г. Кострома (1819–1820)*

*Il. 1. Tobacco trading stalls,
Kostroma (1819–1820)*

[Источник/Source: <http://nasledie44.ru/galereya/15>]



*Ил. 2. Парадный кабинет Александра I Екатерининского дворца,
г. Пушкин (1817, 1821–1822)*

*Il. 2. State Office of Alexander I of the Catherine Palace,
Pushkin (1817, 1821–1822)*

[Источник/Source: <https://tzar.ru/objects/ekaterininsky/cabinet>]

1. Табачные торговые ряды в Костроме (1819–1820) (ил. 1).

Комплекс торговых рядов: стиль — высокий классицизм.

Для данного типа общественных зданий, получивших распространение по всей стране, в начале XIX века сформировался определённый архитектурный облик, обусловленный лаконичным двухэтажным (одноэтажным) объёмом периметральной (треугольной) композиции, крытыми галереями с включением ордерной системы, размеренным ритмом арочных проёмов, лапидарным декорированием фасадов (превалирующе массивный антаблемент без архитрава, триглифов и метопа) и др. [2].

Черт стилистической преемственности или новаторства не выявлено.

Среди локальных стилистических особенностей архитектурного объекта выделено использование в композиции фасада дорической колоннады, представленной лоджией.

2. Парадный кабинет Александра I Екатерининского дворца (1817, 1821–1822) (ил. 2).

Интерьер «эпохи высокого классицизма» (русский ампир).

Решение внутреннего убранства парадного кабинета стало «образцом» для многих дворцовых интерьеров рассматриваемого стиля как результат гармоничного соподчинения всех элементов архитектурной композиции: облицовка стен светлым искусственным мрамором, «работа» с поверхностью потолка (экседры, конхи, люнеты, кессоны), роспись мифологической и военной символики (эмблематика декора), скульптурное и декоративное убранство, включение элементов ордерной системы — пилястры (колонны), фриз, а также утончённая мебель, «геометричный» паркет и др. [3].

Черт стилистической преемственности или новаторства не выявлено.

Среди локальных стилистических особенностей интерьера отмечается подчеркнута монументальный и уравновешенный характер, сопоставление минималистичной отделки поверхностей с чётко прорисованным детализированным декором.

3. Каменные ворота у «Холодных бань» (1817) (ил. 3).

Ворота выполнены в стиле высокий классицизм.



Ил. 3. Каменные ворота у «Холодных бань»,
г. Пушкин (1817)

[Источник/Source: https://art.biblioclub.ru/picture_132999_sadovyye_vorota_u_holodnyih_ban_ekaterininskiy_park/]

Использование ордерной системы как самостоятельной единицы архитектурной композиции (триумфальные ворота, арки) стало новым этапом развития русского ампира (тождественно мировому ампиру в начале XIX века). В ознаменование побед русских войск и других торжественных событий данный тип сооружений стал создаваться ещё в эпоху барокко, но именно в классицистической форме приобрёл большее распространение, начиная с проектов Луиджи Руска и Джакомо Кваренги. Использование пудостского камня для создания двух пилонов, состоящих из дорических колонн, относит сооружение к периоду высокого классицизма [4].

Чугунные узорчатые ворота, скульптурные группы грифонов совместно с массивными колоннами создают когерентную систему, распространённую в стиле модерн.

Черт локальных стилистических особенностей архитектурного объекта не выявлено.

4. Чугунные ворота «Любезным моим сослуживцам» (1817) (ил. 4).

Ворота выполнены в стиле высокий классицизм.

Применение чугуна в целых архитектурных сооружениях стало одним из факторов эволюции триумфальных ворот (павильонов). Памятник мужеству и стойкости великого русского народа, победившего в Отечественной войне 1812 года, представленный двухрядной трёхпролётной колоннадой, поддерживающей массивный антаблемент и состоящей из восьми чугунных шестиметровых каннелированных дорических колонн, отлитых на Петрозаводском пушечном заводе и Санкт-Петербургском литейном заводе, стал примером техни-



Ил. 4. Чугунные ворота «Любезным моим сослуживцам», г. Санкт-Петербург (1817)

Il. 4. Cast-Iron gate "To my Dear Colleagues", St. Petersburg (1817)

[Источник/Source: <http://landscape.totalarch.com/node/374>]

ческих достижений металлургической промышленности [5].

Ворота «Любезным моим сослуживцам», несмотря на сложность сборки и масштабность отливки, показали, что чугун и сталь могут работать как самостоятельная архитектурная единица, что стало характерной особенностью для многих типов зданий периода модерна.

Степень применения металла в строительстве триумфальных ворот (арок), безусловно, выделяет В.П. Стасова среди других архитекторов русского ампира.

5. Здание дежурных конюшен в Пушкине (1822–1823) (ил. 5).

Комплекс конюшен относится к стилю высокий классицизм.

Ансамблевость построек, монументальный образ фасада, представленного укрупнённой рустовкой первого яруса

и гладкой поверхностью стен второго яруса, высокоподнятой крышей, элементами дорического ордера (мощный дорический фриз из триглифов и метопа, выносной карниз с модульонами), сочетанием декоративных элементов египетских мотивов (трапециевидная форма ворот, утолщение стен книзу, крупный масштаб членений архитектурной композиции) — характерные черты утилитарного типа зданий, явившегося одним из этапов эволюции русского ампира (конюшен, провиантских складов) [2].

Египетские мотивы архитектуры зданий получили распространение в египтизирующем стиле периода историзма и модерна.

Черт локальных стилистических особенностей архитектурного объекта не выявлено.



*Ил. 5. Здание дежурных конюшен,
г. Пушкин (1822–1823)*

*Il. 5. The Building of the Duty Stables,
Pushkin (1822–1823)*

[Источник/Source: https://tamara.shemyak.com/SaintPetersburg/Pushkin/PushTown/push_Sadov/push_sadova.html]

6. Измайловские провиантские склады (1820–1822) (ил. 6).

Данный тип крупных общественных зданий относится к стилю высокий классицизм.

Измайловские провиантские склады относятся к утилитарному типу зданий, который детерминируется как своим функциональным назначением, так и решением важнейшей задачи высокого классицизма — работы фасада с окружением, а именно корреляцией гладкой и рустованной поверхности стен, ритмичных полукруглых и прямоугольных оконных проёмов и ниш, парных гладких пилонов с аттиками с протяжённым участком набережной Обводного канала между Измайловским и Лермонтовским проспектами [там же].

В постройке определяются черты периода эклектики: взаимодействия сомаштабных человеку элементов с элементами укрупнённого масштаба (египтизирующего стиля).

Черт локальных стилистических особенностей архитектурного объекта не выявлено.

7. Провиантские склады в Москве на Крымской площади (1829–1831) (ил. 7).

Данный тип крупных общественных зданий относится к стилю высокий классицизм.

Провиантские склады в Москве относятся к безордерному утилитарному типу зданий, который детерминируется решением важнейшей задачи высокого классицизма — «работы» фасада с окружением, и именно ансамбль, включающий три однотипных складских корпуса, создаёт парадный фронт застройки по Зубовскому бульвару и улице Остоженке [6]. Монументальный и звучный облик «образцового» двухэтажного корпуса создаётся крупным масштабом членений, «работой» гладких поверхностей стен, утолщающихся книзу, с элементами ордерной системы (мощный дорический фриз из триглифов и



*Ил. 6. Измайловские провиантские склады,
г. Санкт-Петербург (1820–1822)*

*Il. 6. Izmailovo Provision Warehouses,
St. Petersburg (1820–1822)*

[Источник/Source: <http://rasfokus.ru/photos/tp/наНОРАМА/new/photo2741967.html>]



*Ил. 7. Провиантские склады на Крымской площади,
г. Москва (1829–1831)*

*Il. 7. Provision Warehouses on the Crimean Square,
Moscow (1829–1831)*

[Источник/Source: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwik%20i/1605912>]

метоп, выносной карниз с модульонами) и лапидарного декора (трапециевидная форма входов, обрамлённых наличниками и фронтонами сандриков, полуциркульные проёмы, заглублённые в широкие арочные ниши, обработка рустом средних звеньев продольных фасадов до низа окон второго этажа, скульптурные венки, высокий цоколь, высокоподнятые крыши с люкарнами) [там же].

Египетские мотивы архитектуры зданий получили распространение в египтизирующем стиле периода историзма и модерна.

Черт локальных стилистических особенностей архитектурного объекта не выявлено.

8. Здание Павловских казарм (1817–1821) (ил. 8).

Комплекс казарм относится к стилю высокий классицизм.



*Ил. 8. Здание Павловских казарм,
г. Санкт-Петербург (1817–1821)*

*Il. 8. The Building of the Pavlovsk Barracks,
St. Petersburg (1817–1821)*

[Источник/Source: <https://zaych361.livejournal.com/78224.html>]

Несмотря на превалирующе функциональное предназначение зданий, В.П. Стасов решает ансамбль таким образом, чтобы он соответствовал масштабу городской площади, служившей для военных учений, парадов и смотров, что явилось «образцом» решения сложной градостроительной ситуации. Стасов филигранно перепланировал и «одел» отдельностоящие постройки общим фасадом, оставляя пропорциональные соотношения и фрагментарно — первый ярус фельтеновского здания, рустованная стена которого разделена аркадой окон, основные членения фасада и принцип организации центральных ризалитов [7]. Многофункциональность комплекса зданий, система внутренних замкнутых дворов, решение значительно протяжённого фасада в одном приёме с чётко организованной структурой членений как крупных элементов композиции (портики, боковые дорические шестиколонные и центральные десятиколонные и двенадцатиколонные), так и мелких акцентов и декора (гладкий треугольный фронтон, мощный аттик, обрамлённый скульптур-

ной группой военной тематики, завершение полуциркульных окон архивольтом с рядом замковых камней, прямоугольных — сандриками на кронштейнах и др.), — черты эволюции принципа организации значительных многофункциональных ансамблей в приложении к окружающему контексту [1; 7].

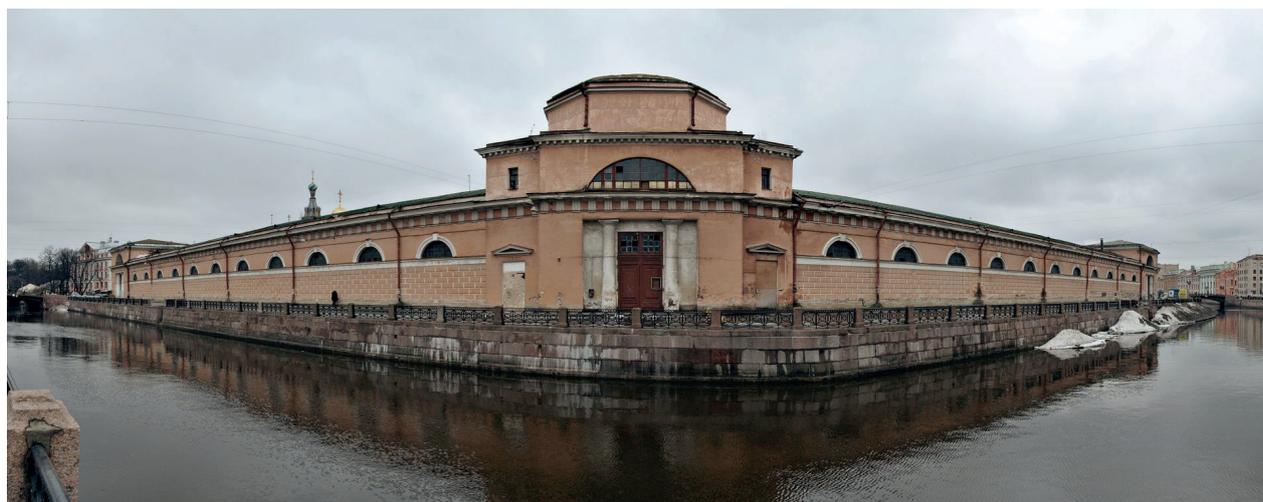
Черт стилистической преемственности или новаторства не выявлено, все черты характеризуют ансамбль как пример стиля высокий классицизм.

Среди локальных стилистических особенностей архитектурного объекта выделено использование ступенчатого аттика.

9. Перестройка корпуса придворных конюшен (1817–1823) (ил. 9).

Корпус придворных конюшен относится к стилю высокий классицизм.

Стилистические особенности фасадов корпусов тождественны вышеизложенным чертам утилитарного типа зданий, но здесь важно отметить проведённую В.П. Стасовым перестройку, ведь с начала XIX века многие здания пришли в упадок. Чертами удачного архитектур-



*Ил. 9. Корпуса придворных конюшен,
г. Санкт-Петербург (1817–1823)*

*Il. 9. The Buildings of the Court Stables,
St. Petersburg (1817–1823)*

[Источник/Source: http://sntsadovoe.ru/architecture_buildings_Imperator_konushni.html]

но-планировочного решения перестроенного комплекса зданий стали взаимосвязь протяжённых фасадов с водными «направляющими», скругление фасада по Конюшенному переулку при помощи монументальной дорической колоннады, включение доминант на узлах перелома направлений (кубические павильоны и церковь Спаса Нерукотворного образа со стороны Конюшенной площади, являющаяся основной доминантой ансамбля и отличающаяся своим кубическим объёмом, пологим куполом, круглыми звонницами, четырёхколонным портиком ионического ордера, нишами по бокам в конхах), близкорасположенные оконные проёмы корпусов для улучшения естественной освещённости хозяйственных зданий, технические достижения (чугунные колонны, перекрытия и водоводы, произведённые на казённых чугунолитейных заводах, механизированная подача воды) и др. [1; 8].

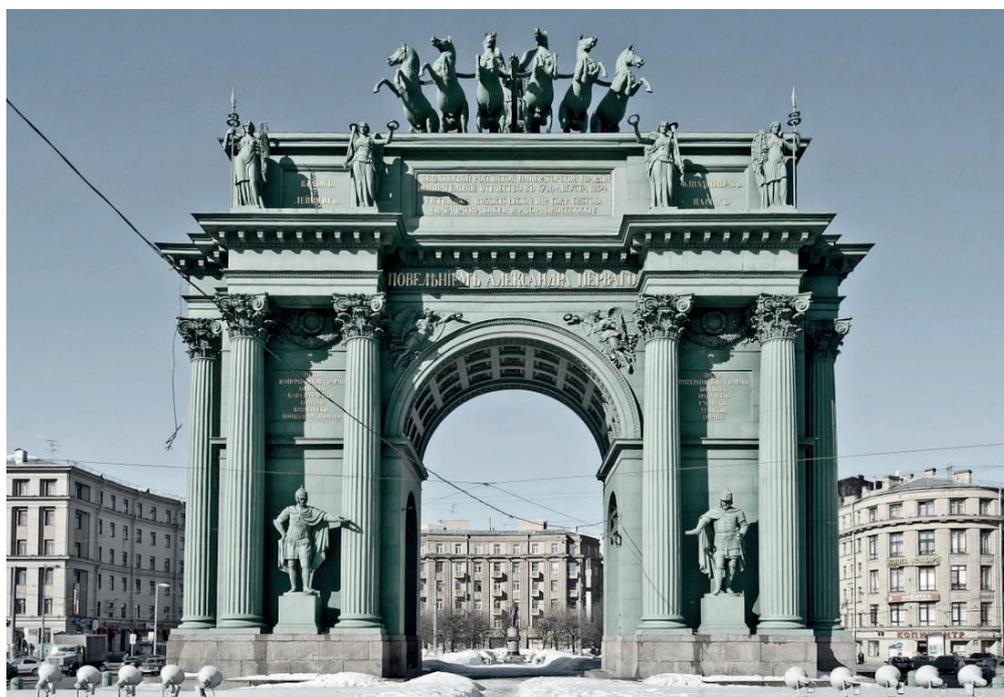
Черт стилистической преемственности или новаторства не выявлено, все черты характеризуют ансамбль как пример стиля высокий классицизм.

Среди локальных стилистических особенностей архитектурного объекта можно выделить «стасовские» полуциркульные ниши и плоские лоджии.

10. Нарвские триумфальные ворота (1827–1834) (ил. 10).

Триумфальные ворота относятся к стилю высокий классицизм.

Нарвские триумфальные ворота — эксплицитный пример сооружения стиля русский ампи́р в Санкт-Петербурге, величественный памятник, посвящённый победе России в войне с армией Наполеона, чертами которого являются значительные габариты (высота составляет более 30 метров), скульптурное убранство и декор военной и аллегорической тематики (шестёрка коней и богиня Победы на колеснице, древнерусские витязи, крылатые женские



Ил. 10. Нарвские триумфальные ворота, г. Санкт-Петербург (1827–1834)

Il. 10. The Narva Triumphal Gates, St. Petersburg (1827–1834)

[Источник/Source: <https://peterburg.center/maps/prospekt-stachek-v-sankt-peterburge.html>]

фигуры, барельеф летящих гениев Славы, торжественные надписи, выполненные золочеными рельефными буквами), один пролёт, применение ордерной системы (коринфский ордер, включающий двенадцать десятиметровых каннелированных колонн, антаблемент с раскреповкой), монументальный аттик и др. [9].

Черт стилистической преемственности или новаторства не выявлено, все черты характеризуют сооружение как пример стиля высокий классицизм, его образ тождественен триумфальным аркам Рима.

Применение несущих медных листов для облицовки — локальная стилистическая особенность данного сооружения.

11. Триумфальные ворота с кордегардиями у заставы по дороге в Москву (1834–1838) (ил. 11).

Триумфальные ворота относятся к стилю высокий классицизм.

Построенные в честь победы России в русско-турецкой войне в 1828–1829 гг., Триумфальные ворота определяются чертами стиля русский ампир, среди которых — применение ордерной системы: дорический ордер, включающий двенадцать (по шесть в два ряда) каннелированных колонн, видоизменённый антаблемент (вместо триглифов декор выполняется фигурами гениев, держащих щиты с 36 гербами русских губерний), скульптурное убранство военной тематики (восемь декоративных групп, изображающих воинские доспехи и трофеи), строительство кордегардий (помещений для караула) [9; 10].

Рассматривая детали сооружения фрагментарно, можно определить, что Афинские пропилеи, вероятно, послужили прообразом аттика с группой военных доспехов и трофеев, а сборная система и использование чугуна (отлив-



*Ил. 11. Триумфальные ворота с кордегардиями,
г. Санкт-Петербург (1834–1838)*

*Il. 11. Triumphal Gates with Guardrooms,
St. Petersburg (1834–1838)*

[Источник/Source: <https://vipernn.livejournal.com/21287.html>]

ка пустотелых чугунных блоков колонн) является одной из черт архитектуры второй половины XIX века [10; 11].

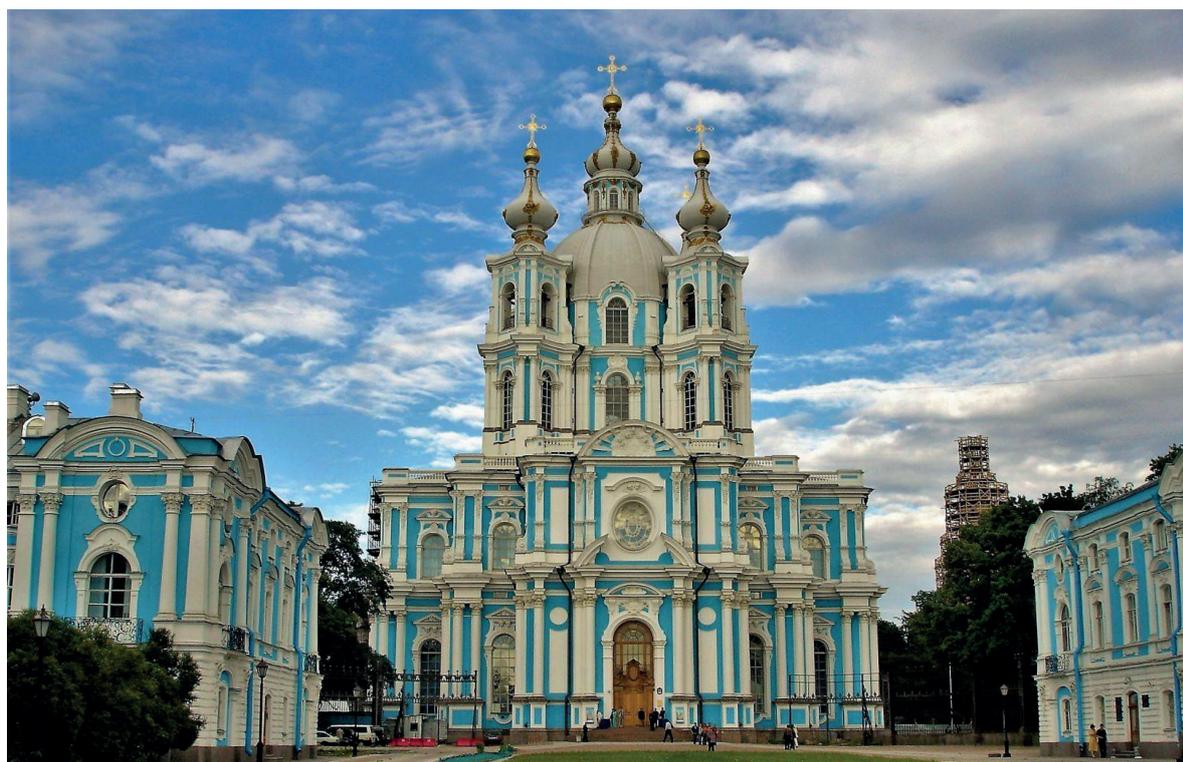
Черт локальных стилистических особенностей архитектурного объекта не выявлено.

12. Восстановительные работы в соборе Смольного монастыря (1832–1835) (ил. 12).

Смольный собор выполнен в лучших формах елизаветинского барокко, интерьер — в стиле высокий классицизм.

Внутренние восстановительные работы, предпринятые В.П.Стасовым, имели ряд релевантных особенностей, ведь, как уже отмечалось выше, в соответствии с ухудшением состояния многих типов зданий, в том числе соборов и храмов, развитие технологий и методов реконструкции и реставрации было очень важно. Среди таких особенностей можно выделить аккуратное внедрение

классицистических элементов в сложившийся барочный образ (внешний облик почти не тронут, внутреннее убранство было сделано лаконичнее: полы выстлали ревельской плитой, стены оштукатурили и окрасили в белый цвет, колонны и цоколи пилонов облицевали белым искусственным мрамором, был использован коринфский ордер с изящно прорисованными кронштейнами карниза, аттик с лепниной, позолоченные резные иконостасы, удивительная гранёная хрустальная балюстрада и др.), восстановление разрушенных (повреждённых) элементов и улучшение инженерных систем (заделаны трещины, заменена кирпичная кладка в местах потери (ухудшения) её несущей способности, очищены и осушены подвалы, отремонтирована кровля, в стенах устроены трубы для печей, купола покрыты белым цинковым



*Ил. 12. Смольный собор,
г. Санкт-Петербург (1832–1835)*

*Il. 12. The Smolny Cathedral,
St. Petersburg (1832–1835)*

[Источник/Source: <https://photonomy.ru/competition/388/photo/30240>]

железом и др.), ансамблевость (прокладка улиц у стен монастыря, формирование новых корпусов (флигелей), проектирование ажурной решётки для отделения предсоборной площади, благоустройство и озеленение территории и др.) [2; 12].

Ввиду преемственности архитектурного образа барокко Ф.-Б. Растрелли с сочетанием классицистических убеждений В.П. Стасова, архитектуру собора можно рассматривать как эклектичную (корреляция барочного фасада и внутреннего убранства эпохи классицизма).

Среди локальных стилистических особенностей архитектурного объекта можно выделить применение лепнины с ангелами и гирляндой между ними.

13. Спасо-Преображенский собор (1827–1829) (ил. 13).

Собор представляет стиль высокий классицизм.

Среди классицистических стилистических особенностей архитектуры собора — ансамблевость (величественный образ собора является яркой доминантой градостроительной застройки данного места, завершая собой перспективную ось улицы Пестеля), использование ордерной системы (портик из четырёх ионических колонн с западной стороны собора), полуциркульные высокие окна, помещённые в ниши с балюстрадами и архивольтами, скульптурные и декоративные элементы военной тематики (панно с воинскими атрибутами, самобытная ограда, основу которой представляют стволы трофейных турецких пушек), строгое изящество гладких поверхностей стен [2; 13].

Некоторые черты решения образа собора соотносятся с традициями русского зодчества (распространившимися в период русско-византийского стиля):



*Ил. 13. Спасо-Преображенский собор,
г. Санкт-Петербург (1827–1829)*

*Il. 13. The Spaso-Preobrazhensky Cathedral,
St. Petersburg (1827–1829)*

[Источник/Source: <https://spbhi.ru/showplace/sobory/pravoslavnye/preobrazhensky.html>]

пятиглавие, квадратная крестово-купольная планировочная система, сочетание резных архивольтов полуциркулярных окон с гладью стены, своды центрального купола поддерживают четыре мощных столпа, деревянный резной пятирусный иконостас и др. [2; 13; 14].

Среди локальных стилистических особенностей архитектурного объекта можно выделить применение барельефов с головками ангелов.

14. Троице-Измайловский собор (1828–1835) (ил. 14).

Собор представляет стиль высокий классицизм.

Один из красивейших соборов Санкт-Петербурга, являющийся консеквенцией развития Высокого классицизма в храмовой архитектуре, характеризуется такими чертами, как ансамблевость (восьмидесятиметровый собор

представляет собой величественную доминанту в окружении застройки Московского проспекта, разработана предсоборная площадь, элементы благоустройства), применение ордерной системы (четыре тождественных шестиколонных портика коринфского ордера, вокруг барабана центрального купола располагается колоннада малого ордера), полуциркулярные высокие окна, помещённые в ниши с балюстрадами и архивольтами, скульптурное и декоративное убранство (пышный фриз, обитая металлом балюстрада, чугунные треножники, скульптуры Архангелов Михаила и Гавриила, горизонтальные членения профилированными карнизами, мощный гранитный цоколь (стилобат)), строгое изящество гладких поверхностей стен [2; 15].

«Прорисованный» фриз с ангелами и гирляндами (выделяемый ранее



*Ил. 14. Троице-Измайловский собор,
г. Санкт-Петербург (1828–1835)*

*Il. 14. The Trinity-Izmailovsky Cathedral,
St. Petersburg (1828–1835)*

[Источник/Source: <https://pravoslavie.ru/124196.html>]

как локальная стилистическая особенность), пятиглавие, сочетание резных архивольтов полуциркульных окон с гладью стены, купольный свод, деревянный резной иконостас, сочетание убранства как военной тематики, провозглашающей патриотическую доблесть народа и самодержавия и свойственной ампиру, так и православной, соотносящейся с русским зодчеством и встречающейся в проанализированных выше постройках, отражают эволюцию и угасание высокого классицизма в сторону историзма (а именно — русско-византийского стиля) [2; 11; 14]. Эксплицитными примерами, декларирующими возникновение первого этапа национально-романтического движения в русской архитектуре, стали церковь Александра Невского в Потсдаме и перестроенная Десятинная церковь в Киеве [2].

