

# ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.  
Научные исследования

ИКОНИ



Art. Culture. Education. Scholarly Research

ИКОНИ

# ИКОНИ

## Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

2020, № 2

Российский научный журнал

ISSN 2658-4824 (Print)

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2

---

### 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

Бородин Борис Борисович, д-р иск.  
Уральская государственная консерватория  
имени М.П. Мусоргского, 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. Россий-  
ская 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 филос. 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), Нью-Йорк, США

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

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

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

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

---

### Учредители

---

Научно-методический центр  
«Инновационное искусствознание» — Редакция  
и Издатель

Научно-производственная фирма  
«Восточная печать»

# ICONI

## Art. Culture. Education. Scholarly Research

2020, No. 2

*Russian Scholarly Journal*

ISSN 2658-4824 (Print)

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2

---

### Editor-in-Chief

---

Liudmila N. Shaymukhametova, 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

Boris B. Borodin, Dr.Sci (Arts). Ural State  
M.P. Mussorgsky Conservatoire, 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. Dombrauskiene, 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,  
New York, United States

Tatiana V. Kotovich, Dr.Sci. (Arts). Vitebsk State  
University named after P.M. Masherov, Belarus

Anton A. Rovner, Ph.D. (Arts). Tchaikovsky  
Moscow State 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" — Publishers and Editor

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

### 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

**Редактор  
Мингажев Артур Аскарлович**

Дизайн: Шакиров Вилур Рашидович  
Верстка: Сазоновой Катарини Александровны

*Статьи, поступающие в редакцию,  
публикуются на основании рецензий членов  
редколлегии и профильных специалистов.  
За публикацию предоставленных в редакцию  
материалов гонорары не выплачиваются.  
Издание осуществляется на совокупные средства  
учредителей и авторские средства.*

*Выходит 4 раза в год.  
Цена свободная.*

Официальный сайт журнала:  
<http://journaliconi.com>  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.

---

## 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

**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

**Editor**  
**Artur A. Mingazhev**

Design: Vilur R. Shakirov  
Coding: Katarina A. Sazonova

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

*Published four times a year.  
Negotiable price.*

*The official website of the journal is  
<http://journaliconi.com>  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.*

---

Подписано в печать 30.06.2020. Формат 60×84/8.  
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.  
Усл.-печ. л. 14.88. Заказ № 19.  
Тираж (печатный) 100 экз.

В электронном варианте (онлайн) журнал  
размещается на сайте <http://journaliconi.com>

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

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

Signed in for printing 30.06.2020. Format: 60×84/8.  
Offset paper. Font: Noto Serif.  
Printing l. 14.88. Order No. 19.  
Run of 100 copies (Print).

In the electronic variant (Online) the magazine is posted  
on the website <http://journaliconi.com>

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

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

## СОДЕРЖАНИЕ

---

### Культура Древнего мира

---

*Демченко А.И.*

Античность

(Тысячелетие до Рождества Христова).

Базис европейской культуры.....6

---

### Музыкальное искусство

---

*Anton A. Rovner*

Vocal and Choral Symphonies  
and Considerations

on Text Representation in Music .....26

---

### Современный композитор

---

*Edward Green*

Interview with Composer

George Tsontakis.....38

---

### Лекторская трибуна. Авторские курсы

---

*Демченко А.И.*

Творчество Д.Д. Шостаковича .....50

*Горбунова И.Б.*

"Музыкальный компьютер

(Musical Computer).....60

---

### Арт или прогрессив?

### Научно-критический дискурс

---

*Савицкая Е.А.*

О терминологическом словаре

«интеллектуальных»

направлений рок-музыки ..... 79

---

### Картинная галерея

---

*Пурик Э.Э., Шакирова М.Г.*

*Ахмадуллин М.Л., Шакиров В.Р.*

Мелодия формы и пространства:

музыка как источник вдохновения ..... 97

---

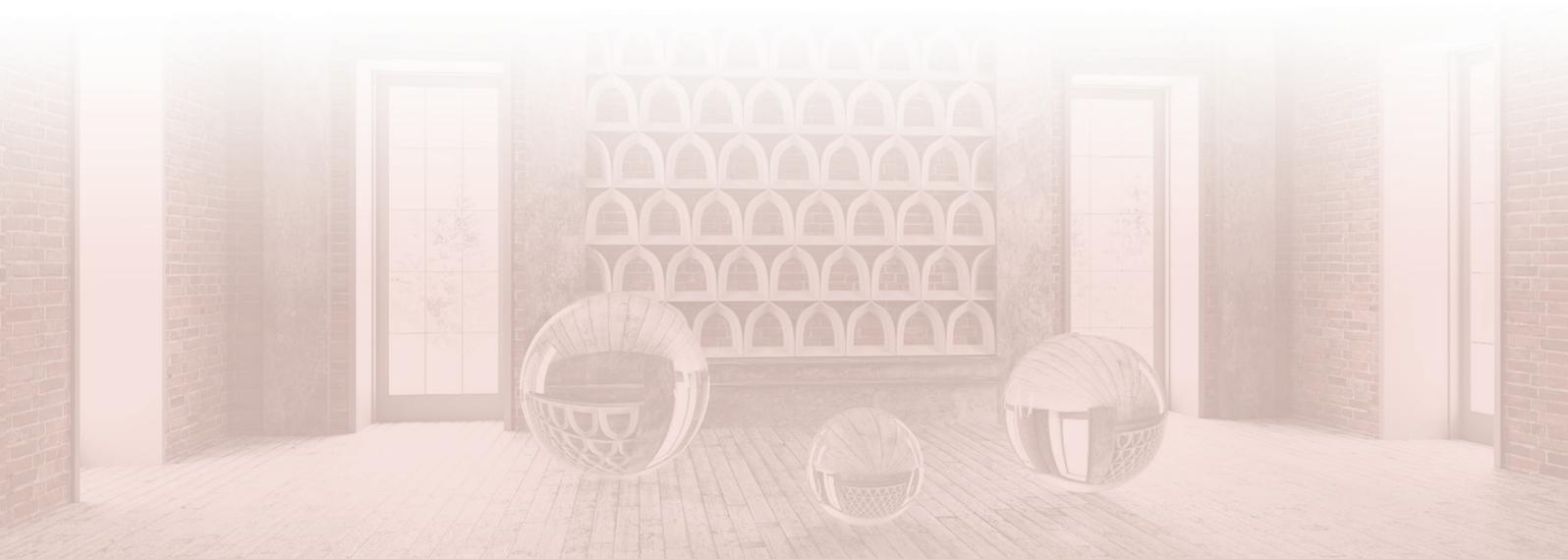
### Архитектура

---

*Anthony Romeo, Dale Laurin*

"At Home in the World —  
the Architecture and Life

of Frank Lloyd Wright ..... 108



# CONTENTS

---

## Cultures of the Ancient World

---

*Alexander I. Demchenko*

"Antiquity  
(A Millennium before the Birth of Christ).  
The Basis of European Culture ..... 6

---

## The Art of Music

---

*Anton A. Rovner*

Vocal and Choral Symphonies  
and Considerations  
on Text Representation in Music ..... 26

---

## The Contemporary Composer

---

*Edward Green*

Interview with Composer  
George Tsontakis ..... 38

---

## The Lecturing Tribune. Authorial Courses

---

*Alexander I. Demchenko*

The Musical Oeuvres  
of Dmitri Shostakovich ..... 50

*Irina B. Gorbunova*

Musical Computer ..... 60

---

## Art or Progressive? The Scholarly-Critical Discourse

---

*Elena A. Savitskaya*

Concerning the Question  
of the Terminological Dictionary  
of the "Intellectual" Directions  
of Rock Music ..... 79

---

## Art Gallery

---

*Elza E. Purik, Marina G. Shakirova*

*Mars L. Akhmadullin, Vilur R. Shakirov*

The Melody of Form and Space:  
Music as a Source of Inspiration ..... 97

---

## Architecture

---

*Anthony Romeo, Dale Laurin*

At Home in the World —  
the Architecture and Life  
of Frank Lloyd Wright ..... 108





ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 7.03  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.006-025

**Панорама столетий**  
*Авторский цикл лекций*

**Panorama of Centuries**  
*Authorial Cycle of Lectures*

## **А.И. ДЕМЧЕНКО**

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

## **ALEXANDER I. DEMCHENKO**

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

## **Античность (Тысячелетие до Рождества Христова). Базис европейской культуры**

Особенность публикуемого журналом цикла очерков — в том, что при максимальной компактности изложения 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».

## **Antiquity (A Millennium before the Birth of Christ). The Basis of European Culture**

The peculiarity of the series of essays published by the magazine is that with the maximum compactness of the presentation, it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture, covered in General both from the point of view of the General historical process, and in relation to various types of creativity (literature, fine art, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the usual categorization of national schools and the division into separate types of art 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, the Enlightenment, Romanticism, Postromanticism, Modern I, Modern II, Modern III, Postmodern, and as an afterword — «The Golden age of Russian artistic culture».

**Ключевые слова:**

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Античность.

**Keywords:**

the global art process, the main historical periods, Antiquity.

**Для цитирования/For citation:**

Демченко А.И. Античность (Тысячелетие до Рождества Христова). Базис европейской культуры // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 2. С. 6–25 DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.006-025

**Х**ронологические границы Античности таковы: с самых последних веков II тысячелетия до н. э. по первые века I тысячелетия н. э. (для простоты ориентации: в основном — тысячелетие до Рождества Христова). Касаясь её пространственных координат, чаще всего имеют в виду искусство Древней Греции и Древнего Рима, но это была только часть большой художественной культуры, которая интенсивно развивалась и за пределами названных территорий.

На выходе в Античность, пожалуй, впервые со всей отчётливостью просматривается явление, которое периодически будет повторяться и в дальнейшем: каждый новый большой виток исторического развития точкой своего отсчёта имеет катастрофу или, по крайней мере, «закат» предыдущей цивилизации.

К примеру, в ходе рассмотрения Древнего мира отмечались достижения эгейской цивилизации, которая развивалась на островах и побережье Эгейского моря (это основная территория Греции). И в XII веке до н. э., который можно считать начальным пунктом Античности, она была разрушена натиском дорийских (северогреческих) племён, находившихся на гораздо более низком уровне развития.

Дорийское завоевание привело к общему упадку во всех сферах жизни. В истории Греции наступил период, получивший название *тёмные века* — он продолжался почти пять столетий (примерно до появления гомеровских поэм). Разумеется,

это не было разрушением до самого основания. Что-то от прежней цивилизации «варвары» Античности восприняли. Тем не менее мир как бы начинали строить заново.

Это «строительство» во многом осуществлялось по линии созидания *духовного фундамента* античной культуры, а закладывался он, главным образом, в *словесности*, и составили его в первую очередь *религиозные своды* и *национальные эпосы*.

В Индии сложились два религиозных свода.

**Веды** (в переводе означает *знание*, точнее — высшее, духовное знание) — священные книги индуизма как основной религии Индии.

**Трипитака** (в переводе означает *Три корзины священных установлений*; данный свод действительно состоит из *трёх собраний текстов*) — это буддийский канон. Буддизм возник в середине I тысячелетия до н. э., явившись наиболее ранней из *трёх мировых религий* (наряду с христианством и исламом), и затем получил хождение во многих странах Азии.

В Индии времён Античности были созданы и два великих эпоса — поэмы **«Махабхарата»** и **«Рамаяна»**. Обозначение **«Махабхарата»** («*Великая Бхарата*») возникло в результате сокращения полного названия («*Великое сказание о потомках Бхараты*»). Бхарата — древнеиндийское племя, которое действительно существовало (официальное название современ-

ной Индии — Бхарат). «*Рамаяна*» в переводе означает «*Деяния Рамы*». Рама — легендарный герой индийских сказаний.

Еврейский народ во времена Античности создал духовное творение, так много значившее впоследствии для человечества, — **Библию** (от греч. *книги*); точнее, её дохристианскую часть — **Ветхий Завет**, собрание священных книг иудаизма как религии иудеев. Позже, вместе с **Новым Заветом**, он составил Библию — Священное Писание христиан.

Верования древних евреев, зафиксированные в Ветхом Завете, стали первой *монотеистической религией*, и это был принципиально важный прорыв в будущее, когда именно монотеистические религии (христианство, ислам) вытеснили языческие культы.

В Древней Греции религиозного свода как такового не возникло (его заменяли многочисленные мифологические предания), но это было компенсировано созданием национального эпоса.

В поэмах *Гомера* (возможно, полумифическое лицо) «*Илиада*» и «*Одиссея*» и особенно в поэме *Гесиода* «*Теогония*» («Происхождение богов») осуществлялась завершающая переработка древних мифов, приводившая их в стройную и целостную систему. Причём суть изменений, которые произошли с человеком в его движении от Древнего мира к Античности, нашла здесь своё метафорическое выражение в замене старых богов новыми.

Старые боги (титаны) олицетворяли собой мрачные, стихийные силы земли — мир, в котором господствовали ужас и дисгармония. Молодые боги (олимпийский пантеон во главе с Зевсом), усмирив титанов и сбросив их в бездну земли (Тартар — ад), установили в мире силу закона, создали новую красоту, основанную на порядке и гармонии.

Названные греческие поэмы написаны гекзаметром — основным размером древнегреческой эпической поэзии (шестиотопный размер из 17 слогов). Он пе-

редаёт характер торжественно-приподнятой речи и величаво-возвышенный дух «седой старины».

Веды, Трипитака, «Махабхарата», «Рамаяна», Ветхий Завет, «Илиада», «Одиссея», «Теогония» — это только самые известные из множества литературных памятников, в которых происходило установление исходных начал духовного бытия Античности.

Обозначение *литературные памятники* вполне правомерно и по отношению к религиозным сводам, так как они представляют собой собрания текстов самого различного происхождения и назначения: помимо собственно культовых форм (гимны богам, молитвы, проповеди, ритуальные предписания, магические заклинания), здесь встречаются исторические хроники, героические легенды, волшебные сказки, фольклорные песни, басни, притчи и т. д., что превращало религиозный свод в антологию всего, чем жил человек того времени.

Но, кроме того, если взять и сами культовые тексты, то в ряде случаев есть основания расценивать их как произведения искусства в силу присущей им яркой художественной выразительности. Одно из подтверждений этого находим, к примеру, в **150 псалмах** Ветхого Завета, которые библейская традиция связывает с именем легендарного царя-песнопевца *Давида*. Не менее примечательны в этом отношении религиозные гимны из индийских Вед.

Религиозное поучение могло облекаться в форму сюжетного повествования. Так возникали многочисленные «духовные истории». Один из ярких образцов находим в Ветхом Завете — «**Книга Иова**». Это драма жизни человека, познавшего много незаслуженных страданий.

Иов — праведник, беспорочный человек, угодный Богу. Кажется, злу просто неоткуда войти в его жизнь, но невозможное происходит, и источником этого становится сам Бог, поскольку избра-

жённый здесь Сатана в данном случае не враг Бога, а противник человека, его искуситель и обвинитель. Он настаивает на том, что Иов чтит Бога не бескорыстно, что его безупречность проистекает из его благополучия.

Чтобы получить ответ на смутивший его вопрос, Яхве выдаёт Иова на пытку обвинителю. Иов выдерживает страшные испытания, доказывает способность человека к бескорыстной вере и награждён за это.

«Книга Иова» показывает неоднозначность постулатов Библии и ставит определённую проблему касательно всезнания Бога: он, Всеведущий, не знал, действительно ли богобоязнен Иов и как он поведёт себя в испытаниях. Однако в конечном счёте поучительный смысл этой «духовной истории» состоит в следующем: да, Господь может усомниться и более того — ошибиться, но верь в Него, и тебе рано или поздно обязательно воздастся.

Фантазия тех, кто творил *духовные истории*, была поистине неисчерпаема. Оценим, к примеру, оригинальный сюжетный ход, с помощью которого прославляется религиозное отшельничество в одном из памятников буддийского свода **Трипитака** — так называемые **«Строфы монахинь»**.

Сюжет здесь таков: монахине, идущей в священную рощу, преграждает путь юный ветреник, влюбившийся в неё и пытающийся соблазнить её прелестями мирской жизни.

На вопрос монахини, что же привлекает его в ней, он говорит о её бесподобных глазах. Отшельница находит способ остудить любовный пыл поклонника, разрушая свои чары совершенно неожиданным образом — вырвав себе глаз. Ветреник молит о прощении, монахиня удаляется в свой приют, где её глаз чудесным образом возвращается на место.

В основе своей памятники античной словесности были нацелены на то, чтобы учить человека лучшему, утверждать

идеи добра, правды и справедливости. Таковы десять заповедей, составляющих краеугольное основание нравственного потенциала Библии. Что же касается прологов, книги которых помещены в Ветхом Завете, то каждый из них — яркая личность с напряжёнными духовными исканиями, со своим пониманием жизни, которое нередко противопоставляется установлениям власть предержащих.

Говоря о базисных памятниках античной словесности, следует признать, что в них был заключён подлинный *кладезь премудрости*. Они наполнены высокими раздумьями о жизни, природе, богах, человеке и взаимосвязи этих явлений. Изложены эти раздумья нередко в форме поучительных притч.

Уже в те далёкие времена мысль человеческая приближалась к некоей предельной черте в постижении мира. И уже тогда звучали многочисленные сентенции о призрачности успеха и о бренности жизни — вплоть до всепроникающего скепсиса.

Один из примеров — **Книга Екклесиаста** из Ветхого Завета (иногда читают *Экклезиаст*, что в переводе означает *Проповедник*); согласно преданию, её автором считается царь Соломон. Он изъясняется как поэт — истинно художественным слогом, ярко, впечатляюще. Рефреном его размышлений о бессмысленном «колдовании» бытия служит слово *суета* («суета сует и всё — суета!»).

*Эпическая сущность* фундаментальных памятников античной словесности начинается с того, что все они, как правило, представляют собой монументальные собрания текстов чрезвычайно большого объёма. «Супергигантом» в данном отношении является «Махабхарата»: она содержит около 100 000 двустиший и тем самым более чем в восемь раз превышает «Илиаду» и «Одиссею» вместе взятые — а это, в свою очередь, «суперпоэмы».

Подобные объёмы вырастали за счёт огромного числа действующих лиц, благодаря исключительной обстоятельности

повествования, а также ввиду подробнейших описаний и массы отступлений от основной сюжетной канвы, что дополняется неистощимым любопытством к деталям.

Когда говорят об эпосе Античности, обычно присоединяют эпитет *героический*. И это действительно так. Героический эпос определяется тем, что достоверное, реальное переплетается с невероятными приключениями и удивительными подвигами героев, а изображаемый мир, помимо людей, населяют боги, духи, демоны, наделённые необычайным могуществом.

Но, может быть, ещё важнее то, что героический эпос Античности — это почти непременно *воинский* эпос. Он обычно соотнесён с событиями какой-либо памятной войны отдалённого прошлого.

Разумеется, героический эпос в различных своих образцах приобретал всевозможные оттенки. Возникали весьма своеобразные варианты с разной степенью отклонения от «типовой нормы». Один из таких вариантов находим в поэме «Рамаяна». Внешне она посвящена подвигам Рамы, но очень многое здесь перемещается в *лирическую* плоскость и в том числе насыщается высокой поэзией описаний природы, которые чрезвычайно развёрнуты.

Итак, духовный фундамент Античности закладывался главным образом в религиозных сводах и национальных эпосах и в основном на её ранних этапах. В лучших и наиболее значительных своих проявлениях это была подлинная классика. К примеру, гомеровские поэмы сразу же после их появления стали восприниматься в качестве высшего художественного эталона.

За пределами рассмотренной выше словесности принципы античной классики с наибольшей отчётливостью представали в произведениях *афинской художественной школы* (как известно, Афины играли ведущую роль в древнегреческом искусстве времён его расцвета). Суть этих

принципов состояла в следующем: во-первых, утверждать красоту и достоинство человека как прекрасного и совершенного творения природы, всё соотносить с ним и с его пропорциями (тогда возникла эстетическая формула: человек — мера всех вещей), и во-вторых, утверждать такие качества, как ясность, естественность, гармоничность, благородство и величаво-возвышенный характер.

Названные принципы наиболее отчётливо заявили о себе в трёх основных явлениях древнегреческой классики: архитектура, скульптура и трагедия.

В ходе становления древнегреческой *архитектуры* настойчиво преодолевалась присущая постройкам ранней Античности тяжеловесность общей массы и суровость очертаний. Здания становятся всё более лёгкими, изящными.