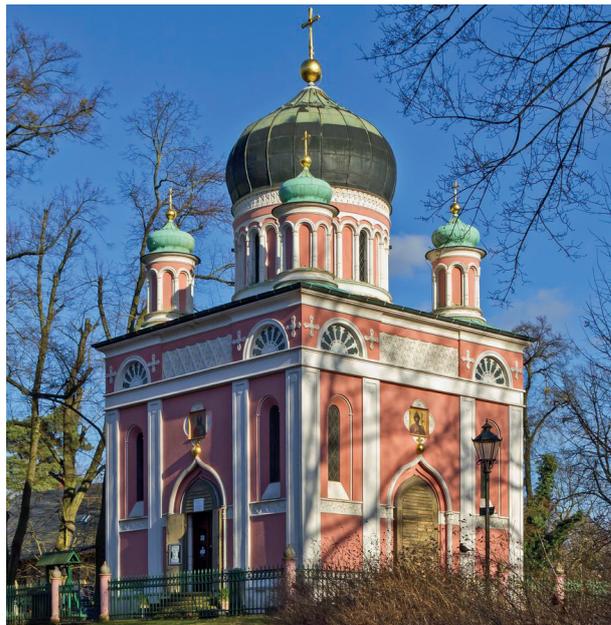
Купола, окрашенные сине-голубой краской и декорированные накладными медными позолоченными звёздами, представляют собой локальное явление (по велению императора Николая I) [там же].

15. Церковь Александра Невского на исторической территории русской колонии Александровка (в Потсдаме) (1826–1829) (ил. 15).

Церковь Александра Невского относится к русско-византийскому стилю.

Чертами зарождения русско-византийского стиля в архитектурно-планировочном решении церкви являются: квадратный крестово-купольный однопрестольный тип, пятиглавие, чередование гладких стен и резного декора, килевидные перспективные порталы, над которыми размещаются иконы, профилированные лопатки, между которыми располагаются узкие заглублённые окна, световые барабаны, обработанные аркадой, луковичные главы [14; 16].

Безусловно, определяется преемственность черт русского ампира (во внутреннем убранстве, меньше — в фасадном), ведь для В.П. Стасова, убеждённого приверженца традиций классицизма,



Ил. 15. Церковь Александра Невского, г. Потсдам (1826–1829)

Il. 15. The Church of Alexander Nevsky, Potsdam (1826–1829)

[Источник/Source: https://decs.abcdef.wiki/wiki/Alexandrowka_%28Potsdam%29]

было непривычно работать в совершенно новом для него стиле (идёт поиск пропорций, нужных соотношений для нового композиционного и стилистического решения, средств художественной выразительности и т.д.). Но надо заметить, что этот уникальный опыт латентно привёл к возникновению нового направления в развитии русской архитектуры — историзма (псевдорусского стиля) [2; 14].

Черт локальных стилистических особенностей архитектурного объекта не выявлено.

16. Дом Котомина на Невском проспекте (1812–1815) (ил. 16).

Образец доходного жилого дома стиля высокий классицизм.

Характерные черты высокого классицизма угадываются в сочетании строгости (гладких поверхностей оштукатуренных стен) и звучной «прорисовке» деталей: использовании ордерной системы (боковые ризалиты с лоджиями (дориче-



*Ил. 16. Дом Котомина на Невском проспекте,
г. Санкт-Петербург (1812–1815)*

*Pl. 16. Kotomin's house on Nevsky Prospekt,
St. Petersburg (1812–1815)*

[Источник/Source: http://www.hellopiter.ru/House_kotomina.html]

ской колоннадой), трёхчетвертной дорический портик в центре (не существует), дорический фриз, аттик с декоративными балясинами, изящный выносной карниз с модульонами), прямоугольные оконные проёмы, обрамлённые наличниками и треугольными фронтонами сандриков на третьем этаже [2; 8].

Черт стилистической преемственности или новаторства не выявлено, все черты характеризуют постройку как пример стиля высокий классицизм.

Среди локальных стилистических особенностей архитектурного объекта выделено использование в композиции фасада дорической колоннады, представленной лоджией, и антаблемента без архитрава, что стало отличительной особенностью многих построек В.П. Стасова [2].

17. Ансамбль президентского дворца в Вильнюсе (1820–1832) (ил. 17).

Дворцовый комплекс относится к стилю высокий классицизм.

Решённый в классицистических традициях и отличающийся своей монументальностью, особенно заметной на фоне плотной застройки Вильнюса, дворцовый ансамбль характеризуется зданием дворца в плане прямоугольной формы с тремя ризалитами, главный и дворовой фасад которого решены тождественно (центральный ризалит, завершённый аттиком, и боковые — треугольными фронтонами, фасады со стороны площади объединены двумя дорическими колоннадами, над которыми располагается терраса второго этажа; средний ризалит дворового фасада выделяется ионической колоннадой из восьми колонн с бал-



*Ил. 17. Ансамбль президентского дворца,
г. Вильнюс (1820–1832)*

*Il. 17. Ensemble of the Presidential Palace,
Vilnius (1820–1832)*

[Источник/Source: https://wiki-2.ru/wiki/Файл:Wilno_-_Pałac_prezydencki.jpg]

коном второго этажа, боковые ризалиты выдвинуты вперёд); первый этаж представлен коридорной планировочной системой, второй этаж — анфиладной; широким благоустроенным двором, замкнутым служебными и хозяйственными корпусами, боковыми семиколонными дорическими портиками и зданием кордегардии в глубине; лапидарным декором (горизонтальными тягами, нишами, мутулами на выступающем карнизе, наличниками и сандриками полуциркулярных и прямоугольных оконных проёмов) [17; 18].

Черт стилистической преемственности или новаторства не выявлено, все черты характеризуют постройку как пример стиля высокий классицизм.

Среди локальных стилистических особенностей архитектурного объекта выделено использование в композиции

фасада дорической колоннады, представленной лоджией.

Заключение

Выбор для исследования архитектурной эволюции высокого классицизма с конца XVIII до середины XIX века творческого наследия В.П.Стасова оправдан и рационален (по объёму и типам созданных построек, по периоду творчества, по приверженности традициям стиля).

Для минимизации субъективности при анализе эволюции русской архитектуры по основным постройкам В.П. Стасова был сформирован принцип данной оценки: отнесение постройки к тому или иному архитектурному стилю, выделение черт стилистической эволюции того или иного стиля или типизации, выделение черт стилей, пред-

шествующих данному или появившихся позднее, выделение локальных стилистических особенностей архитектурных объектов. Важно было выявить стилистические особенности в определённых типах зданий (сооружений), проследив их дивергенцию, типизацию в рамках одного или нескольких стилей (пусть и латентно).

В результате проведённого исследования творческого наследия В.П.Стасова (наиболее идентифицирующих стилистические приёмы архитектора построек) как определяющего основные тенденции развития русской архитектуры с конца XVIII до середины XIX века, а именно доминирующего в этот период стиля высокий классицизм и истоков историзма, можно сделать ряд выводов.

Комплекс торговых рядов (стиль высокий классицизм) определён лаконичным одноэтажным (двухэтажным) объёмом, периметральной (треугольной) композицией, крытыми галереями, упорядоченными арочными проёмами, лапидарным декорированием с включением ордерной системы [2].

Дворцовый интерьер (на примере парадного кабинета, стиль высокий классицизм) определён гармоничным сочетанием сдержанной облицовки стен со сложным формообразованием/декорированием потолка, скульптурным и декоративным убранством мифологической и военной символики, включением элементов ордерной системы [3].

Триумфальные арки (ворота) (стиль высокий классицизм) определены использованием ордерной системы, скульптурного убранства и декора военной и аллегорической тематики, монументальным образом. Триумфальные арки (ворота) (черты стиля модерн) определены сборной системой и использованием чугуна/металла (отливкой пустотелых чугунных блоков колонн, скульптурных групп, элементов ордерной системы и декора, облицовкой металлом) [4; 5; 9; 10].

Комплекс конюшен (стиль высокий классицизм) определён ансамблевостью построек (композиционной, акцентной, смешанной), монументальным образом фасада, элементами ордерной системы [2; 8]. Комплекс конюшен (черты египтизирующего стиля) определён трапециевидной формой ворот, утолщением стен к низу, взаимодействием сомасштабных человеку элементов с элементами укрупнённого масштаба [там же].

Провиантские склады (стиль высокий классицизм) определены «работой» величественного фасада с окружением, коррелирующей гладкой и рустованной поверхности стен, полукруглых и прямоугольных оконных проёмов и ниш, элементами ордерной системы, высокоподнятой крыши, минимальным декором [2; 6]. Провиантские склады (черты египтизирующего стиля) определены трапециевидной формой входов, утолщением стен книзу, взаимодействием сомасштабных человеку элементов с элементами укрупнённого масштаба [там же].

Комплекс казарм (стиль высокий классицизм) определён многофункциональностью комплекса зданий, системой внутренних замкнутых дворов, решением значительно протяжённого фасада в одном приёме с чётко организованной структурой членений [1; 7].

Ремонтно-реставрационные работы (на примере собора в архитектурном ансамбле) (стиль интерьера — высокий классицизм) определены восстановлением разрушенных (повреждённых) элементов, улучшением инженерных систем, аккуратным внедрением классицистических элементов в сложившийся барочный образ. Сочетание гладких поверхностей стен и фустов коринфского ордера с лапидарным декором делает внутреннее убранство лаконичным и звучным [2; 12].

Соборы (стиль высокий классицизм) определены ансамблевостью (собор как акцентная доминанта градостроительной застройки), использовани-

ем ордерной системы (ионического/коринфского ордера), скульптурными и декоративными элементами военной и христианской тематики, полуциркульными высокими окнами, горизонтальными членениями, профилированными карнизами, согласованностью гладких поверхностей стен и выразительным декором [2; 11; 13; 15]. Соборы (черты русско-византийского стиля) определены пятиглавием, крестово-купольной системой, типом планировки (квадратным/в форме равноконечного креста), резными архивольтами полуциркульных окон и деревянным иконостасом, декоративными элементами православной тематики [2; 14].

Церковь (черты русско-византийского стиля) определена квадратным крестово-купольным однопрестольным типом, пятиглавием, чередованием гладких стен и резного декора, аркадой световых барабанов, луковичными главами [там же].

Доходный жилой дом (стиль высокий классицизм) определён строгостью гладкого, но вместе с тем выразительно детализированного архитектурными элементами фасада, использованием ордерной системы [2; 8].

Дворцовый ансамбль (стиль высокий классицизм) определён зданием дворца в плане прямоугольной формы, контекстным применением различных архитектурных элементов фасада и декора, элементов ордерной системы с коридорной и анфиладной планировочной системой первого и второго этажа соответственно, широким благоустроенным двором, служебными и хозяйственными корпусами [17; 18].

Исследование течений русской архитектуры с конца XVIII до середины XIX века, а именно расцвета и кризиса высокого классицизма по стилистической оценке основных типов построек одного из наиболее ярких его представителей — В.П. Стасова, безусловно, должно производиться в корреляции с изучением творческого наследия всех представителей стиля, последовательным выбором основных тенденций стиля в постройках каждого и сравнением полученных данных с получением объективных характеристик эволюции русской архитектуры. Обозначенный в статье подход показывает принцип анализа для дальнейшего комплексного изучения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Пилявский В.И. Выдающийся русский зодчий Василий Петрович Стасов: стенограмма публичной лекции / В.И. Пилявский; Всесоюз. о-во по распространению полит. и науч. знаний. Ленинградское отделение. Л.: [б. и.], 1951. 30 с.
2. Тыжненко Т.Е. Василий Стасов. Серия: Зодчие нашего города. Л.: Лениздат, 1990. 192 с.
3. Парадный кабинет Александра I // Государственный музей-заповедник «Царское село». URL: <https://tzar.ru/objects/ekaterininsky/cabinet> (дата обращения: 04.02.2021).
4. Екатерининский парк. Фрейлинские (Новые Пудостские) ворота // Citywalls.ru. URL: <https://www.citywalls.ru/house26695.html> (дата обращения: 02.05.2020).
5. Петров А.Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л.-М.: Искусство, 1964. 232 с.
6. Ратомская Ю.В. Провиантские магазины. Диалог прошлого с настоящим. М: Лингва-Ф, 2010. 159 с.
7. Казармы Павловского полка // Citywalls.ru. URL: <http://www.citywalls.ru/house1894.html> (дата обращения: 04.02.2021).
8. Зуев Г.И. Течёт река Мойка... От Фонтанки до Невского проспекта. М.: Центрполиграф, 2012. 640 с.
9. Пилявский В.И. Русские триумфальные памятники. Л.: [б. и.], 1960. 56 с.
10. Раскин А.Г. Триумфальные арки Ленинграда. Л.: Лениздат, 1977. 232 с.
11. Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры. М.: Архитектура-С, 2003. 512 с.



12. Ефимов В. Заметки о строительстве Смольного монастыря в Петербурге // АРДИС: Архитектура. Реставрация. Дизайн. Инвестиции. Строительство. 2010. № 2(45).
13. Микишатъев М.Н. Спасо-Преображенский собор в Петербурге. К 250-летию со дня рождения Василия Петровича Стасова. Часть вторая. // Архитектурное наследство. 2019. № 71. С. 178–196.
14. Савельев Ю.Р. «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX — начало XX века. СПб.: Лики России, Проект-2003, 2005. 271 с.
15. Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни Санкт-Петербурга: Ист.-церков. энцикл. в 3 т. СПб.: Чернышев, 1994. Т. 1. 287 с.
16. Антонов В.В., Кобак А.В. Русские храмы и обители в Европе. СПб.: Лики России, 2005. 400 с.
17. Виноградов А.А. Путеводитель по городу Вильне и его окрестностям. Со многими рисунками и новейшим планом, составленным по Высочайше конфирмованному. В 2-х частях. Второе издание. Вильна: Типография Штаба Виленского военного округа, 1904. 67 с.
18. Самойленко А. Бывший генерал-губернаторский дворец в Вильнюсе // Прибалтийские русские: история в памятниках культуры (1710–2010) / Под общей редакцией А.В. Гапоненко. Рига: Институт европейских исследований, 2010. С. 154–156.

Информация об авторе:

Зима Андрей Георгиевич, студент кафедры градостроительства, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (г. Санкт-Петербург, Россия).

REFERENCES

1. Pilyavskiy V.I. *Vydayushchiysya russkiy zodchiy Vasiliy Petrovich Stasov: stenogramma publichnoy lektzii* [Outstanding Russian Architect Vasily Petrovich Stasov: Transcript of a Public Lecture]. Leningrad, Vsesoyuznoe obshchestvo po rasprostraneniyu politicheskikh i nauchnykh znaniy. Leningradskoe otdelenie [All-Union Society for Disseminating Political and Scientific Knowledge. Leningrad Branch]. Leningrad, 1951. 30 p.
2. Tyzhnenko T.E. *Vasiliy Stasov. Seriya: Zodchie nashego goroda* [Vasily Stasov. Series: Architects of Our City]. Leningrad: Lenizdat, 1990. 192 p.
3. *Paradnyy kabinet Aleksandra I* [The State Office of Alexander I]. *Gosudarstvennyy muzey-zapovednik "Tsarskoe selo"* [State Museum-Reserve "Tsarskoe Selo"]. URL: <https://tzar.ru/objects/ekaterininsky/cabinet> (access date: 07/02/2021).
4. *Ekaterininskiy park. Freylinskie (Novye Pudostskie) vorota* [Catherine Park. The Freilinsky (New Pudostsky) Gate]. *Citywalls.ru*. URL: <https://www.citywalls.ru/house26695.html> (access date: 07/02/2021).
5. Petrov A.N. *Pushkin. Dvortsy i parki* [Pushkin. Palaces and Parks]. Leningrad-Moscow: Iskusstvo, 1964. 232 p.
6. Ratomskaya Yu.V. *Proviantskie magaziny. Dialog proshlogo s nastoyashchim* [Food Stores. The Dialogue of the Past with the Present]. Moscow: Lingva-F, 2010. 159 p.
7. *Kazarmy Pavlovskogo polka* [Barracks of the Pavlovsky Regiment]. *Citywalls.ru*. URL: <http://www.citywalls.ru/house1894.html> (access date: 07/03/2021).
8. Zuev G.I. *Techet reka Moyka... Ot Fontanki do Nevskogo prospekta* [The Moika River Flows... From Fontanka to Nevsky Prospect]. Moscow: Tsentrpoligraf., 2012. 640 p.
9. Pilyavskiy V.I. *Russkie triumfal'nye pamyatniki* [Russian Triumphal Monuments]. Leningrad, 1960. 56 p.
10. Raskin A.G. *Triumfal'nye arki Leningrada* [Triumphal Arches of Leningrad]. Leningrad: Lenizdat, 1977. 232 p.
11. Pilyavskiy V.I., Tits A.A., Ushakov Yu.S. *Istoriya russkoy arkhitektury* [History of Russian Architecture]. Moscow: Arkhitektura-S, 2003. 512 p.

12. Efimov V. Zametki o stroitel'stve Smol'nogo monastyrya v Peterburge [Notes on the Construction of the Smolny Monastery in St. Petersburg]. *ARDIS: Arkhitektura. Restavratsiya. Dizayn. Investitsii. Stroitel'stvo* [ARDIS: Architecture. Restoration. Design. Investments. Construction]. 2010. No. 2(45). (In Russ.).
13. Mikishat'ev M.N. Spaso-Preobrazhenskiy sobor v Peterburge. K 250-letiyu so dnya rozhdeniya Vasiliya Petrovicha Stasova. Chast' vtoraya [The Cathedral of the Transfiguration of our Savior in St. Petersburg. To the 250th Anniversary of the Birth of Vasily Petrovich Stasov. Part Two]. *Arkhitekturnoe nasledstvo*, 2019. No. 71, pp. 178–196. (In Russ.).
14. Savel'ev Yu.R. "Vizantiyskiy stil" v arkhitekture Rossii. Vtoraya polovina XIX — nachalo XX veka ["Byzantine style" in the Architecture of Russia. Second Half of the 19th to the Early 20th Century]. Saint Petersburg: Liki Rossii, Proekt-2003, 2005. 271 p.
15. Antonov V.V., Kobak A.V. *Svyatyni Sankt-Peterburga: Istoriko-tserkovnaya entsiklopediya v 3 tomakh* [The Shrines of Saint Petersburg: Historical and Church Encyclopedia in 3 Volumes]. Saint Petersburg: Chernyshev, 1994. Vol. 1. 287 p.
16. Antonov V.V., Kobak A.V. *Russkie khramy i obiteli v Evrope* [Russian Churches and Monasteries in Europe]. Saint Petersburg: Liki Rossii, 2005. 400 p.
17. Vinogradov A.A. *Putevoditel' po gorodu Vil'ne i ego okrestnostyam. So mnogimi risunkami i noveyshim planom, sostavlenym po Vysochayshe konfirmovannomu. V 2-kh chastyakh. Vtoroe izdanie* [Vilnius City Guide and Surroundings. With Many Drawings and the Latest Plan, Drawn up According to the Supreme Confirmed. In 2 parts. Second edition]. Vil'na: Tipografiya Shtaba Vilenskogo voennogo okruga, 1904. 67 p.
18. Samoylenko A. Byvshiy general-gubernatorskiy dvorets v Vil'nyuse [The Former Governor-General's Palace in Vilnius]. *Pribaltiyskie russkie: istoriya v pamyatnikakh kul'tury (1710–2010)* [The Baltic Russians: History in Cultural Monuments (1710–2010)]. Ed. A.V. Gaponenko. Riga: Institut evropeyskikh issledovaniy, 2010. 736 p.

Information about the author:

Andrey G. Zima, student of the Department of Urban Planning,
St. Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering
(St. Petersburg, Russia)

Статья поступила в редакцию 23.10.2021; одобрена после рецензирования 29.10.2021;
принята к публикации 12.11.2021.

The article was submitted 10/23/2021; approved after reviewing 10/29/2021;
accepted for publication 11/12/2021.



УДК 37.022

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.119-134>

Научная статья

Original article

**Аранжировка —
универсальный вид
творческой деятельности
современного учителя музыки**

**Arrangement
is a Universal Type
of Creative Activity
of a Modern Music Teacher**

**МАРГАРИТА МАГНАВИЕВНА
ЗАББАРОВА¹
ТАТЬЯНА ИВАНОВНА ПОЛИТАЕВА²**

**MARGARITA M. ZABBAROVA¹
TATIANA I. POLITAEVA²**

^{1,2}Башкирский государственный
педагогический университет
имени М. Акмуллы,
г. Уфа, Россия

^{1,2}Bashkir State
Pedagogical University
named after M. Akmulla,
Ufa, Russia

¹zabbarova74@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5097-6429>

¹zabbarova74@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5097-6429>

²tanapolia@bk.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-1232-9239>

²tanapolia@bk.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-1232-9239>

Аннотация. В статье рассматривается электронная аранжировка как искусство интонирования смыслов, универсальный способ развития музыкальной культуры общества, форма творческой деятельности будущего учителя музыки. Авторы опираются на анализ концепций культурно-исторического развития в выборе жанровых форм электронного музицирования, акцентируют логический, эмоциональный и ассоциативный аспект творчества, выделяют этапы работы над аранжировкой. В статье раскрыта обучающая система, представленная в виде логико-смысловой модели, в которую входят технология сравнительного музыкослушания, обучающий программный комплекс «Жизнь замечательных мелодий», электронно-музыкальный инструментарий, опорные музыкальные примеры аранжировок и звуковых шаблонов.

Abstract. The article examines electronic arrangements as an art of intonating meanings, a universal means of developing musical culture of society, and a form of artistic activity of the future music teacher. The authors base themselves on analysis of conceptions of cultural-historical development in the choice of genre forms of electronic music-making, accentuate the logical, emotional and associative aspect of artistic creativity and highlight the stages of work on arrangements. The article discloses a teaching system presented in the form of a logical-semantic model, which includes the technology of comparative listening to music, a tutorial program complex “The Life of Wonderful Melodies,” an electronic musical toolkit and supportive musical examples of arrangements and samples of sound.

Ключевые слова:

музыкально-компьютерные технологии, электронная аранжировка, медиакомпетентность, технология сравнительного музыкосоуправления, драйверы аранжировок и вариаций

Keywords:

computer music technologies, electronic arrangements, media competence, technology of comparative listening to music, drivers of arrangements and variations

Для цитирования:

Заббарова М.М., Политаева Т.И. Аранжировка — универсальный вид творческой деятельности современного учителя музыки // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 119–134. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.119-134>.

For citation:

Zabbarova M.M., Politaeva T.I. Arrangement is a Universal Type of Creative Activity of a Modern Music Teacher. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 119–134. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.119-134>.

Массовый интерес и увлечённость музыкальным искусством на информационно-компьютерной основе сегодня высоки. Электронные средства привлекают своей доступностью и мультимедийной красочностью. Безусловно, будущие учителя музыки в профессиональной деятельности должны уметь использовать музыкально-компьютерные технологии — продукты по электронно-музыкальному творчеству и электронные музыкальные инструменты (синтезаторы и музыкально-цифровые станции), поскольку их применение способствует развитию мотивации детей к занятиям музыкой и приобщению к музыкальной культуре.

Охарактеризуем содержание процесса подготовки студента-музыканта к аранжировочной деятельности в педагогическом вузе. В первую очередь обоснуем направленность обучающей системы, опишем её цель и раскроем задачи, а затем опишем её структуру и раскроем содержание. Для развития профессионализма в данном творческом виде музицирования, несомненно, необходимы универсальные средства и методы его развития.

Аранжировка — это такой вид музыкально-творческой деятельности, при котором осуществляется видоизменение

оригинала музыки (её переложение, обработка), вплоть до его глобальных трансформаций, степень которых зависит от поставленных аранжировщиком художественных и исполнительских задач. При этом оригиналом для аранжировки может послужить и целое произведение, и музыкальный мотив, а художественным результатом в итоге является изменение качества звучания произведения, обусловленное обновлением его инструментально-исполнительского состава, а значит, и стиля исполнения. Это означает, что процесс аранжировки главным образом направлен на «стилизацию» и обновление (осовременивание) музыкального материала и напрямую зависит от музыкальных знаний, творческих навыков интонирования музыкального материала и его переинтонирования — интерпретации. При этом высказывание выдающегося классика русской музыки М.И. Глинки о том, что «создаёт музыку народ, а композиторы лишь аранжируют её», подчёркивает взаимосвязь аранжировки с процессом композиции, а также значимость этого вида искусства как универсального способа развития музыкальной культуры общества. И разноуровневые функции аранжировки, главными из которых яв-



ляются общественно- и личностно-преобразующие, должны использоваться в профессиональном музыкальном образовании с точки зрения их учебно-воспитательного потенциала [1, с. 85–99].

Универсальность аранжировочных навыков также обусловлена появлением современных музыкально-компьютерных технологий, которые открывают широкие творческие возможности для выбора музыкально-художественных средств звукового воплощения художественного замысла в произведении, для повышения музыкального мастерства и творческой самореализации. Кроме того, согласно концептуальной теории электронно-музыкального творчества И.М. Красильникова, новый вид произведения и продукт музыкального творчества — электронная аранжировка — включают и задействуют все основные звенья коммуникативной цепочки музицирования в онтогенезе и филогенезе — автокоммуникации импровизатора, коммуникации исполнителя, композитора и звукорежиссёра, программиста-создателя электронных звуков и пользователя современными электронно-музыкальными инструментами, — активизируя у музыканта навыки и инструментальной игры, и сочинения, и экспериментирования со звуком, и аналитического слушания [2].

В связи с этим учебно-аранжировочный процесс представляет собой сложную структурно-образовательную модель, которая с профессиональной точки зрения требует больших временных, интеллектуальных и энергетических усилий для овладения соответствующими навыками, в том числе навыками самостоятельной работы по музыкальному саморазвитию и самообразованию.

Если придерживаться точки зрения учёных-искусствоведов о том, что любой художественный шедевр является ценностью, а «ценность в пределе — это “вечная” ценность, то есть такая, которая “не подвержена” историческим превращениям и изменениям» [3, с. 139], то целью

обучения музыканта должно быть освоение аранжировки как способа создания высокохудожественного, выразительного и запоминающегося музыкального материала с помощью музыкального интонирования художественного смысла.

Следующим моментом является определение круга творческих задач по развитию музыкальной культуры музыканта-аранжировщика, а именно востребованные жанровые формы творческого музицирования. Здесь следует опираться на анализ концепций культурного развития. Сегодня в научном мире их множество, но в центре любой из них находится человек — субъект, носитель определённой культуры и социальных отношений. Актуальным в данном случае становится выявленная в науке культурологии «универсальная формула культурного развития», через призму которой можно «проследить развитие любого аспекта общественного сознания», в том числе музыкального искусства [там же, с. 140].