Как известно, ведущим компонентом античной архитектуры стал **ордер** — архитектурная система стоечно-балочной конструкции (опоры и перекрытия). Это то, что было осознано тогда и стало едва ли не обязательным основанием всего последующего зодчества.

Важнейшей составной ипостасью данной системы являлись типы колонн: дорическая, ионическая, коринфская — представленная последовательность отражает нарастание степени усложнения их конфигурации и насыщения декором.

Главенствующая роль в древнегреческом зодчестве принадлежала храму. Он являлся не только святыней (в храме устанавливалась статуя божества, покровителя города), но и средоточием других важнейших функций: здесь хранилась государственная казна и произведения искусства, а площадь перед храмом была местом народных собраний и празднеств.

Принципиальное отличие античного храма от будущих христианских церквей состояло в том, что культовые церемонии совершались перед храмом, а его внутреннее пространство представляло собой как бы гигантский ларец для хранения статуи божества и храмовых со-



Ил. 1. Парфенон  
(архитектор Калликрат, проект Иктина).  
447–438 гг. до н. э. Афины, Греция

кровищ. Вот почему наиболее важной в античном храме была его *внешняя* сторона, что подчёркивалось колоннадой (она опоясывала храм со всех сторон), узорной верхней частью здания и скульптурным убранством.

Один из первых классических образцов — **храм Посейдона в Пёстуме** (греческая колония на юге Италии). Здесь ещё заметен отпечаток построек ранней Античности: массивные колонны, несущие тяжеловесную верхнюю часть сооружения, избыточная сила, стихийная мощь и некоторая «приземистость». Но конструктивно — это уже законченный тип греческого храма. Совершенно аналогичный пример подобного сооружения времён ранней классики на территории самой Греции — **храм Гефеста в Афинах**.

Уже в тот же период греческие зодчие начали решать вопросы упорядоченности городской застройки и целостного подхода в своей градостроительной практике. Иллюстрацией может послужить **комплекс общественных зданий в Олимпии**, которая была центром культа Зевса и местом проведения Олимпийских игр.

Данный комплекс даёт представление о высоком мастерстве построения архи-

тектурного ансамбля, отличающегося планировкой рациональной и вместе с тем достаточно свободной, живописной (преломление характерного для античной культуры органичного единства *ratio* и *emotio*).

Эмблемой архитектурной классики Древней Греции стал знаменитый **Парфенон** (447–438 годы до н. э., архитекторы **Иктин** и **Калликрат**). Внешне он близок к храму Посейдона в Пестуме (тот же тип монументальной конструкции, та же полная симметричность), однако при всём сходстве отличается стройностью, лёгкостью, устремлённостью ввысь, причём сохраняя величественность. Это тот идеал, к которому пришли греческие зодчие: строгость и кристальная ясность пропорций, чувство меры, гармония, спокойная и величаво-торжественная красота.

Парфенон — главное сооружение афинского Акрополя. Оно возвышается над Акрополем подобно тому, как сам Акрополь возвышается над городом и его окрестностями.

Акрополи существовали и в других греческих городах — так называли их укреплённую часть, обычно расположенную на холме (*акрополь* в переводе с греческого *верхний город*). Акрополь слу-

жил убежищем на случай войны, здесь находилось святилище с храмом, посвящённым божеству-покровителю города.

Из греческих акрополей наиболее известен именно **Акрополь в Афинах** (первая половина V века до н. э.). Это ансамбль храмов и статуй, который как на пьедестале расположился на крутой скале с плоской вершиной. Планировка и строительство Акрополя были выполнены по единому плану под общим руководством Фидия.

**Фидий** (начало V века — около 432–431 года до н. э.) считается величайшим скульптором Греции. В его творчестве *скульптура* (как ведущий жанр искусства Античности) прошла свою кульминацию.

С именем Фидия и связывается прежде всего представление о *высокой классике*: полные жизненной силы возвышенные человеческие образы, спокойное величие духа, прославление телесной красоты человека, от которой неотделима его нравственная красота.

Отсюда — идеал всесторонне развитой личности (человек сильный и прекрасный как духом, так и телом). Характерно, что созданные Фидием статуи богов производили на современников сильнейшее впечатление именно выражением человечности.

Такова монументально-торжественная **статуя сидящего Зевса**, которая находилась внутри храма Зевса в Олимпии. Она была выполнена из золота и слоновой кости. Это самая прославленная работа Фидия — греки считали её одним из *семи чудес света*.

Черты, которые отмечались в отношении фидиевского Зевса, находим и в сохранившемся скульптурном изображении Зевса неизвестного мастера, которое по месту находки именуют **Зевс из Отриколи** (IV век до н. э.).

Здесь воссоздана законченная полнота жизненных проявлений — в соединении величавости, классического благородства и вместе с тем безусловной реаль-

ности облика (при всей его типизированности). Отметим также запечатлённую мудрость и человечность персонажа: его лицо светится всепониманием и добротой — таково воплощение античного гуманизма.

То же стремление к «очеловечению» находим и в скульптурных образах других богов. В статуе **Афины из Пирея** (IV век до н. э.; Пирей — пригород Афин) представлены атрибуты богини войны и победы (шлем с пышным султаном и панцирь, в которых она, согласно мифу, родилась из головы Зевса).

Но это ещё и богиня мудрости, знаний — отсюда величественное благородство облика, жест обращения и рассуждения. И, наконец, это просто женщина, но женщина-богиня, что преподносится через красоту лица, через прекрасную пластику тела, угадываемого за складками одеяния, и через грацию движения. Всё сказанное говорит о соединении традиций Фидия и Праксителя.

Что касается **Праксителя** как представителя поздней классики и афинской школы времён её высшего расцвета, то в качестве образца можно назвать **Афродиту из Арля** (середина IV века до н. э.). Здесь великолепно представлено главное, что отличало искусство выдающегося скульптора: совершенство форм, красота пропорций, дух ясной и чистой гармонии, а также лиризм, выявляемый через мягкость светотеневой моделировки. Способность мрамора создавать мягкую мерцающую игру света и тени была впервые с таким мастерством разработана именно Праксителем.

Лиризм состоит и в том, что в облике этой богини любви и красоты с предельной выразительностью поданы черты женственности и грациозности, дополняемые изяществом, утончённостью облика (в том числе — в контуре удлинённой фигуры). И ещё здесь чувствуется сознание власти своих чар (изображению свойствен сдержанно-чувственный акцент).



Ил. 2. Афродита (копия с утерянного оригинала Праксителя).  
Середина IV века до н. э. Париж, Лувр

Переходя к изображению человека (хотя различия в изображении богов и людей были в античном искусстве достаточно условны и носили скорее внешний характер), начнём с того, что считалось тогда самым ценным в человеке: доблестный дух в гармонично развитом теле.

Эту сторону ярко воплотил **Поликлёт** (вторая половина V века до н. э.). Свои работы он основывал на точном, подлин-

но научном знании анатомии. Самая известная из них — **Дорифор** (Копьеносец), олицетворяющий собой идеальный образ молодого воина. Превосходно передана мускулатура сильного тела. Атлетическое сложение юноши подчёркнуто сопоставлением упругих вертикальных линий ног с насыщенными горизонталями плеч и мускулов груди и пресса. За пластическим совершенством фигуры, за естественностью и непринуждённостью позы стоит спокойное сознание своей силы.

Важнейшей задачей, которую решали греческие скульпторы, было изображение фигуры в движении, что достигалось благодаря воплощению динамики действия, свободной позы, выразительного жеста. Один из первых ярких результатов в этом направлении — **статуя Посейдона** (иногда считается, что это изображение Зевса). Эта бронзовая скульптура найдена в море близ мыса Артемисион, её приписывают **Агелладу** (работал около 520–450 гг. до н. э.).

Кстати, данная работа доказывает, что в изображении богов и людей зачастую отсутствовали даже формальные различия. Разумеется, это человек, но человек с идеальными пропорциями. Впечатляет законченная убедительность в моделировке форм тела, их крепкая и мощная лепка.

Главное же состоит в мастерстве передачи движения — данную скульптуру в её исходном состоянии можно было назвать так: «Посейдон, мечущий копье» (копье не сохранилось). Мышцы могучего торса напряжены. Расставленные, чуть согнутые ноги придают стремительному шагу фигуры упругость. Великолепен широкий размах несколько удлинённых рук. Всё подчёркивает образ энергичного и целеустремлённого деяния.

Искания скульпторов в показе движения завершил **Мирон** (середина V века до н. э.). Он дал образцы решения этой художественной проблемы через сложный ракурс и через выявление высшего момента изображаемого действия.



*Ил. 3. Агелад. Посейдон. Бронза,  
460–450 гг. до н. э.  
Национальный археологический музей.  
Афины, Греция*

Наиболее прославленная его работа — **Дискобол** (Метатель диска).

Мастер передал здесь самый напряжённый момент движения, состояние максимальной концентрации сил (переход от замаха к броску), то есть воплотил кульминационную точку действия, что с предельной законченностью раскрывает целеустремлённость изображённой фигуры и свойственную ей полноту жизненных сил.

В дополнение панорамы античного ваяния как ведущего вида искусства того времени можно отметить следующие работы:

– **статуя царя** приближает нас к многочисленным фигурам атлетов, что вырос-

ло в распространённый жанр древнегреческой скульптуры;

– в той же линии идеала греческого атлетизма — **«Апоксиомен» Лисиппа**;

– **«Кулачный боец» Аполлония** даёт пример превосходно акцентированной выразительности сильного, тренированного мужского тела;

– скульптурная группа **«Борцы»** продолжает «спортивную» тему с характерным для неё динамизмом и стремлением к передаче движения.

Переходя к женским изображениям, можно выделить следующие скульптуры:

– **голова Афродиты**, выполненная в мягком, лирическом наклонении, что свя-

зано с желанием воплотить идеал живой женской красоты;

– знаменитая **Венера Милосская Агесандра** представляет линию величаво-возвышенных образов;

– работы, подобные композиции «**Эйрена с Плутосом**», стали далёким истоком темы материнства в искусстве и предшествовали образу Богоматери (Мадонны) Средневековья и Возрождения (в подобных образцах неизменно обращает на себя внимание мастерская передача в мраморе складок одеяния, за которыми легко угадываются линии тела).

Для греческих скульпторов жанр портрета находился несколько на периферии творческих интересов, хотя при желании они воспроизводили облик своих современников чрезвычайно выразительно. Таким, в частности, запечатлён **Перикл** — полководец и общественный деятель, с именем которого связывают «золотой век» истории Афин (V век до н. э.).

Положение изменилось в римском искусстве, где подобные изображения были в высшей степени востребованы и появлялись в бесчисленном изобилии и разнообразии. Чаще всего в качестве моделей избирались представители патрицианской знати и, к чести римских мастеров, следует отметить их стремление к подчёркнутой реалистичности изображения.

Это была несомненная магистраль, но при всём том присутствовали и достаточно далёкие «отклонения», которые обозначим на двух резко контрастных примерах:

– с одной стороны, **портреты Антиноя** как продолжение традиций греческой классики со свойственной ей идеализацией человеческого облика (Антиной — необычайно красивый юноша при дворе римских императоров начала II века н. э., его портретировали бесщётно);

– с другой стороны, **бюст Цецилия Юкунда** (I век н. э., бронза), показательный тем, что стремление к достоверно-

сти доведено здесь до предела: портрет римского банкира правдив до беспощадности, точен до гротесковой характерности (почти гипертрофированная передача фактуры лица, в том числе его подчёркнутой асимметрии).

Говоря о визуальных видах античного искусства, обычно в тени оставляют то, что относится к живописи. Причиной тому является единственное: на этот счёт до нас дошло чрезвычайно мало, хотя, по свидетельствам того времени, памятников подобного рода создавалось очень много и лучшие из них приводили современников в исключительный восторг.

Особенно не повезло в данном отношении станковой живописи, поскольку не осталось ни единого полотна, а ведь в античных городах, начиная с Афин, существовали так называемые пинакотеки, то есть самые настоящие музейные собрания. В какой-то степени отмеченное отсутствие восполняют сохранившиеся мозаики и фрески.

Один из таких раритетов — «**Охота на льва**». Эта мозаика из Пеллы (Греция) в известной мере может рассматриваться как проекция атлетической линии, которая отмечалась в скульптуре. В данном случае показывается доблесть человека, вступающего в схватку с сильным и опасным зверем.

То немногое, что дошло до нас, красноречиво свидетельствует: не только в архитектуре и скульптуре, но также и в живописи античные художники достигли высокого мастерства. О разнонаправленности творческих поисков представление могут дать следующие три образца стенописи:

– **семейный портрет** (пекарь с женой, фреска из города Помпеи) — пример сугубо реалистического изображения.

– **голова Аркадии** (фрагмент фрески из Геркуланума, 60-е годы н. э., как римская копия с картины художника пергамской школы второй половины II века до н. э.) — даёт пример высокой романтики;

– «**Сатир и вакханка**» (фреска из города Помпеи) — порождение вольной, причудливой фантазии.



Ил. 4. Полет менады и сатира. Фреска (Дом Диоскуров, Помпеи). Национальный археологический музей. Неаполь, Италия

Самой впечатляющей иллюстрацией достоинств античного изобразительного искусства может служить *вазопись*, которая пережила свой высший расцвет именно в Древней Греции.

При этом прежде всего нужно отметить красоту и многообразие самих по себе керамических сосудов, которые искусно расписывались. Нужно признать, что уже тогда их формы были доведены до высшего уровня исполнения — отточенные, совершенные, истинно классические.

Нередко на вазах помещались всевозможные сюжетные изображения. Вот два характерных примера:

– «С ласточкой» (пелика — род вазы, знаменитый мастер *Евфроний*, VI век до

н. э.), где три персонажа живо реагируют на прилёт ласточки, что предвещает начало весны;

– «Дионис в ладье» (около 530 года до н. э.) — здесь поражает отточенность рисунка, его поэтичность и щедрая фантазия мастера.

Третье из наиболее значительных явлений древнегреческой художественной классики — *трагедия*. Именно в Греции было создано театральное искусство в его современном понимании и там же возникли первые театральные сооружения с декорационным оформлением, костюмами и необходимой машинерией.

Представления тогда устраивались под открытым небом, при естественном

освещении. Скамьи для зрителей располагались уступами на склоне холма, окаймляя сценическую площадку своего рода подковой. Одно из хорошо сохранившихся сооружений подобного рода — **театр в Эпидавре** (середина IV века до н. э., архитектор **Поликлет Младший**).

Данное сооружение с исключительным чутьём вписано в силуэт пологого склона холма. По этому склону опускается более полусотни расположенных полукружьем каменных скамей, на которых могло разместиться около 10 тысяч зрителей, что определяет очень большие размеры. В этом состояла особенность древнегреческого театра. Он должен был вмещать всё взрослое население города — к примеру, самый большой театр в Греции строился в расчёте на 44 тысячи человек.

Материалом собственно театральной драматургии чаще всего служили мифы, трактуемые в соответствии с идеями и состоянием тогдашней современности.

«Отцом трагедии» уже во времена Античности называли **Эсхила** (первая половина V века до н. э.). Не он был первым автором трагедий, но именно в его творчестве определилась классическая структура этого жанра (одно из характерных его созданий — «Агамемнон»).

Произведениям Эсхила присущ сурово-монументальный характер, он верит в разумность правящих миром объективных законов, в конечную справедливость происходящего с людьми и богами.

Герой трагедий Эсхила — натура простая, но могучая, волевая. Осознав стоящую перед ним цель как единственно необходимую, он во всеоружии своих возможностей устремляется к её достижению. Отсюда — монолитная цельность и монументальность образа, наделённого немногими, но выпуклыми чертами.

Сильные, цельные характеры Эсхила дают в ситуации столкновения мощные разряды духовного противостояния, порождая высокое конфликтное напряжение. Едва ли не главная проблема эсхилловского героя: сознательный выбор

жизненной цели и личная ответственность за принятое решение.

Традиция Эсхила своё самое непосредственное развитие получила в творчестве **Софокла** (трагедии «Царь Эдип», «Антигона», «Электра»). Он сохраняет монументальность композиции и цельность характеров (облик его героев также свободен от всего второстепенного и случайного), достигая предельной ясности, чёткости и концентрированности в развёртывании конфликта.

Но, в сравнении с предшественником, Софокл добивается ещё большей драматической напряжённости, усложняет психологическую характеристику и вводит мотив неразрешимого противоречия, состоящего в следующем:

– драматург верит в величие человека; его герой — человек сильный духом, неустрашимо идущий до конца;

– превосходство силы, противостоящей ему, может обречь его на бедствия и даже прервать его жизнь, но не может отвратить его от борьбы; он твёрдо уверен в правильности однажды избранного пути и берёт на себя всю ответственность за совершённые поступки;

– однако в мире существует нечто непознаваемое; человеческие возможности ограничены перед лицом неких высших сил (богов), но ещё печальнее ограниченность человеческого знания, и прежде всего из неведения проистекают ошибки и страдания.

После древнегреческой классики искусству Античности предстояло пройти ещё одну подобную фазу — *римский классицизм*. В литературе римский классицизм своё высшее выражение получил в поэзии Вергилия и Горация.

Венцом творчества **Вергилия** стала поэма «Энеида». Образцом для неё послужил эпос Гомера. Однако в сравнении с Гомером мир Вергилия чрезвычайно раздвинулся и усложнился. «Энеида» чтится как самое полное и законченное выражение римской культуры. Через повествование о судьбе и деяниях легендарного родона-

чальника римлян Энея поэт раскрывал идею миродержавства Рима.

Если Вергилий наставлял в познании и осмыслении мира, то **Горацій** учил поведению в мире. Его классицизм — в культуре меры, равновесия, золотой середины (само выражение *золотая середина* восходит к Горацию). Для него это означало победу разума над страстями, порядка над хаосом.

Его герой — умудрённый жизнью человек, который всё познал, ничему не удивляется, спокойно приемлет удачи и невзгоды; он отказался от непосильного и радуется доступному, а душевного покоя и внутренней свободы достигает путём упорного самосовершенствования.

Такова была определяющая *магистраль* художественной культуры Античности: от эпохи греческой классики к римскому классицизму. Но античная классика имела и побочные ответвления.

Одно из них связано с лирически-смягчённой трактовкой образов и вообще с *лирикой*. В скульптуре из великих мастеров к такой трактовке особенно тяготел Пракситель, и в подобной манере выполнялись в большинстве своём женские образы.

Лиризм отчётливо заявил о себе в греческой поэзии. Её исток — творчество поэтессы **Сапфо** (встречается и написание *Сафо*), у которой впервые нашла своё выражение трепетность чувств и переживаний личности. Присущий её манере свободный и порывистый стих предвосхищал наших русских поэтесс — Анну Ахматову, Марину Цветаеву, Беллу Ахмадулину. И, в отличие от эпического гекзаметра с его сверхпротяжённой строкой, она оперирует «лесенкой» кратких фраз.

Позднее выделилась лирическая поэзия **Анакреонта**, который выступил как певец вина, любви, веселья, земных наслаждений, что впоследствии вызвало массу подражаний, составивших так называемую *анакреонтику* (в том числе в русской поэзии — от Батюшкова до раннего Пушкина).

Стихи греческих поэтов очень музыкальны. Объясняется это и тем, что в то время стихосложение было неотрывно от музыки — тексты либо сочинялись вместе с мелодией, либо декламировались нараспев под аккомпанемент какого-либо инструмента — не случайно термин *лирика* происходит от слова *лира* (название одного из античных музыкальных инструментов).

От всей музыки Античности до нас дошло немногим более десятка мелодий, но и они свидетельствуют, что уже в те далёкие времена люди располагали тонкой и своеобразной музыкальной культурой.

Завершая лирическую линию античного искусства, на исходе Античности появляется греческий *роман*, основным мотивом которого была поэзия первой любви (наибольшую известность приобрёл роман **Лонга «Дафнис и Хлоя»**).

Другое ответвление от классической магистралю было связано с акцентом на *экспрессивно-драматических* формах художественного высказывания. Линия эта зародилась ещё во времена поздней классики (IV век до н. э.), когда стало фиксироваться чувство беспокойства, сильное эмоциональное напряжение, когда в искусство вошёл психологизм острых жизненных контрастов.

В классической трагедии это началось с творчества **Эврипида** (традиционное написание — Еврипид), который раскрывал мысль о незащитности человека перед слепым Случаем. И это могло быть даже с лучшим из лучших, каким был герой трагедии «Геракл», где с полной отчётливостью представлены характерные для Эврипида динамизм диалога и психологизм в раскрытии характеров.