Первый — это инверсионный тип отечественной культурной динамики с характерной зависимостью от довлеющей общественной идеи (по Александру Ахизеру), когда на каждом этапе развития музыки выделяются дуальные оппозиции, необходимые для изучения (духовное и светское направление, петербургская школа и московская школа, Танеев и Скрябин, скрябинисты и Прокофьев, кубофутуристы и все остальные, элитарные и массовые жанры, образованная партийностью оппозиция реалистического искусства и буржуазного) [там же, с. 140–141].

Второй тип — тернарный, характерный для западной культуры, в котором бинарность (двоичность, полярность) дополняется третьим — срединным — элементом, обеспечивающим постепенность, эволюционный тип развития: он является «срединным», где отсутствуют крайности. «Середина» как культурная инновация возникла в результате преодоления дуальности в культуре

через поиск новой меры разрешения полярных точек зрения на познаваемый предмет посредством творческого наращивания нового содержания культуры» [там же, с. 143]. Господствующая на Западе медиационная логика объясняет желание личности познать себя как независимую, самостоятельную, развивающую в себе «срединную» культуру.

Этим двум существующим типам развития культуры и должны соответствовать поставленные музыкально-стилистические задачи аранжировки.

Поскольку медиация представляет собой процесс формирования новых для данной культуры альтернатив, а логика инверсии это явление медиации, то целесообразно начинать изучение музыкального языка с полярных музыкальных стилей в аранжировке, затем на основе освоенных различных классических отечественных и зарубежных традиций изучать более современные музыкальные направления, а после осуществлять поиск собственных альтернатив.

В музыковедении существуют две точки зрения на процесс творчества: сторонники музыкальной автономии понимают музыку как самоценность, независимую от внешних факторов и влияний, вторая же позиция придерживается контекстуальности музыки, то есть осознание её как части общей культуры, как контекста эпохи. В связи с этим мы полагаем, что аранжируемый музыкальный репертуар должен охватывать жанры как академической музыки, так и массовой музыкальной культуры.

После долгого периода древности и средневековья (когда музыка имела прикладное значение в разного рода церемониальных обрядах и бытовых ситуациях), эпох Возрождения и Просвещения (когда музыка считалась проявлением личностных и духовных ценностей) взгляд на нее как объективную бытийную ценность сначала модифицировался во взгляд гносеологический,

для которого музыка представляла собой познание, знак, значение, и в этом смысле — ценность. К XIX веку музыка стала осознаваться как элемент познания мира и воздействия мира на человека, что окончательно привело к представлениям автономности музыки и её «ценности как самостоятельного произведения» [там же, с. 144]. Но зародилась и историческая трактовка музыки, которая оперировала «внемузыкальными и даже внехудожественными критериями исторического развития» [курсив наш. — Авт.]» [там же, с. 144]. Далее они будут рассмотрены как важная часть в содержании обучения аранжировке.

Методы и принципы упорядочивания аранжировочного процесса должны детерминироваться и другим не менее важным научным положением. Согласно эстетике автономии (в трудах немецкого музыковеда Э. Ганслика) и эстетике контекста (в работах Г. Шиллинга), музыкальный смысл есть результат работы слушательского сознания, и потому в основе образовательного процесса должно лежать «сравнительное музыкальное слушание» [4] как средство обогащения личностного интонационного опыта, опорной базы из музыкальных представлений и впечатлений, влияющих на глубину и богатство индивидуального стиля автора-аранжировщика.

При этом, согласно эстетике автономии в музыке, внимание аранжировщика должно акцентироваться на логический аспект музыкальной ткани, а согласно эстетике контекста, — на эмоциональный и ассоциативный аспект. Также следует учитывать и другие научные изыскания сторонников эстетики автономии (Ганса Мерсманна, Лео Дорнера), обосновавших смену музыкальных эпох и стилей, в результате которых была определена главная причина развития звуков и инструментария, а тембр и мелодия — представлены как вертикаль и горизонталь, уравнивание которых является поиском того самого «сред-



него пути» в развитии истории музыки, что должно привести в современном музыкальном образовании к изучению и гомофонно-гармонических, и разнообразных полифонических линейных стилей, включая стилистику авангардных течений в музыке. Безусловно, важное место в обучении искусству интонирования смысла должно быть уделено первоначально вопросам анализа, а затем и создания (композиции) лаконично-выразительных музыкальных интонаций, мотивов, тем.

Но, согласно мнению учёных по вопросам музыкального творчества, прежде чем сочинять самому, в первую очередь необходимо научиться искусству «подражания», копирования какого-либо композиторского стиля с целью выработки собственного авторского почерка [5]. С этой целью нужны навыки целостного и сравнительного музыкослушания, детального дифференцированного и интерпретационного анализа музыки — с точки зрения таких ответвлений музыкальной науки, как герменевтика, семантика, теория музыкального содержания.

В связи с этим для того, чтобы совершенствовать технику музыкального письма фактуры, необходимо начать с подражания стилистике наиболее выдающихся авторов — икон классического стиля (а'la В.А. Моцарт, А. Вивальди), изучить их партитуры, труды по инструментоведению и инструментовке.

Музыка — это всегда часть всеобщей культуры. В современном мире, где музыка зачастую является контекстом социально-культурных событий и имеет прикладное значение, овладение искусством «аранжировки по случаю» для современного творческого человека (тем более музыканта) необходимо, и начинать его нужно с решения задач грамотного истолкования контекстов, а затем уже переходить к самостоятельному созданию контекстуальной музыки (к сценическим мероприятиям, сюжетам). Расшифровка медиатекстов и трактовка

разных музыкальных интерпретаций развивает медиаграмотность, требует знания законов герменевтики и аппарата семантики, теории содержания. В музыкальном образовании, как отмечают ведущие специалисты-музыковеды, «анализ собственно содержательных, смысловых компонентов, как правило, подменяется словесно-ассоциативными, чувственно-интуитивными характеристиками — не всегда адекватными авторскому замыслу. В связи с этим необходимо научиться пользоваться общезначимыми интонациями, включать их в свободное музицирование и импровизацию — и это одна из главных задач обучения» будущих учителей музыки [6, с. 63].

Познание сущности музыкального содержания невозможно без изучения истории создания произведения, биографических сведений о композиторе, а также изучения семантических фигур, выразительности мелодических фигур, качества метроритма, поскольку для каждой эпохи характерны мелодические коды, несущие информацию, поэтический сюжет своего времени. Образная сторона музыки зашифрована в композиционных элементах, понимание которых является основой творчества современного аранжировщика.

Музыкальная семантика, по мнению В.Н. Холоповой, «имеет целью нахождение значений, по своей природе претендует на научную точность». Музыковед выделяет более 50 видов музыкально-риторических фигур, основанных на различных элементах ладов, ритмов, интервалов, аккордов, хроматических ходов, восходящих и нисходящих движений мелодии, пауз и т. д. [7, с. 23].

Художественный смысл музыкального произведения раскрывается в результате слушательского музыкально-семантического анализа его текста. В качестве примера проанализируем мелодию одной из известнейших песен XX века *Bésame mucho* (перевод с исп. — «Целуй меня

крепче»), написанной в жанре кубинского болеро в 1931 году юной мексиканкой Консуэло Веласкес¹. Прозвучавшая на радио в 1940–41 годах, песня сразу стала популярной, что обусловило появление огромного количества вокально-инструментальных версий, а также инструментальных аранжировок (некоторые из них вошли в коллекцию «Жизнь замечательных мелодий» В.Э. Штейнберга [8; 9]).

Секрет популярности песни волнует многих исследователей музыки и связан в первую очередь с ее содержанием. Согласно истории создания, Веласкес написала её ночью, после своего первого в жизни свидания, переполненная романтическими чувствами и страстью. В произведении нашли воплощение прекрасные мгновения жизни: чувство любви, желание первых поцелуев и ощущение беззаботной молодости — всё то, чем дорожит каждый человек и хранит в памяти и сердце.

Однако не только слова дали этой новелле о любви такую популярность и силу. Страстью поражает энергетический сплав проникновенного текста и знойной мелодии, которая звучит и будоражит сердца слушателей уже долгое время. Известно, что мелодические ходы автор заимствовала, вдохновившись арией «Quejas, o la Maja y el Ruiseñor» из испанской оперы *Goyescas* («Гойески») автора Энрике Гранадоса [9].

Рассмотрим музыкально-смысловое содержание данной новеллы о любви на основе семантических знаков, взяв в качестве примера один из множества вариантов (кавер-версий, оригинальных, литературных, вольных и эквиритмичных переводов) — наиболее удачный и выразительный, на наш взгляд, литературный перевод авторского текста Владимиром Щербаковым².

В основе музыкального материала лежит конструктивно-структурная тема-мотив, в основном из 4–5 звуков, порой робко, но настойчиво произрастаю-

щая из коротких трёхзвучных мотивов, из которых складывается знойно-страстная по характеру мелодия, волнообразно-кульминационная по строению, где восходящие и спадающие изгибы мелодического рельефа образуют выразительное единство музыки и текста. Последующий анализ песни основан на её мелодии (пример 1) и на переводе В. Щербакова.

Слова просьбы «Целуй меня» (т. 1) звучат настойчиво-нежно и тихо на одном повторяющемся звуке; следующая фраза призывного томления «целуй меня крепче» (т. 2–4), построенная на постепенно-восходящем мотиве, переходит в деликатно вопрошающую терцию, которая тут же робко ниспадает на секунду. Слова «Как если б ночь эта нашей последней была» (т. 5–6) выражают подъём, предвкушение любви, звучат на ещё более нетерпеливо-страстных речитативных звуках мотива, которые по несколько раз повторяются нотами трихорда, постепенно поднимаются и имеют ярко выраженный декламационный характер. Но тут же в конце слышна интонация сожаления — движение вверх с томной увеличенной секундой и с ниспадающей опустошающей квинтой (т. 6–7).

Слова «Целуй меня» (т. 9) теперь звучат словно с требовательной просьбой в повторяющейся интонации в верхней точке мотива на ноте *re* второй октавы, подготавливая кульминацию темы. Призыв «целуй меня крепче» (т. 10–11) в виде прямого нисходящего, страстного по характеру движения символизирует простое «земное», уже не платоническое притяжение двух любящих сердец.

Сомнения-метания на словах «Боюсь потерять, потерять» (т. 13) звучат в тонических стремительно-нисходящих изломанных арпеджио предкаденционного оборота; слова «я тебя навсегда» (т. 14–15) вызывают тревогу или тревожно-волнительное утверждение-упреждение, которые предрекают неминуемое драматическое расставание, выраженное в мелодии



Пример № 1
Besame Mucho

секвенционно-кружащими как бы стенающе-причитающими акцентированными звуками. На мысль о неизбежном расставании наводят и интонации душевного стона и печальные интонации согласия, тихо возвращающиеся к устью в *ре миноре*.

В припеве звучат слова «Хочется видеть тебя мне, / С тобою быть рядом» на основе кружащих секвенций как волн настойчивой любовной мольбы (т. 17–18). В словах «в очи глядеться твои» (т. 19–20) проскальзывает мотив удивлённо-вопросительного взгляда-интонации.

Строчка «Только подумай, что может быть завтра» (т. 21–22) вновь вызывает волну душевного смятения. Слова «Мы будем уже очень, очень далеки» (т. 23–24) как предвестники одиночества и грусти выражают сомнение, которое ощущается за счёт завершаемых качаний нот и неустойчивым их в конце фразы.

Итак, музыкально-семантический анализ данной мелодии показал, что в ней

отражается всё выразительное богатство любовных чувств, переданы тончайшие оттенки эмоций, знаки которых очень точно переплетены со словами на уровне полного соответствия смыслу.

Популярность песни завоевала в том числе благодаря удачному и яркому профессиональному исполнению Сезарии Эворы³, которая спела её в духе морнов — грустных моряцких песен о тоске по дому, в которых смешались влияния латиноамериканской, европейской и африканской музыки жителей островов Кабо-Верде — Зелёного Мыса Западной Африки. В аккомпанементе используется страстный латино-американский ритм любовно-лирического характера — румба или босанова в неторопливом темпе, сопровождающийся традиционным набором мексиканских ударных, гавайской гитары в аккомпанирующей партии, сольных эпизодов (души романсового стиля) и ненавязчивого интеллигентного контрабаса с аккордовым дополнением партии фортепиано, сольных проведений меланхолического саксофона и нежной флейты в проигрышах, а также страстно-экспрессивной скрипки в связующих линиях.

Художественную выразительность усилила сочетаемость таких внетекстовых музыкальных параметров, как национальный испанский колорит, жанрово-стилевой вид романса-шансона; вокально-инструментальная форма исполнительства, где голос играет роль инструмента.

Заимствование музыкальной темы-мелодии для аранжировки является одним из распространённых способов её музыкального цитирования. С целью улучшения и красочного обогащения интерпретации аранжировщику необходимо расширить впечатления от инварианта. Для этого необходимо прослушать больше разнообразных исполнительских интерпретаций, впитывая разнообразие других вариаций в качестве личного интонационного опыта как опорного материала творчества. Это приведёт к более



оригинальному интонированию, возможно, генерированию своего авторского стиля и манеры исполнения. В качестве примеров можно обратиться к прослушиванию аранжировок с темпераментным вокалом Элвиса Пресли⁴, а также трогательно-душевым — в исполнении группы «Битлз» и Пола Маккартни, который тоже увековечил это простое до гениальности произведение⁵.

Таким образом, в построении обучающего аранжировочного процесса целесобразно придерживаться медиационного (западного) типа развития музыкальной культуры с формированием неизвестных несущественных альтернатив, с признаками тернарности, обеспечивающей постепенность эволюционного развития и автономии личностного самовыражения. Это путь, где отсутствуют крайности, золотая «середина» примиряет их и является альтернативой каждой в частности и в целом, она порождает поисковые идеи, в котором полистилистика и ретростиль являются характерными для совершенствования универсальной аранжировочной деятельности.

Построив образовательный процесс на выдающемся репертуаре и принципе соревновательности как методе, стимулирующем успех и достижения в творчестве, можно решить сразу несколько образовательных и воспитательных задач в педагогике.

Аранжировка как ценностное произведение искусства является частью развития музыкальной культуры. Она открывает перспективы для творческого самовыражения личности. Электронная аранжировка как продукт, востребованный в творческой практике, должна стать инструментом современного медиаобразования — музыкального образования с применением музыкально-компьютерных технологий. Это подтверждают требования стандартов WorldSkills по компетенции «Преподавание музыки в школе». Следовательно, медиаобразование подразумевает медиаграмотность,

владение информационными технологиями, гипертехнологиями. В образовании это означает использование электронных ресурсов — звукового оборудования, компьютерных программ и обучающих систем.

Востребованным примером обучающей системы в Башкирском государственном педагогическом университете им. М. Акмуллы (г. Уфа) стала образовательная среда, созданная лабораторией дизайна под руководством В.Э. Штейнберга [8]. Поскольку одно из центральных поисковых исследований научной школы и лаборатории «Дидактического дизайна» БГПУ — разработка инвариантных моделей универсальных учебных действий профессиональной деятельности в форме визуальных дидактических регулятивов логико-смыслового типа (ВДР-ЛСМ) и проектирование компьютерных обучающих программ субагентного типа на основе макро- и микронавигаторов логико-смыслового типа, то в контексте развития музыкального медиаобразования в БГПУ применение данной обучающей системы видится перспективной. Предполагается, что она может быть дополнена всевозможными ресурсами для развития универсальных музыкально-творческих действий учителя современной культурной формации (электронно-музыкальным инструментарием и различными опорными музыкальными шаблонами и материалами для обучения, решения разного рода образовательных задач).

Научная школа и лаборатория «Дидактический дизайн» под руководством В.Э. Штейнберга выбрала своим научным направлением теорию и технологию дидактического дизайна на основе ВДР-ЛСМ. Концепция основана на когнитивном моделировании знаний с помощью визуальных технологий на основе принципа многомерности и дидактических инвариантов. Ещё одним прикладным направлением исследования лаборатории стала разработка техноло-



гии сравнительного музыкослушания и музыкально-образовательного комплекса «Жизнь замечательных мелодий» В.Э. Штейнберга [там же], описание которого, а также подходы к созданию новых дидактических средств — визуальных дидактических регулятивов — представлено журналом «ИКОНИ» [10]. Данный проект основан на принципах многомерности и компоративизма. Компоративизм подразумевает сравнительный анализ школ, категориального аппарата, установление связей между родственными языками с целью воссоздания их более древних вариантов; изучение аналогий (стилей, сюжетов, интерпретаций и связей национальных направлений). При этом одним из созданных проектов стала моноантология из объединённых по тематическим разделам вариационных интерпретаций отдельно взятых музыкальных произведений, выполненных разными исполнителями/аранжировщиками. К примеру, аудиотека включила музыкальные коллекции на такие темы, как «Российская лирика», «Латинская лирика», «Избранное из джаза», «Классика и поп», «Золотые инструменты», «Вспоминая великих...» (певцов, композиторов, музыкантов), «Современники и старые мастера», «Памяти патриотов России», «Авторские вечера» и другие. В 2018 году к этому проекту был разработан компьютерный обучающий программный комплекс на основе HTML-редактора Adobe Dreamweaver Cs6, который имеет интуитивно понятный визуальный интерфейс, 217 веб-страниц с графическими и звуковыми объектами и решает поставленную задачу по ознакомлению слушателя с популярными мелодиями и пополнению культурологического багажа. Он успешно может использоваться в развитии общего музыкального кругозора массового пользователя. Дополнение данной обучающей дидактической системы познавательным музыкально-теоретическим и наглядно-практическим материалом по аранжировке позволит преподавате-

лям кафедры музыкального и хореографического образования БГПУ им. М. Акмуллы создать информационную учебную платформу для самостоятельного постижения азов и совершенствования навыков популярного электронно-музыкального творчества не только будущими учителями музыки — выпускниками педагогического университета, но и всеми любителями музыки.

В результате этого полученная музыкально-компьютерная программа по подготовке к аранжировочной деятельности будет обладать признаками обучающей системы, где станут осуществляться изучение книг и статей по аранжировке, индивидуальное практическое выполнение музыкальных заданий, самостоятельно выбранных пользователем по уровню сложности и времени исполнения, с возможностью самоконтроля (тестирования знаний и умений). В таком случае возникнет комфортная образовательная среда, где обучающийся сможет самостоятельно осуществлять макронавигацию и формировать собственные маршруты обучения.

Так как «развитие когнитивных средств инструментальной дидактики должно предшествовать повышению степени автоматизации обучающей системы, то предполагаемая система должна иметь инвариантно/вариативную основу построения содержания и этапов процесса учебной деятельности» [11, с. 57], включающую предметно-ознакомительный этап (постатейный историко-теоретический материал о музыке, глоссарий терминов и понятий), аналитико-вербальный этап (аналитико-речевой, наглядно-графический и звуковой в процессе сравнительного музыкослушания), этап, моделирующий творческие результаты по модулям-видам аранжировки (программно-фиксирующий произведения и мультимедиа-проекты в портфолио), и этап самоконтроля (листы-задания с комментариями аранжировок и результатами слуховых

тренажёров, задачки — гармонично-полифонические эскизы аранжировки, перфомансы, диалогические этюды и миниатюры, вопросы и тесты по темам, музыкальные конструкты-дистракторы). Другими словами, должно реализовываться многомерное содержательное логико-смысловое моделирование знаний, осуществляться визуализация умений по аранжировке при помощи поддерживающих музыкальную деятельность когнитивных материалов (дидактических многомерных инструментов разного формата — аудио-, МИДИ-, видео- и графических, текстовых материалов, алгоритмов работы, схем-моделей, фрагментов партитур аранжировок разных стилей/жанров и семантических модусов — опорных шаблонов для аранжировки), навигация в материальном и нематериальном пространстве знаний и практических навыков аранжировки (осуществляемая благодаря виртуально-инструментальной поддержке с помощью встроенных рабочих станций и VST-инструментария), универсальных музыкально-компьютерных действий (звукозаписи и монтажа, приёмов графического ввода-нотонабора и вывода-воспроизведения звука) и отдельных специализированных компьютерно-музыкальных операций (МИДИ-игры и импровизации, автогармонизации и комбинирования звуковых пластов, звуковой обработки и редактирования, звукового синтеза и построения виртуального пространства).

Благодаря включённому в оболочку обучающей системы музыкально-компьютерному инструментарию, «поддерживающему выполнение запрограммированных действий: вывода справочного и учебного материалов из локальной базы обучающей программы и Интернета; активизации необходимых программ и редакторов для работы с текстом и графикой, включая специальный редактор» [там же, с. 58], образуется эффективная универсально-музыкальная среда. А при систематическом осуществлении

в ней дидактического дизайна музыки и авторской проектно-творческой деятельности у будущих учителей музыки можно постепенно сформировать высокохудожественную дидактико-технологическую компетентность.

Создание такого многомерного музыкально-компьютерного комплекса предполагает большую научно-исследовательскую деятельность, в том числе систематизацию музыкально-антропологической базы данных в качестве опорного интонационно-семантического словаря (банка нотных примеров-фрагментов из ярких художественных образцов музыкальных аранжировок) и взаимосвязанную работу коллектива специалистов разных областей — специалистов-музыкантов (преподавателей, композиторов, аранжировщиков, учёных) и инженеров-программистов.

При выполнении предстоящей работы необходимо опираться на такие требования, как научная обоснованность всех излагаемых областей — опора на достоверные источники и наглядность, обеспечение доступности предлагаемых электронных ресурсов, соответствие исторической хронологии развития музыкального искусства, грамотная систематизация согласно областям знаний, художественная ценность материала и качество его отображения, постепенность усложнения задач по уровням их прохождения и корреляция предлагаемых контрольно-оценочных материалов.

Данная система может использоваться как электронный контент для самостоятельной творческой работы педагогов-музыкантов, работников культурно-социальной сферы, в том числе для людей, увлечённых музыкой и самообразованием.

Медиаобразование будущих учителей музыки является важным инструментом развития личностной музыкальной культуры и самообразования. Тогда как культура представляет собой модель смыслов, а музыкальное искусство — игру в слу-



чайные результаты художественных актов. Современное музыкально искусство видится как компиляция текстов, где оттачивается мастерство интерпретации, а в результате его постижения на основе музыкально-компьютерного творчества формируются необходимые универсальные и профессиональные компетенции будущих педагогов-музыкантов.

Проект «Жизнь замечательных мелодий» В.Э. Штейнберга [8] охватывает большое разнообразие музыкальных шедевров мировой классики, пронизанной современностью интерпретаций.

В представленных инструментовках классика сочетается с современными ритмами, пришедшими из джаза как основы множества современных эстрадных стилей. Одним из определяющих направлений для развития аранжировочных компетенций можно назвать симфоджаз, который при обучении созданию электронной композиции обретает ведущее значение. Благодаря соединению академической музыки и джаза рождаются интересные версии оркестровок, с помощью которых продляется жизнь многих классических произведений. Основная цель электроакустической аранжировки заключается в приспособлении музыкального материала к условиям исполнения. Безусловно, трактовка популярных мелодий необходима и для того, чтобы они не забывались с течением времени, в том числе и вследствие изменения вкусовых предпочтений слушателей. Задача автора — преподнести известную мелодию, используя яркие эффекты и тенденции передового искусства.

Процесс создания музыкального оформления классических произведений в современные обработки и есть процесс аранжировки как путёвки в дальнейшую жизнь мелодиям. К примеру, саундтрек любого кинофильма чаще всего представляет собой музыкальную тему, изложенную симфоническими средствами. Другим примером является произведение рок-музыки, которое может быть

обработано в танцевальном стиле и перенесено в среду ночного клуба. Арсенал звуковой палитры в руках умелого музыканта позволяет ему воплотить в самых простых и в том числе известных мотивах неординарные художественные идеи, создать из одного и того же интонационного зерна *разные по смыслу* композиции. В результате творческих исканий (своего рода музыкально-исследовательской деятельности) по созданию нового аккомпанемента, подбору разных тембров, корректировке темпо-ритма, оформления нового стилистического строя может быть осуществлена полная трансформация шедевра с видоизменением основной музыкальной линии, но с сохранением идеи, образа и эмоциональной составляющей. Кроме того, может быть частично изменён аккомпанемент произведения или сама мелодия, её музыкальный размер, тембр; а также идейный замысел автора, в результате чего полученный вариант звучания может вовсе не совпадать с оригинальным. Последнее характеризует *производное творение* — аранжировку, предполагающую «получение прав у автора на такую «редакцию» или использование мотивов произведения в своих целях» [4, с. 81].

Одним из видов транскрипций, или переложений, является «живая» интерактивная аранжировка, исполняемая ансамблем/оркестром инструментов (джем-сейшен). Но она является самым сложным видом данной области искусства, поскольку помимо владения академической музыкой, требует отличных исполнительских навыков джазового музицирования и умения импровизировать.

Популярной инструментовкой *real time* такого рода занималось немного музыкантов, и только наиболее талантливые, выдающиеся, такие как, например, известный джазист Ойген Цицери, стали известны во всем мире. Он играл вариации на академическую музыку, создал множество проектов в стиле роко-

ко-джаза. Один из них — транскрипция «Свингующий Чайковский», куда вошли мелодии из циклов «Детский альбом» и «Времена года» композитора.

Задаваясь вопросами обучения такой деятельности, отметим, что джазовая аранжировка является наиболее сложным уровнем музыкального творчества и мастерства, требующим для исполнения таких интерпретаций не только знаний и умений выстраивать фактуру, но и глубинного понимания того, как формируется художественная концепция произведения, хороших технических навыков игры и гармонизации на клавишном инструменте, знаний разнообразных джазовых стилей, владения способами импровизации.

В связи с этим считаем, что одной из важных форм обучения музыканта аранжировке для достижения им высокого уровня является игра классических образцов на электронно-клавишном синтезаторе/рабочей станции в разных музыкальных стилях, а на начальном этапе — с использованием фактурно-стилевых паттернов в автоаккомпанементе. Трансформация мелодических рисунков под несвойственные им современные джазовые ритмы позволит быстрее научиться по-настоящему овладеть искусством живой импровизации. Проекты в виде музыкальных попури станут для будущих педагогов-музыкантов хорошим демонстративным материалом и вызовут большую заинтересованность в творчестве.