Выше были рассмотрены два вершинных явления искусства Античности — древнегреческая классика и римский классицизм. Но между ними пролегает дистанция в три столетия, на протяжении которых искусство во многом развивалось в русле *эллинизма*.

В данном случае нелишне напомнить соответствующую терминологическую цепочку: *Эллада* — название Греции на греческом языке; *эллины* — самоназвание греков (греками эллинов называли римляне); *эллинский* — относящийся к Греции.

В свою очередь, *эллинизм* и *эллинистический* — это то, что относится к обширным территориям, которые испытали прямое воздействие греческой культуры после их завоевания Александром Македонским. Помимо самой Греции, в эту культурно-историческую зону входили Египет, Передняя Азия, Северное Причерноморье, Средняя Азия и некоторые другие регионы.

Классическое искусство, оказавшись в контексте эллинизма, как бы раздваивается. То, что раньше было представлено в единстве (например, человечность и монументальность), расслаивается на отдельные линии. Причём процесс этот не был следствием только исторической ситуации. И само искусство продвигалось к такому расслоению. Черты эллинистического художественного мышления предвосхищались в поздней классике (IV век до н. э.) и даже раньше.

Так, ещё во второй половине VI века до н. э. был построен **храм Артемиды в Эфесе** (стоит подчеркнуть, что это один из *греческих* городов на побережье *Малой Азии*). В то время как в самой Греции строили изящные храмы, соразмерные человеку и строгие по декору, здесь, вдалеке от неё и под сильным воздействием восточного зодчества, возводились храмы очень больших размеров и с роскошным убранством.

Из подобных сооружений наибольшей известностью пользовался именно храм Артемиды в Эфесе. Он поражал своими размерами (более 100 метров в длину), великолепием, сложным ритмом колонн и был причислен к *семи чудесам света*.

Данную линию в IV веке до н. э. продолжил **мавзолей в Галикарнасе**. То была усыпальница Мавсола (правитель одной

из территорий в Малой Азии) — от его имени и пошло впоследствии название *мавзолеев*. Эта величественная гробница ещё более поражала грандиозностью масштабов, пышной торжественностью и богатством скульптурного убранства. И данное сооружение было в своё время причислено к *семи чудесам света*.

Именно такой вкус к грандиозным масштабам, к эффектности форм, к декоративной пышности как раз и получил самое широкое хождение в эпоху эллинизма. Это сказалось в строительстве новых огромных городов, в создании великолепных парадных архитектурных ансамблей, а также в возведении грандиозных инженерных сооружений.

Среди новых городов крупнейшим являлась **Александрия** (основана Александром Македонским в Египте в 332–331 годах до н. э. и получила его имя). Построена она была в дельте Нила как новая столица Египта и стала центром эллинистического искусства (здесь находились музей и библиотека, где хранились сотни тысяч рукописных свитков).

Там же было возведено наиболее прославленное из инженерных сооружений эпохи эллинизма — **Фаросский маяк**. Он стоял на острове Фарос, который был соединён с городом дамбой. Сооружение грандиозное, монументальное и вместе с тем стройное, очень цельное, увенчанное статуей Посейдона.

Оно состояло из помещённых одна на другую, последовательно уменьшавшихся башен. Маяк достигал в высоту 140 метров, уступая только пирамиде Хеопса, поэтому огонь был виден по ночам на расстоянии почти 200 км. Его использовали и как военную крепость. Также считался одним из *семи чудес света*.

Тяготение к грандиозным масштабам затронуло и скульптуру. И опять-таки начиналось это ещё во времена классики. Уже ведущий её представитель Фидий создал несколько гигантских фигур — к примеру, упоминавшаяся статуя сидящего Зевса имела высоту 14 метров.

В эпоху эллинизма это приобретало подчас черты гипертрофированной монументальности и нашло своё предельное выражение в так называемых колоссах. Самый знаменитый из них — **Колосс Родосский**.

На греческом острове Родос было 100 колоссов, и среди них — бронзовая статуя бога солнца Гелиоса высотой свыше 30 метров. Она стояла в гавани Родоса в качестве маяка, поражая фантастической грандиозностью. Считалась одним из *семи чудес света* (разрушена в результате землетрясения).

С завоеваниями Александра Македонского началось активное распространение античной культуры на многие восточные территории. Приведём на этот счёт два примечательных примера.

– **храм в Армении** (языческий храм в Гарнийской крепости, Ереван, I век н. э.) — строгая красота, во всём созвучная образцам античной архитектурной классики;

– **святилище в Хорезме** (Кой-Крылган-Калам, пустыня Кызылкум, Средняя Азия, IV–III века до н. э.). Представленное в реконструкции, оно создаёт впечатление поразительной в своей стройности и уравновешенности композиции.

Добавим к этому любопытные параллели к греко-римской Античности, которые в обилии находим в искусстве Поднебесной.

– **Великая Китайская стена** строилась с IV по I век до н. э. на северной границе Китая для защиты от кочевников и, кроме того, защищала поля от песков пустыни. Она была проложена по горным хребтам, словно гребень, вросший в их каменную плоть.

По верху стены проходит ряд зубцов с бойницами и вымощена дорога, по которой могли продвигаться колонны войск. Через каждые 100–150 метров сооружены квадратные башни, где жила стража и откуда подавались световые сигналы в случае появления неприятеля.

По масштабу, грандиозности, затратам материалов и труда Великая Китайская



Ил. 5. Фигуры воинов погребального ансамбля императора Цинь Шихуанди. 246–210 гг. до н. э. Сиань, Китай

стена сопоставима с египетскими пирамидами: ширина до 8 метров, высота до 10 метров, длина свыше 5000 километров. Если бы древние греки знали об этом сооружении, они, без сомнения, причислили бы его к *чудесам света*.

Другое грандиозное творение, созданное руками китайских мастеров, — **Погребальный ансамбль** одного из китайских императоров (III век н. э.). Шеститысячное керамическое войско хранителей мемориала, состоящее из фигур воинов, выполненных в натуральную величину, — монументальное и впечатляющее зрелище. Причём каждый в этих бесконечных рядах воинов портретирован совершенно индивидуально.

И вновь о последнем, *римском этапе* Античности. Восприняв художественный

опыт Древней Греции и эллинизма, римское искусство заняло главенствующее положение в античном мире примерно к середине I века до н. э.

Рим вышел из тьмы варварства в VIII столетии до н. э., прошёл путь от маленькой крестьянской общины до огромной мировой державы и создал культуру, которая, наряду с греческой, легла в основу европейской цивилизации.

В сравнении с поэтичным мировосприятием греков, римляне были более трезвыми и прагматичными, поэтому ведущим видом искусства стала у них *архитектура*, и едва ли не господствующее положение в ней приобрели утилитарные постройки: мощёные дороги, мосты, водопроводы, термы (римские бани), крытые рынки и т. п.

Сказанное вовсе не означало некоей ограниченности римских зодчих. Они широко опирались на опыт греческой классики и, например, возводя культовые здания, активно обновляли и усложняли традиционные формы, а также разрабатывали их новые модификации. Прекрасным примером подобной инициативности может служить так называемый **Круглый храм в Риме**.

Прагматизм римлян сказался, с одной стороны, в подчёркнутом внимании к комфортности жилища, а с другой — в унификации городской застройки.

Образцом первого рода может послужить реконструкция **дома богатого римлянина в городе Помпеи**, где особый акцент проставлен на обустройстве интерьера. С большим вкусом разработан внутренний облик жилища — строгий, но торжественно-импозантный, он даёт законченное представление об аристократическом обиходе.

Образец второго рода — **жилой дом в Остии** (гавань Древнего Рима), так называемая *инсула*. Это постройка совершенно определённого функционального назначения — кирпичный многоэтажный дом с комнатами или квартирами для сдачи внаём, здание без малейших пре-

тензий на что-либо особенное (в его стандартном облике просматриваются черты современного типового строительства).

Возвращаясь к крупным сооружениям инженерного типа, заметим, что отдельные из них сохранились и действуют до сих пор. Таков, к примеру, находящийся на территории Франции **акведук в Ниме** (конец I века до н. э.) — одна из капитальных римских построек (высота моста почти 50 метров, его верхний ярус служил в качестве водовода).

Художественная выразительность инженерной конструкции в подобных сооружениях достигалась благодаря органичной связи с ландшафтом, а также благодаря пропорциям и замечательной по красоте кладке массивных квадратов (квадратных блоков) гранита.

Талант и воля римских строителей превращали каждое такое сооружение в подлинный памятник. Грандиозный размах подобных построек служил идее величия и могущества Римской державы.

Тем более этой цели отвечали триумфальные монументы — арки и колонны. Они сооружались в честь какой-либо выдающейся победы римского оружия, и через арку в день триумфа следовала торжественная процессия.

Тяжеловесно-парадный облик подобных архитектурных монументов хорошо иллюстрирует **триумфальная арка императора Тита** (около 70 года до н. э.). В далёком будущем традиция аналогичных монументов возродилась во многих странах (в том числе в России, начиная с Отечественной войны 1812 года).

Возвеличению Римской империи служили и общественные сооружения: форумы, театры, цирки. Форум — большая парадная площадь с комплексом окружающих её общественных зданий и мемориальных сооружений, центр деловой и политической жизни города.

Особой масштабностью отличался **форум Траяна** в Риме, сооружённый при императоре Траяне, который завершил предельное территориальное расширение



Ил. 6. Колизей. I век н. э. Рим, Италия

ние Римского государства. Этот ансамбль выделяется не только роскошью — он является и наиболее развитым по архитектурному решению.

В его составе: триумфальная арка и колонна Траяна, большой двор (120×120 метров) с портиками, площадь с двумя библиотеками — латинской и греческой; к площади примыкал рынок с монументальными торговыми зданиями.

Самым значительным из театрально-цирковых сооружений стал **Колизей** (I век н. э.). Ныне он находится в полуразрушенном состоянии, так как после падения Рима долгое время служил каменоломней для других построек.

Но тем не менее совершенно очевидно, что это особый вид театрального здания — *амфитеатр*: арена в форме овальной чаши, вокруг которой уступами располагались места для зрителей, что превосходно служило для устройства различных зрелищ (травли зверей, боёв гладиаторов и проч.).

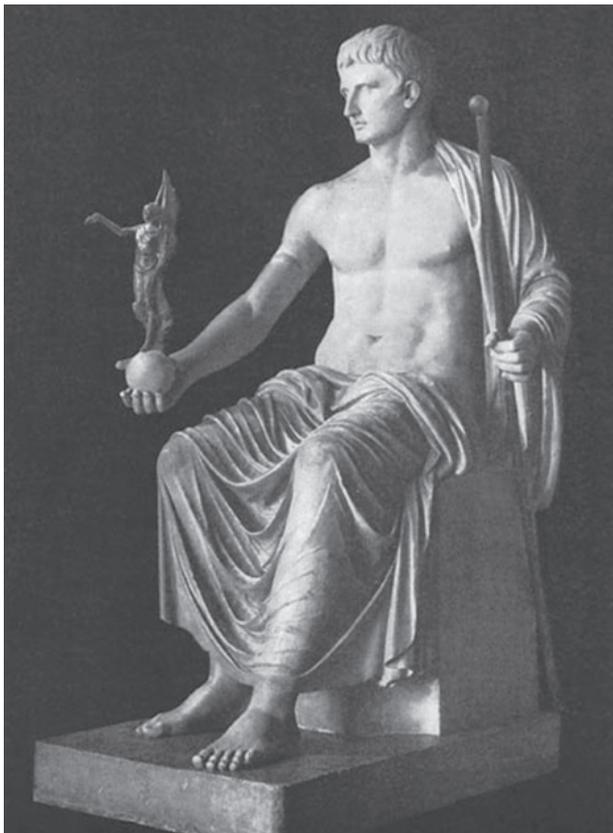
Фасад Колизея представлял собой огромную трёхъярусную аркаду с абсолютно выдержанным единым ритмом

(240 арок тремя рядами окружали арену). Это огромное сооружение (высотой с 16-этажный дом) вмещало около 50 тысяч зрителей. Размеры арены позволяли выпускать до трёх тысяч пар гладиаторов одновременно. Не случайно название *Колизей* происходит от латинского *colosseus* — *громadный*, и оно по достоинству обозначило одну из вершин римской архитектуры.

Той же идее величия Римского государства служил и *парадный скульптурный портрет*. Квинтэссенцией официального стиля в данном жанре стали торжественные изображения императора *Августа*. Со временем его имя (лат. *возвеличенный богами*) приобрело значение титула императора (ср. в русском лексиконе *августейшая особа*).

Время его правления (последние десятилетия до н. э. и первые десятилетия н. э.) считают «золотым веком» римской истории и культуры — в частности, тогда создавали свои творения упоминавшиеся выше поэты Вергилий и Гораций.

В качестве образцов можно сослаться на две различные мраморные статуи



Ил. 7. Статуя Августа из Кум.  
Мрамор, I век н. э.  
Санкт-Петербург, Государственный  
Эрмитаж

Августа, выдержанные в возвышенно-репрезентативном роде (в обоих случаях в обозначении этих работ отмечено место их находки).

– **Август из Прима Порты** (I век н. э.) — здесь он представлен в торжественном воинском облачении, то есть в аксессуарах императора, и выступает в данном случае как носитель идеи государственного величия, чему отвечают черты идеализации;

– **Август из Кум** (I век н. э.) — воссозданная в мраморе полуобнажённая фигура олицетворяет образ мудрого правителя, устанавливающего твёрдый и справедливый закон (и здесь император изображён с соответствующими атрибутами).

Последним аккордом римского классицизма в скульптуре можно считать **памятник императору Марку Аврелию**

(вторая половина II века н. э.). Эта бронзовая статуя — единственный известный нам образец конного монумента времён Античности. Само по себе возникновение жанра конной статуи являлось одним из завершающих открытий римского искусства — впоследствии данный жанр будет возобновлен только в эпоху Возрождения.

На финальном этапе своей эволюции античная скульптура открывала для себя бурную патетику, кипение страстей, повышенный динамизм, состояния трагического надлома. Отметим несколько разноплановых образцов подобного рода.

В **портрете философа** (III–II века до н. э.) поражает необычайная острота в передаче облика человека, находящегося на грани катастрофы, в состоянии стресса. Превосходно передано крайнее эмоциональное напряжение, трагическая экспрессия.

**Алтарь Зевса в Пергаме** (180 год до н. э.; Пергам — город в Малой Азии, один из центров эллинистического мира) опоясан грандиозным горельефным фризом, где изображена битва богов с титанами (по одному из центральных мифов истории олимпийского пантеона). Несмотря на сильные повреждения (вообще характерные для состояния античной скульптуры), в изображении хорошо осязатим невероятно сильный драматический накал.

Сюжет знаменитой скульптурной группы «**Лаокоон и его сыновья, погибающие в тисках змей**» (около 50 года до н. э.) взят из мифов о Троянской войне. Передан момент гибели персонажей: одна из змей впивается в грудь младшего сына, другая — в бедро отца. Лица искажены страданием, всё раскрывается на болевом пределе и полно безысходности. Налицо великолепное знание анатомии, но уже нет строгости классического искусства, что заметно в театральных эффектах и в оттенке мелодраматизма.

И всё-таки доминирующим в античном искусстве оставался другой акцент,



*Ил. 8. Нике Самофракийская. Мрамор, ок. 190 г. до н. э.  
Лувр. Париж, Франция*

который можно выразить понятием *оптимистическая драма*.

**Нике Самофракийская** — одно из самых замечательных творений эллинистической эпохи с концентрированным воплощением таких её качеств, как монументальность, динамизм и патетика. Эта статуя была установлена на острове Самофракия в честь победы над вражеским флотом. Вот почему её водрузили на высокой отвесной скале и вдобавок на пьедестале в виде передней части боевого корабля.

Постановка фигуры и трактовка одежды такова, что кажется, будто Нике встречает напор реального ветра, который раскрывает её крылья и развеивает одежду. Одежда имеет в образно-пластической характеристике очень большое значе-

ние — её многочисленные трепещущие складки образуют богатейшую живописную гамму, усиливая динамику и чувство эмоционального подъёма. Тому же способствует сложное винтообразное построение статуи. В целом эта фигура являет собой исключительную устремлённость и титанизм образа.

В заключение, из того, что обычно констатируется в качестве исторической значимости искусства Античности, напомним определяющую оценку. Оно явилось базисом европейской культуры, многократно служило образцом для подражания, а в некоторых отношениях было и остаётся недостижимым с точки зрения художественного совершенства (в первую очередь это касается скульптуры).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антология источников по истории, культуре и религии древней Греции. СПб.: Алетейя, 2000. 608 с.
2. Демченко А.И. Мировой художественный процесс. Саратов: SGK, 2019. 1000 с.
3. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. М.: Academia, 2017. 368 с.



4. Лосев А.Ф. История античной эстетики в 8 томах. Т. 1. М: Фолио, 2000. 624 с.
5. Садохин А.П. Мировая художественная культура. М.: Юнити, 2017. 320 с.
6. Солодовников Ю.А. Мировая художественная культура. М.: Просвещение, 2018. 272 с.
7. A companion to classical reception. Oxford: Blackwell Pub., 2008. 538 p.
6. Bleicken J. Die athenische Demokratie. Paderborn, Munich, Vienna, Zurich: Ferdinand Schöningh, 1994. 648 p.
7. Blum R. Kallimachos: The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. 286 p.
8. Coulson W. An Annotated Bibliography of Greek and Roman Art, Architecture and Archaeology. New York; London, 1975. 135 p.
9. Powell B. Homer and the Origin of the Greek Alphabet. Cambridge University Press, 2011. 364 p.

---

*Об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

**REFERENCES**

1. *Antologiya istochnikov po istorii, kul'ture i religii drevney Gretsii*. [Anthology of Sources on the History, Culture and Religion of Ancient Greece]. St. Petersburg: Aleteyya, 2000. 608 p.
2. Demchenko A.I. *Mirovoy khudozhestvennyy protsess* [World Art Process]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2019. 1000 p.
3. Emokhonova L.G. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art]. Moscow: Academia, 2017. 368 p.
4. Losev A.F. *Istoriya antichnoy estetiki v 8 tomakh. T. 1* [The History of Ancient Aesthetics in 8 volumes. Vol. 1]. Moscow: Folio, 2000. 624 p.
5. Sadokhin A.P. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art]. Moscow: Yuniti, 2017. 320 p.
6. Solodovnikov Yu.A. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art]. Moscow: Prosveshchenie, 2018. 272 p.
7. *A Companion to Classical Reception*. Oxford: Blackwell Pub., 2008. 538 p.
8. Bleicken J. *Die athenische Demokratie*. Paderborn, Munich, Vienna, Zurich: Ferdinand Schöningh, 1994. 648 S.
9. Blum R. *Kallimachos: The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. 286 p.
10. Coulson W. *An Annotated Bibliography of Greek and Roman Art, Architecture and Archaeology*. New York; London, 1975. 135 p.
11. Powell B. *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*. Cambridge University Press, 2011. 364 p.