Одной из виртуозных интерпретаций, включённой в подборку проекта «Жизнь замечательных мелодий» В.Э. Штейнберга [8], является «Баркарола» из альбома «Времена года» П.И. Чайковского. Неповторимое обаяние пьесы заключается в выразительном отражении композитором картин природы и красивейших видов Петербурга («русской, северной Венеции»), водных каналов и многочисленных рек, жизни его людей и трепетных чувств. Известно, что баркаролой в ита-

льянской музыке (в переводе *barca* — лодка и *rollar* — качать) называли песню лодочника, гребца, рыбака певучего спокойного характера, небыстрого ровного темпа, обычно в размере 6/8, где в аккомпанементе слышна мерно колышущаяся триольная фигура. Пьеса переходного типа объединяет черты баркарольности (плавный ритм, арпеджиато в аккордах — в конце эпизода и коды) и романсовости (песенный характер), поэтому размер у неё не трёхдольный, как свойственно баркароле, а четырёхдольный, так как в ней отсутствуют трёхдольные группировки, характерные для размера 6/8. П.И. Чайковскому удалось придать музыке особый характер покачивания своеобразной ритмической фигурой в сопровождении в крайних частях и синкопированным ритмом среднего эпизода. В результате получился новый тип баркаролы — элегии с широтой русского характера.

Стихотворение А. Плещеева, взятое в качестве эпиграфа к данной пьесе⁶, позволяет воспринять её как приглашение выйти на берег, подойти ближе к воде и с упоением внимать музыкальное произведение под лёгкий шум водяных струй, шелест деревьев на берегу... Поэтому можно также сказать, что эта пьеса — элегический романс.

Произведение написано в сложной трёхчастной форме с серединой-эпизодом, контраст которой достигается не только мелодико-ритмическими средствами, но и сменой фактуры, тембров, темпов. В первой части широко льющаяся тема в *соль миноре* русского песенного склада звучит тепло и выразительно в меццо-сопрановом регистре как «песня без слов». Спокойная мелодия гаммообразного движения (гамма как символ простоты и основа кантиленности) включает минимум острых ритмических фигур и сопровождается простыми гармониями. Ответная нисходящая волна из секвенций на опевании устойчивых ступеней в медленном темпе произво-



дит впечатление томительно-созерцательного развёртывания чувств. Мелодия как бы «раскачивается» на волнах сопровождения, напоминающего традиционные для баркаролы гитарные, мандолинные переборы. В то же время гомофонно-гармоническая фактура ассоциируется с аккомпанементом городского романса. Обилие доминантовых гармоний уводит основную тональность то в одну, то в другую сторону (в *ре минор*, *си бемоль мажор*).

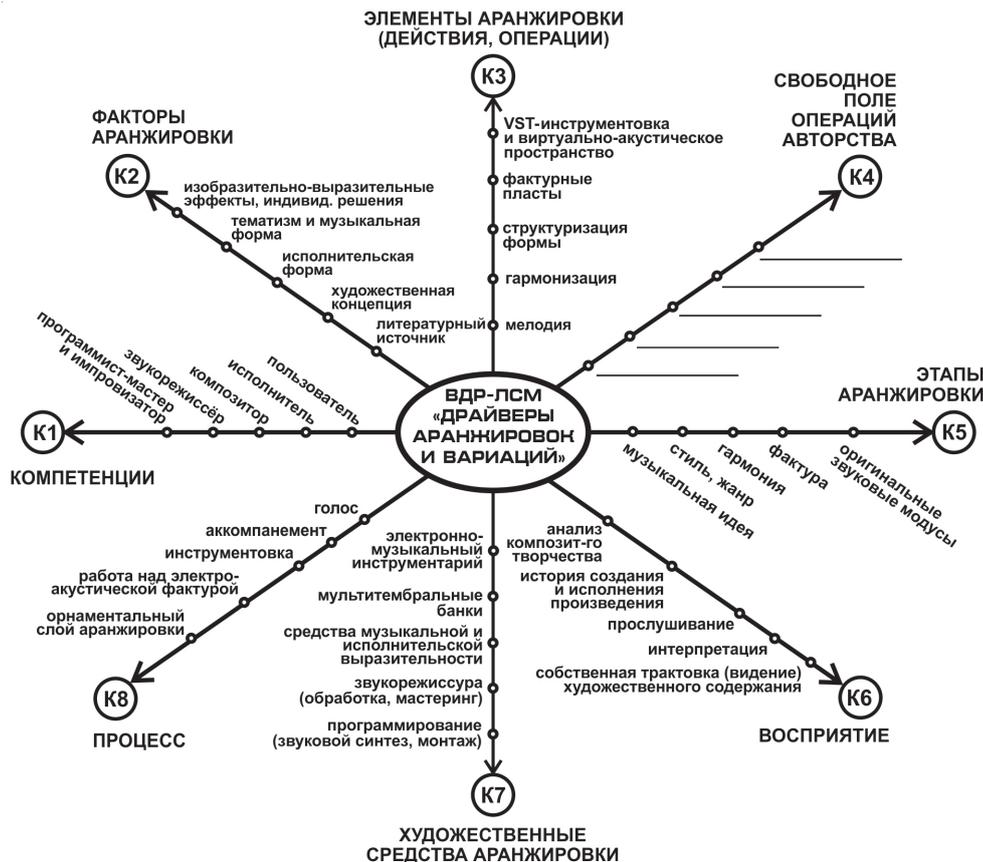
После меланхолической первой части звучит эпизод в *соль мажоре* в темпе с постепенно ускоряемым движением, с контрастным ритмом и инструментальным звучанием, задавая русской теме задорный, игривый характер. В основе аккордовая техника и «поющая» гармония. Затем после небольшого ускорения вступает в свои права аккордовая фактура, сочетание стаккато с акцентированными опорными точками мелодического рисунка, аккордовые скачки, динамические нарастания, заканчивающиеся бурной цепью арпеджированных аккордов *fortissimo*. По ходу развития музыка приобретает восторженный характер, даже слышатся шумные и быстрые всплески волн. Арпеджированные «удаляющиеся» в верхний регистр вводные септаккорды изображают колыхание воды. Но затем всё успокаивается и возвращается прежняя тема.

В репризе повторение не буквальное. Теме в меццо-сопрановом регистре (женский голос) как бы вторит баритоновый тембр (голос мужской). Звучит выразительный разговор с вопросами и ответами, с близко сходящимися и отдаляющимися интонациями как диалог двух наконец встретившихся равнодушных друг к другу людей, и становятся понятными и сентиментальность настроения первой части, наполненного томлением ожидания, и бурлящая радость и восторженность в средней части. Кода с характерной ей гармонической устойчивостью и постепенно растворяющимися,

как бы машущими вслед рукой арпеджированными аккордами даёт понять, что влюблённые удаляются, всё замирает и остаётся опустевший пейзаж на берегу.

В целом пьесу можно назвать утончённым фортепианным романсом. Красочность инструментовки подчинена большой выразительности, потому что у каждого технического приёма есть образное смысловое значение. Фортепианная фактура основана на обилии имитаций, помогающих ведущей мелодии, контрастах, возникающих и исчезающих дополнительных темах в средних голосах, мелькающих среди плавного течения мелодии подобно тому, как роятся в голове влюблённого героя сотни переплетающихся мыслей в минуты задумчивого ожидания своей любимой на берегу. В то же время такую музыку можно сравнить с красочным июньским живописным полотном художника. Таким образом, эта музыкальная картина — не просто пейзаж на берегу реки, а душевное состояние человека, прислушивающегося к дыханию летней ночи, в глубокой задумчивости отдавшегося чувству покоя, общения с природой.

Использование знаний музыкального материала, музыкально-исполнительских, композиторских, звукорежиссёрских навыков построения музыкальной формы и оркестровой фактуры инструментовки и виртуальной акустики звучания, а также навыков создания оригинального саунда с помощью элементов звукового синтеза — одним словом, использование многочисленных художественно-электронных средств, целевых действий и промежуточных локальных операций как драйверов аранжировок и вариаций предполагает владение определёнными компетенциями аранжировщика, представленными в виде логико-смысловой модели (ил. 1), которые включают главные компоненты аранжировочного творчества.



Ил. 1. Визуальный дидактический регулятив «Драйверы аранжировок и вариаций»

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Besame Mucho* в исполнении трио *Los Panchos*, запись 1956 года, см. <https://www.youtube.com/watch?v=Mv7hOq57-aw> и транскрипция в исполнении автора, запись 1990 года, см. <https://tvisterrmr1.livejournal.com/608508.html> (дата обращения: 09.01.2020).

² Текст песни *Besame Mucho* в переводе В. Щербакова:

Целуй меня, целуй меня крепче,
 Как если бы ночь эта нашей последней была.
 Целуй меня, целуй меня крепче —
 Боюсь потерять, потерять я тебя навсегда.
 Хочется видеть тебя мне,
 С тобою быть рядом, в очи глядеться твои.
 Только подумай, что может быть завтра
 Мы будем уже очень, очень далеки.
 Целуй меня, целуй меня крепче,
 Как если бы ночь эта нашей последней была.
 Целуй меня, целуй меня крепче —
 Боюсь потерять, потерять я тебя навсегда.

³ *Besame Mucho* в исполнении Сезары Эворы см. на сайте <https://www.youtube.com/watch?v=eSwT-Dne2Ww> (дата обращения: 09.01.2020).

⁴ *Besame Mucho* в исполнении Элвиса Пресли см. на сайте <https://www.youtube.com/watch?v=uPmXji001Os> (дата обращения: 09.01.2020).

⁵ *Besame Mucho* в исполнении группы «Битлз» и Пола Маккартни см. на сайте <http://www.youtube.com/watch?v=dg48JepkiRo> (дата обращения: 09.01.2020).

⁶ Эпиграф к «Баркароле» П.И. Чайковского из цикла «Времена года»: «Выйдем на берег, там волны Ноги нам будут лобзать, Звёзды с таинственной грустью Будут над нами сиять».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Заббарова М.М. Информационные технологии как фактор самообразования будущего учителя музыки: монография. Уфа: БГПУ имени М. Акмуллы, 2018. 224 с.
2. Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования : дис. ... доктора пед. наук: 13.00.02. Москва, 2007. 494 с.
3. Рябчевская Ж.А. Музыкальная культура в условиях бинарного и тернарного типа социокультурной динамики // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 1 (1). С. 139–145.
4. Политаева Т.И. Использование аранжировок на уроках музыки в современной школе: теория и практика // Педагогический журнал Башкортостана. 2019. № 5 (84). С. 80–88.
5. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности: теория и практика : учебное пособие / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова [и др.]; под ред. Г.М. Цыпина. Москва: Academia, 2003. 366 с.
6. Шаймухаметова Л.Н. О концепции научных разработок лаборатории музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова // Проблемы востоковедения. 2015. № 3 (69). С. 61–67.
7. Холопова В.Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 1. С. 20–28.
8. Интересные факты о песне. URL: https://music-facts.ru/song/Consuelo_Velazquez/Besame_Mucho/ (дата обращения: 09.01.2020).
9. Штейнберг В.Э. Завершение поисково-экспериментального проекта «Жизнь замечательных мелодий» // Педагогический журнал Башкортостана. 2019. № 2. С. 141–144.
10. Штейнберг В.Э. Современный визуальный дидактический регулятив в проекте «Жизнь замечательных мелодий» // ИКОНИ. 2019. № 3, С. 65–76. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.3.065-076>.
11. Штейнберг В.Э., Давлетов О.Б. Концепция компьютерной обучающей системы «DMT_DESIGN(SA). 1» // Образовательные технологии. 2013. № 1. С. 55–62.

Информация об авторах:

Заббарова Маргарита Магнавиевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального и хореографического образования, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (г. Уфа, Россия).

Политаева Татьяна Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой музыкального и хореографического образования, научный сотрудник Научно-исследовательской лаборатории моделирования визуальных регулятивов логико-смыслового типа, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (г. Уфа, Россия).

REFERENCES

1. Zabbarova M.M. *Informatsionnye tekhnologii kak faktor samoobrazovaniya budushchego uchitelya muzyki: monografiya* [Information Technologies as a Factor of Self-education of the Future Music Teacher: Monograph]. Ufa: BGPU imeni M. Akmully [Ufa: Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla]. 2018. 224 p.
2. Krasil'nikov I.M. *Elektronnoe muzykal'noe tvorchestvo v sisteme khudozhestvennogo obrazovaniya : dis. ... doktora pedagogicheskikh nauk: 13.00.02* [Electronic Musical Creativity in the System of Art Education : Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogical Sciences: 13.00.02]. Moscow, 2007. 494 p.

3. Ryabchevskaya Zh.A. Muzykal'naya kul'tura v usloviyakh binarnogo i ternarnogo tipa sotsiokul'turnoy dinamiki [Musical Culture in Conditions of Binary and Ternary Type of Socio-Cultural Dynamics]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2006. No. 1 (1), pp. 139–145.
4. Politaeva T.I. Ispol'zovanie aranzhirovok na urokakh muzyki v sovremennoy shkole: teoriya i praktika [Using Arrangements in Music Lessons in a Modern School: Theory and Practice]. *Pedagogicheskiy zhurnal Bashkortostana* [Pedagogical Journal of Bashkortostan]. 2019. No. 5 (84), pp. 80–88.
5. Kirnarskaya D.K. *Psikhologiya muzykal'noy deyatelnosti: teoriya i praktika : uchebnoe posobie* [Psychology of Musical Activity: Theory and Practice : Textbook]. D.K. Kirnarskaya, N.I. Kiyashchenko, K.V. Tarasova [and others]; edited by G.M. Tsy-pin. Moscow: Academia, 2003. 366 p.
6. Shaymukhametova L.N. O kontseptsii nauchnykh razrabotok laboratorii muzykal'noy semantiki UGAI im. Zagira Ismagilova [About the Concept of Scientific Developments of the Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov]. *Problemy vostokovedeniya* [Problems of Oriental Studies]. 2015. No. 3 (69), pp. 61–67.
7. Kholopova V.N. Muzykal'naya germeneytika, muzykal'naya semantika, muzykal'noe sodержanie: sravnenie vozmozhnostey [Musical Hermeneutics, Musical Semantics, Musical Content: Comparison of Possibilities]. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Scholarly Papers of the Russian Gnesins' Academy of Music]. 2015. No. 1, pp. 20–28.
8. *Interesnye fakty o pesne* [Interesting Facts about the Song]. URL: https://music-facts.ru/song/Consuelo_Velazquez/Besame_Mucho/ (access date: 09/01/2020).
9. Shteynberg V.E. Zavershenie poiskovo-eksperimental'nogo proekta “Zhizn' zamechatel'nykh melodiyy” [Completion of the Search and Experimental Project “Life of Wonderful Melodies”]. *Pedagogicheskiy zhurnal Bashkortostana* [Pedagogical Journal of Bashkortostan]. 2019. No. 2, pp. 141–144.
10. Shteynberg V.E. Sovremennyy vizual'nyy didakticheskiy regulyativ v proekte “Zhizn' zamechatel'nykh melodiyy” [Modern Visual Didactic Regulation in the Project “Life of Wonderful Melodies”]. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 65–76. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.3.065-076>.
11. Shteynberg V.E., Davletov O.B. Kontseptsiya komp'yuternoy obuchayushchey sistemy “DMT_DESIGN(SA). 1” [The Concept of the Computer Training System “DMT_DESIGN (SA). 1”]. *Obrazovatel'nye tekhnologii* [Educational Technologies]. 2013. No. 1, pp. 55–62.

Information about the authors:

Margarita M. Zabbarova, Ph.D. (Pedagogic), Associate Professor at the Department of Music and Choreographic Education, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (Ufa, Russia).

Tatiana I. Politaeva, Ph.D. (Pedagogic), Associate Professor, Head of the Department of Music and Choreographic Education, Researcher at the Research Laboratory for Modeling Visual Regulators of Logical-Semantic Type, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (Ufa, Russia).

Статья поступила в редакцию 15.08.2021; одобрена после рецензирования 10.09.2021; принята к публикации 08.11.2021.

The article was submitted 08/15/2021; approved after reviewing 09/10/2021; accepted for publication 11/08/2021.



<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.135-141>

Interview

Интервью

**An Interview
with Austrian Composer
Werner Schulze**

**Интервью с австрийским
композитором
Вернером Шульцем**

ANTON A. ROVNER

*Moscow State P.I. Tchaikovsky
Conservatory,
Moscow, Russia,
antonrovner@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>*

АНТОН АРКАДЬЕВИЧ РОВНЕР

*Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского,
г. Москва, Россия,
antonrovner@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>*

Abstract. The following interview with Austrian composer Werner Schultze presents the composer's biography and artistic evolution. The composer describes his musical style, his interest in other disciplines, and his efforts to conjoin different branches of knowledge together with music and to give each one of them a musical interpretation. Thereby, his efforts result in such striking phenomena as "Philosophy in Music," "Theology in Music," "Mathematics in Music," each of these categories becomes realized by original highly-imaginative musical compositions, such as "Lull" (devoted to the medieval mystic Ramon Lull), "Schopfungesange" ("Songs to the Creation of the World"), "Franziscus" (honoring St. Francis of Assisi), "Anchibasie" (devoted to the Greek philosopher Heraclitus), "Sokrates" (written about the life and death of Socrates, according to Plato's texts) and many others.

Keywords:

Werner Schultze, composer, Austria, contemporary music, Philosophy in Music, Theology in Music, Mathematics in Music, chamber music, orchestral music, music for chorus and orchestra, music for solo singers and orchestra

Аннотация. Предлагаемое интервью с современным австрийским композитором Вернером Шульце представляет биографию и творческое становление композитора. Шульце описывает свой музыкальный стиль, интерес к другим дисциплинам, свои попытки связать воедино различные области знания и каждую из них наделить музыкальной интерпретацией. Его усилиями появились такие яркие явления, как «философия в музыке», «теология в музыке», «математика в музыке», и каждая из этих категорий реализуется весьма изобретательными музыкальными произведениями, такими как «Лулл» (посвящено средневековому мистику Рамону Луллу), Schopfungesange («Песни о сотворении мира»), Franziscus (посвящено св. Франциску Ассисскому), «Анхибасия» (посвящено греческому философу Гераклиту), Sokrates (о жизни и смерти Сократа по текстам Платона) и многими другими.

Ключевые слова:

Вернер Шульце, композитор, Австрия, современная музыка, философия в музыке, теология в музыке, математика в музыке, камерная музыка, оркестровая музыка, музыка для хора и оркестра, музыка для солистов с оркестром

For citation:

Rovner A.A. An Interview with Austrian Composer Werner Schulze. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 135–141. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.135-141>.

Для цитирования:

Ровнер А.А. Интервью с австрийским композитором Вернером Шульцем // ИКОНИ / *ICONI*. 2021. № 4. С. 135–141. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.135-141>.

Anton Rovner: *Mr. Schulze, can you tell us, where were you born, where did you study composition, and what were your first musical influences?*

Werner Schulze: I was born in 1952 in the Austrian town called Wiener Neustadt, located 50 kilometers south of Vienna. I live there now, as well. Only during the 40 years being a professor at the University of Music and the Performing Arts I lived in Vienna. But never in my life have I lost connection with my initial home, a small and beautiful town of 45 thousand people. As a boy I attended not only the Humanistic Gymnasium, but also the Music School. I studied the piano, as well as the recorder (*Blockflöte* in German), which is a popular instrument in Austria, especially for pedagogic use. At the age of 14 and 15 my main interest was focused on Berlioz' and Richard Strauss' treatises on instrumentation, which I venerated as the Bible. At that time, I actively developed my interest in the instruments of the symphony orchestra. Then I started learning to play the bassoon, which at that time was very difficult for me, and virtually impossible to study in the small town where I lived. So at the age of 16, though continuing to live in Wiener Neustadt and attending school for two more years, once a week I travelled to Vienna to study bassoon at the *Academy of Music* (now the *University of Music and Performing Arts in Vienna*). After I finished my studies in school, I moved to Vienna in order to study at two universities simultaneously. I studied philosophy at the *University of Vienna*, supplementing it with a little mathematics and theology. However, my main interest has always been ancient languages — in

school I enthusiastically studied Greek and Latin, while at the University of Vienna I studied Ancient Babylonian, so I was even able to translate some parts of the Codex of Hammurabi in the original. At the same time, I pursued my musical studies at the Academy of Music, continuing my bassoon lessons. I also studied a special field — which I later taught as a professor — called “Harmonic Research” (*Harmonikale Forschung*) or “Harmonic Fundamental Research”. Since the year 2000 we have started using the American English word “Harmonics.” As you know, “harmonics” means the overtone series, but this is merely the physical, acoustic meaning of the word. However, the Ancient Greek term “harmonics” as used by Ptolemy, means: to find relationships and analogies between the harmony of the spheres, the mathematics of music and the mathematical fundamentals of architecture, a type of thinking which starts with Plato's philosophy. So this is what I taught as a professor at the University of Music and the Performing Arts in Vienna, and I established a department for researching and teaching this subject, called the *International Centre of Harmonics (Internationales Harmonik Zentrum)*. Seven years ago, in 2014 I retired from teaching at the university.

Anton Rovner: *You have mentioned your interest in philosophy. What philosophy are you most interested in? Is your music related in any way to your philosophical interests?*

Werner Schulze: I am especially interested in the Pythagorean and Platonic philosophy, but also in Christian theological philosophy. Obviously, I compose music



in that vein, expressing the state when philosophy and theology meet.

Anton Rovner: *Which of your compositions are most connected with Pythagorean and Platonic philosophy?*

Werner Schulze: An entire group of my musical compositions are called “Philosophy on Stage,” and another group I label as “Theology on Stage.” There are altogether not more than seven such compositions, because I have completed these cycles.

Anchibasie, composed in 2004, is a dance-music-language work containing texts in Ancient Greek by the early Greek philosophers Heraclitus and Empedocles. Its title can be translated from Ancient Greek as “approximation”. Only 126 small fragments of Heraclitus’ texts have survived up to the present day, and the shortest of these fragments consists of only one word — “anchibasie”. I took these old, historical texts and combined them with music and dance. The composition is written for two dancers, two singers and chorus, the part of which includes dance motion, and six instrumentalists — the latter parts can be performed on different alternating instruments at liberty. This composition combines philosophy, poetry, music, and stage action. It has been performed five times altogether.

Sokrates is a theatrical drama with music, which I define as a “Stationen-Musik-Theater,” written in 2002/03 entirely to my own dramatic text, derived in part from Plato’s writing, about the life and death of Socrates.

I have also composed *Passio*, a Passion different from Johann Sebastian Bach’s monumental works: My composition is written on a text in Ancient Greek, the part of Jesus is sung by a soprano, and the entire work is quite theatrical in its approach. The libretto combines texts from all four Gospels (the greatest amount of text taken from the Gospel according to St. John, and the minimal amount of text coming from St. Luke) and my own text. In my composition I depart from the traditional approach of

Passions by also including the narration of the Resurrection of Christ, something which usually is not done in this genre. I decided to make this inclusion, so that the composition could also be performed on Easter Sunday.

Anton Rovner: *As I understand, many of these compositions are essentially oratorios in their genre. Many of them are composed for soloists, chorus and orchestra and are settings of religious texts.*

Werner Schulze: Yes, most of these compositions can be compared to oratorios in their genre. My composition *LLULL* written in 1998/99 in honor of the great medieval Catalan religious thinker Ramon Llull I call a “Logo-Mysterion,” since it pertains to both philosophy and theology. It could be described as an oratorio, since it is written for orchestra (flute, oboe, soprano saxophone, two trombones, percussion, piano, organ, strings), soprano solo, mixed chorus and a speaker set to a text in old Catalan (or, better to say, Majorcan). Since Ramon Llull was a religious mystic, he wrote many logo-mystical books which I set to music and which I classify not as “theology”, but as “theo-logic”, since in it theology and logic come together. The text for the speaker can be performed in any other language, depending on what country my work is performed. For example, in the year 2000 it was performed on the Faroe Islands in the North Atlantic during the celebration of the thousandth anniversary of the arrival of Christianity on the Faroe Islands. So this composition was performed there for the occasion in Faroese, along with Brahms’ “Ein Deutsches Requiem”. Faroese is a language, resembling a blend of Icelandic and Norwegian, and it is spoken on these islands, which have a population of only 51 thousand people.

My composition *Schöpfungsgesänge (Cantos de Creación, Chants of Creation)* describes the creation and essential aspects of the world, although differently from the canonic Biblical approach. It was set to small fragments from the book “Cántico Cósmico” of Ernesto Cardinal, a famous

Nicaraguan priest who was at odds with the establishment of the Catholic Church, and was eventually excluded from it. His book deals with natural sciences and philosophy, combined with myths and fairytales, on the one hand, and Christian thinking, on the other hand.

Cantico di Frate Sole, devoted to St. Francis of Assisi, is written for an ensemble of soprano, two string quartets, contrabass and piano. It explores the original medieval text of St. Francis of Assisi written in early Italian.

Anton Rovner: *So, as I understand, "Philosophy on Stage" and "Theology on Stage" are for the most part compositions for soloists, chorus and instrumental ensembles? Are there any exceptions to this? Do these categories include any works written in other genres?*

Werner Schulze: The only exception is my quartet *Logos*. It can be compared to Olivier Messiaen's quartet for clarinet, violin, violoncello and piano, but consists of clarinet, bassoon, violoncello and piano. The musical score does not include any text, but it includes a part for light, involving projections of different colors, which change during the three movements of the work, each one, respectively, describing God the Father, the Son and the Holy Spirit.

Anton Rovner: *And you also have a category called "Mathematics on Stage"?*

Werner Schulze: Yes, this section consists of only one work, an opera essentially about mathematics. *Kalkül* is a theatre opera set to the text of Carl Djerassi, composed in 2004, it was performed first 2005 at the Zürich Opera House on the occasion of the 150th anniversary of the "Eidgenössisch-Technische Hochschule." Its plotline describes a famous fight in the history of mathematics which took place between the famous philosopher-mathematicians Gottfried Wilhelm Leibnitz and Isaac Newton, the latter was the first to have invented the "calculus differentialis". *Kalkül* was about this argument between these two minds regarding their mathematical

invention, which took place during the course of about 35 years. The opera is scored for soprano, alto, tenor and bass voices, theatrical players and a chamber ensemble of flute, oboe, clarinet with contrabass clarinet, bassoon, trumpet, trombone, two violins, viola, violoncello, contrabass and piano/harpsichord. This opera includes one section, in which all the musicians must also demonstrate themselves as theatrical actors.

Anton Rovner: *Can you tell us about your work "Oedipus"? Is it based on Sophocles' tragedy? What is it composed for?*

Werner Schulze: My operatic work "Oedipus" was composed for narrator, puppeteer, actors, chorus, and Javanese gamelan orchestra, and it lasts for two hours. I turned to the gamelan orchestra, because Indonesia is essentially my second home. So it was a completely new experience for me. I developed a new kind of musical score created especially for gamelan orchestra, which involves notation involving only Arabic numbers.

Anton Rovner: *This is all very intriguing. You have demonstrated yourself as being a very bright and versatile composer. Besides your operas and works on stage, have you also composed any purely instrumental pieces?*

Werner Schulze: Yes, I have composed solo pieces for almost all the orchestral instruments, even for some rare ones, like the heckelphone, a kind of a baritone or bass oboe.