---

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia)  
**ORCID: 000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---





ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.026-037

## ANTON A. ROVNER

*Moscow State P.I. Tchaikovsky  
Conservatory*

*Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0002-5954-3996

*antonrovner@mail.ru*

## А.А. РОВНЕР

*Московская государственная  
консерватория им. П.И. Чайковского*

*г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0002-5954-3996

*antonrovner@mail.ru*

## Vocal and Choral Symphonies and Considerations on Text Representation in Music

The article examines the genres of the vocal and the choral symphony in connection with the author's vocal symphony *Finland* for soprano, tenor and orchestra set to Evgeny Baratynsky's poem with the same title. It also discusses the issue of expression of the literary text in vocal music, as viewed by a number of influential 19th and 20th century composers, music theorists and artists. Among the greatest examples of the vocal symphony are Gustav Mahler's *Das Lied von der Erde* and Alexander von Zemlinsky's *Lyrische Symphonie*. These works combine in an organic way the features of the symphony and the song cycle. The genre of the choral symphony started with Beethoven's Ninth Symphony and includes such works as Mendelssohn's Second Symphony, Scriabin's First Symphony and Mahler's Second, Third and Eighth Symphonies. Both genres exemplify composers' attempts to combine the most substantial genre of instrumental music embodying the composers' philosophical worldviews with that of vocal music, which expresses the emotional content of the literary texts set to music. The issue of expressivity in music is further elaborated in examinations of various composers' approaches to it. Wagner claimed that the purpose of music was to express the composers' emotional experience

## Вокальные и хоровые симфонии и размышления о представлении текста в музыке

В статье рассматриваются жанры вокальной и хоровой симфоний в связи с написанной автором статьи вокальной симфонией «Финляндия» для сопрано, тенора и оркестра на стихотворение Е. Баратынского. Также обсуждается проблема выражения литературного текста в вокальной музыке с точки зрения нескольких знаменитых композиторов, теоретиков и художников XIX и XX веков. Среди самых известных вокальных симфоний следует упомянуть *Песнь о земле* Г. Малера и *Лирическую симфонию* А. фон Землинского. Эти два сочинения органически сочетают черты симфонии и вокального цикла. Жанр хоровой симфонии с голосами возник начиная с Девятой симфонии Бетховена. К нему относятся Вторая симфония Мендельсона, а также Вторая, Третья и Восьмая симфонии Малера. Оба жанра представляют стремление композиторов сочетать самый значительный жанр инструментальной музыки — симфонический, — выражающий мировоззрение композиторов, с жанром вокального цикла, передающим эмоциональное содержание положенных на музыку литературных текстов. Вопрос выразительности в музыке далее рассматривается через сравнение подходов к нему разных композиторов. Вагнер утверждал, что цель музыки — выражение эмоционального опыта композитора

and especially the literary texts set to music. Stravinsky expressed the view that music in its very essence is not meant to express emotions. He called for an emotionally detached approach to music and especially to text settings in vocal music. Schoenberg pointed towards a more introverted and abstract approach to musical expression and text setting in vocal music, renouncing outward depiction for the sake of inner expression. Similar attitudes to this position were held by painter Wassily Kandinsky and music theorist Theodor Adorno. The author views Schoenberg's approach to be the most viable for 20th and early 21st century music.

**Ключевые слова:**

vocal symphonies, choral symphonies, the symphonic genre, expression in music, Mahler, Zemlinsky, Wagner, Stravinsky, Schoenberg, Kandinsky, Adorno.

и, в особенности, вдохновляющих его литературных произведений, положенных на музыку. Стравинский считал, что музыка по своей сути не предназначена выражать чувства. Он призывал к эмоционально абстрагированному подходу к музыке и особенно к выражению в ней литературного текста. Шёнберг указывал на более интровертивную и абстрактную манеру выразительности в музыке и выражения в ней литературных текстов, когда происходит отказ от внешней изобразительности в пользу глубинного выражения. Подобные взгляды на этот вопрос наблюдаются у художника В. Кандинского и музыкального теоретика Т. Адорно. Автор статьи считает подход Шёнберга наиболее действенным для музыки XX и начала XXI веков.

**Keywords:**

вокальные симфонии, хоровые симфонии, симфонический жанр, выражение в музыке, Малер, Землинский, Вагнер, Стравинский, Шёнберг, Кандинский, Адорно.

*Для цитирования/For citation:*

Anton A. Rovner. Vocal and Choral Symphonies and Considerations on Text Representation in Music // ICONI. 2020. No. 2, pp. 27–37 DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.026-037

## I. Vocal Symphonies

The genre of the vocal symphony has a brief but distinguished history during the last two centuries. There has been a number of important attempts to combine the forms of large symphonic orchestral works with the genre of a vocal composition. These attempts include the genre of the vocal symphony as well as near-related genres such as cantatas, oratorios, other various types of religious music, and standard symphonies which include voices—soloists or choruses, in either brief sections or entire movements. Among the famous compositions written in the genre of the vocal symphony, mention must be made first of all of Gustav Mahler's *Das Lied von der Erde*, a six-movement

work for alto, tenor and orchestra, as well as Alexander von Zemlinsky's *Lyrische Symphonie*, a seven-movement composition for soprano, baritone and orchestra. Works written in nearly related forms include cantatas for soloists, chorus and orchestra, among which mention first of all must be made of *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* by Roger Sessions and *Il Canto Sospeso* by Luigi Nono. Some of the works include chamber ensembles, as opposed to orchestras, yet carry a symphonic type of development; among these one can name *Gradus ad Parnassum* for soprano, large chamber ensemble and electronic sounds by Rolv Yttrehus, as well as *A Winter's Tale* for soprano and chamber ensemble by Charles Wuorinen.

## II. *Das Lied von der Erde* and *Lyrische Symphonie*

The two most famous compositions which can be called vocal symphonies are Gustav Mahler's *Das Lied von der Erde*, composed in 1908, and Alexander von Zemlinsky's *Lyrische Symphonie*, composed in 1922. Both are characteristic for their combination of the symphonic genre with vocal genres, since they are large orchestral compositions of symphonic scope and symphonic development, to which a second element is added, namely, the voice — which usually pertains to rather distant and nearly antipodal genres. The two elements placed together form a heterogeneous type of duality in these compositions, namely, the antithesis of pure, “absolute” symphonic thought and the “programmatic” vocal writing which aims at describing literary events taking place in the text to which the music is set. In these two works, these two contrasting elements of music, those of instrumental and vocal development are combined. Gustav Mahler's *Das Lied von der Erde*, written for two solo singers and orchestra, is a setting of German translations of six poems by ancient Chinese poets. There are six separate movements, which are contrasting in tempo and mood, each one featuring a setting of one poem (or, in the case of the last movement, of excerpts of two poems). Though originally these poems were not at all related to each other, Mahler chose them out of many others and combined them in a particular order to create a complete literary and dramatic context for the whole composition. In a sense, this arrangement builds up into a unified narrative which relates directly to Mahler's own experience. The tenor and alto sing as soloists alternately with each other, each one predominating through an entire movement before passing the following movement to the other soloist.

Alexander von Zemlinsky's *Lyrische Symphonie*, likewise written for two soloists and orchestra, is a musical setting to German translations of poems by Indian poet

Rabindranath Tagore. In Zemlinsky's own words, the work belongs to the tradition of Mahler's *Das Lied von der Erde*. Unlike Mahler, who took the poems of several poets for his composition, Zemlinsky chose the poetry of one poet, providing a more unified literary background to the composition. Whereas Mahler achieved a synthesis of Chinese poetic traditions and a European musical language with a minimum of stylization of Chinese music, Zemlinsky combined Indian poetry with European musical traditions in a way that implicated Indian music directly. Also, unlike *Das Lied von der Erde*, the texts of the poems in Zemlinsky's work, though related to each other in their style and overall mood, do not create an impression of a narrative or a story in the manner of Mahler's work, but form a compilation of sketches and impressions of certain moods, which connect to each other in a more remote manner. The composition's seven movements have very contrasting tempi and moods and are played one after the other without a break. The individual movements are joined by orchestral interludes, which gives the work the form of a large one-movement symphony of compound form — following more along the stylistic tradition of Schoenberg's First String Quartet and First Chamber Symphony. Similar to *Das Lied von der Erde*, the *Lyrische Symphonie* features the male and female voices singing as soloists alternately with each other, each soloist singing through an entire movement, before the other soloist takes on the following movement.

There is a direct connection between these two works and my composition, *Finland* for soprano, tenor and orchestra set to a poem by Evgeny Baratynsky, which in its own individual way follows the traditions of both compositions. Unlike the two previous works, *Finland* is a setting of one longer poem which is comprised of six stanzas. These stanzas provide the six sections which make up the composition; these are played one after another without interruption, similarly to the *Lyrische Symphonie*. I did not have to compile a narrative of six

or seven unrelated poems, since in the one poem I have chosen the narrative already exists, as it was formed by the poet. As in the two preceding works, *Finland* presents the two soloists independently, alternating with each other in each successive section, each soloist singing through an entire section before passing to the other soloist in the following section. In two sections of *Finland* I have provided for a sharp deviation from the tradition of the previous two compositions by inserting two duets at the end of the third and sixth sections.

One other feature which distinguishes *Finland* from the last two named works, while Mahler's work contains allusions to Chinese music, and Zemlinsky's music alludes to Indian music, my composition does not contain any direct references to Russian or Finnish music, whether the folk or the classical musical tradition, and does not contain any national traits of the music of these countries, except, perhaps, the emotional breadth of the orchestral writing. The title of my composition, *Finland*, gives allusions to Sibelius' *Finlandia*. Nevertheless, the musical language of my composition is rather remote from that of Sibelius and does not contain any direct influence of the latter, although some of the results which I have achieved in the orchestration and emotional flavor have unintentionally come close to those of Sibelius' music, especially in the broad orchestral passages, which give prominence either to the brass or to the string instruments.

### III. Symphonies with Voices and Program music

Mahler's *Das Lied von den Erde* and Zemlinsky's *Lyrische Symphonie* had a history of precedents which led up to the formation of the genre in which the two works are written. There have been several cases of added vocal lines to standard symphonies from the 19th centuries onwards, the aim of which was to strengthen and expand the programmatic and literary elements of the

symphonic genre and turn it from its standard role, which it had in the 18th century, of a large abstract genre based on an established form and containing a number of contrasting movements, as well as a number of diverse themes and moods. This distinctive feature helped turn the genre of the symphony further in the direction of a near-literary dramatic work which is meant to convey messages of distinct contrasting moods and to imply hidden philosophical messages meant to be entrusted to the listener, so that the latter would interpret them.

One of the first and most prominent examples of adding the voice to the symphony was Beethoven's Ninth Symphony. In the finale of this work sonata form which was frequently used in fourth movements of Classical symphonies made way for a musical setting of Friedrich Schiller's "Ode to Joy" for chorus and orchestra, preceded by a theatrical, almost programmatic introduction, which features a conflict and resolution of thematic material from the symphony's preceding movements. This was a major innovation in the genre of the symphony. It paved the way for further attempts to add literary and programmatic implications to the symphony. Wagner in several of his books and essays, including *Opera and Drama* and *The Art Work of the Future*, claimed that after Beethoven's Ninth Symphony the symphonic form was obsolete, and so was "absolute music." Wagner claimed that Beethoven with the means of his setting of the "Ode to Joy" in the Ninth Symphony had led the history of the symphony to its logical and triumphant conclusion and completion and opened the doors to program music, which was the "Music of the Future"; the latter music was forever freed from the shackles of traditional classical forms, especially the sonata form, and granted the privilege of wholeheartedly conveying contrasting emotions to form narrative events. According to Wagner, the future of music was no longer in traditional instrumental musical genres, but in large-scale theatrical and operatic works which

utilized voices and orchestra and did not adhere in the least to any formal or structural scheme. Other composers have gone in that direction to a greater or lesser extent, yet virtually none of them have superseded Wagner in the programmatic character of his music, which stemmed from his revolutionary ideas of the new role of music after Beethoven.

This is what Wagner writes in his large essay *The Art Work of the Future* concerning the future of music, the duty of which, he claims, is to connect itself with two other arts, namely, Dance and Poetry, to produce the *Gesamtkunstwerk*, which is to be the opera: “The Last Symphony of Beethoven is the redemption of Music from out her own particular element into the realm of *universal Art*. It is the human Evangel of the art of the Future. Beyond it no further step is possible; for upon the perfect Art-work of the Future alone can follow, the *universal Drama* to which Beethoven has forged to us the key... *Thus has Music of herself fulfilled what neither of the sacred arts had skill to do*. Each of these arts but eked out her own self-centered emptiness by *taking*, and egoistic borrowing; neither, therefore, had the skill to *be herself*, and of herself of herself to weave the girdle wherewith to link the whole. But Tone, in that she was herself completely, and moved amid her own unsullied element, attained the force of the most heroic, most lovable self-sacrifice, — of mastering, nay of renouncing her own self, to reach of to her sisters the hand of rescue” [8, pp. 126–127].

Among the more traditional composers, one can cite Mendelssohn, who included parts for chorus and soloists in the finale of his Second Symphony, known as *Der Lobgesang*, continuing Beethoven’s tradition of conveying a more programmatic message in his symphonies, adding the latter to the more traditional symphonic form to which he continued to adhere.

A more innovative approach to the symphonic genre, closer to Wagner’s position on operas, was taken by Franz Liszt in his two symphonies inspired by

literature, the *Dante Symphony* and the *Faust Symphony*. Both works are symphonies in name more than in their genre, since they are primarily programmatic works, which focus more on conveying emotions arising from literary works rather than following traditional symphonic forms. The *Faust Symphony* retains the symphonic form to a slightly greater degree, merging it successfully with the depiction of literary events. Both symphonies finish with codas, which involve choruses and soloists. The inclusion of musical text settings at the end of both symphonies strengthens the roles of the symphonies’ literary plots and shows them as clearly dominating over the purely instrumental, formal aspects of the works. The *Dante Symphony* is based on Dante’s *Divine Comedy* and consists of two movements, which depict the three sections of Dante’s work, namely, “Hell,” depicted in the symphony’s first movement, and “Purgatory” and “Paradise,” both depicted in the symphony’s second movement.

The next important composer who successfully combined the symphony with the voice was Gustav Mahler. In four of his symphonies, the Second, Third, Fourth and Eighth, he included vocal lines to the orchestral writing, strengthening the programmatic character of these works. The Second Symphony involves a soprano in the fourth movement (singing a song from the collection of *Des Knaben Wunderhorn*) and then chorus and soloists in the final section of the fifth movement, which depicts the resurrection of the dead and their ultimate transfiguration. The Third Symphony has two vocal movements: the fourth movement, in which the soprano sings a setting of a text from Friedrich Nietzsche’s *Also Sprach Zarathustra*, and the fifth movement, which features a chorus singing a setting of a humorous poem from the *Des Knaben Wunderhorn* collection about a child’s vision of heaven. The Eighth Symphony is Mahler’s finest achievement in the domain of symphony with vocal parts; it features vocal settings in its entirety. Its first movement is

a setting of a Medieval Latin hymn “Veni Creator Spiritus,” the emotional spirit of which organically merges with the formal structure of Mahler’s extremely extended interpretation of sonata form. The second movement, which takes up about two thirds of the entire symphony, is a setting of the entire final scene of Goethe’s *Faust, Part II*, taking place in heaven. The movement combines in itself three movements of the classical symphony—the Adagio, the Scherzo and the Finale—into one long continuous movement. The conjunction of three movements merged into one, along with the dramatic succession of emotional moods, characters and events of the final scene of *Faust*, forms one of the most outstanding qualities of this symphony.

Finally, mention must be made of an example of incorporating vocal writing into an instrumental chamber work, the aim of which is to strengthen the latter’s programmatic character. Arnold Schoenberg’s Second String Quartet in F# Minor consists of four movements, two of which, the third and the fourth, contain soprano settings of two poems by German Expressionist poet Stefan George, entitled, respectively, “Litanei” [“Supplication”] and “Entrückung” [“Awakening”]. The poems of George and the vocal writing in the quartet greatly enhance the emotional, expressionistic qualities of the composition and bring its programmatic qualities to the foreground. After the lamenting *the* first movement and the grotesque and morbidly ironic second movement, the third movement opens with the setting of the George poem “Litanei” in an extremely intricate and elaborate combination of a lamenting text and highly emotional music. The text brings out and emphasizes the emotional message of the string quartet’s first three movements, which until now could only be intimated by the listener. The fourth movement provides an emotional relief from the morbid mood of the first three movements by depicting a state of enlightenment and transfiguration, as emphasized by the text of the poem,

entitled “Entrückung.” The text describes the spiritual awakening of the poet to a higher existence and the dissolution of his previous state of anxiety. The music clearly follows the mood conveyed by the poem by depicting an exalted, enlightened emotional state. It uses non-standard and innovative textural means to do so; and it also provides a landmark in Schoenberg’s musical legacy as the first work of his to employ atonality.

#### IV. Considerations on Text Representation in Music

The question of the validity of attaching programmatic tags to purely musical development has presented a lasting controversy throughout the history of music, and especially during the last two centuries, starting from the advent of the Romantic era. On the one hand, many musicians claimed that the chief aim of music was to convey emotion, either of a written text, with or without its actual statement in the vocal line, or of the composer’s personal emotional life and strivings for the ideal. Other musicians held the opposite view, stating that music cannot really express any emotions, nor depict any literary events. Igor Stravinsky in his two books *Autobiography* and *Poetics of Music* wrote that music by its very nature cannot depict any emotions at all, since music is merely a succession of notes, scales, rhythms and other elements which are constructed in a certain way in order to produce a musical composition. This is what Stravinsky writes in his *Autobiography*: “I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc. Expression has never been an inherent property of music. That is by no means the purpose of its existence. If, as is nearly always the case, music appears to express something, this is only an illusion and not a reality... The phenomenon of music is given to us with the sole purpose of establishing an order in things, including

and particularly, the coordination of man and time. To be put into practice, its indispensable and single requirement is construction. Construction once completed, this order has been attained, and there is nothing more to be said... People will always insist upon looking in music for something that is not there. The main thing for them is to know what the piece expresses, and what the author had in mind when he composed it. They never seem to understand that music has an entity of its own apart from anything it may suggest to them” [6, p. 38].

In his book *Poetics of Music*, Stravinsky gives a more moderate view, acknowledging the presence of emotional associations in music, but prescribing to them a role of secondary importance: “I have no thought of denying to inspiration the outstanding role that has developed upon it in the generative process we are studying; I simply maintain that inspiration is in no way a prescribed condition of the creative act, but rather a manifestation that is chronologically secondary.

...It is afterwards, and only afterwards, that the emotional disturbance which is at the root of inspiration may arise — an emotive disturbance about which people talk so indelicately by conferring upon it the meaning that is shocking to us and that compromises the term itself. Is it not clear that this emotion is merely a reaction on the part of the creator grappling with that unknown entity which is still only the object of his creating and which is to become a work of art? Step by step, link by link it will be granted to him to discover the work” [7, p. 50].

A very good example of a less emotional approach to text setting is Stravinsky’s *Symphony of Psalms*, a work in three contrasting movements for chorus and orchestra that features a setting of three Psalms in Latin. Stravinsky himself pointed out that the advantage of setting a text in Latin, as opposed to a modern language, was to have a more remote and less personal approach to the text, so that the music would not be pictorially descriptive of the

text or melodramatic, but would be more independent of the text and conscious of its own inherent form. As a result, Stravinsky’s *Symphony of Psalms* contains a semantical connection between the words and the music, yet becomes successfully free from excessive pictorialism and the word painting inherent in the works of many late Romantic composers. Other vocal works of Stravinsky, including such works as *Les Noces* and *Mavra*, contain many theatrical effects and exoticism derived from Russian folk music. rather than following the written text in their format, they treat the text in an experimental manner as a tool, frequently resorting to linguistic experiments, such as change of stress in a given word. Notwithstanding this avoidance of a programmatic approach to text setting, these compositions, as well as other vocal works by Stravinsky succeed in giving adequate musical representations of the texts.

Still other musicians paved a middle ground between these two opposite views concerning text setting, those of Wagner and Stravinsky. Theodor W. Adorno in his first essay of his book *Quasi una Fantasia, Essays on Modern Music* gave a very thorough analysis of the practical role of music. he acknowledged the emotional capabilities of music, yet he claimed that, nevertheless, music cannot be placed in a position of clearly describing verbatim a written text or an extra-musical entity in a way that literature or the visual arts can. Adorno pointed out that music has capabilities of expressing more than words can ever convey, including even deeper and subtler emotions than can ever be accounted by the spoken or written word, but still it can never be placed on an identical level with a text. This he acknowledged to be a deprivation of music, while from a different angle he claimed it to be an advantage. This is what he writes: “Music aspires to be a language without intention. But the demarcation line between itself and the language of intentions is not absolute: we are not confronted by two wholly separate realms. There is a dialectic

at work. Music is permeated through and through with intentionality... Music bereft of all intentionality, the merely phenomenal linking of sounds, would be an acoustic parallel to the kaleidoscope. On the one hand, as absolute intentionality it would cease to be music and would effect a false transformation into language. Intentions are central to music, but only intermittently. Music points to true language in the sense that content is apparent to it, but does so at the cost of unambiguous meaning, which has migrated to the languages of intentionality. And as though Music, that most eloquent of all languages, needed consoling for the curse of ambiguity—its mythical aspect, intentions are poured into it. ‘Look how it constantly indicates what it means and determines it.’ But its intentions also remain hidden” [1, pp. 2–3].