Anton Rovner: *This is quite unusual. The only place I have encountered the name of the heckelphone was in Walter Piston's book "Orchestration". I have never seen them or heard about them anywhere else. I thought they are completely obsolete by now.*

Werner Schulze: No, they do exist, and some composers write for them. I can tell you about them, because I am a specialist in the world of the heckelphone. There are currently only 165 instruments altogether throughout the world, made from 1904 to 2012. Presently two more instruments are now being built, and they will be finished in



two or three years. I was the owner of one of these instruments.

Anton Rovner: *In what countries are these instruments present? I have never heard of heckelphones being available at all in Russia, nor in the United States. Perhaps, they can be found in some of the European countries?*

Werner Schulze: If you are interested about the instrument, you can visit the website <http://www.heckelphone.org>, and you will see, among other things, a list of which countries have this instrument. And if you go to #3197 on this website, you will find some information about me. There are many heckelphones in Germany, about 45% of them, four instruments in Austria, and about 40% of them are in the United States.

Anton Rovner: *Can you tell us about some of your other compositions for chamber ensemble?*

Werner Schulze: I have an assortment of chamber compositions, many of them bearing colorful titles and peculiar conceptions. Let us start with some works for solo instruments. *Fibonacci Haiku* for bassoon solo is one example of this group. As the title indicates, it makes use of the Fibonacci series as its main structural element. As I have played the contrabassoon many times, I know how to write for this instrument and to evoke its most expressive and virtuosic aspects; the title of my solo composition is *Contrafagottophonia*. *Holzwege* [Wooden Paths] is written for a special kind of organ — an Italian organ named “Organo di legno” containing 14 notes per octave (instead of the usual 12). And, of course, I have written some compositions for piano solo: *Farben und Zeiten* is not evoked by any literary work or plotline, but inspired by particular images and psychic attributes. *Poesie des Augenblicks* for piano solo is also not based on any literary text or story. Another example is a short piece called *Aus Stein gehauen* [Carved out from Stone].

Anton Rovner: *Have you composed many works for chamber ensembles?*

Werner Schulze: I have written many duos, trios and quartets for various ensembles of instruments. *Sketches & Catches*

for baritone, bassoon and piano is based on my own poems. *Concerto R<oberto>N* in my opinion is an especially important work. In 2022 there will be film especially made especially for this music — it will be a case of not music made to a film, but a film made to music. It consists almost entirely of harmonics, while my friend’s name is Roberto, and he is from Oslo, Norway. So I combined together the words “Roberto” and “Oberton,” the German word of “overtones”, to create the title of this work. It is the most incredible bassoon concerto ever, composed for bassoon and three other instruments, altogether combining to four instruments.

Anton Rovner: *What is the overall style of your music? Do you adhere to an atonal, avant-garde style, or to a tonal, traditional style?*

Werner Schulze: I have compositions written in a more avant-garde idiom, as well as works with tonal harmonies composed in a more traditional style. My chamber opera *Trygaios* is a serious comedy set to the famous play by Aristophanes, so I thought that any experimental style and textures would be inappropriate. The work is meant to be performed for an understanding and appreciative audience, preferably also endowed with a sense of humor. The stylistic directedness also depends on the period of my life. When I was younger, I was more interested in experimental stylistic trends. Now that I have grown older, I have become more interested in a simpler, more accessible style, which, although not being entirely diatonic, are certainly endowed with a tonal centrality. I am not really interested in twelve-tone music, but prefer much more “eleven-tone music.” in the latter case, only one pitch is missing in the harmony, but when this pitch after ten or twelve minutes finally appears, it brings in a charge of energy.

Anton Rovner: *Could you tell us something about your opera “Trygaios” for baritone and chamber ensemble?*

Werner Schulze: *Trygaios* was composed with my own libretto based on Aristophanes’



play. Recently it has been performed in July 2021 at the contemporary music festival “Two Days and Two Nights of New Music” in Odessa, Ukraine by Austrian baritone Rupert Bergmann and the Senza Sforzando chamber ensemble directed and conducted by Oleksandr Perepelitsya Jr. I have previously told a little about my drama with music “Sokrates”. Rupert Bergmann has been one of the actors for the several performances of this work, which took place in 2003 in an empty Gothic church in my hometown. After a few repeated performances of this work, Rupert and the pianist who accompanied him asked me to compose songs for him. At first I refused the offer, but after two or three weeks of thinking about it, I finally accepted it. I composed the previously mentioned “Sketches and Catches”, settings of my own texts, which are short, and most of which are quite funny. The songs were for bass-baritone, bassoon and piano. Rupert performed them six times already in Austria. After that he told me about the festival “Two Days and Two Nights of New Music” in Odessa in which he had participated several times and suggested me to compose a so-called mini-mono-opera, which he could perform in Odessa, as well as in Austria. I asked him, what subject I should take for the opera. Previously, I had composed a considerable amount of serious music about austere subject matter, such as “Oedipus” or “Passio”, but I had never composed any musical settings of Greek comedies. This side of art was empty in my life. I had a special fondness for Aristophanes’ play “Eiréne”, so I decided to compose my opera to that play. Rupert told me that the opera should be no more than 25 minutes long, so I had to compose a work 24 minutes long! The work is written for baritone, clarinet, violin, violoncello, piano and percussion, almost entirely in a tonal harmonic idiom, with textures close to neoclassical ones, and it has a very merry, humorous mood. Rupert Bergmann gave it an excellent performance, singing in a virtuosic manner, as well as running around and jumping on stage in a very jovial theatrical way.

Anton Rovner: *Can you tell us about your compositions which you call “Grotesken”?*

Werner Schulze: *Der Untergang des römischen Imperiums* is a peculiar kind of opera about Gaius Julius Caesar, who was murdered by Brutus and his group of conspirators, as we all know. The plotline of this opera contains grotesque “facts” about his death. In the Roman Capitol there were two Austrian civil servants, who were actually responsible for the death of Caesar. The plot involves a lady, Perma Penetrantia, as well as many other interesting details. Later I took fragments from this work, in the manner of Stravinsky, and composed an instrumental work for orchestra in 10 movements, which I called *Civil Servants Symphony*. Although, being essentially a symphony, it carries this title, since much of the music from it was derived from the opera.

Anton Rovner: *You have demonstrated yourself as a brilliant, versatile and prolific composer. What other forms of musical activities do you engage yourself, besides composing?*

Werner Schulze: I also actively study the music of the great masters and teach it in my classes. I have also worked in philosophical and musical publications. For one publishing project I have edited the Fugue by Johann Sebastian Bach from his Sonata for solo violin BWV 1003. I have found in this work the clear architectural design, which contains seven sections. If you look at my analysis, you can see that exactly in the middle of the work, after 144 measures, there is the basic accord with a mirror reflection of the music in its structure, and the fifth section of this work is directly connected with the third section, while the very short second section is directly connected with the very short sixth section. The organism of this fugue has a direct connection with theology, since it contains the prayer Pater Noster [Our Father]. So the seven sections of the Lord’s Prayer are directly mirrored in the seven sections of this fugue. These are some examples of the kind of analysis of classical music I carried out.



Anton Rovner: *What are your plans for the upcoming future?*

Werner Schulze: As I call myself a cosmopolitan (Weltbürger) I'm happy looking forward to performances in Romania, Faroe Islands, Indonesia and Ukraine. My compositional projects are *Lungauer Nachtmusik* (Night Music) and a

new work for Odessa in 2023. But before I have my 70th birthday with a special mini-marathon concert ...



Information about the author:

Anton A. Rovner, Ph.D. (Arts), faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory; Associate Professor at the Department for Philosophy, Sociology and Culturology, Moscow University for the Humanities (Moscow, Russia).

Информация об авторе:

Ровнер Антон Аркадьевич, Ph.D., преподаватель кафедры междисциплинарной специализации по музыковедению, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (Moscow, Russia).

The article was submitted 09/01/2021; approved after reviewing 09/20/2021; accepted for publication 11/01/2021.

Статья поступила в редакцию 01.09.2021; одобрена после рецензирования 20.09.2021; принята к публикации 01.11.2021.



УДК 78.01, 784.5

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.142-158>

Авторский цикл лекций
Классики отечественной музыки XX века

Authorial Cycle of Lectures
The Classics of 20th Century Russian Music

Музыкальное искусство XX века (на материале хорового творчества)

The Art of Music in the 20th Century (Based on the Material of Choral Music)

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова,
г. Саратов, Россия,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

*Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire,
Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

Аннотация. Лекции по отечественной музыке XX века, опубликованные в предыдущих номерах нашего журнала, были посвящены творчеству таких выдающихся композиторов, как С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Мясковский, Д. Шостакович, Г. Свиридов, Р. Щедрин и А. Шнитке. В последней из опубликованных лекций были представлены краткие очерки о музыке С. Слонимского, В. Гаврилина и Е. Гохман. Завершая этот лекционный цикл, мы приводим общий обзор музыкального искусства прошлого столетия, которое рассматривается на материале хорового творчества и в последовательном эволюционном движении трёх периодов. Начало XX века (1890–1920-е годы) было временем как постепенного, так и скачкообразного перехода от классики к современности. Художественная классика в эти десятилетия прошла полосу постепенного угасания. Современное искусство заявило о себе во всевозможных формах кардинального обновления всех эстетико-технологических основ, что крайнее выражение получило в феномене художественного авангарда. Середина

Abstract. The lectures on 20th century Russian music published in previous issues of our magazine were devoted to the work of such outstanding composers as Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich, Georgy Sviridov, Rodion Shchedrin and Alfred Schnittke. In the last of the published lectures brief sketches on the music of Sergei Slonimsky, Valery Gavrilin and Elena Gokhman were presented. Completing this cycle of lectures, we shall give a general overview of the art of music of the previous century, which is examined on the basis of choral music and in the successive evolutionary movement of three periods. The beginning of the 20th century (the period between the 1890s and the 1920s) was a time of both gradual and abrupt transition from classics to modernity. During these decades the classical arts went through a period of gradual fading. Modern art asserted itself in all sorts of forms of pivotal renewal of all aesthetic and technical foundations, which received its extreme expression in the phenomenon of avant-garde art. The middle of the century (from the 1930s to the 1950s) was in no small measure opposed to the attitudes



столетия (1930–1950-е годы) в немалой степени противостояла установкам начала века. Теперь главенствовало стремление к упорядоченности и уравновешенности, к ясности и чёткости, насколько это было возможно в условиях исключительно противоречивой реальности XX столетия, чему сопутствовало прояснение и просветление стиля, а также возвращение к традициям. В свою очередь, вторая половина века (1960–1980-е годы) во многом противопоставила себя предшествующему периоду процессами бурной модернизации композиторского мышления, интенсивнейших исканий и ничем не стесняемого экспериментирования, что вылилось в чрезвычайно представительное движение, которое стали именовать вторым авангардом (в отличие от первого, или раннего авангарда, возникшего в начале столетия). Коренное обновление художественной материи нашло себя в массе всякого рода изобретений и звуковых техник.

Ключевые слова:

музыкальное искусство XX века,
музыка XX века в ряду искусств,
хоровая музыка XX века

of the beginning of the century. In this time period it was dominated by a desire for orderliness and balance, for clarity and intelligibility, to the extent that this was possible in the highly contradictory reality of the 20th century, which was accompanied by a clearing and enlightenment of the musical style, as well as a return to tradition. In turn, the second half of the century (from the 1960s to the 1980s) in many respects opposed itself to the previous period with the processes of rapid modernization of composers' thinking, intense artistic exploration and unrestrained experimentation, which resulted in an extremely representative movement, which began to be called the second avant-garde (in contrast from the first or early avant-garde which emerged at the beginning of the century). A radical renewal of artistic matter found itself in the mass of all kinds of inventions and sound techniques.

Keywords:

the art of music in the 20th century,
20th century music among the arts,
20th century choral music

Для цитирования:

Демченко А.И. Музыкальное искусство XX века (на материале хорового творчества) // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 142–158. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.142-158>.

For citation:

Demchenko A.I. The Art of Music in the 20th Century (Based on the Material of Choral Music). *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 142–158. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.142-158>.

Казалось бы, научная и учебная литература по музыкальному искусству XX века всеобъемлюща [1; 2; 3; 4; 5; 6], включая огромную персоналию, в том числе адресованную творчеству отечественных композиторов [7; 8; 9; 10; 11; 12]. Однако, к сожалению, отсутствуют компактные обзоры происходившего в музыке этого времени, выдержанные в формате лекционного изложения, — их только частично восполняют отдельные разделы учебных пособий автора [13; 14].

Именно эта задача и поставлена во главу угла данной лекции.

Предлагаемый обзор современного музыкального искусства выполнен на материале *хорового творчества*, исходя из двух соображений. Во-первых, из стремления к максимальной лаконичности изложения, а это, естественно, требует ограничений в объёме рассматриваемого материала, что особенно необходимым оказывается в условиях поистине гигантского многообразия художествен-

ных явлений XX века. И, во-вторых, следует учитывать ещё пока что недостаточную адаптированность сегодняшнего слушателя даже из профессиональной среды к восприятию сложного, противоречивого мира современной музыки, а в варианте хорового звучания эта музыка, в сравнении с инструментальной сферой, почти всегда менее радикальна, прочнее связана с традиционным художественным мышлением и потому более доступна.

Сказанное вовсе не означает того, что предлагаемый обзор предназначен только для тех, кто имеет непосредственное отношение к хоровому искусству. С одной стороны, здесь затрагивается широкий спектр жанров: произведения для хора *a cappella* и с сопровождением, кантаты и оратории, музыкально-театральные полотна с использованием хора. А с другой стороны, в призме названных жанров раскрываются общие для музыкального искусства художественные процессы и основополагающие тенденции.

Ещё одно из предварительных соображений касается того, *что* понимать под *современным* музыкальным искусством. В самом широком смысле слова современным является всё, созданное в рамках текущей ныне эпохи. Таковым остаётся для нас и то новое, что появилось с начала XX столетия, когда возник перерыв прямой преемственности с классикой предшествующего времени.

Начало XX века (1890–1920-е годы)

Начало XX века — это по преимуществу 1910–1920-е годы, хотя правомерно говорить о более продолжительном периоде рубежа (1890–1900-е годы) и начала (1910–1920-е годы) XX века. То была целая эпоха как постепенного, так и скачкообразного перехода от классики к современности, когда уже с конца 1880-х годов в недрах прежней эстетической системы вызревали и накапливались ростки нового.

Художественная классика в это рубежное время вступила в полосу постепенного угасания, заката, что, в частности, породило широкое распространение *элегических настроений* и связанных с ними мотивов прощания и печали исхода. В качестве характерного примера подобной настроенности прозвучит начало **Реквиема** (1888) французского композитора *Габриэля Форе* (1845–1924).

Г. Форе. Реквием

Дирижёр К. Дэвис (1.25)

Прозвучавшая музыка даёт основания для целого ряда сопоставлений ушедшего тогда позднеклассического искусства с нарождавшимся новым. Прежде всего, реквием как таковой — принадлежность духовной музыки. А духовная музыка получила в это рубежное время чрезвычайно широкое распространение. Одна из причин её расцвета коренилась в обстоятельствах, связанных с естественным жизненным циклом: в свои «преклонные годы» историческая эпоха, как и отдельно взятый человек, нередко склоняется к религиозности, к чему побуждает приближающаяся встреча с Вечностью. Но, может быть, ещё более существенным в данной ситуации было интуитивное предчувствие того, что надвигалась эра жестоких испытаний человеческого духа, более того — в немалой степени эра бездуховности и даже антидуховности. Вот почему казалось столь необходимым напомнить человеку о нетленных нравственных ценностях.

Подъём духовных жанров, воспринимаемый как итог этических исканий художественной классики и как канун иного времени с его потрясениями, особенно коснулся музыкального искусства России, которой суждено было стать в XX столетии эпицентром катаклизмов, происходящих в мировом сообществе. Среди целого ряда композиторов, деятельность которых определила подлинный *ренессанс русской духовной музыки* (А. Архангельский,



П. Чесноков, А. Кастаньский, А. Гречанинов и др.), ведущее место занял *Сергей Рахманинов* — именно ему принадлежат две монументальные хоровые партитуры, составившие кульминацию в развёртывании духовной музыки рубежного времени. Причём прослеживается показательная эволюция: если *Литургия* (1910) отвечала самым высоким канонам богослужебного пения русского православия, то *Всенощная* (1915) в определённой мере содержала в себе иную идею: вторжение массового начала, подчас несколько огрублённого, связанного с фольклорной почвой. И это понятно: год создания Всенощной — время разгара Первой мировой войны, которая отбросила многие ценности прошлого, стала коренным водоразделом между эпохой классики и явью современности, в некотором роде обозначив наступление времени варварства и разрушения, времени попрания гуманизма. Не случайно в том же 1915 году появляются две другие большие партитуры, связанные с традициями прошлого — кантата С. Танеева «По прочтении псалма» и оратория А. Кастаньского «Братское поминовение».

Реквием Форе даёт ещё одну точку отсчёта. Возвышенность и благородство, проникновенность и утончённая красота его звучания — из примет того художественного явления рубежного времени, которое получило красивое название *Серебряный век*. В русской музыке одним из самых замечательных его представителей был опять-таки Сергей Рахманинов. И он оставил наиболее значительное свидетельство катастрофы своего поколения, поколения создателей культуры Серебряного века, в его столкновении с новой реальностью — вокально-симфоническую поэму «*Колокола*» (1913). В ней поэтапно передано движение судьбы этого поколения: от радужных упований (I часть) и «снов золотых» (II часть) через явь экспансивного вторжения нового мира (III часть) к погребальной тризне, к отпеванию безвозвратно уходящего «серебряного века» (финал).

Обратимся к моменту катастрофического перелома, который приходится на предпоследнюю часть. Композитор воочию рисует здесь бушующее пламя пожарищ, бунтов, мятежей, ужас надвигающихся кошмаров перед лицом мрачной, злой демонической воли. И превосходно передан нервный динамизм урбанистического склада, мощный напор энергетики нового времени с её импульсивным ритмом.

С. Рахманинов
«Колокола», III часть
Дирижёр К. Кондрашин (1.18)

То, что мы слышим в этой части рахманиновской вокально-симфонической поэмы, отчётливо перекликается с образностью ряда произведений, которые обозначили рождение целого направления в музыке начала XX века. В том же 1913 году, в прямой преддверии Первой мировой войны, появился балет И. Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «*Картины языческой Руси*», несколько ранее — фортепианная пьеса Б. Бартока «*Allegro barbaro*», а несколько позднее — «*Скифская сюита*» Прокофьева (курсив мой. — А.Д.) (кстати, сам Рахманинов после «Колоколов» вынашивал в середине 1910-х годов замысел балета «Скифы»). Три выделенные курсивом определения (*языческое, варварское, скифское*) в своём комплексе дают представление об одном из характернейших векторов художественных исканий этого времени. И стоит упомянуть, что эта линия задолго предвосхищалась в некоторых хоровых опусах классиков музыкального искусства второй половины XIX века — имеются в виду прежде всего номер «В пещере горного короля» из музыки Э. Грига к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» (авторская версия с хором) и «Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь».

Современные «язычество», «варварство», «скифство» означали, что на поверхность жизни вырвался «джинн» пер-

возданных стихийных сил. Однако за архаикой внешней сюжетики скрывалась именно современность и, в частности, столь присущий ей повышенный динамизм, причём нередко с его конструктивно-урбанистической окрашенностью, что можно было заметить и в только что прослушанной музыке Рахманинова. Разумеется, в сравнении с ним тогдашние молодые композиторы (в том числе только что названные) шли гораздо дальше, и их «язычество» в своём радикализме смыкалось с художественным *авангардом начала XX века*. А целью авангарда было кардинальное обновление искусства, и в своём стремлении к новизне наиболее воинствующие из его представителей могли бы подписаться под тем, что провозгласили литераторы-футуристы устами В. Маяковского: «Сбросить классику с корабля современности».

Однако это была только часть, самый «левый» фланг художественного процесса. Обновление искусства шло неизмеримо более широким фронтом, в сложном взаимодействии классического и современного, во всевозможном комбинировании признаков того и другого. И важнейший канал этого обновления был связан с активной разработкой народно-национального начала, к чему подталкивало и то обстоятельство, что в первые десятилетия века весь земной шар пришёл в брожение, происходило передвижение огромных людских масс (достаточно представить себе ситуацию той же Первой мировой войны).

Обострившийся интерес к народно-национальному началу естественным образом находил для себя опору в народно-песенном материале, который претворялся во многом по-новому. Так возникло, пожалуй, самое значительное художественное направление в музыкальном искусстве начала XX столетия — *неофольклоризм* (приставка *нео-* как раз и призвана зафиксировать *новый* характер отношений композиторов с фольклором в сравнении с тем, что было свойствен-

но предшествующей эпохе). Ведущими его представителями обычно называют И. Стравинского и Б. Бартока, а о степени его влияния свидетельствует хотя бы тот факт, что поздний С. Рахманинов в русле этого направления создавал «Три русские песни» для хора и оркестра (1926), где разрабатывал фольклорные образцы в совершенно свободной творческой манере.

Процесс обновления художественного языка посредством активной разработки народно-национального начала повёл к существенному изменению общей картины мирового музыкального искусства, к кардинальному расширению его «географии». Начинается бурное выдвижение новых национальных школ (некоторые из них проходят этап возрождения после длительного периода застоя): Испания, Англия, США, Бразилия и т. д. На территории России (в статусе Российской империи, а затем СССР) к уже сложившейся ранее украинской композиторской школе теперь присоединяются композиторские школы народов Прибалтики и Закавказья. Представители этих школ нередко опирались на традиции, воспринятые от большой музыкальной классики, однако благодаря включению иной интонационности их музыка начинала звучать по-новому, свежо и оригинально.

В качестве конкретной иллюстрации обратимся к ансамблево-хоровой сцене из финала III действия оперы грузинского композитора *Захария Палиашвили «Абесалом и Этери»* (1919), где органичность взаимодействия традиционного и нового определяется тем, что прочная классическая основа (прежде всего в отношении развитых оперных форм) насыщается своеобразием национального колорита.

3. Палиашвили

«Абесалом и Этери», II действие, финал
Дирижёр К. Мирцхулава (1.23)

И ещё раз оттолкнёмся от услышанного в самом начале Реквиема Г. Форе.



Судя по этой музыке, искусство XIX века было по преимуществу *лирическим* в своей сути. Иное дело в XX столетии, художественный мир которого всемерно наполняется воздействиями со стороны *социальных* процессов. И в этом отношении наша страна и её художественная жизнь оказались на самой передней линии. Россия в результате коренных преобразований превращается в Советский Союз, а её искусство с конца 1910-х годов модифицируется в *советское*, в котором то, что исходило от социума, стало безусловно господствующим.

С этой точки зрения в области хорошего творчества очень показательное появление группы «Проколл». Это название из числа аббревиатур, которыми тогда очень увлекались, её расшифровка — «Производственный коллектив студентов композиторского факультета Московской консерватории». Примечательны два первые слова: *Производственный*, то есть искусство приравнивалось производству (подобно работе на фабриках и заводах), и *коллектив*, то есть утверждалось признание особой плодотворности совместной творческой работы (одним из результатов явилась коллективная оратория проколловцев «Путь Октября»).

То и другое отвечало чрезвычайно распространённой в 1920-е годы концепции «производственного искусства» и коллективистским умонастроениям (в некотором роде на этой волне возникли и блистательные романы писательского дуэта И. Ильфа и Е. Петрова). В соответствии с духом времени эти молодые композиторы работали главным образом в хоровых жанрах, адресованных самой широкой аудитории, нередко подчиняя своё творчество агитационно-пропагандистским функциям (наиболее значительное в художественном отношении было сделано лидером группы Александром Давиденко).

Наряду с такой, массовой по своему адресату, музыкальной продукцией

полнокровно развивалось и творчество в крупных академических жанрах. Высшим достижением в этом ряду стала Шестая симфония Николая Мясковского (1923), где, подобно Девятой симфонии Бетховена, в финале вводится хор. Это произведение явилось самым значительным музыкально-художественным документом исключительно сложного, противоречивого и во многом трагического времени революций и Гражданской войны.

На линии пересечения больших симфонических форм и того, что шло от массового искусства, появились две ранние симфонии *Дмитрия Шостаковича* с подзаголовками, обращёнными к главным праздникам юной тогда «страны Советов» — **Вторая** («Посвящение Октябрю», 1927) и **Третья** («Первомайская», 1929). Запечатлённое в звуках многообразие картин жизни нового социального уклада подытоживается в заключительных хоровых разделах сурово-патетическим утверждением значимости рабочего класса, который в те годы хотя бы на уровне лозунгов о диктатуре пролетариата переживал звёздные часы своей политической истории. Этой идее отвечает пронизывающий музыку дух аскезы самоотречения, призывно-публицистический настрой, мощный волевой посыл, монолитная поступь «стальных» колонн.

Д. Шостакович

Третья симфония, финал

Дирижёр К. Кондрашин (0.55)

Середина XX века (1930–1950-е годы)

1920-е годы, о которых только что шла речь, непосредственно подводили к следующему десятилетию, но это следующее десятилетие — *1930-е годы* — открывало качественно иной исторический период.

Что следует понимать под *историческим периодом* как достаточно протяжённой и отчётливой в своих очертаниях единицей членения эволюционной



траектории эпохи? Ясно, что периоды, составляющие ту или иную эпоху, объединяет принадлежность данной эпохе. Вместе с тем каждый из них наделён своими особенностями, которые как раз и делают его не похожим на окружающие. Более того, происходит так, что каждый из последующих периодов выступает по отношению к предыдущему в определённой оппозиции, а это как раз и обуславливает отмеченную непохожесть.

Сразу же отметим и ещё одно обстоятельство: между предшествующим и последующим периодами никогда невозможно провести жёсткую демаркационную линию. Эта граница всегда оказывается довольно зыбкой, текучей, растянутой на годы. Вот и на этапе перехода от 1920-х к 1930-м годам находим массу явлений как опережающих, так и запаздывающих. К примеру, только что упоминавшийся ранний Д. Шостакович *ещё* в 1933 году пишет 24 прелюдии для фортепиано и Первый фортепианный концерт, по своей эстетике всецело принадлежащие 1920-м годам, а И. Стравинский *уже* в 1927 году создаёт произведение, которое мы вскоре затронем — оперу-ораторию «Царь Эдип», во многом открывающую горизонты искусства середины XX века.

В чём же заключалось противостояние этого периода к художественным установкам начала века? Начнём с того, что искусство предыдущих десятилетий напоминало бурный водоворот и в своей многоликости вызывало впечатление хаоса, анархии. В противовес этому начиная с 1930-х годов главенствует стремление к упорядоченности и уравновешенности, к ясности и чёткости, насколько это было возможно в условиях исключительно противоречивой реальности XX столетия. Отмеченному процессу сопутствовало прояснение и просветление стиля.

Преобразование художественной системы с наибольшей остротой, в атмосфере трудного брожения и напряжённого поиска, проходило в первой половине 1930-х годов. В ряде произведений сущ-

происходящих перемен весьма непосредственно отразилась в драматургии через поступательное движение к новым горизонтам.

Одно из таких произведений — оратория *Артюра Онеггера «Жанна д'Арк на костре»* (1935), где в призме исторического сюжета-предания актуализированы перипетии социальной действительности середины 1930-х годов. Конечная мысль этой оратории, как в ступке, концентрируется в кульминационном эпизоде XI части, где на пределе внутреннего напряжения (исключительная экспрессия момента усилена патетической декламацией героини) неожиданно, подобно солнечному лучу в разрыве туч, вспыхивает мажор, и на людские души нисходит желанное умиротворение, что находит своё естественное выражение в завершающем звучании мягкой колыбельной.

Так раскрывается художественная идея, получившая в первой половине XX века чрезвычайно широкое распространение: сквозь бури и грозы времени на встречу желанному свету и покою.

А. Онеггер

«Жанна д'Арк на костре», XI часть

Дирижёр С. Бодо (1.26)

Другое коренное отличие искусства середины XX столетия от его начального периода состояло в изменении адресата. Вектор художественного творчества предыдущих десятилетий в немалой степени был связан с элитарными устремлениями (с наибольшей отчётливостью в эзотерических побуждениях Серебряного века и в радикальных экспериментах раннего авангарда). Теперь многое поворачивает в русло безусловного *демократизма*.

И опять-таки наиболее выраженные формы это приобрело в нашей стране, где негласным лозунгом было «искусство о массах и для масс», а главным героем такого искусства являлся рядовой современник. Не случайно чрезвычайно сильные позиции в общем балансе жанров



начинает занимать песня. Причём в том её виде, который получил название *массовая песня*. И столь же симптоматично, что она действительно переживает полосу высшего расцвета, приобретая как никогда исключительную значимость.

Значимость эта выразилась и в непосредственном, очень активном воздействии на академическое искусство. Складываются особого рода жанровые гибриды, в которых важнейшим, даже определяющим фактором становится песенная интонация, песенный образ. В результате в достаточном обилии появляются песенные оперы, песенные кантаты и оратории и даже песенные симфонии (в числе образцов — Четвёртая симфония Л. Книппера, где лейттемой становится знаменитое «Полюшко-поле»).

Аналогичные процессы наблюдаются и в других национальных школах. И в любой из них песенное начало как основа музыкальной характеристики служило средством утверждения категорий ясности и простоты, а также способом фиксации опор общенародной жизни. В качестве показательного примера можно привести сценическое действие венгерского композитора *Золтана Кодая* («**Секейская прядильня**» («Трансильванские посиделки», 1932).

Всё здесь восходит к устоявшимся традициям национального фольклора, относительно простой музыкальный язык ориентирован на открыто песенный слог, что позволяет достоверно, убедительно воссоздать широкую картину народной жизни с её ясными и здоровыми основами. И проводится мысль, что только базирясь на этом монолите народного бытия, можно одолеть бедствия тревожного, сурового времени.

З. Кодай

«Секейская прядильня»

Дирижёр Я. Ференчик (1.43)

Ещё одно существенное отличие художественного «климата» середины XX сто-

летия от его начального периода состояло в том, что после этапа кардинального обновления, бурных исканий и дерзновенных инициатив искусство возвращается в русло испытанных временем канонов, обращается к традициям прошлого, которые совсем недавно третировались или, по крайней мере, ценность которых подвергалась сомнению. По многим линиям творческого процесса утверждается такое стилевое качество, как *классичность*, что означало ориентацию на дух и принципы музыкальной классики (вплоть до отчётливых реминисценций из мирового наследия от Баха до Чайковского).

Под эгидой классичности активнейшим образом развивался *неоклассицизм*. И если в музыке начала XX века едва ли не ведущим художественным течением назывался неофольклоризм, то теперь столь же закономерно самым влиятельным направлением становится неоклассицизм. Его общепризнанным лидером считается *Игорь Стравинский*, который поиски в этом стилистическом ключе начал ещё с середины 1920-х и, как упоминалось, уже в 1927 году создал монументальную концепцию, подлинный шедевр, отчётливо намечавший эстетические горизонты следующего исторического периода.

Действительно, опера-оратория «**Царь Эдип**» даёт образец структуры и подчеркнута «цивилизованного» языка, не имеющих ничего общего с варваристским буйством «Весны священной». Разработка классического сюжета греческой мифологии, строгая латынь, зримые и незримые связи с классикой XVIII века (Гендель, Глюк) и отчасти с западноевропейской оперой второй половины века XIX — всё говорит о совершенно иных критериях художественного мышления.

И. Стравинский

«Царь Эдип»

Дирижёр К. Анчерл (1.29)

Соприкасаясь с только что прослушанными отрывками из «Секейской

прядильни» и «Царя Эдипа», нетрудно почувствовать, насколько напряжённой, тревожной и даже грозовой была общая атмосфера того времени. Кроме того, в исходном тематизме оперы-оратории Стравинского, который возвращается в конце произведения, закрепляясь в качестве главного образа, прослушиваются отзвуки того, что можно назвать *императивом Истории* (в категоричных росчерках фраз мужского хора запечатлён дух суровых повелений, требующих неукоснительного подчинения). В социально-политическом плане этот образ напрямую соотносился с подавляющим всевластием столь распространёвшихся тогда тоталитарных режимов.

Обычно считается, что в стране «классического» *тоталитаризма*, какой была Германия времён так называемого Третьего рейха, подлинного искусства попросту не существовало. В том, что при этом не обходится без преувеличений, убеждает хотя бы творчество *Карла Орфа*. Словно бы по иронии судьбы его самое известное произведение было создано в Мюнхене, главном городе Баварии, который печально известен тем, что стал гнездом немецкого нацизма.

Имеется в виду сценическая кантата «*Carmina burana*» («Кáрмина бурáна», что в переводе с латыни означает «Баварские песни», 1937). Многообразие чрезвычайно ярко воссозданных картин общенародной жизни, основанных на претворении всевозможных национальных традиций, как «стальным» обручем стягивается аркой Пролога и Эпилога («О, Фортуна»). Складывается впечатление, что незримый бич (мощные толчки низких ударных) подхлёстывает огромную людскую массу и гонит её в определённом направлении. И в этом бешено мчащемся потоке под покровом горячего энтузиазма прорывается внутренний стон, с трудом сдерживаемая мука.

К. Орф
«Carmina burana»
Дирижёр П. Шелли (0.54)

Сильная сторона тоталитарных режимов состояла в их способности сплотить нацию в некий единый монолит и подчинить её потенциал достижению поставленных целей. Однако цели эти далеко не всегда имели позитивную направленность. К примеру, германский тоталитаризм все основные ресурсы страны нацелил на милитаризацию. А это повлекло за собой и милитаризацию в глобальном масштабе. В результате вся Европа была поставлена под ружьё и разразилась Вторая мировая война — главное событие этого исторического периода и пока что самое страшное из того, что выпало на долю человечества.

Отмеченный процесс милитаризации планеты нашёл множество отображений в музыкальном искусстве, и концентрация этих отображений своего максимума достигла в годы войны, когда с предельной чёткостью обозначилась конфронтация образов действия, нашествия (центральный драматургический узел Седьмой симфонии Шостаковича так и называют — «эпизод нашествия») и противодействия, вылившегося в мощное движение Сопротивления. Соответственно создаются музыкальные произведения, повествующие об отдельных этапах Второй мировой войны или охватывающие её сюжетную канву целиком.

Одно из таких повествований — «**Сказание о битве за Русскую землю**» *Юрия Шапорина*. В этом грандиозном ораториальном полотне эпопея Великой Отечественной войны прослеживается в абсолютной полноте. Она открывается картиной предвоенного мирного дня, а завершается мирным днём уже послевоенной поры (обращает на себя внимание непоколебимая уверенность в победе правого дела — хотя оратория была закончена в 1944 году, когда сражения шли ещё на советской земле). Непо-



средственно событийный ряд открывает II часть («Нашествие»), где неразделимо переплетаются дыхание военной страды (ритм батальной скачки, «скрежет металла») и мотивы патриотического подъёма («Горе! Горе! Идёт железная орда, идёт на наши города»).

Ю. Шапорин

«Сказание о битве за Русскую землю»

II часть, «Нашествие»

Дирижёр Е. Светланов (1.29)

И вот что поразительно. Несмотря на столь бурные разрушительные процессы времени и вопреки им, искусство (как, надо полагать, и стоявшая за ним реальная жизнь) своим внутренним пафосом было устремлено к утверждению позитивных ценностей. Скажем, те же 1930-е вошли в историю как годы удивительного, несравненного *оптимизма*. И дух времени более всего выразился в художественной идее, которую можно считать центральной для данного периода: через катаклизмы и в их преодолении к созиданию и жизнеутверждению.

Одно из очень показательных в этом отношении произведений — **«Кантата к XX-летию Октября»** Сергея Прокофьева. Она совершенно уникальна, поскольку написана на прозаические тексты тех, кого числили классиками марксизма-ленинизма, то есть Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина (эта художественная смелость имела своим следствием то, что кантата была впервые исполнена только три десятилетия спустя, уже после смерти автора).

Сюжетно повествование разворачивает большую историческую панораму от зарождения коммунистического движения в Европе середины XIX века через революционные события в России к «сталинской конституции». По сути же своей музыкальной образности это произведение раскрывает сугубо актуальную ситуацию 1930-х годов: в кипении острых социальных схваток и драмати-

ческих преодолений обрести надёжные жизненные опоры, важнейшей из которых становится возможность мирного созидания.

Яркое воплощение этого устремления находим, к примеру, в части под названием «Философы», написанной, как и всё остальное в кантате, по высшей художественной мере. Прозаическая фраза «Философы лишь различным образом объясняли мир, а дело заключается в том, чтоб изменить его» вылилась в великолепный гимнический распев, а изнутри этот образ спокойно-величавого славления пронизан неустанным, настойчивым «рабочим» пульсом нижних голосов оркестрово-хоровой фактуры. И от всего здесь, взятого в целом, исходит дух светозарной ясности и полноты жизни.

С. Прокофьев

«Кантата к XX-летию Октября»

Дирижёр К. Кондрашин (1.39)

Если судить по искусству данного периода, установка на спокойный созидательный ритм, на полноту и уравновешенность жизненных проявлений являлась несомненной доминантой в мироотношении очень и очень многих. Выступая в качестве общезначимого идеала, эта установка несла в себе конкретику *гуманистических устремлений* времени, насколько они были мыслимы в условиях тревожного, взбудораженного, невероятно противоречивого XX века. Одно из средоточий гуманизма тех лет состояло в неискоренимой потребности мира, покоя.

Показательной в этом отношении можно считать оперу Тихона Хренникова **«В бурю»** (1939). События Гражданской войны по своему музыкальному воплощению подаются здесь в проекции на 1930-е годы. И всё произведение пронизывает мысль: сквозь грозы времени прорваться к желанному успокоению душ. Мысль эта своё самое непосредственное выражение находит в хоре

с симптоматичными словами «Эх, мир бы теперь...», и он из тех узловых моментов драматургии, которые определяют понятием *тихая кульминация*. Заметим, что это хор крестьян, *мужиков*, но как облагорожено, классично его звучание. Красота и возвышенная поэтика подобного мелоса выступает в разительном контрасте к тому, что можно было слышать в характеристике народных образов в музыкальном искусстве начала XX века — характеристике часто архаизированной, огрублённой и даже брутальной.

Т. Хренников

**«В бурю», II действие,
хор крестьян «Пахать бы теперь»
Дирижёр Г. Проваторов (1.06)**

Определяющим для искусства 1950-х годов как завершающего десятилетия первой половины XX века стал процесс преодоления наиболее негативных сторон тоталитаризма. С особой остротой этот процесс проходил опять-таки в нашей стране, где он получил название «оттепели», или «хрущёвской оттепели» (по имени тогдашнего политического лидера). В искусстве идея раскрепощения от сковывающих воздействий получила самое сильное преломление через освободительную тематику, связанную с близким или далёким прошлым.

Особое хождение приобрела революционная тема, и в призме бурных событий отечественной истории начала XX века раскрывались настроения всенародного подъёма и воодушевления, мотивы утверждения свободы и достоинства человеческой личности. Среди множества созданных тогда произведений выделились Десять хоровых поэм Дмитрия Шостаковича (они подготавливали Одиннадцатую симфонию), оратория «Двенадцать» Вадима Салманова и особенно — две монументальные вокально-симфонические композиции Георгия Свиридова: «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория».

Вторая половина XX века (1960–1980-е годы)

На волне только что отмеченных настроений раскрепощения, столь свойственных искусству 1950-х годов, пришли и заявили о себе исключительно ярко, в совершенно иных эстетических координатах *1960-е годы*, которые открывали следующий исторический период. Он многим противопоставил себя предшествующему периоду и в то же время, как бы «через его голову», в определённой мере апеллировал к художественному опыту начала XX столетия.

Здесь мы сталкиваемся с тем, что законам диалектики известно как отрицание отрицания: когда-то период первой половины XX века утверждался, так или иначе отвергая эстетические установки начала столетия, а теперь следующий период устанавливал свои «правила игры», в известном роде согласуя их с художественными закономерностями давних первых десятилетий.

Эти переключки возникали по различным линиям, в том числе в плане взаимоотношений композиторов с фольклором. То, что было свойственно раннему творчеству Стравинского и Бартока, возрождается в художественной практике 1960–1970-х годов (прежде всего у молодых авторов).

Однако возрождается на ином историческом витке, и не случайно эту версию неофольклоризма стали обозначать понятием *«новая фольклорная волна»*. Соответствующие метаморфозы обнаруживались по целому ряду параметров, и главное состояло в отказе от буйства варваристской «дикости», а также в акценте на индивидуально-личностном начале. Кроме того, представители «новой фольклорной волны» зачастую опирались на те звуковые техники, которых ещё не существовало в начале века.

Для примера обратимся к кантате *Юрия Буцко «Свадебные песни»* (1966). Здесь явственно ощущимы связи с тради-



цией неофольклоризма Стравинского, но столь же отчётлива и новизна подхода. Это заметно в яркой индивидуализации образа, что реализуется через активное привнесение субъективно-личностной окрашенности, которая особенно ощущима в широком использовании глиссандирующих звучаний хора и в причудливо-изошрённом интонационном изломе партии фортепиано. С полным основанием можно говорить об эстетизме авторской позиции, что исходит из любования феноменом национально-русского. Отсюда же и подчёркнутая красота распевов сопрано *solo*.

Ю. Буцко

«Свадебные песни»

Дирижёр Ф. Мансуров (1.25)

В прослушанной музыке очень явно предстает столь характерное для «новой фольклорной волны» стремление глубинно и остро поведать о *национальном характере*, раскрыть как нечто самоценное его неповторимое своеобразие (в ряде случаев ещё более уместно слово *своеобычие*). Всеми средствами выявляя неординарное, даже уникальное в национальной натуре, каждая из композиторских школ выходила к своим, нестандартным, творческим решениям и потому каждая из них выступала в рамках «новой фольклорной волны» с совершенно индивидуальным обликом.

В качестве иллюстрации достаточно сопоставить только что прозвучавший фрагмент музыки русского автора с тем, что делал на почве эстонского фольклора Вельо Тормис. Чтобы обрисовать неповторимо-самобытное в обличье своего народа, он нередко обращался к архаике языческих времён. Так, в первой из **«Трёх эстонских игровых песен»** (1972) композитор апеллирует к специфике древних обрядов, связанных с магической стихией заговоров и заклинаний. Воссоздавая мистическую атмосферу посредством остигатной многоповторности и полито-

нальных эффектов, Тормис в то же время явно актуализирует эту совершенно «эксклюзивную» атмосферу, добиваясь характерной для современной музыки особой стереофоничности звучания и его динамической насыщенности (прежде всего через моторику пульсирующего фона мужских голосов).

В. Тормис

«Три эстонские игровые песни»

Дирижёр А. Юлеоя (1.12)

Полная свобода истолкования фольклорных прототипов была одним из свидетельств раскрепощённости творческого мышления, столь свойственного 1960-м годам. В этом отношении очень показательны название и суть произведения, которое открывало горизонты «новой фольклорной волны», — «Песни вольницы» Сергея Слонимского (1959).

Слово *вольница* для этого вокально-симфонического цикла и всего творчества входивших тогда в искусство молодых авторов (позже их стали именовать «шестидесятниками» — по времени выдвижения этого поколения) означало дух непокорства, инакомыслия, завуалированного или открытого бунта против закосневших художественных канонов, против идеологической мертвечины и ангажированности, против всего, что стесняло свободное изъяснение творческой мысли.

С точки зрения жанровой специфики значимым стало и обозначение «*Песни...*», открывшее неисчислимую череду аналогичных опусов: «Курские песни» Г. Свиридова, «Песни войны и мира» А. Шнитке, «Лакские песни» Ш. Чалаева, «Мужские песни» и «Эстонские календарные песни» В. Тормиса, «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О. Тактакишвили, уже упоминавшиеся «Свадебные песни» Ю. Буцко и т. д.

В качестве динамичного фактора обновления и раскрепощения фольклорное начало активно воздействовало и на лю-



бые другие жанры. Для примера можно назвать ещё одно произведение *Сергея Слонимского* — оперу «**Виринея**» (1967), где исключительно важную роль играют многообразно трактованные хоровые сцены. Среди наиболее показательных — Антракт ко 2-й картине.

Дух вольницы, мятежный пыл большой людской массы («*Озоруют здорово...*») раскрывается здесь не только через горячее возбуждение с отвечающими этому учащённым ритмом и остротой синкопированных рисунков, но и через поразительно свободное взаимодействие солистов, отдельных хоровых групп и хора в целом, а также через частую смену тематизма и приёмов фактурного изложения.

С. Слонимский

«Виринея», Антракт ко 2-й картине

Дирижёр К. Абдуллаев (1.32)

Ещё одним следствием процесса раскрепощения, связанного с привлечением ресурсов фольклора, стали факты непосредственного включения *народного* пения (в его натуральном виде) в систему «высоких» жанров — явление дотоле для академической культуры небывалое. Примечательны многочисленные опыты *Родиона Щедрина* (к примеру, он вводил голос певицы в народном стиле Людмилы Зыкиной в обе свои оратории: «Поэтория» и «Ленин в сердце народном»).

Самое крупное его произведение, созданное в этом роде, — опера «**Мёртвые души**» (1976). В отличие от Гоголя, композитор выдвигает на первый план народную Россию — драматургически это подчёркнуто тем, что «зачин» и «постскрипtum» спектакля обращены именно к её образу. И в образе этом акцентируется нечто «дремучее», беспросветно затемнённое по колориту, что призвано передать авторскую мысль: «низы» нации обречены на юдоль горемычного, нищенского существования. Потому-то соответствующие натурализации (народное

пение, пронизывающее эту оперу) несут в себе столько горечи, боли и безысходной печали-тоски, что раскрывается начиная со Вступления к опере.

Р. Щедрин

«Мёртвые души», Вступление

Дирижёр Ю. Темирканов (1.18)

Только что отмеченное явление находилось на одной из множества линий, по которым шёл процесс кардинального раздвижения выразительных возможностей музыкального искусства. Бурная модернизация композиторского мышления, новый виток интенсивнейших исканий и ничем не стесняемого экспериментирования вылились в мощное, чрезвычайно представительное движение, которое стали именовать *авангардом* второй половины XX века, или *вторым авангардом* (в отличие от первого, или раннего, авангарда, возникшего в начале столетия). Коренное обновление художественной материи нашло себя в массе всякого рода изобретений и звуковых техник: алеаторика, пуантилизм, сонорика, кластеры, коллаж, полистилистика и т. п.

Эти новации находили применение прежде всего в сфере инструментальной музыки. Вокально-хоровое творчество, естественно связанное неизбежными ограничениями, продиктованными спецификой певческого голоса, использовало авангардные новшества в значительно меньшей мере. Тем не менее освоение неизведанных ресурсов достаточно стремительно шло и в этой области исполнительства.

В качестве одного из конкретных свидетельств можно сослаться на «**Страсти по Луке**» польского композитора *Кшиштофа Пендерецкого* (1965), где продемонстрировано едва ли не предельное расширение палитры хоровых красок: говор, шёпот толпы, крик, смех, свист, глиссандирующие линии. Причём введение этих средств отнюдь не является са-



моцелью, они подчинены задачам ярко живописной обрисовки происходящего и ещё чаще — целям максимального заострения экспрессии.

К. Пендерецкий
«Страсти по Луке»
 Дирижёр Л. Чиж (1.26)

С конца 1970-х годов начинается всё более активная реакция на экспансию авангарда. Усиливается тяга к привычным нормам мироощущения, к естеству человеческих проявлений. В отечественной словесности это стремление ярче всего выразила так называемая «деревенская литература». Нечто подобное находим и в творчестве отдельных композиторов, в том числе искавших для себя опору в крестьянской и бытовой городской культуре. Один из них — *Валерий Гаврилин*, который определённый итог своим исканиям подвёл в хоровом концерте «**Перезвоны**» (1982). Во всём отвечая критериям современности, музыкальный язык этого произведения вбирает в себя своеобразие патриархальной традиции и устанавливает основания новой простоты и новой красоты.

В. Гаврилин
«Перезвоны»
 Дирижёр В. Минин (0.55)

В произведениях подобного плана преодолевался разрыв, возникший между так называемой серьёзной музыкой (особенно её экспериментально-авангардной ветвью) и запросами широкой слушательской аудитории. Поиск коммуникабельности и интонационной свежести отличал и представителей «*третьего направления*». Данное обозначение приняли из следующих соображений. Как это сложилось в реальной практике, существует академическое искусство для относительно немногих и так называемая массовая культура для большинства. Можно попытаться преодолеть

возникшее расслоение гибридизацией, то есть компромиссным соединением крупных форм и способов развития, характерных для академической музыки, с ритмоинтонационной сферой и исполнительской спецификой, присущей популярным жанрам.

Одним из первопроходцев данного направления стал английский композитор *Эндрю Ллойд Уэббер*, автор получившей широкую известность рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда». В целом ряде сочинений различной тематики и жанровой принадлежности (чаще всего в сближениях со спецификой мюзикла) он изобретательно соединяет признаки масштабных композиций с присущей им развитой драматургией и темброво-интонационную «текстуру», произрастающую на почве всевозможных бытовых музыкальных жанров.

В числе примечательных образцов подобного рода — **Реквием** (1984), где весьма неожиданно для произведения на духовную тему сочетаются разделы, выдержанные в традициях классики, и эпизоды, написанные в эстрадной, «зрелищной» манере. Показательна в данном отношении часть «*Hosanna in exelsis*», основанная на броских попевках и упруго-синкопированных танцевальных ритмах. Эффектность и стилистическая раскрепощённость этой музыки нацелена на воссоздание атмосферы света, радости и праздничного ликования.

Э.Л. Уэббер
Реквием. Hosanna in exelsis
 Дирижёр Л. Маазель (1.15)

Обращение Э.Л. Уэббера к жанру реквиема не было случайностью. Именно в это время, с середины 1980-х годов, одно за другим появляются произведения с таким обозначением и по-разному трактующие идею, когда-то зафиксированную в латинском тексте заупокойной мессы. Их сходство состояло в том, что раскрывался трагизм бытия, продиктованный,



как правило, болезненным психологическим состоянием личности и дискомфортом её взаимоотношений с окружающим миром. Таким образом, трагизм жизненного ощущения, вообще свойственный данному периоду (особенно с середины 1970-х годов), получил в жанре реквиема своё итоговое выражение, и заодно была произнесена своего рода прощальная нота этого исторического периода.

Среди самых выразительных «прощаний» такого рода — **Реквием Вячеслава Артёмова** (1988), где трагизм мироощущения раскрывается главным образом через разного рода плачи и lamentации, в которых слышатся моления и мольбы о милосердии, сострадании. Подчёркнуто субъективный характер высказывания с соответствующей этому предельной индивидуализированностью и истончённостью звучания способствует созданию атмосферы исключительной проникновенности.

В. Артёмов

Реквием

Дирижёр Д. Китаенко (1.26)

Отмеченный интерес к жанру реквиема приходится в основном на 1980-е годы, и это было симптоматично ещё в одном отношении. Таков был своеобразный преддверие к *расцвету духовной тематики*, который в отечественном искусстве начался с конца 1980-х, когда были преодолены запреты на всё религиозное.

И, вероятно, не случайно произведения, связанные с этой тематикой, составили, пожалуй, самый весомый пласт художественного творчества. Одно из объяснений видится в том, что после атеистического века безверия человек стремится обрести опору в тысячелетней традиции русского православия и — шире — в двухтысячелетней традиции христианства в целом. Так начинался *второй ренессанс отечественной духовной музыки*.

В обретении данной опоры нужно было пройти специфический этап, когда

как бы отмаливались грехи коммунистического прошлого. В этом смысле показательно появление фильма грузинского режиссёра Тенгиза Абуладзе *«Покаяние»* (1987) и духовной композиции Альфреда Шнитке *«Стихи покаянные»* (тот же 1987).

Альфреду Шнитке принадлежит и одно из первых произведений, где принципы обновлённой трактовки музыки православия выражены с полной отчётливостью. Имеется в виду **Концерт для хора**, написанный на тексты армянского христианского поэта Григора Нарекаци (1985).

А. Шнитке

Концерт для хора на слова Г. Нарекаци *Дирижёр В. Полянский (1.14)*

В условиях резко изменившейся идеологической ситуации стало возможным обращение не только к духовной тематике в её широком понимании, но и непосредственно к церковной музыке. К разработке культовых жанров приступают даже крупные мастера. Одним из первых в этом направлении начал свои труды поздний *Георгий Свиридов*. Уже в середине 1980-х годов он создаёт хоровой цикл *«Неизреченное чудо»*, нашедший впоследствии продолжение в большой серии песнопений богослужебного назначения. Характернейший образец подобной молитвы религиозного обихода — **«Святой Боже»**.

Г. Свиридов

«Неизреченное чудо». № 2. **«Святой Боже»**

Дирижёр Б. Тевлин (0.57)

Развёртывание духовной тематики являлось составной частью той системы качественных изменений, которые происходили с конца 1980-х годов и означали вхождение в координаты нового исторического измерения. Этот период, с точки зрения летоисчисления обозначаемый как *рубеж XX–XXI столетий*, в смысловом отношении всё чаще именуют



Постмодерном (как бы в ответ на термин Модерн, часто соотносимый с искусством XX века). Данным понятием нередко маркируют отход от субъективных устремлений, художественного радикализма и разного рода крайностей, свойственных искусству предыдущего времени.

Теперь в качестве магистрального эстетического принципа устанавливается тяготение к большей объективности и уравновешенности образного строя. На смену мучительным рефлексиям, разuverенности и трагизму приходит вера в человека, в светлые начала бытия. Полистилистику с её поляризованными контрастами вытесняет принцип стилового плюрализма, когда опора на богатства и многообразные ресурсы мирового искусства способствует воплощению соответствующих художественных идей и концепций.