One of the most striking approaches to text setting was elaborated by two authors in the Expressionistic artistic almanac *Der Blauer Reiter*, published in Berlin in 1912. The first of these authors was Arnold Schoenberg, who contributed to the almanac with an essay entitled “Concerning Text Setting in Music” (subsequently published in the collection of Schoenberg’s articles, titled *Style and Idea*). In this article Schoenberg cautions against excessive outward expression of the written text when setting it to music. he writes that when a composer follows a text too literally and depicts every word, the music ceases to have an organic growth and development of its own and breaks the laws of musical syntax and coherence when it follows the development of the text, instead of its own. Distancing oneself from the text and following the development of the music itself, while grasping the main idea or mood of the text, will develop a deeper kind of inner expression of the text, as opposed to a more superficial outward depiction. Schoenberg wrote that when once he composed a song on a given poem, he was inspired by the mood of the poem’s first few lines, after which he divorced himself completely from the poem and continued

to develop the musical material with which he started the song, guiding himself merely by some of the phonetic sounds of the poem for greater structural coherence. Upon finishing the song, Schoenberg claims that he discovered for himself that he was much more successful in grasping the inner mood and spirit of the poem than if he had adhered to the written text more literally.

“I had composed many of my songs straight through to the end, without troubling myself in the slightest about the continuation of the poetic events, without even grasping them in the ecstasy of composing, and that only days later I thought of looking back to see just what was the real poetic content of my song. It then turned out, to my greatest astonishment, that I had never done greater justice to the poet, than when, guided by my first direct contact with the sound of the beginning, I divined everything that obviously had to follow the first sound with inevitability” [5, p. 144].

The second of the two mentioned authors in the *Der Blauer Reiter* almanac was the famous Russian abstract painter Wassily Kandinsky. Kandinsky contributed several articles to the almanac in which he presented some of the most important theoretical concepts of the newly emerging Expressionist art. Kandinsky claimed that the means of expression for the old art and the new art were complete opposites. The means of expression for traditional art was literally depicting real objects and describing emotions and dramatic events as they happened or were supposed to happen. The means of expression of new art was shedding the literal material description of events and following a more inward, spiritual expression of objects or entities, which, at first appearance, might entirely contradict them in terms of literal depiction. Nevertheless, this new form of expression describes a given emotion or event more thoroughly by grasping its spiritual essence. The famous painter provided respective formulas for the two trends of art, the old and the new, which gave an adequate

representation of their respective functions of description of emotions or events. Thus, the formula for the old type of art is:  $1 + 1 = 2$ , while the characterization of the new form of art is:  $1 - 1 = 2$ . The formula for the new form of art provides a very clear and concise description of the means of expression in the new form of art: by taking away from the descriptive means of the outward, superficial events of a narrative, the artist contributes to the hidden, inner meaning of the events and gives a deeper description of emotions inherent in the work of art. This is how some of the first foundations of the new type of art and the new means of expression were created.

This is what Kandinsky writes in his article "On Stage Composition": "The nineteenth century is distinguished as a period that lay far from inner creation. Its concentration on material appearances and on the material aspects of appearances logically caused internal creative powers to decline to the point of their virtual disappearance..."

The positive character of the spirit of the timer could lead only to a point of combination that was likewise positive. People thought: two is more than one, and they tried to strengthen each effect by repeating it. With inner effects this may be reversed, and often one is more than two. In mathematics  $1 + 1 = 2$ . In the soul it is possible that  $1 - 1 = 2$ ...

Wagner tried to intensify the means and bring the work to a monumental height by repeating one and the same external movement in two concrete forms. His mistake was to believe that he had a universal method at his command. Actually, his method was only one of a series of even more powerful possibilities of monumental art...

The logical result of this is the limitation, the one-dimensionality (impoverishment) of forms and methods. Gradually they became orthodox and each tiny change becomes revolutionary...

Let us start on the basis of the internal. The whole state of affairs changes fundamentally.

Suddenly the external appearance of each element vanishes, and its inner value sounds fully.

Clearly, when the criterion of the inner sound is applied, the outer action obviously is not only unimportant, but also creates harmful obscurity.

The external connection appears in its proper value, i.e., setting up unnecessary limits and weakening the inner effect.

Automatically the feeling of necessity of *internal unity* is aroused. This is supported and even caused by external irregularities.

It opens up the possibility for each element to keep its own external life, even if it contradicts the external life of another element" [2, pp. 192–201].

In his second article, "The Question of Form," Kandinsky develops the idea further: "The 'artistic' reduced to a minimum must be considered as the most intensely effective abstraction.

*Footnote:* The quantitative reduction of the abstract therefore equals to the qualitative intensification of the abstract. Here we touch one of the most essential rules: the external enlargement of a means of expression leads under certain circumstances to the reduction of its internal power. Here  $2 + 1$  is less than  $2 - 1$ ... In short: true form is produced from the combination of feeling and science" [3, pp. 162–163].

This new approach to expression in art was shared by many composers and other artists of the time. Schoenberg himself claimed that his discovery of atonality helped him disclose for himself a whole array of new moods which had not been available or fit for description in the traditional major-minor system. This is especially well manifested in his monodrama *Erwartung* for soprano and large orchestra, set to a text about a woman looking for her lover in the forest at night and finding him dead. The woman goes through a whole series of emotions, which the music tries to describe dramatically by using its new atonal language, since the emotions described in the text are of too wide a variety to be limited to major and minor.

Further developments in the 20th century have increased the technical capabilities of music and with those, the means of arousing an emotional response in the listeners by ever-increasing varieties of new and unusual techniques and sound effects. It follows that there have been more varied and contrasting approaches to text setting and the relationship to the text, as well as the opposition of attempting to describe the written text in the music and concentrating on the purely musical development in a vocal musical composition, using the text merely as a foundation. In the latter part of the 20th century there has also been an increased attention to the pure phonetic capabilities of language, and written texts have been treated as sound palettes which connected with and complemented the sound palettes of the music. Often composers have exploited the approach by emphasizing isolated syllables with their phonetic sound possibilities, as opposed to paying attention to complete works.

My view of the situation follows those of Adorno and the two contributors to *Der Blaue Reiter*, Schoenberg and Kandinsky, which I feel are the closest to meeting the aesthetic requirements of the late 20th and early 21st century. Just as the beginning of the 20th century gave us a totally new outlook on harmony, as well as on formal organization, many important composers and music theorists today are continuing to develop and enhance its evolution, which stems from Classical and Romantic harmony and form. Likewise, the approach to the relationship of music and text cannot remain within the aesthetic realm of the 19th century. The utopian ideas of Wagner of turning music into a servant of the text have a place in the historical evolution of music, but cannot be followed literally in the present day, as music has its own development which cannot be reduced to developing the verbal text. In contrast to 19th-century Romantic aesthetics, which advocated an unrestrained outpouring of a highly emotional musical syntax, 20th

century aesthetics demand considerably more moderation of emotions, declining to express the text “literally” and concentrating on aspects of form and logical coherence, not to mention new textural and timbral possibilities. Just as there has evolved a more abstract approach to text in literature and to forms in painting and sculpture, the “old type of expression,” which features literal depiction of extra-musical subject matter, as well as pictorialism, must give way to a more abstract, ambiguous relationship between textual meaning and the shape of a completed work of art. Avoidance of the literal, the pictorial, and the standard accepted associations of expression of emotions lead to a new syntactical type of meaning virtually devoid of extra-musical relationship. As Schoenberg writes: “There are relatively few people who are capable of understanding purely in terms of music, what music has to say. The assumption that a piece of music must summon up images of one sort or another, and that if those are absent the piece of music has not been understood or is worthless, is as widespread as only the false and banal can be. Nobody expects such a thing from any other art, but rather contents himself with the effects of its material, although in the other arts the material-subject, the represented object, automatically presents itself to the literal power of comprehension of the intellectually mediocre. Since music as such lacks a material-subject, some look behind its effects for purely formal beauty, other seek poetic procedures” [5, p. 141].

Stravinsky in his *Poetics of Music* comes to a concise conclusion in regards to this subject: “What is important for the lucid ordering of the work — for its crystallization — is that all the Dionysian elements which set the imagination of the artist in motion and make the life-sap rise must be properly subjugated before they intoxicate us, and must finally be made to submit to the law: Apollo demands it” [7, pp. 80–81].

Stravinsky’s anti-Romantic polemic, though an important step in overcoming the

excessively literal pictorialism in music, as well as other arts in his time, has by now been superseded. It has been said that had Schoenberg, Stravinsky and other early 20th century composers not discovered their respective individual, innovative styles which countered the Romantic movement, then the many innovations and modes of dramatic and pictorial expression found in the musical compositions of Wagner, Mahler and Richard Strauss would gradually have degenerated into a superficial pictorialism, and the entire Western classical musical tradition would have sunk to the level of movie music. Nevertheless, in the close of the 20th century, as the danger of excessive pictorialism in music has been overcome, it is not necessary any more to distance oneself entirely from attempting to tie the semantic meaning of the music with that of the text. It is as worthy and challenging a task now as it was in previous periods of musical history to probe the meaning of the text and attempt to link it with the structural and semantic possibilities of one's musical language in order to create a meaningful musical composition which combines text and music in order to create an adequate emotional response. In the listeners, achieving a balance between abstract form and representation of the text can enhance the development of vocal music. As Adorno writes in his previously mentioned article: "Music is more than intentionality, but the opposite is no less true: there is no music which is wholly devoid of expressive elements. In music even non-expressiveness becomes expressive... Every musical phenomenon points to something beyond itself by reminding us of something, contrasting itself with something or arousing our expectations. The summation of such a transcendence of particulars constitutes the 'content'; it is what happens in music... Music becomes meaningful the more perfectly it defines itself in this sense — and not because its particular elements express something symbolically. It is by distancing itself from

language that its resemblance to language finds its fulfillment" [1, p. 6].

A viable approach for vocal music today is one which successfully combines a sound, complex form, following purely musical laws, and a text setting that avoids the dangers of literal representation: a more distanced manner, following the maxims of Kandinsky in his call for "new expression in art." Experiments in emphasizing a text's phonetical possibilities as a medium of sound, as well as developments in combining voice and electronic music have contributed to a balance between the opposing approaches. As Schoenberg writes in his article "Heart and Brain in Music": "It is not the heart alone which creates all that is beautiful, emotional, pathetic, affectionate, and charming; nor is it the brain alone which is able to produce the well-constructed, the soundly organized, the logical and the complicated. First, everything of supreme value in art must show heart as well as brain. Second, the real creative genius has no difficulty in controlling his feelings mentally; nor must the brain produce only the dry and unappealing while concentrating on correctness and logic" [4, p. 85].

Among those important 20th century works which have successfully accomplished the task of combining pure musical form with a fair representation of the text one can name Anton Webern's cantata *Die Augelicht*, as well as his two chamber cantatas, opus 29 and opus 31; *Le Marteau sans Maître* for soprano and chamber ensemble by Pierre Boulez; Karlheinz Stockhausen's *Gesang der Junglinge* for electronic sounds, which uses a processed recording of a boy singing a Biblical text; Luigi Nono's *Il Canto Sospeso* for chorus and orchestra; Milton Babbitt's *Philomel* for voice and electronic sounds; Rolv Yttrehus' *Gradus ad Parnassum* for chamber ensemble and electronic sounds and Charles Wuorinen's *A Winter's Tale*. All of these works have elaborate structural schemes, but also do justice to serving the text and to arousing emotional responses in the listeners.



Although my composition *Finland* stems from the tradition of Mahler's *Das Lied von der Erde* and Zemlinsky's *Lyrische Symphonie* and has to a certain degree derived from them an approach to Romantic discourse, it also meets the need to connect with the emotional mood of Evgeny Baratynsky's poem "Finland." I have aimed at achieving a less programmatic and more abstract musical syntactical language, avoiding literal depiction of the text and the emotional mood conveyed in it by distancing myself

from overly direct pictorialism and trying to achieve a type of expression corresponding to Kandinsky's concept of "new" and "inner expression." I have also paid close attention to following purely musical laws of development independent of the elaboration of the subject matter of the poem. My aim from this perspective has been to build a complex and elaborate formal structure both in the large-scale form and in the smaller-scale thematic, motivic and serial dimensions.

## REFERENCES

1. Adorno, Theodor W. *Music and Language: A Fragment. Quasi una Fantasia, Essays on Modern Music*. Translated by Rodney Livingstone. London and New York: V. Verso, 1992. 348 p.
2. Kandinsky, Wassily. *On Stage Composition. Der Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th Century Art*. Edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc. New Documentary Edition edited and with an introduction by Klaus Lankheit. New York. The Viking Press. 1974. 296 p.
3. Kandinsky, Wassily. *On the Question of Form. Der Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th Century Art*. Edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc. New Documentary Edition edited and with an introduction by Klaus Lankheit. New York. The Viking Press. 1974. 296 p.
4. Schoenberg, Arnold. "Heart and Brain in Music." *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein. London. Faber & Faber. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 1975, pp. 53–76.
5. Schoenberg, Arnold. *The Relationship to the Text. Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein. London. Faber & Faber. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 1975, pp. 141–145.
6. Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. New York: M. & J. Steuer. 1958. 176 p.
7. Stravinsky, Igor. *Poetics of Music*. Translated by Arthur Knodel and Ingolf Dahl. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975. 142 p.
8. Wagner, Richard. *The Art Work of the Future and other Works*. Translated into English by W. Ashton Ellis. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993. 422 p.

### *About the author:*

**Anton A. Rovner**, Ph.D. (Arts), Cand. Sci. (Arts), Faculty Member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia),

**ORCID: 0000-0002-5954-3996**, antonrovner@mail.ru

### *Об авторе:*

**Ровнер Антон Аркадьевич**, Ph.D., кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры междисциплинарной специализации музыковедов, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия),

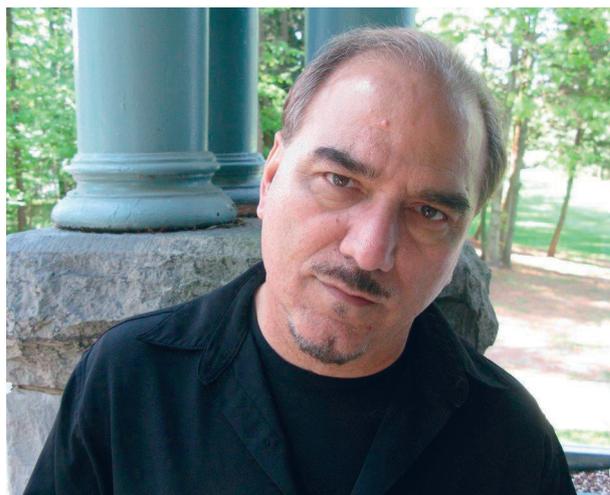
**ORCID: 0000-0002-5954-3996**, antonrovner@mail.ru



## Interview with Composer George Tsontakis

This interview for the journal *ICONI*, taken by Dr. Edward Green, Professor at the Manhattan School of Music, is with one of the leading composers of the United States, George Tsontakis. A professor at Bard Conservatory of Music, he is the recipient of numerous awards for his work, including the prestigious Grawmeyer Award for his Second Violin Concerto. Professor Tsontakis' work—nearly all of it commissioned—is wide-ranging in terms of genre, imaginative in its orchestrations, and always strongly emotional. Included in this interview are discussions of some of the biographical background to a number of his major pieces, including *The Past*, *The Passion*. Among the subjects discussed is the meaning of “concerto.” Several of his concertos and concerto-like compositions are specifically discussed in this interview, including *Man of Sorrows* (piano), and *Sonnets* (English Horn). The interview also touches upon his relations with two important American composers of earlier generation: George Rochberg, and Roger Sessions—who had been Tsontakis' teacher of composition at Julliard.

Это интервью для журнала «ИКОНИ» доктор Эдвард Грин, преподаватель Фонда эстетического реализма в Нью-Йорке, профессор Манхэттенской школы музыки, взял у одного из ведущих композиторов США Джорджа Цонтакиса. Профессор Бардовской Консерватории музыки, он является лауреатом премий и обладателем многочисленных наград, в том числе престижной награды Grawmeyer за Второй концерт для



*Photo 1. George Tsontakis*  
*Photo Credit: Mel Rosenthal*

скрипки с оркестром. Профессор Цонтакис почти всегда пишет на заказ. Его работы разнообразны по жанрам, образны в оркестровке и всегда необычайно эмоциональны. Публикуемое интервью представляет собой обсуждение некоторых биографических предысторий к ряду его главных произведений, включая «Прошлое», «Страсть», рассуждения о значении жанра концерта на примере нескольких концертов композитора и оценка концерта как произведения. В интервью обсуждаются в том числе «Человек скорби» (фортепиано) и «Сонеты» (английский рожок). Разговор также коснётся его отношений с двумя известными американскими композиторами более раннего поколения: Джорджем Рочбергом и Роджером Сешнсом, который был учителем композиции Цонтакиса в Джульярде.

**Edward Green:** It may seem surprising to begin an interview by suggesting readers visit another interview with you, but that's what I'm about to do! — suggest that, at some point, the readers of *ICONI* take a look at the marvelous, wide-ranging, biographically juicy, insightful, and extended interview Frank Oteri gave for the site *New Music Box*. Here's the link:

<https://nmbx.newmusicusa.org/george-tsontakis-getting-out-of-my-introvertism/>

What I want to ask is how you felt about the title “Getting Out Of My Introvertism” — did you feel it skewed the picture of who you are as a person and as a composer? Or was it solid insight? One reason I ask is that, as I've come to know your work, I notice that your multi-movement pieces tend to start with something either on the slow, or on the “atmospheric” side — and you reach faster, and strongly rhythmic music later.

Which does seem, in a general way, to correspond to the title Frank Oteri gave. To cite one example: *Anasa*, which ends with a marvelous quasi-Chasidic Niggun, “Bir-Zirk!” In a recording I heard, David Krakauer plays it to a Fare-Thee-Well.

*Anasa: III (Bir-Zink!)*  
<https://www.youtube.com/watch?v=EXuiRETOipo>

And then there are many pieces that move towards great outward energy — such as *Unforgettable*, with its middle movement, “Leapfrogging”, only to turn, for lack of a better phrase, more “inward” in the third. Or your Third Piano Quartet, which, with its four movements, at first seems to take a clear Baroque “Sonata da Chiesa” design — Slow, Fast, Slow, Fast — yet in its last minutes, concludes in a slower, more thoughtful manner.

So — what are your impressions of all this? Is this something of a trend in your



Photo 2. With David Krakauer, clarinet, and David Alan Miller, conductor, Albany Symphony  
 Photo Credit: George Tsontakis



music? And if so, what do you think it means in terms of your over-all artistic vision?

**George Tsontakis:** I don't know where they got "Getting Out Of My Introvertism" as the title. If anything, I'm trying to stay IN my Intorverism, so, no: it doesn't really identify me currently. Maybe they felt I was trying to get out of it for their interview, which I thought was quite good.

Yes, I guess that many of my works begin with slower movements, as if to warm up the piece a bit before pumping in the adrenaline. But not all. It could be as simple as my thinking that if I begin what is to be a longer-form work, that is, 20 minutes or more, I am thinking that starting with fast music will be too much work and need too many measures. So I may not write some fast music until the work demands some contrast for "relief" from slow or moderate.

Tying your two questions together I am thinking that perhaps in any such work of mine that starts slowly and softly and builds, that it is the piece itself (if I may personify it) that is working to get out of its introverted shell, eventually opening up. But for that, I'll have to ask those pieces sometimes — at least the ones that remain on speaking terms.

**Edward Green:** I was very taken by your recent orchestral work *Sonnets*, which does seem to be, in all but title, a concerto for English Horn. It's out now on Naxos, on an album of commissions by the Boston Symphony, one of which is your lovely and strikingly orchestrated piece. But I'm not going to ask directly about its vivid musical colors, though please feel free to comment on that, if you like. What I'd like most to know is how you approached the idea of "setting" Shakespeare — yet without using his words. To me, this is a fascinating question of aesthetics. Prokofiev, in *Romeo and Juliet* clearly gave amazing musical justice to Shakespeare's poetic drama, but no words were quoted. Ellington (and Strayhorn) attempted a kind of musical justice to sonnet form, and to portraits of four of Shakespeare's major characters, in the "Sonnets" in their album *Such Sweet*

*Thunder*. (I like the Prokofiev a good deal more, by the way.) They went so far as to create melodies which followed the syllable count, and the line count, of the standard Shakespearean sonnet.

So my question is: What was your approach? Some things in the way of general appropriateness are clear enough: the thoughtful and atmospheric setting of the opening movement "When to the sessions of sweet silent thought" (Sonnet 80). Also the "time-keeping" beat that comes forth as the second movement begins (Sonnet 12): "When I do count the clock that tells the time." But I get the impression there is much more happening in the music — a good deal more thought you gave to how to be fair to Shakespeare's poetry while not quoting it directly one bit. Can you fill us in about that?

*Sonnets: II (Sonnet 12)*

<https://www.youtube.com/watch?v=PrxOYBELSb0>

**George Tsontakis:** In response, I am first thinking about something that Schoenberg was said to have thought about his setting of *The Book of the Hanging Gardens*, poems by Stefan George. That is: that he composed them less on the basis of the literal meaning but more (to the effect of) "on the *sound* of the poetry, the words alone." And one might keep in mind that I had composed my Four Symphonic Quartets, based on TS Eliot's great poem (but without text), decades before. Same deal.

With *Sonnets*, I absorbed the essence of the poem that resonated for me personally and then ... let it rip! I am completing my *Portraits by El Greco (Book II)* any day now. And so it is with the paintings by Theotocopoulos I chose to set. Poetry or image, either one is re-projected from a personal angle and, no doubt, from a distinct but limited vantage point. In other words, I don't think too much about it; I feel and write, trusting that the listener can always go to the source material and fill in the blanks for themselves. It's just best for them not to look to me for all the

answers, as some seem to do. I say, go find your own interpretation.

**Edward Green:** One of your most important works, in my opinion, is *Man of Sorrows* from 2005, a very unique piano concerto. It seems to me that the titles you gave to the six movements can't be read any other way than as an attempt on your part to come to grips with the meaning of the drama of the life of Jesus. At the same time, the references to Beethoven, technically and otherwise, are everywhere to be heard.

Now, I don't know if you know the book *A Musical Pilgrim's Progress* (1943) by J. D. M. Rorke in which he traces his own growth—as an amateur musician—in terms of first appreciating Chopin, then Bach, and finally Beethoven. But in that book he very movingly relates Beethoven and Christ. It seems to me, in your own way, and strictly through the language of music, you are doing something similar; were motivated by something similar. Am I on to something—or no?

**George Tsontakis:** You are in not only to something, but to “the thing.” It's important to know that my conception of a piece often includes the performer who asked for the piece in the first place. For example, writing my Second Quartet for the Emerson Quartet, which was commissioned by the Chamber Music Society of Lincoln Center in 1984, I literally envisioned the “Emerson Fab Four” walking onto the stage at Tully Hall, sitting down—then playing. Playing what? Playing something that suited them and something I would feel excited hearing.

With MOS, it was the close personal relationship I had developed with Stephen Hough, who had recorded my Ghost Variations and performed them in nearly every prestigious concert hall in the world. We are both open-minded and universal Christians (I believe he would accept my description; that is, more in the sense of a Messaien or Teilhard de Chardin than an Evangelical type.) Stephen is a convert to Catholicism and a mystic, as far as I'm concerned. And yes, Beethoven as a conduit

who I believe reflected a similar spiritual sense as Jesus, indirectly—although we really don't know what was going on in his “introversion” since those types don't always spill the beans about their inner prompting.

I miss my good friend Christopher Rouse and am always lifted by his brief but affecting comment about my work penned for my Four Symphonic Quartets CD—part of it being: “...his profound spiritual impulse, even when it does not purport to examine spiritual matters. His work touches the heart in a deep and personal way.” If a smidgeon of that true for my own modest efforts, then a hundredfold for Beethoven. The mechanics within *Man of Sorrows*—the “Diabelli” (diabolis) variation, “Muss Es Sein,” whole tone scales, and the multiplicity of “Threeness”—are all related to the Man of Sorrows idea. Many don't get it, don't want it or don't want to know about it but that's what makes the world so interesting.

**Edward Green:** Following through on the last question, I don't know how deep, orthodox, or even existent your religious convictions are. But it does seem you often turn towards religious themes, sometimes even to previously existing sacred music, to help give form to your emotions and to your musical expression. I'm thinking of the 1987 piece—a surprising and wonderful thing, in my estimation—*The Past, The Passion*. I gather it's something of a portrait of your father, or at least an attempt to give him a musical memorial. And there, in the heart of it, is the great “Passion Chorale” which plays such a crucial role in Bach's *St. Matthew Passion*. Maybe the piece is too personal, means too much to you, to ask you to comment directly—that is, on the emotional impetus that made for it, and how you gave that depth of feeling the musical shape you did. But if you could comment, I would be grateful, and I imagine the readers of *ICONI* would be, as well.

*The Past, The Passion* (“*The Passion*”)  
<https://www.youtube.com/watch?v=LUt-t5FJHf0>



**George Tsontakis:** I actually had to grab the liner notes from the St Paul Chamber Orchestra CD on KOCH for recall on that 33 year old work. I should not have had too since only a couple of years ago, I enlarged the work from the original 14 player version to full orchestra, as premiered by the Albany Symphony. I recall that somehow, the “herzlich tut mich verlangen” chorale somehow entered into the work “along the way” but am a bit cloudy on how my father fit in — most likely due to my remembrances in “The Past,” the antecedent of the work.

It happens that, in general, I try to “forget” the last piece I wrote in order to “move on” to the next, knowing full well that much of that last work, along with the lot of the works preceding it, will bleed through my subconscious anyway. Similar to the way in which I try to remember a dream I had upon waking — by not “trying” to remember, but instead, emptying my mind as completely as I can. It seems to happen, that if the dream was vivid and *important* enough, it will bleed through and make itself present. As far as my possibly being “religious,” there have been manifestations that have aligned for me in the past that have enhanced my wonderment concerning otherworldly phenomena. The best way to describe it is, like one who is born with strong intuition, or talent for something, I was born religious. Simply put, while I acknowledge that in the practical realm two plus two equals four, I have had more interest in the mystical realm where two plus two equals five. In my works I often feel as though I am searching for that extra “one”, to make the whole become enhanced, enlarged and empowered, and become a five.

**Edward Green:** As readers of this series of composer interviews know, my own perspective on music is grounded in what I learned from the great American philosopher Eli Siegel. One of the central principles of Aesthetic Realism, the education he founded, is this: “In reality opposites are one; art shows this.” He also explained — and the kindness and precision

of this are revolutionary — how life and art are truly related: “The resolution of conflict in self is like the making one of opposites in art.” Now, some composers are more consciously philosophic about their work; others, less. I don’t know the degree to which you think about your own work — on a technical level, too — in philosophic terms. So, I’m very interested in how, as you create your music, you might perhaps be thinking about the drama of opposites. Can you comment on this?

**George Tsontakis:** I know what you’re getting at, Ed. I’ll try the best I can to give you my view. Generally, I prefer to think of the forces I would seek to utilize and develop in a work or movement as not so much absolutely opposing each other, but as obliquely opposing — that is, setting up a dialectic or, as is the traditional “Classical” term, simply “contrasting.”

But a very special brand of contrasting for sure, and therein lies the art: that is, one’s ability to chose wisely, or find by sheer luck a unique potential in those seemingly unrelated ideas. (I think of George Rochberg’s comment in his generous notes to the recording of my 3rd and 4th quartets: “...he has the ‘luck’ of having concrete musical ideas that the ear can perceive and the mind can hold in memory.”) Add to that, having the luck or apt perception to find forces (or musical ideas, for lack of a better term) which are somehow wed and that lead to an inevitable, tangential destiny. But: Shhhhh! — the listener is not supposed to know that — not at first.

*String Quartet #3, Coraggio; mvt. 2*  
(“Misterioso”)

<https://www.youtube.com/watch?v=BjXTso1jON4>

As the work then develops and those forces begin to “play” and spin, the expectation of their dramatic relationship begins to be perceived in the listener. It is all about how Expectation is built in — with a capital E. That’s something I find so lacking

in so much contemporary music. There are myriads of fascinating gestures, hoards of ingenious textures and stacks of startling attacks, for example — but without the sense of linear Expectation, frankly it bores me to tear. And particularly when I sense the composer trying desperately to be not just *modern*, but *original*. I still maintain that outside of our individual and often nuanced additions to the repertoire, paltry few of us are truly innovators and most of us mop up, sometimes exquisitely, between revolutions. Innovators come but a few times a century (and they are usually French).

It is wholly true that I have always found it necessary (again, I was born this way) to travel two distinct, disparate but parallel roads, in order to fulfill my personal destiny; whether it be noticed or not. Within that voyage (which I have enjoyed greatly, along the way, as Cavafy's "Ithaca" admonishes us to do) composing has been only a part of the whole, but perhaps the journey's most tangible achievement.

**Edward Green:** Continuing, a bit, with the last question: you've written many concerti. Some directly titled that, others in all but name. And you won the prestigious Grawemeyer Award for one of them, yes?

**George Tsontakis:** Yes, the Second Violin Concerto. Steven Copes premiered it.

**Edward Green:** And if a concerto symbolizes anything, it seems to me, it has to be the drama of the self and community — whether that community is conceived of in terms of other people, or nature. (My Piano Concertino, for example, is basically designed along the lines of the second possibility; my Sax Concerto, the first.) It happens that the most important book of philosophy published in our lifetime has this drama of opposites in its very title: *Self and World* by Eli Siegel — and it was through studying this great work that I came to realize how crucial these opposites are in every concerto. So — have you had thoughts along these lines? Of the inherent, or natural symbolism of concerto form? I'd love to know how you see it, since your concerti,

in my estimation, are some of the very best of recent decades. Including the marvelous Third Violin Concerto you recently wrote for Gary Levinson — a friend, by the way, we have in common.

**George Tsontakis:** I try not to think too much: burden myself about the past uses of an idiom, although like my "dreams" analysis, above, it is bound to creep in. To me, the term "concerto" simply means a work where, usually, one instrument is featured above the rest and except for piano and harp, that player stands up in front of the orchestra. Like an architect, I am charged to make the best use of the forces that I can muster.

*Violin Concerto #2, "Gioco" ("Games")*

<https://www.youtube.com/watch?v=leOt15vdEns>

Owing to the fact that each of the many soloists I have composed such pieces for requested the work from me and worked personally to secure a commission for it (great players like Levinson, Sheena, Hough, Cho Liang Lin, Glennie, Copes and others as great but perhaps lesser known) the most important thing to me has been to respond to them with a damn good piece and with something outstanding for them to play. After all, they chose me out of so many possible composers! I must answer in kind, as they are family: "my kind of people." Over several years, Rob Sheena, the amazing English Horn principal of the Boston Symphony complied a huge list of terrific composers, internationally, after Levine had offered him a BSO commission for a concerto. His confidence in me out of the blue (I had never heard of him) moved me greatly and lifted my spirits. It was a part of those spirits and more, which I felt I had to give back. As it turns out, Shakespeare helped deliver the goods!

To complete my answer to your question, sometimes there's a narrative involved, sometimes the notion is more abstract. Usually, my soloist does not play "the hero"



*Photo 3. With Steven Copes and conductor David Dzubay,  
Jacobs School of Music, Indiana University  
Photo Credit: Yoomi Paick*

(or God forbid, showboat) but rather plays a musician of heart who acknowledges the fine musicians around him/her that are sitting down. Engaging them — or even enticing them — to be an integral part of the musical landscape.

**Edward Green:** Your musical influences practically “cover the waterfront.” I like that, and respect it. I hear Messiaen, Bach, Ravel, Beethoven — and so many others. Many people think to be affected by other people deeply is to lose one’s own individuality. Obviously, you don’t. So, would you say something about this? I ask because it seems to me the more widely and deeply one is stirred by the meaning of other people — musically, for sure, but not just limited to that — the stronger one is, and the more free one is to see what it is one truly feels for oneself. Do you agree? And while

we are on the subject, since this interview is for a Russian-based journal, could you comment, along the way, on what Russian composers have meant to you? And if you want to include Russian thinkers, authors, etc. — go right ahead.

**George Tsontakis:** As they say: “You are what you eat.” And I would add that it’s the healthier foods that make one strong. I don’t know about Ravel; perhaps at times, when my music rolls and flows a certain way with *ostinatos* and the like. But I would replace him with Debussy and conjecture that my strongest linear heritage is Berg (by way of Schoenberg), Beethoven, Debussy and Messiaen, with an occasional “local” tip from Ligeti — and then, by way of all of them, back to Bach.

I think that of the 20th Century Russians, the purest is Rachmaninoff, in the same way that Tchaikovsky is the purest of the

Russian Romantic composers. I “perceive” no techniques of composing with Rachmaninoff and Tchaikovsky, only pure melodic and harmonic invention, as if the most obvious layers are so damn good, who needs the distraction of “impressive” compositional craft? I prefer the wider color palette of Prokofiev over Shostakovich, who is indeed a great composer, but his constant darkened brooding and what I feel his attempts to manipulate me to brood along with him is eventually, somewhat oppressive. When I speak to audiences about him I relate that “when Shostakovich hits a minor chord — that’s the happy part!” Or alternately, I describe his music as “minor and worse.” It’s just a matter of taste and of temperament. I also find his stringent rhythms and symphonic movement intentions and shape very 19th Century, but with more piquant dissonance. It’s kind of new wine in old bottles, but yeah, he is a master of his idiom and reaches people.

I learned through Messiaen (who is profound without the use of any minor sonorities!) that deep pastilles and flowing through the bar-line trumps the heavy downbeat and darkened sonorities every time.

**Edward Green:** Now, a question, and it may arise from my less than exhaustive sense of your musical output. I don’t hear so much influence in your music of the American vernacular/pop tradition. That is, I don’t hear much jazz, or rock-and-roll. Let alone “The Great American Songbook” — Gershwin, Berlin, Rodgers, etc. Is this true? Or, as very likely is the case, is it just that I need a broader sense of your output?

**George Tsontakis:** Hmm, there are so many passages of Rock “DNA,” especially The Beatles, almost all of which I realized *after* I’ve composed a passage. Jazz is the basis for the last movement of my trumpet “concerto” *True Colors* as well as an extended movement of *Eclipse*, not to mention much of my Second Piano Quartet.

*Eclipse (II) “Hyperactive”*  
[https://www.youtube.com/watch?v=B8kWCK\\_rFa8](https://www.youtube.com/watch?v=B8kWCK_rFa8)

Rochberg has referred to my identifiable and memorable seminal material (fragments, motifs, gestural phrases) as musical DNA. As we know, a miniscule sample of DNA tells a much larger story and is a remarkable thing indeed. I find myself *implanting* snippets of the DNA of other composers but most often, too small a sample to be out and out recognized — and usually I realize it after the fact, as I mentioned. My thought is that they are powerful and timeless “discoveries” that I grow and embellish in another direction. And I use them in the oddest of places, where one would not suspect they are planted.

I’ll give you one small example since you mention Richard Rodgers. The last utterance of *Sonnets*, which comes after 24 minutes of “Shakespeare” is a direct quote from “This Nearly Was Mine” from *South Pacific*; the English Horn intoning the last resolving note all alone. To me, this summed up in a tiny capsule, the essence of much of what the *Sonnets* had to say.

**Edward Green:** That is an affecting thing to know.

**George Tsontakis:** By the way, imbedded in the second movement of my *Clair de Lune* (ironically, since it’s an homage to Debussy) are a few measures of *Pierrot Lunaire* — verbatim — note for note and same instruments (except muted horn intones the vocal part; that’s a hint). I love the fact that not one wiseguy musicologist nor critic, who love pointing out obvious references, has ever *heard* what was a true quote!

**Edward Green:** While your work is unique, you probably have a sense of “kindred spirits.” As I think all composers do. So, who among recent composers (American or otherwise) do you feel most sympatico with? One person who came to my mind was George Rochberg — who, I know, wrote the really lively linear notes to the New World Record CD which contains your Third and Fourth String Quartets. Am I right about that? And are there others you might mention?

**George Tsontakis:** Abstractly, Messiaen, who I was lucky to hear live in a concert with his wife, Loid, at Cornell. I think it was 1971



*Photo 4. Conducting the Bard Conservatory Orchestra  
Photo Credit: Yumiko*

or 72. I've already mentioned Chris Rouse and I felt we were most certainly kindred spirits. Musically, Chris on the larger than life side of kindred and me a more nuanced and subtly submerged side. David Del Tredici and Corigliano as kind of peripheral "heroes" since they cleared so much of the brush blocking partial-tonality, so I was able to return to "primary and secondary tonal colors." Ironically, not so much Rochberg musically, but personally; he was another hero and so great to me.

Above all, it was Sessions, who was my sole "confidence" in the darker, less optimistic moments along the way. I learned very early that the only difference between a 22 year old and a 77 year old was a physical one. Some of his amazing and unexpected comments he made to others "behind my back" (and happily) came back to me and bolstered me when I most needed it. One encouraging comment by RS meant more to me than a compendium of all the awards in the world.

**Edward Green:** It strikes me that, taken as a whole, you are more of an instrumentally-oriented composer than vocal. It's not that you've avoided the voice entirely; hardly. But I think of a person I admire very much, Duke Ellington, who plainly was more at ease, and felt more deeply at home with the greater abstraction instrumental music provides by its very nature. So many of his songs, as I'm sure you know, actually began as purely instrumental pieces, to which (sometimes a good deal later) words were added by another person. Would you like to comment on this? Both in a biographical sense, but also in a wider, more philosophic sense? Because it does seem to me the question of word-music relations is a tremendously profound one, as is the question brought up more obviously by purely instrumental music: namely, *What Does Music Mean?* Clearly, music to you is hardly an exclusively, or even a primarily, mathematically-abstract reality expressed through sound. There are just too many



Photo 5. Roger Sessions.  
Photo by Grey Willette

verbal clues you give again and again in your scores, emotional clues, to show you feel music is a language of emotions. So—a penny (or a million bucks) for your thoughts!

**George Tsontakis:** I'll take the million, thank you! I actually composed quite a bit of vocal music, in the form of choral— oratorio when I was starting out, due in large part to the fact that I was conducting choruses, including the Metropolitan Greek Chorale, which held an annual concert with orchestra in Alice Tully Hall. The Chorale commissioned several works from me, almost every year, but they were unwieldy piece, difficult, and difficult to have reprised, and some were in Greek. My intended doctoral “thesis” at Juilliard was an ambitious “Dramatic Oratorio” that I composed with Sessions—my only teacher, by choice, during my four years at the school. The 75 minute work, *Scenes from the Apocalypse*, was for a Greek “tragic chorus” (speaking or chanting in Koine Greek), soloists, chorus and orchestra.

At the post-premiere reception (of Sessions's Eighth Symphony with the Syracuse Symphony) he introduced me as one “composing a rather remarkable work

on the Book of Revelation.” After Sessions tried to get it performed at Juilliard, I told him that the work would never get performed. He insisted that it would but I'm sure I was right. Around that time I was reading Thomas Mann's *Dr. Faustus*, but got scared halfway through and likewise, never completed a (most likely) two minute passage which was to represent the great battle in Heaven. Because Juilliard would not produce it, I submitted a much shorter work, also a cantata for chorus, narrator and orchestra and biblical in nature, from the Epistle of St. James. That work, as well, was never performed.

Ironically enough, at the time of this writing and after decades of no like idiom, I am back to oratorio style, this time a requiem for the Albany Symphony. I have composed songs and short a capella choral works in the interim, but I would say that, in essence, I'm a “germination composer” at heart--and the germ is usually a short motif or gesture with a lot of the DNA that Rochberg spoke of. In that sense, I'm with Duke. In a talk or lecture I often bring up my personal spiel on “Songs Without Words” and often couple it with “the masses don't listen to music, maybe four percent listen to music, the rest listen to song”, a marriage of words and music (and where to so many, the words are the meaning and the music, the lubricant that the words flow with). But no doubt, song is all of our favorite idiom and have a powerful affect on our daily lives.

At the same time I plead for children to be exposed to pure music, at the propitious time in life (as language is or languages are)— in time for them to develop a cognitive relationship with the abstraction made un-abstract, through recognition of prolonged repetition and variation. On the other hand, knowing and loving so many songs, I rarely remember the lyrics, except for the title phrase and maybe the chorus.

As for analyzing further, I would just say that I tend to protect my underlying Philosophy of Music by not describing it in

words, which might well ruin the necessary tension beneath the surface — but in music. For me, that’s the whole point. In other words, I’d rather not let the cat out of the bag since I am afraid that the cat might escape and never been seen or heard from again.