Последний из приводимых музыкальных фрагментов даёт явственное пред-

ставление о сказанном. Оратория Елены Гохман «*Ave Maria*» (2000) повествует о земном пути Иисуса Христа, как бы разворачивающемся перед глазами Богоматери, — от Рождества через пору возмужания, проповедь, деяния и жестокие испытания к Вознесению. Разумеется, эти события евангельской истории спроецированы в современность, воссоздавая её радости, тревоги и бедствия. Кульминационными пунктами оратории становятся гимны-молитвы, возносимые Божьей Матери. В них в неразделимом сплаве соединяются прошлое и настоящее, классическое и новое, сливающиеся в торжественную хвалу мирозданию.

Е. Гохман
«*Ave Maria*»

Дирижёр И. Головатенко (0.59)



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Музыка XX века. Книга третья. М.: Музыка, 1980. 592 с.
2. Музыка XX века. Книга четвёртая. М.: Музыка, 1984. 512 с.
3. Музыка XX века. Книга пятая. М.: Музыка, 1987. 344 с.
4. Русская музыка и XX век. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 874 с.
5. Ashby A. *The Pleasure of Modernist Music*. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 416 p.
6. Salzman E. *Twentieth-Century Music*. NJ: Prentice Hall, 2002. 196 p.
7. Савенко С. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
8. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian traditions*. Oxford, Oxford Univ. Press, 1996. 188 p.
9. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 664 с.
10. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West*. Yale University Press, 2003. 390 p.
11. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
12. Fay L. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2000. 492 p.
13. Демченко А. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
14. Демченко А. Мировая художественная культура. М.: КноРус, 2021. 472 с.



Информация об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор,
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова;
главный научный сотрудник Международного Центра комплексных
художественных исследований
(г. Саратов, Россия)

 REFERENCES 

1. *Muzyka XX veka. Kniga tret'ya* [XX Century Music. Book Three]. Moscow: Muzyka, 1980. 592 p.
 2. *Muzyka XX veka. Kniga chetvertaya* [XX Century Music. Book Four]. Moscow: Muzyka, 1984. 512 p.
 3. *Muzyka XX veka. Kniga pyataya* [XX Century Music. Book Five]. Moscow: Muzyka, 1987. 344 p.
 4. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya [State Institute of Art Studies]. Moscow, 1997. 874 p.
 5. Ashby A. *The Pleasure of Modernist Music*. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 416 r.
 6. Salzman E. *Twentieth-Century Music*. NJ: Prentice Hall, 2002. 196 r.
 7. Savenko S. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
 8. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian traditions*. Oxford, Oxford Univ. Press, 1996. 188 p.
 9. Nest'ev I. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [Nestiev I. Life of Sergei Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 664 p.
 10. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West*. Yale University Press, 2003. 390 p.
 11. Akopyan L. *Dmitriy Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitry Shostakovich. Experience of the Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2004. 474 p.
 12. Fay L. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2000. 492 p.
 13. Demchenko A. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Art Culture as a Systemic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
 14. Demchenko A. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art Culture]. Moscow: KnoRus, 2021. 472 p.
-

Information about the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire;
Chief Research Associate of the International Center for Comprehensive Art Studies
(Saratov, Russia)

Статья поступила в редакцию 17.10.2021; одобрена после рецензирования 28.10.2021;
принята к публикации 12.11.2021.

The article was submitted 10/17/2021; approved after reviewing 10/28/2021;
accepted for publication 11/12/2021.





УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>

Авторский цикл лекций

Authorial Cycle of Lectures

Музыкальная интонация: жанровые и стилевые свойства

Musical Intonation: Genre and Style Properties

ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЗАНЦЕВА

LIUDMILA P. KAZANTSEVA

Астраханская государственная
консерватория,
г. Астрахань, Россия,
kazantseva-lp@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

Astrakhan State
Conservatory,
Astrakhan, Russia,
kazantseva-lp@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

Аннотация. В предыдущей лекции из цикла «Музыкальная интонация» (см. журнал «ИКОНИ», 2021, № 3, с. 68–83) шёл разговор о понятии музыкальной интонации, её звуковых очертаниях и семантике. В данной публикации появляется возможность охарактеризовать и другие свойства интонации, помогающие двигаться к достижению её главной цели — донести художественный смысл. В ходе разговора о жанровых особенностях интонации обозначились четыре крупные жанровые сферы (и, соответственно, четыре жанровых типа): напевность, декламационность, моторность, инструментальность. Взгляд на музыкальную интонацию в стилевом ракурсе соотносён с уточнённым понятием стиля как сопряжённости художественного содержания со средствами его воплощения. В соответствии с разными «срезами» существующего массива музыки вырабатываются стили композитора, композиторской школы, социальной группы, национальной культуры, континентальной культуры, эпохи, художественного направления (течения). Все они более или менее явно фокусируются в музыкальной интонации. В музыкальной интонации теми или иными способами взаимодействуют признаки

Abstract. In the previous lecture from the cycle “Musical Intonation” (see the journal ICONI, 2021, No. 3, pp. 68–83) the topic was the conception of musical intonation, its sound contours and semantics. In the present publication there appears the possibility to characterize the other features of intonation which enable it to move towards the achievement of its main goal — conveyance of the artistic meaning. During the course of the conversation about the genre-related particularities of intonation four large-scale genre-related spheres have been indicated (and, correspondingly, four genre types): melodiousness, declamatory features, motoric features and instrumental features. The view of musical intonation in the stylistic perspective is correlated with the nuanced concept of style as the contingency of artistic content with the means of its manifestation. In correspondence with the different “sections” of the existent massif of music, the styles of composers, composers’ schools, social groups, national cultures, continental cultures, eras and artistic directions (trends) develop themselves. They all fixate themselves more or less self-evidently in musical intonation. In musical intonation the features of different genre-related spheres interact with each other by various means (forming poly-genre) and the



разных жанровых сфер (полижанровость) и объединяются черты разных стилей (полистилистика).
Заключительная лекция будет посвящена разговору об эстетических и драматургических свойствах музыкальной интонации, а также тому, как интонация существует в историко-культурологическом контексте.

Ключевые слова:

музыкальная интонация, жанр, полижанровость, стиль, полистилистика, аллюзия, стилизация

features of various styles combine together (creating poly-stylistics). The conclusive lecture will be devoted to a discussion of the aesthetical and dramaturgical features of musical intonation, and also about how intonation exists in the historical-culturological context.

Keywords:

musical intonation, genre, poly-genre, style, poly-stylistics, allusion, stylization

Для цитирования:

Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: жанровые и стилевые свойства // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 159–179. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>.

For citation:

Kazantseva L.P. Musical Intonation: Genre and Style Properties. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 159–179. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>.

Жанровые свойства

Будучи носителем смысла, музыкальная интонация в то же время хранит в себе информацию о жанровой принадлежности. Важно понимать, что эта информация отнюдь не формальна, ибо жанр аккумулирует самую обобщённую, типовую содержательность или, как полагал один из авторов концепции жанра В.А. Цуккерман, «в жанре воплощается типизированное содержание» [1, с. 25]. Вот почему изучая музыкальную интонацию, мы должны задаться вопросом о том, каков её жанровый облик.

В музыке бытует бесконечное множество жанров. Они со временем эволюционируют, «сходят со сцены» или же «реанимируются» (как, скажем, гавот у Прокофьева или гавот, мюзет, менуэт и жига в Сюите для фортепиано ор. 25 Шёнберга), они влияют друг на друга. Поэтому далеко не каждый из них легко атрибутировать в конкретном произведе-

дении. Дабы не утонуть в пучине жанров, целесообразным было бы прибегнуть к их систематизации и оперировать прежде всего крупными жанровыми сферами, в которых, по мере возможностей, уточнять более конкретные жанровые модели, опознаваемые в музыкальной интонации. Обозначим четыре крупные жанровые сферы (и, соответственно, четыре жанровых типа): *напевность*, *декламационность*, *моторность*, *инструментальность*.

Каждый из упомянутых жанровых типов обладает своими признаками. Так, интонация *напевной* (вокальной) сферы ориентирована на поющего человека и воссоздаёт характерные приметы пения. Она подразумевает наличие одноголосия или бесспорного превалирования мелодии над функционально дистанцированными аккомпанирующими голосами. Возможна полимелодическая или аккордовая (в хорале) ткань.

В мелодии небольшого диапазона преобладает плавное поступенное или вол-



нообразное движение. Она умеренна по темпу (не быстрому, но и не очень медленному — комфортному для поющего), спокойна и несложна по ритмике (не приемлет «эксцессы» в виде очень мелких или очень крупных длительностей), расположена в удобном для пения регистре. Звуковой поток членится на небольшие (опять-таки соразмерные с дыханием певца), пропорциональные и повторяемые (точно или варьированно) мотивы или фразы. Если напевная интонация доносит словесный текст, то слоги текста нередко распеваются.

Перечисленные признаки отличают интонации темы Радости из симфонии № 9 Бетховена, антракта к III действию оперы «Кармен» Бизе (см. Приложения, пример 1), многих произведений, предназначенных для пения.

В области вокализации сложился ряд формул, показательных именно для пения: спокойное поступательное гаммообразное движение мелодии, опевание, шаг мелодии на широкий интервал и его последующее заполнение противодвижением (пример 2, а также романсы «Горные вершины» Варламова, «Жаворонок», «Венецианская ночь» и «Не искушай меня без нужды» Глинки), «волна» (подъём мелодии и спад, как в романсах «На заре ты её не буди» и «Белеет парус одинокий» Варламова), трихордовая интонация (в русской народной песне распространены *a-c-d*, *a-c-d-e*, как в песнях «Ой, мы масленицу дожидаем», «Ничто в поле не колышется», «Ах вы, сени мои, сени», «Как у бабушки козёл» — пример 3).

Декламационная интонация ориентирована на говорящего человека и максимально приближается к речи. Ей свойственны как одноголосие (мелодия или монодия), так и — учитывая типовую ситуацию речевого высказывания человека в беседе — диалогическое двухголосие (многоголосие). Мелодия невелика по диапазону. В ней приветствуемы не столько плавные скольже-

ния по соседним ступеням, сколько ходы на широкие интервалы (таковые придают речи выразительность) и «топтания» на одном звуке (псалмодирование).

Копируя свободный, естественный процесс речевого самовыражения, такая интонация стремится к импровизационной свободе ритмики, метрики и фразировки. Она избегает повторов, симметричности и периодичности. При наличии текста мелодия концентрируется на его донесении до слушателя и избегает размывающих слово распевов, озвучивая один слог единственным звуком. Для большей выразительности в *quasi*-речевом потоке тесситурно, метроритмически, ладово, динамически, гармонически выделяются смыслово значимые слова.

В области декламационности также отточились распространённые в музыке речевые фигуры: вопрос («Отчего?» из «Фантастических пьес» Шумана), восклицание (лапидарные резкие ходы на широкие интервалы, как в начале Скерцо симфонии № 9 Бетховена), безапелляционно-решительная тирата (начало симфонии «Юпитер» Моцарта), императив (начало симфоний *D dur* № 104 Гайдна, № 39 Моцарта, № 5 и № 9 Бетховена, № 5 Шостаковича, прелюдии *cis moll* ор. 3 № 2 Рахманинова), призыв (начальные тонические аккорды «Героической» симфонии Бетховена, начальное туттийное *фа* его же увертюры к «Эгмонту» Гёте) и другие.

Моторная интонация ориентирована на движение человека (ходьба, бег, маршировка, шествие) или другого живого существа («Полёт валькирий» из III действия оперы «Валькирия» Вагнера, «Полёт шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова), предмета (набирающий скорость локомотив в симфоническом движении «Пасифик 231» Онеггера, монотонное хронометрирование в медленной части симфонии № 101 «Часы» Гайдна), звуков (этюды *perpetuum mobile*), обобщённо или абстрактно ото-

бражённой энергии (приближение злых сил в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича). Для неё более естественна апелляция не к мелодии, а к языковым средствам, структурирующим время, — метру, ритму, темпу.

Чаще всего движение организовано, планомерно. Таково оно в марше, танце, этюде. В этом случае интонация предполагает метрическую регулярность, простоту и однообразие ритмических формул, тонально-гармоническую ясность, устойчивость фактуры, многократную повторяемость построений (мотивов, фраз, далее предложений, периодов, репризируемых частей). Для неё предпочтителен подвижный темп. Возможно, однако, воспроизведение и не столь упорядоченного движения (ритуальное шествие, например, продвигается с задержками-остановками), что требует более свободного оформления интонации и её дальнейшего «поведения».

В сфере моторики также выработались типовые жанровые формулы — например, оптимальная для марша (четырёхчетвертной такт с ясным распределением метрических функций и пунктирной фигурой, предполагающий многократные повторы и квадратное структурирование). Для танцевальной интонации традиционно воспроизведение отдельных деталей и общего рисунка танца: шагов, прыжков, приседаний, вращений (как фигуры индивидуального телодвижения или траектории движения всех участников в хороводе), пробежек, скольжений, поклонов, поворотов, раскачиваний, жестикуляций и т. д. Кроме того, эволюцией многих танцев отточены свои жанровые формулы. Их имеют вальс (метрическая и фактурная акцентуация баса на сильной доле и «ослабление» двух последующих аккордов в трёхчетвертном размере), мазурка (акцентуация не только сильной, но и одной из слабых долей с использованием пунктирной фигуры в трёхчетвертном такте), полонез (торжественное шествие в умеренном темпе и размере $\frac{3}{4}$ с дробле-

нием сильной доли), менуэт, полька, галоп, танго, ча-ча-ча и т. д.

Наконец, *инструментальная* жанровая сфера ориентирована на музицирующего человека. Здесь воссоздаются общие приметы инструментализма, такие как демонстрация техники владения инструментом (обычно сопряжённая со стремительными темпами, мелкими длительностями, изощрённой ритмикой, большим звуковым диапазоном, сложными видами фактуры, виртуозностью). Признаки инструментализма могут быть и конкретнее. В таком случае имитируются акустические особенности инструмента (длительное затухание органного звучания — долгим выдерживанием фортепианного или оркестрового звучания, лёгкость и воздушность флейты — «невесомым» туше на рояле) или приёмы игры на нём (например, в звучании фортепиано могут угадываться «гитарные» переборы струн, щипки низких струн, удар по струнам или бой, балалаечное бряцание).

Инструментальная жанровая сфера также отточила свои клише. В них опознаются фанфара (чётко ритмованное движение по звукам мажорного трезвучия одногласной мелодии или переплетения мелодий), барабанная дробь (подчёркнуто метризованное дробление на мелкие длительности), бурдонное «гудение» волынки («пустая квинта» в среднем или низком регистре), «золотой ход» валторн (последование «терция – квинта – секста», держащееся за поступенно скользящую мелодию), арпеджийные пассажи арфы, быстрые виртуозные флейтовые фигурации; мерные удары большого колокола (одиночные долгие звуки в низком регистре), активность средних колоколов (диссонантные аккорды в среднем регистре) и трезвон высоких колокольчиков (многократно повторяемые фигурации-опевания в верхнем регистре).

В блестящих фортепианных опусах Листа слышатся орган, колокольчики, цимбалы; красноречивы программные



названия фортепианных пьес «Мужик на гармонике играет» и «Шарманщик поёт» из «Детского альбома» Чайковского и частей фортепианного цикла Губайдулиной («Заводная гармошка», «Трубач в лесу», «Медведь-контрабасист и негр-тянка», «Снежные сани с бубенцами», «Барабанщик»).

При атрибуции жанровых корней музыкальной интонации следует учитывать ряд обстоятельств. Первое из них таково: жанровый тип образуется не одним каким-то признаком, а непременно их *комплексом*. Это означает, что, допустим, отдельно взятое гаммообразное движение автоматически не связано именно с пением, оно может указывать и на напевность, и на моторику, и на инструментализм. Только в соединении с другими атрибутами происходит истинное жанровое «самоопределение» интонации.

Другое обстоятельство заключается в том, что выведенные и охарактеризованные ранее крупные жанровые сферы внутренне не монолитны, не цельны. Внутри каждой сферы кроются *разнообразные жанры*; например, в пении — весьма непохожие песня, романс, оперная или кантатно-ораториальная ария, в декламации — плач, причет, смех, прозаическая речь, разговорная речь, «внутренний диалог», приподнятое над обыденностью ораторское выступление. Да и внутри жанра царит своя дифференциация: песня — это частушка, хорал, баллада, шансон, гимн; это колыбельная, эстрадная, бардовская, детская и т. п. Также и романс включает в себя такие его разновидности, как салонный, жестокий, городской. Сфера инструментализма объединяет интонации, указывающие на любые солирующие инструменты (*quasi flauto, quasi oboe* и т. д.), инструментальные ансамбли и даже оркестры (в фортепианной музыке Листа).

Иерархичность системы жанров-поджанров-видов-подвидов позволяет сохранять общие качества жанровой сферы

и вместе с тем адаптироваться к каждой конкретной творческой задаче. Так, например, мощный потенциал декламационности вполне справляется с требованием индивидуальной характеристики человека посредством воссоздания в музыкальной интонации особенностей его речи. Достаточно вспомнить ярких персонажей в романах «Титулярный советник» Даргомыжского, «Светик Савишна», «Семинарист», музыкальном памфлете «Классик» Мусоргского, безжизненно-псалмодирующую партию Призрака Графини в «Пиковой даме» Чайковского, портреты помещиков в опере «Мёртвые души» Щедрина.

Третье, что непременно требует ясно-го понимания: жанровые сферы — это не пласты музыки (вокальной, речитативной и т. д.), это — *обобщённые типы интонирований*, которые могут встретиться в любом пласте музыки. Естественно в таком случае, что напевная интонация не погружает автоматически в вокальное творчество, ведь не менее убедительна она бывает в инструментальных пьесах, именуемых «Мелодия» (А. Рубинштейна, Чайковского) или «Романс» (две пьесы для скрипки с оркестром ор. 50 Бетховена, фрагмент из музыки Шостаковича к кинофильму «Овод»), в темах сонатных побочных партий и медленных частей сонатно-симфонических циклов. Декламационная интонация — модель монолога или диалога, не обязательно персонифицируемая человеческим голосом, что убедительно доказывают инструментальные речитативы в фортепианной сонате № 17 и IX симфонии Бетховена, а также речевые рефлексии в квартетах Шостаковича. Инструментальная интонация бытует как в инструментальной, так и в вокально-хоровой музыке (ария Царицы ночи из оперы «Волшебная флейта» Моцарта, три сложнейших виртуозных «Сольфеджио» для голоса с фортепиано Щедрина). Поэтому для нас жанровая формула «барабанная дробь» — не партия малого ба-



рабана в «Болеро» Равеля или эпизоде нашествия из VII симфонии Шостаковича, это — подражание барабану, его имитация, его образ, созданный на другом инструменте (допустим, на рояле в начале сонаты *C dur* op. 2 № 3 для фортепиано Бетховена) или инструментах.

Немаловажно четвёртое обстоятельство — установление жанровых признаков интонации подчас затруднено тем, что они в интонации воспроизводятся не прямо, а опосредованно, закамуфлированно, преднамеренно «недостовечно» или же утрировано. В шумановском «Эвзебии» из «Карнавала» медленным темпом приглушена виртуозно-инструментальная жанровая природа интонации. Благодаря её двойственности запечатлевается умиротворенно-покойный образ и, однако, не теряется родство со взрывчато-деятельной интонацией «Флорестана». В «Песне без (хороших) слов» из фортепианного цикла «Кариатуры» (1906) американский композитор Чарльз Айвз гипертрофирует экспрессивность песенной интонации, разбрасывая её звуки по разным октавам и добиваясь пародирования романтической мелодики (пример 4).

В качестве пятого существенного для жанровости интонации обстоятельства назовём склонность к *взаимодействию в ней признаков разных жанровых сфер* — одновременному или/и последовательному. Черты выявленных ранее жанровых сфер могут одновременно соединяться в одной интонации. В некоторых народных песнях напевность совмещается с движением (в трудовых, хороводных, колыбельных). Существуют песни маршевые, танцевальные. Синтетичны — напевны и одновременно декламационны — интонации в лирических и лирико-драматических музыкальных темах Чайковского и Рахманинова, что делает их исповедально-искренними, доверительно обращающимися к слушателю. В вокальной камерной и бытовой музыке не редкость совмещение напевности

с декламационностью или напевности и декламационности с инструментализмом — подражанием гитарному аккомпанементу. Приведём и более конкретные примеры жанровых синтезов в интонации.

Атмосфера народного праздника во вступлении к IV действию оперы «Кармен» Бизе воссоздана полижанровой интонацией, в которой моторика испанского танца поло органично поддержана имитированными оркестром «гитарными» аккордами и пощёлкиванием «кастаньет» (пример 5). Цепляя один за другой мотивы-варианты простой песенной интонации-попевки, Рахманинов во второй части темы главной партии Второго фортепианного концерта и «Вокализе» получает мелодию, инструментальную по широте диапазона и «дыхания».

Художественный образ «Музыкального момента» *h moll* op. 16 № 3 Рахманинова ещё сложнее и многомернее (пример 6). Благодаря напевности, он доносит печаль и подавленное состояние лирического героя, декламационные черты превращают звучание в медленно разворачивающийся монолог, в акцентировках сильных долей и метрической переменности угадываются признаки с трудом продвигающегося траурного шествия, наконец компактная аккордовость вызывает ассоциации с хоральным пением или звучанием похоронного духового оркестра. Рахманиновский образ одновременно разворачивается в нескольких плоскостях: как двухкурсное портретирование скорбящего человека и — видимый и слышимый общественно значимый ритуал прощания. Как мы убеждаемся, жанровая комплексность интонации способствует художественной стереофоничности образа.

В соответствии с преимущественно временным развертыванием музыкальной мысли интонация способна со временем (при очередном её появлении, в репризном проведении) поменять свою жанровость. Особенно располагает



к жанровым (и одновременно смысловым) метаморфозам сонатная коллизия. Напомним о коренной трансформации лейтинтонации возлюбленной в «Фантастической симфонии» Берлиоза: фанфарно-гимническая, свободно-распевная, притягательная своей красотой мелодия начала произведения (пример 7) превращается в гротесково-«приземлённую» скерцозную пляску финала, снабжённого названием «Сон в ночь шабаша» (пример 8). Почти неизбежны жанровые «перелицовки» интонации в условиях монотематической организации произведения (скажем, у Листа). Вряд ли необходимо специальное доказательство того, что разветвлённая жанровая «корневая система» делает интонацию, да и крупный музыкальный образ, смыслово более объёмными и глубокими.

Несмотря на явные трудности, жанровый анализ музыкальной интонации необходим, поскольку он в состоянии откорректировать её смысловое ядро. От того, насколько точно проведена жанровая атрибуция, в известной мере зависит также понимание других компонентов содержания музыкального произведения, и прежде всего музыкального образа. Покажем это на следующем примере.

В ноктюрнах Шопена *E dur* op. 62 № 2 и *b moll* op. 9 № 1 мелодия оплетается пассажами (примеры 9, 10). В обоих случаях применены общие формы движения, однако их жанровые корни и смыслы различны. В первом случае инструментальные, виртуозно-этюдные пассажи украшают светлую, спокойно-созерцательную мелодию изысканными переживаниями и тем самым приукрашивают, идеализируют её. Во втором фрагменте перед нами орнаментации речевого происхождения. Их ритмическая импульсивность и трепетное вибрирование, помноженные на непостоянство гармоний и беспокойство аккомпанирующих фигураций, усиливают изначально скрытую в музыкальной теме

тревожность. Понимать и исполнять здесь интонацию как по истокам своим инструментальную означало бы подменить поверхностным блеском глубокое лирическое чувство, игнорировать важнейшую черту стиля Шопена — «лирическую индивидуализацию общих форм движения» (В.П. Бобровский).

Итак, подойдя к музыкальной интонации с точки зрения её жанровой окрашенности, мы выяснили, что социально-культурологические истоки интонации зарождаются в таких жанровых сферах, как напевность, декламационность, моторность и инструментальность, имеющих свои отличительные черты. Каждый жанровый тип объединяет собою группу признаков. Он детализируется во множестве единичных жанров. Типовая интонация не привязана к какому-то определённомu пласту музыки. Жанровая принадлежность проступает в интонации с разной степенью явственности и определённости. Музыкальная интонация открыта к синтетическому единению в ней двух или нескольких жанровых сфер, а также к жанровым «отклонениям» и «модуляциям» — изменению собственного жанрового статуса при временном развёртывании звукового процесса. Для нас особенно важно то, что жанровость (а тем более полижанровость) углубляет и нюансирует содержательное начало музыкальной интонации.

Стилевые свойства

Прежде чем рассматривать эту сторону интонации, определимся, что мы будем понимать под *стилем*. Необходимость в уточнении понятия обусловлена тем, что в музыковедении сложились разные его трактовки. Стилем называют единство — художественное (С.С. Скребков [2, с. 10]), элементов музыкального языка (М.К. Михайлов [3, с. 117], Е.М. Царёва [4, стб. 281]), формы в широком смысле слова (Е.В. Назайкинский [5, с. 24], А.Н. Сохор

[6, с. 47]). Двойственно понимает ситуацию В.В. Медушевский: «Содержание одновременно и входит, и не входит в стиль» [7, с. 31], и эта позиция достойна поддержки. Да и как достоверно обрисовать стиль И.С. Баха без понимания такого качества его музыки, как погружённость в интенсивнейший ток звуко-мысли; стиль романтизма — без гипертрофии индивидуально-личностного, свободно-эмоционального, просвечивающих в томлениях неудовлетворённого миром интроверта; стиль испанской музыки — без грандиозного напряжения обузданной огненной страсти. Продуктивна для нас также точка зрения Л.А. Мазеля, для которого музыкальный стиль — это «система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения». Тем самым «в понятие стиля входят и содержание и средства музыки, входит *содержательная* система средств и *воплощённое в средствах* содержание» [8, с. 18].

Отдавая должное авторитетным учёным и допуская приобщение к стилю сфер содержания и средств его оформления, внесём существенную поправку: вряд ли стоит относиться к стилю как совокупности каких бы то ни было компонентов. Скорее стиль — это *отношение* между ними, принцип их сосуществования, а точнее — взаимосвязанность, целесообразность тех способов, которыми воплощается идейно-образное начало музыки. Стало быть, *стиль — это сопряжённость художественного содержания со средствами его воплощения.*

Важно понимать, что стиль — это не собственно набор неких закономерностей, но их *системная* взаимозависимость. Системный характер стиля проявляет себя, в частности, в том, что какие-то закономерности становятся для него более важными (значимыми и постоянными), другие действуют слабее и не постоянно. В том числе более яркими и специфичными в стиле могут оказаться как композиционно-языковые

средства, так и образно-художественные. Правомерна, например, подмеченная Е.М. Царёвой особенность импрессионистического стиля: в нём «любование красочными оттенками звучания преобладает над логикой формы» [4, стб. 287].

Стиль как системная взаимозависимость элементов подразумевает и то, что в нём дифференцируются «центр» и «периферия» (В.В. Медушевский). Хотя о стиле мы, как правило, судим по его «центру», ядру, «титულным» признакам, недоучитывать его периферийные черты всё же нельзя. Поэтому представления о композиторском стиле Щедрина явно неполны без периферийной для него бодрой лирики советской массовой песни («Марша высотников» «Не кочегары мы, не плотники...» из кинофильма «Высота»), о гармоническом стиле авангардистов — без акустического и эстетического совершенства и красоты редких консонантных созвучий, о стиле национальной музыкальной культуры — без стилевых «подпиток», полученных ею из других национальных культур.

Из понимания системной природы стиля проистекает ещё одно следствие: стиль способен формироваться в *любом* музыкальном явлении, а не только, как нередко думается, в выдающемся — в магистральном художественном направлении, у крупного композитора или исполнителя, в «эпохальном» произведении.

Существуют разные объёмы музыки, к которым правомерно отнести это понятие, и в соответствии с ними — *стили композитора, композиторской школы, социальной группы, национальной культуры, континентальной культуры, эпохи, художественного направления.* (Свои стили дифференцируются и в области исполнительства, в которую, однако, мы не будем отвлекаться.) Интонации входят в них прежде всего как смысловые сущности, связанные с менталитетом человека, сформировавшейся у него картиной мира, но немаловажна



при этом также их звуковая «овеществлённость». Попытаемся удостовериться в том, что музыкальная интонация умеет рассказать о них.

Стиль *композитора* охватывает всё (как было выяснено ранее) творчество мастера — не только главные, центральные опусы, но и периферийные. В них кристаллизуются разнородные компоненты музыкального содержания, такие как художественные темы и идеи, круг образов и другие. Отпечаток индивидуального стиля несут на себе они все, в том числе и музыкальная интонация. В ней опознаются бетховенская героичность, шопеновская искренняя исповедальность, листовская экстравертная концертность, гротесковость Шостаковича и т. д. По ней мы убеждаемся в том, что при общей для Свиридова и Щедрина опоре на русский фольклор их музыка всё же питается разными песенно-жанровыми истоками.

Стилевая общность присуща ряду композиторов, принадлежащих к одной *композиторской школе*, в которую входит гораздо большее по объёму и внутреннему разнообразию музыкальное пространство. Ясность, чёткие звуковые очертания, дисциплинированность мысли, диалогические оппозиции — приметы интонирования венских классиков. Несмотря на очевидные индивидуально-стилевые различия, общие фольклорные интонационные корни роднят композиторов-кучкистов. Высокий градус эмоций человека, находящегося в «пограничном состоянии», привлекателен для нововенцев.

Свой стиль формируется в области музыки, функционирующей в той или иной *социальной группе* людей. Об этом писал Б.В. Асафьев: «В каждый данный момент в данной социальной обстановке в различных слоях населения пользуются популярностью относительно различные интонации: для одного класса мертвеют или стали признаком дурного вкуса те, которые для другого ещё являются чуть

ли не впервые усваиваемыми звукоотношениями» [9, с. 206].

Действительно, большие дистанции разделяли прежде городской и крестьянский фольклор, салонную камерную музыку, концертную, придворную, культовую, оперную. В наши дни не так много общего между живущей в разных сообществах музыкой авангардистов, киномузыкой, музыкой для драматического или кукольного театра, эстрадной песней, джазом, рок-музыкой, детской музыкой, произведениями для военного духового оркестра, сферой музыкально-электронного дизайна. Поэтому столь несходны и бытующие в каждой такой среде интонирования: передающие атмосферу происходящего и чутко реагирующие на события видеоряда — в киномузыке, беспечность и игривость — в пьесах для детей, прославление царствующих персон — в этикетной придворной музыке, крепость и стойкость духа — в военной. Социально градуированная параллель проведена Чайковским в «Баркароле» из «Времени года»: тонко чувствующий субъект, портретируемый городским романсом, помещён рядом с веселящейся толпой, интонационно олицетворённой простонародной песней и пляской.

Стиль *национальной культуры* сближает музыкальные творения, появившиеся в культуре определённой нации, на первый взгляд весьма непохожие, как, скажем, в русской музыкальной культуре знаменитый распев и народная песня, романсовая напевность Глинки и речевая «достоверность» Мусоргского, эфемерная полётность или стихийная грандиозность Скрябина и пульсирующая токкатность Прокофьева, фольклорность Свиридова и экспрессивность Шнитке.

Учитывая многосоставной характер каждой более крупной культуры, не забудем также о только что упомянутых многочисленных и многоликих составляющих национальной культуры, име-



ющих разные социальные ориентиры — музыка светская и культовая, концертная и камерная и т. д. Это позволит нам вскрыть существенные для музыки пласты смыслов. Например, вернувшись к «Баркароле» Чайковского и уточнив национально-стилевые детали её интонаций — русский романс и итальянская песня-танец, — мы невольно придём к ранее спрятанной от нас фабуле пьесы: пребывающий в меланхолии россиянин наблюдает искромётный итальянский карнавал, который всё же не просветляет его душу. В свете многочисленных параллелей с другими «итальянскими» произведениями Чайковского («Итальянским каприччио», «Франческой да Римини», «Воспоминанием о Флоренции», «Неаполитанской песенкой» из «Детского альбома») и его поездками в Италию корректным становится предположение об автобиографическом замысле пьесы.

В таком глобальном по масштабам и невероятно многоликом пласте музыки, который порождается культурой этноса, в качестве некоего ядра закрепляются определённые её признаки. Для русской культуры таковыми — если говорить об интонации — стали песенная природа, безыскусная простота самовыражения человека, сердечность и искренность и вместе с тем суровая аскетичность, «качание» по принципу маятника от одной крайности к другой (что точно подметил Пушкин: «То разгулье удалое, то сердечная тоска»). Разумеется, свои особенности, проистекающие из своеобразия менталитета и образа жизни народа, откристаллизовали и другие культуры: французская (утончённая красота линий, созвучий, конструкций), немецкая (отвечающие коренному немецкому *Ordnung* — порядку сдержанность и ладо-гармоническая слаженность, рациональность структурирования), испанская, австрийская, китайская, арабская и т. д.

Ещё более обширен объём артефактов в *континентальной культуре*. Её порождают крупные культурно-географиче-

ские сообщества людей — европейское, азиатское, латиноамериканское и другие. Соответственно, в музыке вырабатываются особенности «континентального стиля» (термин Е.А. Ручьевской), одним из носителей которого становится музыкальная интонация. На европейское происхождение может указывать, например, рациональная тонально-гармоническая, фактурная, процессуально-конструктивная организованность интонационного импульса; на азиатское (восточное) — расплывчатость, орнаментированность, импровизационность, гибкий мелодический извив, утончённая лиричность; африканское — вытесняющая мелодию экспрессивная ритмичность; латиноамериканское — фейерверк формул чувственных танцев.

Крупная культура формируется не только «в данном месте», как это происходит с национальной и даже континентальной, но и «в данное время» — исторический период. Речь идёт об *эпохальной культуре* с объединяющим временным параметром. В эволюции музыкального самовыражения человека вскрыты этапы, отличающиеся коренными принципами мышления — о принципе остинатности в древней музыке, ренессансном принципе переменности, барочном принципе централизующего единства, принципе превращения в музыку XIX века говорил С.С. Скребков [2]. Но и на интонационном уровне музыкального произведения обнаружена историческая динамика, которую можно проследить вместе с исследовавшими её В.Н. Холоповой [10], М.А. Смирновым [11], А.Ю. Кудряшовым [12].

Наконец, разобраться в стилевых явлениях и процессах помогает понятие *художественного направления или — уже — течения*. Общие принципы того или иного направления (течения) дают о себе знать и в мелкой интонационной ячейке музыкального содержания. Филигранную утончённость и изысканность нетрудно распознать в базовых смысловых единицах французских клавиеси-



нистов. Соразмерность, взвешенность, упорядоченность, убедительная презентативность — общие качества классического стиля, показательные и для его музыкальной интонации. «Сухость», механистичность, графичность, «пустотность» культивирует конструктивизм (Хиндемит, Прокофьев, Мосолов, Дешевов). Усложнённо-«эстетские» интонирования предложил модерн. Течение «новая фольклорная волна» (Буцко, Свиридов, Гаврилин, Н. Сидельников, ранний Щедрин) второй половины 1950–1980-х годов, перекликавшееся с «деревенской прозой» того же времени (Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Солоухин, В. Шукшин), напомнило о порой забытых фольклорных первоисточках. Необарокко, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм дали новую энергию соответствующим стилевым прототипам.

Так же, как и в жанровости, в области стиля формируются некие устойчивые интонации, становящиеся своего рода *знаками*. Они складываются в стиле композитора («именные гармонии» Шуберта, Рахманинова, Скрябина и других авторов; драматичные секвентные нагнетания Чайковского; трепетные триольные «колыхания» в фортепианном или оркестровом аккомпанементе к лирическим мелодиям Рахманинова), композиторской школы (контраст интонаций как «пружина» сонатной коллизии венских классиков; самодостаточность звука или созвучия и диссонантность как способ достижения экспрессии композиторами-нововенцами), социальной группы (томная блюзовая ладовость и синкопированность в джазе, яркий и броский тематизм в музыке для театра, иллюстративная подражательность в детских пьесах), национальной культуры (интонационные модели танцев разных этносов), эпохи (изысканность менуэтных интонаций эпохи Просвещения; энергетика марша времён Французской революции, пропитавшая собою творчество Бетховена), художественного на-

правления («вопрос», *Sehnsucht* — томление духа, неоднозначность «смешанных чувств» и другие интонационные акцентирующие лирического героя романтизма).

Поскольку каждое музыкальное произведение вписано во множество стилевых полей, можно предположить, что и музыкальная интонация фокусирует разнообъёмные стили. Убедимся в этом на следующем примере.

В романсе «Островок» ор. 14 № 2 Рахманинова на слова П. Шелли в переводе К. Бальмонта (1894–1896), на первый взгляд, кажется, показаны две интонации (примеры 11, 12). После исходного тематического материала триольные покачивания у фортепиано могут сигнализировать о появлении нового интонационного события. Однако беглый сравнительный анализ разуверяет в этом. Он свидетельствует о сходном смысловом наполнении начального и второго, проблематичного для нас, звучаний: и в одном, и в другом случае выражается спокойно-умиротворённое состояние человека и природы в их гармоничном единении; одинаково их жанровое решение — синтез ариозного пения и иллюстративной двигательности (то ли человека, то ли волн, то ли лёгкого ветерка). Становится очевидным моноинтонационный уклад пьесы.

Особенности интонации проступают в специфичности стиля композитора (любимый Рахманиновым жанр романса; напевно-декламационный характер мелодии; частая у Рахманинова тема «Человек и природа», раскрытая как любование природой — вспомним романсы «Сирень», «Апрель! Вешний праздничный день», «Здесь хорошо»; знаковые для него триольные покачивания в аккомпанементе; выразительные мажоро-минорные сопоставления; статуарность как замедленность продвижения интонационного процесса), стиля камерного музицирования (тихое струение высокого голоса при поддержке рояля), национальной культуры (просто-

та высказывания, диатоничная просветлённость, русские народнопесенные трихордовые попевки), континентальной культуры (евразийская двойственность отчётливо-ясного оформления мысли и медитативно-заторможенной созерцательности), исторического периода (мечтаемые, идеализируемые, обнадеживающие духовные устремления человека на рубеже XIX–XX веков), художественного направления (в воссоздании нереальной, искусственно сконструированной, гипертрофированной красоты и особенно в извилисто-гибких линиях мелодии второй части слышатся переключки с модерном).

Вскрытое стилевым анализом заставляет пересмотреть исходный тезис о семантике интонации как спокойно-умиротворённом состоянии человека и природы в их гармоничном единении. Выясняется, что перед нами не созерцание лирическим героем реального, приятного глазу пейзажа, а — неправдоподобно красивый мираж, далёкая неосуществимая мечта, *символ* Счастья. Как мы убеждаемся, стилевой подход к музыкальной интонации вводит в её анализ информацию, небезразличную для постижения индивидуальной неповторимости интонации как наименьшей смысловой единицы музыкального содержания и — шире — художественного содержания всей пьесы.

Как и в разговоре о жанровости, здесь необходимо высказать несколько соображений, которые следует учитывать при стилевом подходе к музыкальной интонации.

В качестве первого из них сформулируем такое положение: поскольку стили характеризуют разные объёмы музыки, *все выявленные ранее разновидности стилей способны манифестироваться в одной и той же музыкальной интонации*. При этом некоторые из них соотносятся иерархично, входя друг в друга по принципу матрёшки. Так соотносятся стиль композитора — композиторской

школы — социальной группы — национальной культуры — континентальной культуры. Другие стили — эпохальный, стиль художественного направления (течения) — словно пересекают эту многоступенчатую структуру и вносят свою информационно-семантическую лепту. Тем самым складывается целая система стилей, в эпицентре которой и располагается музыкальная интонация.

Второе соображение обусловлено такими частыми практическими затруднениями, как *недостаточная осведомлённость* о том или ином стиле. Порой такое препятствие вполне объективно и легко преодолимо. Например, поскольку далеко не все композиторы примыкают к какой-либо школе, вопрос о соответствующем стиле отпадает сам собою. Однако в подавляющем большинстве случаев стилевой анализ музыкальной интонации требует попутного пополнения наших знаний о мало(не)известном нам авторе, представленной им национальной культуре и т. д.

Сформулируем ещё одно соображение: как и в отношении жанровости, стилевые черты интонации могут быть прорисованы *с разной степенью отчётливости* — как вполне определённо, так и едва угадываемо. Если, скажем, у кучкистов русское национальное начало подчёркнуто, как правило, явственной опорой на фольклор, то у Скрябина оно весьма опосредовано. Яркий и неповторимый в симфониях, сонатах, камерных ансамблях, индивидуальный композиторский стиль Бетховена существенно приглушён в его обработках песен разных народов. В цикле «Тихие песни» на стихи русских и зарубежных поэтов Валентин Сильвестров не просто следует традициям классического русского романса, но, предписав приглушённое звучание, словно возвращает его к историческим истокам и усиливает эффект камерного, рассчитанного на узкий круг, доверительного общения, салонного музицирования.



Стилевая неопределённость может быть художественно запрограммирована композитором. Для обозначения преднамеренного намёка на другой стиль (нередко одновременно и на жанр, и даже на известную музыкальную тему) без перехода в иные однозначные стилевые условия и тем более без «дословного» цитирования чужой мысли музыковедение выработало специальное понятие *аллюзии* (фр. *allusion* — намёк). Художественно убедительна она в «Поцелуе феи» и «Игре в карты» Стравинского, в творчестве Шостаковича (в опере «Нос», Первом фортепианном концерте, финале Альтовой сонаты, «Сатирах» на слова Саши Чёрного, Прелюдиях для фортепиано ор. 34), Айвза, Лигети, Шнитке. Намеренно приводя расплывчатые приметы стиля (возможно и жанра, музыкальной темы), аллюзия пробуждает ассоциации и указывает путь, направление ассоциативного мышления слушателя, раздвигая семантическое поле музыкальной интонации.

Четвёртое соображение. Устанавливая стилевые признаки музыкальной интонации, необходимо исходить из того посыла, что общеизвестные приметы стиля композитора, представляемой им национальной культуры, времени написания произведения и другие данные отнюдь не автоматически запечатлеваются в музыке. Предмет нашего анализа — интонация как компонент художественной реальности. А это означает, что тот или иной стилевой параметр в ней подвержен *моделированию*, то есть намеренному воссозданию того, что необходимо для данной творческой задачи. Поэтому параметр «стиль композитора» может вскрыть «почерк» не реального автора произведения, а совсем другого музыканта (что нередкость в пьесах-посвящениях), «стиль национальной культуры» — апелляцию к совершенно чуждым для автора истокам (испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» Глинки, «Итальянское каприччио» Чайковского, «Цыган-

ское каприччио» Рахманинова), «стиль эпохи» — дистанцированное от него время («Сюиты в старинном стиле» Грига, Шёнберга, Шнитке). Музыковедение именуется преднамеренное приближение к «не своему», «чужому» стилю *стилизацией*. Её образцы также несложно найти в «Пасторали» из оперы «Пиковая дама» Чайковского, во втором фортепианном концерте и фортепианной «Тетради для юношества» Щедрина, сюите «От мадригала до алеаторики» для скрипки и фортепиано Кутавичюса.

Наконец, ещё один комментарий к стилевому анализу. Нам следует быть готовыми к тому, что атрибутируемый в музыкальной интонации стиль окажется *неоднозначным* и что разные «наклонения» стиля проступят одновременно или последовательно сменяя друг друга. Неоднозначен, например, композиторский стиль в пьесах «Шопен» и «Паганини» из «Карнавала» Шумана; национальный стиль — в бразильских бахианах Вила-Лобоса; стиль эпохи — в «Классической симфонии» Прокофьева.

Двойствен также стиль социального бытия музыкальных интонаций в I части фортепианной сонаты *C dur* ор. 2 № 3 Бетховена. Если призывный энергичный тонус интонации первой темы главной партии (пример 13) может быть признан как типовой для начальных тем сонат Бетховена (он задан в началах сонат № 1, 2, 5, 6, 8, 11, 20, 21 и других), то вторая тема той же партии озадачивает преувеличенно шумным «многословием» бурных общих форм движения и вызывает к ассоциации с блестящим виртуозным тематизмом инструментальных концертов (того же Бетховена) (пример 14). Пафосные бурления неоднократно напоминают о себе в сонатной форме, пока не приводят к окончательному прояснению жанрового замысла композитора: открывавшая произведение «сонатная» «барабанная дробь» преобразилась в настоящую концертную каденцию (пример 15). Тем самым параметр «стиль социаль-

ной группы» задал два смысловых вектора первой части произведения: сонатная (камерная) коллизия взаимодействия «персонажей» и — концертная презентация мастерского исполнительства.

Ещё более сложна ситуация со стилем национальной культуры в опере «Кармен» Бизе. В интонационном поле оперы скрещиваются черты испано-цыганской музыки (специфические песенно-танцевальные жанровые модели, страстность, драматический накал) и французской культуры (красота и совершенство мелодий, гармоний, тембровостей, конструкций и т. д.). Однако не исключено, что аналитик, вслушивающийся в балетную версию этой музыки, предложенную в «Кармен-сюите» Родиона Щедрина, сможет уловить черты третьей национальной культуры, носителем которой является наш современник и соотечественник.

Подытожим то, что выяснилось о стилевой стороне музыкальной интонации.

Мы исходили из базового понимания стиля как сопряжённости художественного содержания со средствами его воплощения — качества, которое возникает в любом (а не только показательном

для данного стиля) музыкальном произведении. Выяснилось, что в соответствии с разными «срезами» существующего массива музыки вырабатываются стили композитора, композиторской школы, социальной группы, национальной культуры, континентальной культуры, эпохи, художественного направления (течения).

Все они более или менее явно фокусируются в музыкальной интонации. Наиболее устойчивые признаки того или иного стиля превращаются в его знаки. Намёк на некий стиль (аллюзия) и максимальное приближение к преднамеренно моделируемому стилю (стилизация) — действенные способы привнесения в интонацию смысловых нюансов. Любой вид стиля может оказаться неоднозначным и реализоваться как одновременное соединение или последовательная смена стилей. Отражённая в музыкальной интонации стилевая ситуация по-особому «расцветивает» малую единицу музыкального содержания и углубляет нас в её смысловое начало.

Окончание следует

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры

Пример № 1

Ж. Бизе. «Кармен». Антракт к III действию



The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of four measures, with a piano (*p*) dynamic marking in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The second system also consists of four measures, with a forte (*f*) dynamic marking in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature.



Пример № 2

А. Варламов. «Красный сарафан»

Голос Первоначальный темп
mp

Не шей ты мне, ма- туш- ка, крас- ный са- ра-
 -фан, не вхо- ди, ро- ди- ма- я, по- пу- сту в изъ- ян.

Detailed description: This is a vocal and piano score for the song 'Красный сарафан' by Alexander Varlamov. It consists of two systems. The first system shows the vocal line starting with the lyrics 'Не шей ты мне, ма- туш- ка, крас- ный са- ра-' and the piano accompaniment. The second system continues with the lyrics '-фан, не вхо- ди, ро- ди- ма- я, по- пу- сту в изъ- ян.' The tempo is marked 'Первоначальный темп' (Original tempo) and the dynamic is 'mp'.

Пример № 3

Русская народная песня «Как у бабушки козёл»

Весело

Как у - ба - буш - ки ко - зёл, у Вар - ва - руш - ки ко - зёл.
 Тыр - тыр, ты - ры - ры, у Вар - ва - руш - ки ко - зёл.

Detailed description: This is a musical score for the Russian folk song 'Как у бабушки козёл'. It features a single melodic line in a 4/4 time signature with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Весело' (Joyfully). The lyrics are: 'Как у - ба - буш - ки ко - зёл, у Вар - ва - руш - ки ко - зёл. Тыр - тыр, ты - ры - ры, у Вар - ва - руш - ки ко - зёл.'

Пример № 4

Ч. Айвз. «Песня без (хороших) слов»

Cantabile Adagio [♩ = about 66]

pp *ppp*

Detailed description: This is a piano score for 'Песня без (хороших) слов' by Charles Ives. The tempo is 'Cantabile Adagio' with a quarter note equal to approximately 66 beats per minute. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It features a complex texture with overlapping melodic lines and chords. Dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'ppp' (pianississimo).

Пример № 5

Ж. Бизе. «Кармен». Вступление к IV действию

Allegro con fuoco

Пример № 6

С. Рахманинов. «Музыкальный момент» *h toll* op. 16 № 3

Piano

Пример № 7

Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония», часть I

Allegro agitato ed appassionato assai

p
(Violini)

poco sf

sf



Пример № 8

Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония», часть V

Пример № 9

Ф. Шопен. Ноктюрн Fis dur op. 15 № 2

Пример № 10

Ф. Шопен. Ноктюрн b moll op. 9 № 1

Пример № 11

С. Рахманинов. «Островок», начало

Lento
mf

Из моря смотрит островок, его зеленые уклонны

p *legato*

Пример № 12

С. Рахманинов. «Островок», начало II части

pp

Здесь е-ще дышит в-е-те-рокь, Сю-да гро-за не до-ле-та-етъ,
Each single breath of air is mild, From sov-er-ign rule of tem-pest sev-er'id,

pp

Пример № 13

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано ор. 2 № 3,

I часть, главная партия, I тема

Allegro con brio.

p

Пример № 14

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано ор. 2 № 3,

I часть, главная партия, II тема

p

20



Пример № 15

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано ор. 2 № 3,
I часть, каденция



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Пуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.
2. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
3. Михайлов М.К. Стиль в музыке : исследование. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
4. Царёва Е.М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. Стб. 281–289.
5. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : Учебное пособие. М.: Владос, 2003. 248 с.
6. Сохор А.Н. Стиль, метод, направление (к определению понятий) // Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : Статьи и исследования. Л.: Советский композитор, 1981. Т. 2. С. 44–57.
7. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979, № 3. С. 30–39.
8. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
9. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
10. Холопова В.Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании) // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО. 2013. № 3. С. 79–92. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-paradigmy-muzykalno-istoricheskikh-epoh-k-innovatsiyam-v-rossiyskom-muzykalnom-obrazovanii>.
11. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки : Исследование. М.: Музыка, 1990. 320 с.
12. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. СПб.: Лань, 2006. 432 с.

Информация об авторе:

Казанцева Людмила Павловна, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки,
Астраханская государственная консерватория
(г. Астрахань, Россия),

REFERENCES

1. Tsukkerman V.A. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form* [Zuckerman V.A. Musical Genres and Foundations of Musical Forms]. Moscow: Muzyka, 1964. 159 p.
2. Skrebkov S.S. *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley* [The Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka, 1973. 448 p.
3. Mikhaylov M.K. *Stil' v muzyke : issledovanie* [Style in Music: Research]. Leningrad: Muzyka, 1981. 264 p.
4. Tsareva E.M. Stil' muzykal'nyy [Musical Style]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya encyclopedia, 1981. Vol. 5. Columns 281–289.
5. Nazaykinskiy E.V. *Stil' i zhanr v muzyke : Uchebnoe posobie* [Style and Genre in Music : Textbook]. Moscow: Vados, 2003. 248 p.
6. Sokhor A.N. Stil', metod, napravlenie (k opredeleniyu ponyatiy) [Style, Method, Direction (to the Definition of Concepts)]. *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki: Stat'i i issledovaniya* [Questions of sociology and Aesthetics of Music: Articles and Research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1981. Vol. 2, pp. 44–57.
7. Medushevskiy V.V. Muzykal'nyy stil' kak semioticheskiy ob"ekt [Musical Style as a Semiotic Object]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1979, No. 3, pp. 30–39.
8. Mazel' L.A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy* [The Structure of Musical Works]. Moscow: Muzyka, 1979. 534 p.
9. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
10. Kholopova V.N. Soderzhatel'nye paradigmy muzykal'no-istoricheskikh epokh (k innovatsiyam v rossiyskom muzykal'nom obrazovanii) [The Content-Based Paradigms of Musical Historical Eras (Towards Innovations in Russian Music Education)]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. Vestnik kafedry YuNESKO* [Musical Art and Education. Gazette of the UNESCO Department]. 2013. No. 3, pp. 79–92. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-paradigmy-muzykalno-istoricheskikh-epokh-k-innovatsiyam-v-rossiyskom-muzykalnom-obrazovanii>.
11. Smirnov M.A. *Emotsional'nyy mir muzyki : Issledovanie* [Emotional World of Music : Research Work]. Moscow: Muzyka, 1990. 320 p.
12. Kudryashov A.Yu. *Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya* [The Theory of Musical Content]. St. Petersburg: Lan, 2006. 432 p.

Information about the author:

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts),
 Professor of the Department of Theory and History of Music,
 Astrakhan State Conservatoire
 (Astrakhan, Russia)

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
2. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация : Лекция. Астрахань: Волга, 1999. 40 с.
3. Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.
4. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания : Уч. пособие. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
5. Казанцева Л.П. Полистилистика в музыке : Лекция. Казань: Казанская гос. консерватория, 1991. 34 с.
6. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков М.: Композитор, 2010. 376 с.



7. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 317 с.
8. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 224 с.
9. Михайлов М.К. К атрибуции романтического стиля // Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. С. 273–276.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. М.: Музгиз, 1954. 384 с.
12. Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Изд. 3-е. М.: Композитор, 2015. 354 с.
13. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. 220 с.
14. Сохор А.Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 550-557.
15. Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. С. 327–331.

Статья поступила в редакцию 17.05.2021; одобрена после рецензирования 10.06.2021; принята к публикации 01.10.2021.

The article was submitted 05/17/2021; approved after reviewing 06/10/2021; accepted for publication 01/10/2021.