**Edward Green:** Some composers, as you know, seem on the whole to like their pieces to culminate in a blazingly grand, resounding manner. I’ve notice (correct me if I am wrong) that this is far from your preferred way. It seems, in fact, rare for you. You tend to conclude in a more open or suggestive manner, most of the time. Understated, even. So, am I right? And if I’ve got this right, would you say this way of ending pieces arises from a gut instinct? Or does it come from a deliberate philosophic decision on your part? Or — perhaps — a combination of gut and deliberation?

**George Tsontakis:** I would suggest that listeners first finish listening to all of the many thousands of historical “Classical” pieces that end with a predictable bang, and then do the same for the 20th century pieces that end similarly (many do not). Once that process and listening assignment is fulfilled, they should let me know if they still need more works to end in that fashion. Along the way of that listening, they may have encountered works by Debussy and others, that are not only the musical equivalent of the first non-rhyming poetry — that is, free verse, but are truly poetic and generous in allowing the listener to feel when the piece ends.

By far, most of my works end in a “dot, dot, dot” — as I have mentioned many times in many places. That exit strategy allows the memory of the listener to wander back and forth into the piece that was just experienced, instead of having a door of finality slam in their faces (once again, my dream remembrance reference).

Of course, many, especially those imbued with Western Cultural patterns, almost require such finality in the way they are used to dessert following their meal. I only don’t need it, I really don’t like it and believe that the more open (I don’t want to

say “unresolved”) endings are left, the more mature, sophisticated and progressive they seem. In fact, I can’t really say that I end a piece; I leave a piece (and leave open what to think next) to the listener’s imagination.

**Edward Green:** I know that over the years you’ve written new works almost entirely in response to definite commissions. Perhaps you’ve already received a commission spurred on by the impact of the pandemic we’ve been enduring. But I did wonder: have you had thoughts impelled by this global crisis which are making for music in you? Might we have a new composition because of it, commission or no? This being such an exceptional time for all of us, I thought in this regard — in this creative sense — it might prove an exception for you.

**George Tsontakis:** No, not at all, but to be blatantly honest, if someone came up with a lucrative commission for me to compose a work in sympathy with the pandemic, I would probably accept it and come up with something akin to it. Or I would (like a Method Actor) think of something from my personal past which to me, conjured up the most pathos I could muster. I tend to react to traumatic events, especially universal ones, quite a while after the circumstances are happening, if at all. If so, then after a period of reflection and processing. As it happens, I am supposed to be writing a requiem at the moment, which seems timely enough. But my requiem has not been (in development and creative percolation) this requiem of a global nature. Perhaps my second requiem will be. I remember a teacher mentioning that Schubert wrote his saddest music when he was joyfully happy and his happy stuff when he was in sulking, if not approaching a moribund state. I recently told a friend that I’d much rather be working on an opera buffa than a requiem, to balance the seesaw of (sadness and relief).

**Edward Green:** Thank you for this engaging interview.

**George Tsontakis:** You are very welcome.



 **SELECTED DISCOGRAPHY** 

String Quartets Nos. 3 & 4	KOCH (1992)
Four Symphonic Quartets	KOCH (1997)
New York Variations; Ghost Variations	HYPERION (1998)
Piano Quartet (Trilogy)	KOCH (2004)
Heartsounds	KOCH (2004)
Eclipse; Antares	INNOVA (2005)
Man of Sorrows	HYPERION (2007)
Mirologhia	KOCH (2008)
True Colors (Three concertos)	NAXOS (2015)
Sonnets (English Horn concerto)	NAXOS (2019)

---

*About the author:*

**Edward Green**, Ph.D. (New York University), Composer,  
Professor in the Department of Music History, Manhattan School of Music  
(10027, New York City, United States of America)

**ORCID: 0000-0002-7643-1187**, edgreenmusic@gmail.com

*Об авторе:*

**Эдвард Грин**, Ph.D. (Нью-Йоркский университет), композитор,  
профессор кафедры истории музыки Манхэттенской школы музыки  
(10027, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),

**ORCID: 0000-0002-7643-1187**, edgreenmusic@gmail.com



ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 78.071.1  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.050-059

**Классики отечественной музыки XX века**  
*Авторский цикл лекций*

**The Classics of 20th Century Russian Music**  
*Authorial Cycle of Lectures*

**А.И. ДЕМЧЕНКО**

*Центр комплексных  
художественных исследований  
Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
г. Саратов, Россия*

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

**ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Center for Comprehensive  
Art Studies  
Saratov State  
L.V. Sobinov Conservatoire  
Saratov, Russia*

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

**Творчество  
Д.Д. Шостаковича**

В первом номере журнала «ИКОНИ» за нынешний год была опубликована первая часть этой лекции, посвящённая эволюции творчества композитора (раннее творчество, центральный период, позднее творчество). Публикуемая в этом выпуске журнала завершающая часть лекции обращена к определяющим философским «сквозным» магистралям наследия Шостаковича (проблеме гуманизма, художественным константам).

Ключевые слова:

творчество Дмитрия Шостаковича, этапы эволюции, проблема гуманизма, художественные константы.

**The Musical Oeuvres  
of Dmitri Shostakovich**

The first part of this lecture, dedicated to the evolution of the composer's creative development (early music, the middle period, the late music) was published in the first issue of the journal "ICONI" for this year. The conclusive part of the lecture, published in this issue, is focused on the determining philosophical "through" thoroughfares of Shostakovich's legacy (the issues of humanism and artistic constants).

Keywords:

Dmitri Shostakovich's oeuvres, stages of evolution in music, the issue of humanism in music, artistic constants.

*Для цитирования/For citation:*

Демченко А.И. Творчество Д.Д. Шостаковича // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 2. С. 050–059  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.050-059

**Проблема гуманизма**

В эволюции творчества Дмитрия Дмитриевича Шостаковича важно сосредоточить внимание на тех сторонах его художественного наследия, которые остава-

лись неизменными на всём протяжении его творчества. Важнейшая из этих сторон была связана с ключевой для XX века *проблемой гуманизма*. Художественная концепция композитора остриём своим оказалась нацелена именно на эту про-

блему — центральную и самую больную для прошлого столетия.

По предшествующему изложению можно судить, насколько значимым для идейно-образной системы Шостаковича был *социум*, то есть общественное бытие отдельно взятой нации и человечества в целом, сам уклад жизни, её движущие силы и устремления. В историю искусства Шостакович вошёл прежде всего как художник-исследователь социума XX века, но исследовал он его не как некую абстрактную, самодовлеющую данность, а в соотношении с человеком. И в конечном счёте именно человек поставлен во главу угла музыки Шостаковича. И для него это был человек, на долю которого выпало множество испытаний: он постоянно ощущал на себе давление окружающего мира. Судя по произведениям композитора, он испытывал горячее сочувствие к этому человеку и умел передать сострадание к нему в самых проникновенных тонах.

Вот как воплощено это в одной из **Десяти хоровых поэм**, где, в частности, выразительно подчёркнуты слова «*Терпи, терпи, дорогая... Мужайся, родная, мужайся и жди*». Да, именно терпение и мужество помогали человеку выдержать всё, что выпадало на его долю. И примечательно, что глубоко сочувственный тон передан в данном случае посредством хорового пения *a cappella*.

**Десять поэм для хора**  
**№ 4 «При встрече во время**  
**пересылки»**  
**Г. Сандлер (1.44)**

Своё сострадание к человеку Шостакович раскрывал и в весьма специфических ракурсах — через фигуры так называемого «маленького человека» и человека-паяца. Традиция изображения «маленького человека», идущая в русском искусстве от гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина (повесть «Шинель»), обнаружилась у Шостаковича к

середине 1940-х годов, в условиях тяжких невзгод «горячей» Великой Отечественной войны и «холодной войны» первых послевоенных лет.

Своё законченное выражение эта тенденция получила в вокальном цикле «**Из еврейской народной поэзии**», где обрисован мир «*униженных и оскорблённых*» — слабых, попираемых людей. Здесь, как и в ряде других произведений, композитор обращается к специфической выразительности еврейской интонационности, ещё в дореволюционные времена сложившейся в среде обитателей еврейских гетто и резерваций (так называемая черта оседлости, существовавшая в Российской империи).

Аналогичный интонационный фонд Шостакович нередко вводил и для обрисовки другого персонажа — человека-паяца с его заведомой смысловой двойственностью. Внешне перед нами — подчёркнутая «жизненная активность», нарочитая бодрость и чуть ли не веселье. Но под этой маской скрываются жгучая неудовлетворённость, тоска, душевное страдание. И подобный «*смех сквозь слёзы*» зачастую выплёскивается в формы горького, стонущего выплясывания в судорожно-залихватских ритмах трепака — традиция, идущая от соответствующего номера из «Песен и плясок смерти» Мусоргского.

Человек-паяц — частный случай того художественного явления, которое, можно сказать, преследовало творчество Шостаковича с 1930-х годов и почти до самого конца. Явление это можно обозначить метафорой «*колесо жизни*». Человека затягивает в воронку мельтешащей, пустопорожней суеты мира. Он, как белка в колесе, кружится в этом «*коловращении*» (опять гоголевское слово) — задёрганный, замотанный, мчащийся сломя голову, потому что мчит, подхлёстывая его, окружение. По обманчивым очертаниям то могли быть *quasi*-весёлые скерцо, но сутью оказывалась горькая маета бессмысленного жизненного бега.

Этому зряшному потоку жизни композитор всегда противопоставлял лирически-сокровенное, искреннее (внутренний мир человека), уже без всяких *quasi*. И тогда музыка становилась диалогом о мнимых и подлинных ценностях жизни.

Вслушаемся в это подлинное, как оно представлено в лирических страницах **Первого скрипичного концерта**, где так хорошо ощутимо свойственное Шостаковичу искусство проникновенных, поистине «говорящих» интонаций — искусство, унаследованное от Чайковского, другого великого русского композитора.

**Концерт для скрипки с оркестром № 1**  
**III часть**  
*Д. Ойстрах (1.29)*

Контакты человека с окружающим его миром обрисованы в музыке Шостаковича во всей шкале градаций: от полного единения или хотя бы «мирного сосуществования» до явного разноречия (несовпадения интересов) и коллизий различной степени остроты. В любом случае его всегда отличало ясное понимание того, что в жизни человека очень многое зависит от внешних обстоятельств.

Это понимание созрело у композитора уже к началу 1930-х годов и впервые во всей рельефности предстало в опере **«Катерина Измайлова»**. Шостакович несомненно симпатизирует своей героине, наделяя её силой характера и нежностью души. Он с глубоким сочувствием следит за её попытками построить своё счастье в преодолении тех установлений, условностей и запретов, которыми живёт окружение. Но это окружение вскоре заявляет о себе, диктуя свою волю, поднимаясь над индивидуальной судьбой фатальной глыбой неодолимой, давящей силы.

Для Катерины положение осложняется муками совести, запятнанной убийствами. Её последний монолог, обнажающий глубины души перед зияющей бездной трагического крушения, — это беспощадная исповедь самой себе (*«В лесу, в самой*

*чаще есть озеро... И вода в нём чёрная, как моя совесть чёрная»*).

Обратим внимание на краткое оркестровое вступление, которое звучит как знак неминуемой катастрофы, словно карающий меч неотвратимой судьбы (передано через типичный для Шостаковича образ бушующей надличной стихии).

**«Катерина Измайлова»**  
**Последний монолог Катерины**  
*Э. Андреева (2.00)*

Сознавая всю зависимость от окружающего мира и признавая неизбежность компромиссов ради выживания, герой музыки Шостаковича тем не менее пытается в меру сил сопротивляться экспансии негативных воздействий, стремится хотя бы внутренне выстоять и сберечь своё духовное «я».

Это противостояние зримо воссоздано в кульминации I части **Пятой симфонии**. Представленный здесь блестящий, воинственно-наступательный марш кованого «сапога власти» — как бы фасад тоталитаризма, по-своему импозантный, но с отчётливо выраженным хищным, «кроважидным» оттенком, перерастающий затем (в конце приводимого фрагмента) в олицетворение железной «пяты» силового режима, нависающей мрачной тенью над всем и вся.

Но заявлено здесь и то, что с колоссальным внутренним напряжением стремится противостоять натиску зла благородством помыслов, возвышенным строем чувств (патетические унисоны струнных).

**Симфония № 5**  
**I часть**  
*К. Кондрашин (2.17)*

Проблема взаимоотношений человека с окружающим его миром приобрела для творчества Шостаковича наибольшую остроту в 1960-е годы, вырастая в конфликт резко поляризованных сущностей.



Портретизация человека из более общего плана (человек вообще) перемещается теперь в сугубо личностную плоскость. Акцентирование индивидуального начала нередко осуществляется посредством яркого выделения партии солиста (певца в вокально-симфонических произведениях или инструменталиста в концертах).

Благородству и одухотворённости сольной партии противопоставляется агрессивность *tutti* (звучание большой оркестровой массы), олицетворяющего внешний мир — жестокий и безусловно негативный. Его агрессивность композитор часто передавал на данном этапе через «аккорды битья» — режущие, отсекающие удары оркестра *fortissimo* и с предельно жёсткой, резкой артикуляцией.

Кроме того, в характеристике окружающего мира неоднократно подчёркивалось нечто заведомо низменное, вульгарное, и временами в его обличье отчётливо высвечивалось идущее от обывательской среды (то, что находим в тексте Е. Евтушенко, использованном в Тринадцатой симфонии: «*Мещанство — мой доносчик и судья*»).

Как уже говорилось выше, всё это, пожалуй, высшего своего накала достигло во **Втором виолончельном концерте**. Есть здесь и то самое «битье», исходящее от грохочущего *tutti*, в том числе хлещущие удары соответствующих этому ударных инструментов. И есть здесь разнузданная оргия осатанелого мещанства, личина которого воссоздаётся посредством цитирования песенки «Бублики», которая понадобилась композитору и по тексту, где ключевой фразой является «*Купите бублики*» как олицетворение циничного конформизма.

Солирующая виолончель пытается противостоять этому беснованию, но её судорожно-страдальческие тирады тонут в пучине торжествующего зла, а сникающе-оппадающие звучания в конце кульминационного эпизода говорят о явном поражении в слишком неравной схватке.

## Концерт для виолончели с оркестром № 2 III часть В. Фейгин (2.03)

### Художественные константы

Рассмотренная выше проблема гуманизма, определявшая одну из магистралей творчества Шостаковича, была в числе постоянных составляющих его художественного мира. Отталкиваясь от неё и переходя к другим константам музыки великого композитора, обратимся к претворённой в его наследии *мыслительной материи*. Шостакович вошёл в анналы мирового искусства как крупнейший художник-мыслитель. В этом среди композиторов он сравним, пожалуй, только с Бахом.

Многие его произведения отличаются исключительной насыщенностью мыслью, она пульсирует интенсивно и многообразно, во всеобъемлющем спектре оттенков — от сосредоточенной медитации философского склада до непритязательного размышления о насущном в обычной человеческой жизни.

Но в любом своём проявлении мысль у Шостаковича всегда наполнена живым чувством, и взаимосвязь этих двух сущностей порождает примечательную диалектику: «умная эмоция» и «эмоционально наполненная мысль». Один из исследователей творчества Шостаковича сказал об этом очень точно и ярко: «*Чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием*» (Л. Мазель).

Эта эмоциональная напряжённость медитативного потока будет для нас самоочевидной, когда прозвучит начало **Восьмой симфонии**. Её первая тема исполнена страстной патетики («накалённая мысль»), она взывает к человеческому разуму, и ей присуща столь характерная для подобных высказываний у



Шостаковича *диалогичность* — активное взаимодействие двух звуковых линий (то, что мы называем контрастной полифонией), усиливающее напряжение мысли и определяющее её объёмность.

Адресованность этой мысли становится ясной с вступлением второй темы: преобразованный контур «темы нашествия» из предыдущей, Седьмой симфонии говорит о том, что раздумья автора соотносены с трагическими событиями войны.

### Симфония № 8 I часть К. Кондрашин (2.28)

То, что мы услышали сейчас, открывает в Восьмой симфонии одно из огромных звуковых пространств, посвящённых напряжённым осмыслениям происходящего с миром и человеком. В крупных концепционных полотнах Шостаковича (прежде всего в его симфониях) обычно всякому действию или событию отвечает мыслительная реакция. И в этой закономерности, и в том, как композитор диалектично выстраивает процесс развёртывания мысли, и в глубине этой мысли как раз и состоит философская сущность его искусства.

Прикасаясь к философской материи музыки Шостаковича, осознаёшь нелепость того, что нередко приходится слышать в последнее время о некой бездуховности наших соотечественников в недавнем прошлом. Они чаще всего не были причастны к духовности религиозного плана, но ведь духовность человеческая отнюдь не сводится к набожности.

И возникает сомнение: повернув на пороге XXI столетия к религиозности, стало ли наше Отечество более духовным в целом? Если судить по искусству, то в прежние, «коммунистические», времена внутренняя духовность была на порядок выше, чем ныне, — речь идёт не об официальной идеологии, хотя и она во многом провозглашала лучшее в человеке (см. принятый в начале 1960-х годов

«Моральный кодекс строителя коммунизма» как модернизированный вариант библейских заповедей), а имеется в виду то, что жило в душах людей.

Мы говорим «в душах людей», поскольку понятно, что воплощённое Шостаковичем царство мысли, царство высокого духа с соответствующим благородством художественного высказывания вовсе не было только его личным достоянием. Художник на то и художник, дабы уметь в яркой образной форме выразить то, что реально присутствует в жизни его современников — в их деяниях, чувствах, умонастроениях.

И совсем другое дело, что духовность, о которой идёт речь, часто была обременена раздумьями о тяготах и потрясениях прошлого века. Когда мы сталкиваемся с сумрачной и даже скорбной окрашенностью раздумий, претворённых в музыке Шостаковича, это напоминает нам о почти неизбежном следствии, сопровождающем глубокие осмысления и зафиксированном в библейском изречении: «*Во многой мудрости много печали*». То есть подразумевается следующее: когда мыслящий человек глубоко познаёт мир, он приходит к пониманию того, как мало в нём подлинно светлого и доброго, как неустроен он для человеческого счастья.

Пусть напоминанием об этом послужит музыка **Тринадцатого квартета**.

### Квартет № 13 Квартет имени Бородина (1.43)

При том, что в музыке Шостаковича нередко господствует сумрачный тон и многое в ней обращено к драматическим и даже трагическим сторонам бытия, есть все основания говорить, что её по преимуществу отличает жизнеутверждающий характер (в том числе в варианте того, что с 1930-х годов получило в советском искусстве обозначение «*оптимистическая трагедия*»). Такова ещё одна грань свойственной творчеству композитора гуманистической направленности.



Разумеется, возникали и отклонения от этой магистрали. Можно назвать ряд произведений, которые завершаются своего рода вопросом или многоточием, что передавало непрояснённую историческую перспективу или психологическое состояние на пороге неведомых событий.

Пиком подобных отклонений можно считать **Четырнадцатую симфонию**. Она целиком обращена к ситуациям жизненного исхода и подводит к фаталистическому выводу, зафиксированному в использованной в конце поэтической строфе Р.М. Рильке.

*Всевластна смерть.  
Она на страже  
и в счастья час.  
В миг высшей жизни она в нас страждет,  
живёт и жаждет —  
и плачет в нас.*

(Перевод Т. Сильман)

Однако в подавляющем числе произведений Шостаковича неизменно торжествует вера в жизнь — при всех противоречиях и конфликтах реальной действительности. И в художественном наследии композитора сколько угодно страниц открыто светлой музыки, наполненной живой, непосредственной радостью, добродушным юмором, весельем.

Только что звучали напряжённо-скорбные медитации Тринадцатого квартета, и тот же исполнительский состав композитор мог использовать в совершенно противоположном образном ключе — например, в **Первом квартете**. Он был написан в конце 1930-х годов и передаёт атмосферу благоденствия, словно бы вне характерных для этого десятилетия социальных потрясений и конфликтов.

### Квартет № 1

#### III часть

*Квартет имени Танеева (0.58)*

Это восхитительное в своей лёгкости и незамутнённости радужное скерцо без

всяких сомнений соотносится с тем, что мы именуем светлой романтикой. Романтические настроения время от времени посещали творчество Шостаковича. Причём порой в их весьма заострённом варианте, что наиболее «экстремальное» выражение получало в музыкальной поэтике раннего, а затем позднего периодов (достаточно вспомнить его первую оперу «Нос»).

Тем не менее в основе своей он был художником реалистического склада — насколько это вообще приложимо к музыкальному искусству. Его отличал трезвый, объективный взгляд на мир, для него характерно стремление к сбалансированной, уравновешенной системе образов. И главным предметом его творчества всегда оставался реальный человек в реальных жизненных обстоятельствах.

Точно так же временами музыка Шостаковича могла быть намеренно аклассической (опять-таки главным образом на ранней фазе творчества), но по сути своей он всегда оставался классиком. И не только по уровню своего творческого потенциала, не только потому, что его художественное наследие давно уже воспринимается как безусловная классика, но и потому, что его искусство изначально было пронизано духом и принципами того художественного мира, который мы именуем высокой классикой.

При этом примечательна такая деталь. Шостакович как колоссальный мастер искусства звука умел в музыке всё, в том числе воспроизводить классические манеры прежних эпох — воспроизводить органично и творчески, то есть согласуя модели прошлого с современностью и со своей индивидуальностью.

Обратимся к одному из образцов так называемой популярной классики — это будет Романс из музыки к фильму «Овод». Перед нами великолепное инструментальное *bel canto*. Красота и пластичность мелоса самого широкого дыхания дополнена роскошью звуковых красок, что так отвечает ауре итальянской летней ночи.

**«Овод»****Романс****Э. Хачатурян (1.06)**

Классическая основа служила утверждению ещё одного важного качества творчества Шостаковича — имеется в виду его преобладающе демократический характер.

Только изредка композитор воссоздавал подчёркнуто эстетизированные состояния, никогда не был склонен к изощрённым изыскам в музыке, отнюдь не увлекался технологией авангарда, хотя с успехом мог продуцировать в любом из этих направлений (отдельные примеры разного рода «недемократичного» искусства: Речитатив из Второго квартета, Фуга *Des-dur* из 24 прелюдий и фуг, Серенада из Пятнадцатого квартета).

Следовательно, он практически не апеллировал к интеллектуальной элите — адресатом его музыки была широкая слушательская аудитория. Не случайно по статистике это самый исполняемый композитор XX века, причём с большим отрывом от любого из своих коллег.

При всей многомерности и глубине творчества этот демократизм, может быть, как ничто другое, явственно отмечал принадлежность Шостаковича тому образу жизни, который был характерен для нашей страны тех десятилетий. А одним из краеугольных оснований тогдашней государственной идеологии было категорически выраженное требование, чтобы искусство служило не избранным, а широкому кругу людей, и Шостакович в целом поддерживал эту этику.

Так что и в отношении демократизма, и по многим другим измерениям «советское» в разных его ипостасях нередко являлось ощутимой приметой музыки Шостаковича. И если в начале лекции говорилось о том, что он был сыном своей страны, то теперь мы можем сказать в отношении многих его произведений, что они могли быть соз-

даны только на нашей земле и именно в советские времена.

В качестве превосходного образца демократизма и «советского» стиля можно напомнить один из «хитов» наследия Шостаковича — его **Праздничную увертюру**. Здесь в безусловно позитивном наклонении подаются типичные черты соответствующего жизнеощущения: бодрость и созидательный энтузиазм *«строителя светлого будущего»*. Делается это в прямой опоре на классические традиции (особенно ощутимы связи с музыкой Чайковского), но с привлечением звуковых реалий середины XX века (громогласие и парадные черты послевоенного ампира).

**Праздничная увертюра****М. Плетнёв (1.34)**

«Советское» в творчестве Шостаковича, как бы мы ни воспринимали подобную категорию, это было и то, что выводило Шостаковича на уровень магистральной проблематики XX века, поскольку, как об этом уже говорилось, в прошлом столетии Советский Союз находился на самом острие глобальных исторических процессов. Отсюда общечеловеческий масштаб его творчества и та «всемирность», которую в своё время Достоевский отмечал в отношении Пушкина. Вот что делало Шостаковича одной из ключевых фигур мирового искусства.

Давид Ойстрах писал о музыке композитора: *«Она рождает такой же горячий отклик в моей душе, как музыка Баха, Бетховена, Чайковского»*. Присоединяясь к подобной оценке и учитывая, что названы имена подлинно великих композиторов, можно утверждать, что Шостакович не просто выдающийся композитор — это единственный великий композитор XX века, на протяжении полустолетия творивший по самому большому счёту.

Величие Шостаковича состоит и в том, что, с максимальной глубиной исследуя противоречия и конфликты своего време-

ни, передавая его исключительный драматизм и катастрофичность, он испытывал неостывающий интерес к жизни и неустанно напоминал о её неуничтожимости.

Множественно в своей музыке композитор раскрывал особое ощущение притягательной прелести бытия, его неувядаемой свежести. Отчётливее всего это предстало в образах детства. Для примера можно назвать **Прелюдию и фугу A dur** из знаменитого полифонического цикла, где показателен уже сам по себе выбор светоносной, лучезарной тональности.

### 24 прелюдии и фуги Прелюдия и фуга № 7

*В. Ашкенази*

**(Прелюдия — 0.28, Фуга — 0.30)**

На протяжении всей своей жизни композитор вновь и вновь обращался к образам детства. Возвращался и потому, что в них с наибольшей естественностью удавалось передать преклонение перед чудом жизни. Говоря об этом, обратимся к последней, Пятнадцатой симфонии Шостаковича, которая подвела итог его философским раздумьям о самом трудном вопросе бытия: жизнь и смерть, их противостояние и взаимосвязь. Эта симфония не имеет авторской программы, но суть выраженного в ней ввиду предельной зримости образов прочитывается легко и однозначно.

В I части, словно бы возвращаясь к своему раннему творчеству, композитор рисует весёлую, беспечную «оперетку» бездумного, легковесного существования. Рисует с добродушным юмором, как бы констатируя, что и такое имеет право быть, и оно имеет свой вкус, свою привлекательность. Хотя здесь прослушивается и та ирония, с которой когда-то взирал на жизнь человеческую Омар Хайям.

*Кто мы? — Куклы на нитках,  
а кукольщик наш — небосвод.  
Он в большом балагане  
своё представленье ведёт.*

*Он сейчас на ковре бытия  
нас попрыгать заставит,  
А потом в свой сундук  
одного за другим уберёт.*

*(Перевод В. Державина)*

И сюжет симфонии разворачивается очень созвучно изречённому в этом знаменитом рубаи (четверостишии).

После исходного «*Он сейчас на ковре бытия нас попрыгать заставит*» следует II часть («*А потом в свой сундук одного за другим уберёт*»): на пороге смерти и сама смерть.

Вначале даётся чередование эпизодов сурово-внеличного хора духовых и предсмертной исповеди виолончели *solo*, а затем во всех деталях раскрывается процесс неотвратимого жизненного исхода с «отлётом души» (данный мистический момент Шостакович воссоздавал в своих последних произведениях неоднократно).

И к этому присоединяется III часть — также не раз возникавший в музыке позднего Шостаковича *danse macabre* (пляска смерти), «потустороннее» скерцо.

Но в широко развёрнутом финале симфонии композитор идёт значительно дальше того, о чём говорил Омар Хайям. Он возвращает повествование в русло жизни. Ведь она не прекращается с кончиной кого-либо одного, её поток длится бесконечно. Однако теперь (в отличие от I части) это жизнь осмысленная, умдрённая опытом и знающая, что в любое мгновение её ждут превратности и возможность крушения.

Для явственного раскрытия этой идеи композитор вводит особого рода «опознавательные знаки», рассчитанные на определённую осведомлённость слушателя. Здесь следует заметить, что Шостакович широко прибегал к «посредничеству» таких знаков.

Выше упоминалось о тематизме бетховенской «Лунной» сонаты в последнем произведении Шостаковича — его Альтовой сонате, что знаменовало уход в «ночь жизни». До этого тот же бетховенский те-

матизм использовался в заведомо военно-агрессивной метаморфозе в Седьмой симфонии (средний раздел II части), что призвано было подчеркнуть мысль: немецкая культура, перед которой мы преклоняемся, служила в годы Великой Отечественной орде варваров-завоевателей.

В Восьмом квартете Шостакович ввёл мелодию песни «Замучен тяжёлой неволей» и ему нужна была не эта революционная песня как таковая, а начальная строка её текста — «Замучен тяжёлой неволей». Так оповещалось о личной судьбе композитора и судьбе многих других в условиях сталинского режима.

Возвращаясь к Пятнадцатой симфонии, находим в её I части цитату из оперы Россини «Вильгельм Телль», вводимую как яркая примета лёгкого, беззаботного и нарядного маскарада жизни.

И, наконец, в финале этой симфонии используются ещё два подобных «опознавательных знака»: «лейтмотив судьбы» из «Кольца нибелунгов» Вагнера — как то мрачно-роковое, что довлеет над человеческой жизнью, и «тема нашествия» из Седьмой симфонии самого Шостаковича, которая вырастает здесь в символ катастрофичности бытия.

Но высокая мудрость автора состоит в том, что он настойчиво напоминает нам об извечной истине бытия. При всех

испытаниях, угрозах и бедствиях жизнь неустанно движется вперёд, спасительно огибая разного рода препятствия и превратности. Её незамирающее течение передано в основной теме финала, звучащей как светлая элегия с чертами серенады.

В изящной пластике и удивительной обаятельности этой темы запечатлена манящая притягательность существования. И совершенно особый ракурс того же даётся в коде симфонии, где хрустально-звонкий перестук ударных инструментов напоминает о младенческой поре, рождая непередаваемое очарование чудесной сказки жизни.

Сейчас мы услышим завершение последней симфонии Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, и перед нами проследуют «мотив судьбы», элегия-серенада жизни, встающие на её пути мертвяще-холодные аккорды оцепенения (встающий над жизнью призрак смерти), а в глухих басах отголоски «темы нашествия», и затем — волшебная звончатость коды.

### Симфония № 15

#### IV часть

*М. Шостакович (3.32)*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Бобровский В.П. Мудрость человека // Советская музыка. 1966. № 9. С. 49–54.
3. Васина-Гроссман В.А. Камерно-вокальное творчество Шостаковича // Советская музыкальная культура. М.: Музыка, 1980. С. 15–43.
4. Демченко А.И. Военная тетралогия Дмитрия Шостаковича // Музыка и время. 2015. № 7. С. 38–43.
5. Демченко А.И. Ранний русский музыкальный авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 374–391.
6. Демченко А.И. Ровесник и очевидец эпохального слома времён // Искусство и образование. 2017. № 2. С. 7–30.
7. Курьшева Т.А. Блоковский цикл Д. Шостаковича // Блок и музыка. Л.: М.: Советский композитор, 1972. С. 214–228.
8. Левая Т.Н. Тайна великого искусства (О поздних камерно-вокальных циклах Д.Д. Шостаковича) // Музыка России. Вып. 2. М., 1978. С. 291–328.



9. Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.; СПб.: ДСЧ–Композитор, 1993. 363 с.
10. Роузберри Э. Шостакович. Челябинск: УралЛТД, 1999. 211 с.
11. Хентова С.М. Молодые годы Шостаковича. Кн. 2. Л.: Советский композитор, 1980. 320 с.
12. Шостакович Д.Д. О времени и о себе. М.: Советский композитор, 1980. 375 с.
13. Щедрин Р.К. Д. Шостакович — глазами современников // Музыкальная жизнь. 1981. № 17. С. 1.

---

*Об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

**REFERENCES**

1. Akopyan L.O. *Dmitriy Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich. The Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 474 p.
2. Bobrovskiy V.P. *Mudrost' cheloveka* [Human Wisdom]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1966. No. 9, pp. 49–54.
3. Vasina-Grossman V.A. *Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Shostakovicha* [Chamber-vocal Work of Shostakovich]. *Sovetskaya muzykal'naya kul'tura* [Soviet Musical Culture]. Moscow: Muzyka, 1980, pp. 15–43.
4. Demchenko A.I. *Voennaya tetralogiya Dmitriya Shostakovicha* [Military Tetralogy of Dmitri Shostakovich]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2015. No. 7, pp. 38–43.
5. Demchenko A.I. *Ranniy russkiy muzykal'nyy avangard i «Nos» D. Shostakovicha* [The Early Russian Musical Avant-garde and the “Nose” of D. Shostakovich]. *Avangard i teatr 1910–1920-kh godov* [Avant-garde and Theater of the 1910–1920s]. Moscow: Nauka, 2008, pp. 374–391.
6. Demchenko A.I. *Rovesnik i ochevidets epokhal'nogo sloma vremen* [A Coeval and an Eyewitness of the Epochal Breakdown of Times]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2017. No. 2, pp. 7–30.
7. Kuryshva T.A. *Blokovskiy tsikl D. Shostakovicha* [Blovsky Cycle of D. Shostakovich]. *Blok i muzyka* [Block and Music]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972, pp. 214–228.
8. Levaya T.N. *Tayna velikogo iskusstva (O pozdnykh kamerno-vokal'nykh tsiklakh D.D. Shostakovicha)* [The Mystery of Great Art (On the Late Chamber Vocal Cycles of D.D. Shostakovich)]. *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Issue 2. Moscow, 1978, pp. 291–328.
9. *Pis'ma k drugu. Dmitriy Shostakovich – Isaaku Glikmanu* [Letters to a Friend. Dmitri Shostakovich — Isaac Glikman]. Moscow; St. Petersburg: ДСЧ–Композитор, 1993. 363 p.
10. Rouzberri E. *Shostakovich* [Shostakovich]. Chelyabinsk: UralLTD, 1999. 211 p.
11. Khentova S.M. *Molodye gody Shostakovicha. Kn. 2* [Young Years of Shostakovich. Book 2]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1980. 320 p.
12. Shostakovich D.D. *O vremeni i o sebe* [About Time and about Myself]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 375 p.
13. Shchedrin R.K. *D. Shostakovich — glazami sovremennikov* [D. Shostakovich — through the Eyes of Contemporaries]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1981. No. 17. P. 1.

---

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---



ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.060-078

**И.Б. ГОРБУНОВА***Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена**г. Санкт-Петербург, Россия**ORCID: 0000-0003-4389-6719**gorbunovaib@herzen.spb.ru***IRINA B. GORBUNOVA***Herzen State Pedagogical University of Russia**Saint Petersburg, Russia**ORCID: 0000-0003-4389-6719**gorbunovaib@herzen.spb.ru***Музыкальный компьютер  
(Musical Computer)**

Новую страницу в выявлении и представлении выразительных возможностей музыкального звука открыл компьютер в роли музыкального инструмента, или «музыкальный компьютер». Современными музыкантами предпринимаются попытки связи композиции с теорией информации, объединения музыкальных параметров с акустическими, осуществляется идея регулируемого многомерного звукового пространства, многоуровневой композиционной модели, применимой для генерации звука с использованием чётко дифференцированной модуляции параметров частотного, длительностного и динамического уровней. В данной лекции автор обращается к основным этапам эволюции понятия «музыкальный компьютер», отражающей изменения звукового и музыкального материала в ходе развития практики композиции и музицирования; рассматриваются вопросы, связанные с особенностями развития компьютерного синтеза звука, его отличие от электронного синтеза; проводится ретроспективный анализ технических и технологических экспериментов музыкантов во взаимодействии с программистами, которые способствовали развитию музыкального компьютера как многофункционального инструмента музыканта, включая возможности его использования как средства обеспечения симфонической организации музыки посредством стереофонического панорамирования звуковой картины музыкального пространства; затрагивается

**Musical Computer**

A new page in the manifestation and demonstration of expressive means of musical sound has been opened by the computer as a musical instrument, or the “musical computer.” Contemporary musicians have endeavored at the attempts at connecting composition with the theory of information, the unification of musical and acoustic parameters, having realized the idea of a regulated poly-dimensional sound space, a multilevel compositional model applied for sound generation with the use of concisely differentiated modulations of parameters of the level of frequencies, durations and dynamics. In the present lecture the author turns to the main stages of the evolution of the concept of “musical computer” reflecting the changes in the sound and the musical material during the course of the development of the practice of composition and music-making; questions are examined in connection with the particularities of development of the computer synthesis of sound; a retrospective analysis of technical and technological experiments made by musicians in their interactions with computer technologists, who have enhanced the development of the musical computer as a poly-functional musical instrument, including the capabilities of its use as a means of providing the symphonic organization of music by means of stereophonic panorama setting of musical space; a broad range of issues is touched upon in connection with the peculiarities of musicians’ thinking and perception, including the impediments to a consistent acquisition of possibilities of the programmed musical instrument existent in the sphere.

широкий круг проблем, связанных с особенностями мышления и восприятия музыкантов, включая существующие в этой области препятствия на пути к последовательному постижению возможностей программируемого музыкального инструмента.

Ключевые слова:

информационные технологии в музыке, музыкально-компьютерные технологии, музыкальные звуки, музыкальный компьютер, музыкальный синтезатор, музыкальное образование.

Keywords:

informational technologies in music, music-computer technologies, musical sounds, musical computer, musical synthesizer, musical education.

*Для цитирования/For citation:*

Горбунова И.Б. Музыкальный компьютер (Musical Computer) // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 2. С. 60–78. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.060-078.

### ЛЕКЦИЯ № 3

*Изобретение курантов, шарманок, музыкальных шкатулок, оркестрионов, патефонов — начало пути к «компьютеризации» музыки. В изготовлении различных музыкальных инструментов — неутомимое стремление человеческой фантазии добиться тембрового разнообразия звука.*

Г.Г. Белов

#### **Музыкальный компьютер — новый инструмент музыканта**

**И**звестно, что недоверие к использованию компьютерной техники в музыке поддерживалось мнением о чуть ли не убийственной её роли для субъективного характера творчества, его духовности. Это мнение основывается на устойчивом многовековом заблуждении. Однако техника никогда не убивала творчество, напротив, они развивались в тесной взаимосвязи: вся европейская музыкальная культура основана на технике музыкальных инструментов. А архитектура? Акустика храмов и концертных залов — это тот технический базис, без которого немислима вокальная и хо-

ровая музыка. Все дело — в количестве человеческого тепла, любви и труда, вложенных в инструмент, в звук, в музыку, поэтому и «человечность» компьютера зависит от того, как человек будет его осваивать. Компьютер является своеобразным зеркалом человеческого мышления: в нём можно увидеть самого себя как бы со стороны, но для этого его необходимо освоить.

За более чем 70-летний период применения в музыкальном творчестве и музыкальных исследованиях вычислительной техники она эволюционировала. Первоначально компьютеры обладали сравнительно небольшими ресурсами — малой памятью, некоторой «медлительностью» (низкой скоростью обработки

информации). Творчество и исследования в то время шли по пути анализа и создания новых нотных (музыкальных) текстов. Исследователи изучали с помощью компьютера «правила» композиции и на основе этих правил создавали новые треки. Такие «сочинения» не обладали (и не могли обладать) высокими художественными качествами.

В 50-е годы XX века в различных концах цивилизованного мира шли эксперименты с электронным синтезом звука. Как уже указывалось, наиболее значительными были результаты, достигнутые Р. Мугом<sup>1\*</sup>, Д. Букла<sup>2</sup> в США и Студией электронной музыки при Музее-квартире А.Н. Скрябина<sup>3</sup> (впоследствии — при фирме «Мелодия») в СССР, IRCAM во Франции, К. Штокхаузеном<sup>4</sup> в Германии.

Одновременно с этим осуществлялись попытки управления с помощью компьютера электронными звучаниями и совершенствовались сами компьютерные средства и их возможности. Разрабатывались и технологии автоматического анализа и синтеза речи, и речевое управление автоматикой, и автоматизация информационной службы, опознание говорящего по голосу, и аппараты для людей с речевыми, слуховыми и зрительными нарушениями и многое другое; проводился анализ и синтез живых музыкальных звучаний. Понятно, что существенные результаты в перечисленных областях могли быть достигнуты лишь с применением более адекватных цифровых методов анализа и синтеза звука.

По существу человек как бы *остановил звуковую волну* и теперь может её видоизменять и моделировать её архитектуру, искать глубинные законы её строения. Главное преимущество цифровых систем для музыканта-исследователя — способность воспроизводить и легко модифицировать «синтезированные

ные» (или записанные) и проанализированные «естественные» звучания, а также способность создавать совершенно новые, оригинальные звуковые формы. М.В. Мэттьюз<sup>5</sup> и Дж.Р. Пирс<sup>6</sup> в статье «Компьютер в роли музыкального инструмента» писали: «Компьютеру достаточно сгенерировать определённую последовательность чисел, чтобы произвести любой звук, в том числе и такой, какого ещё никто не слышал. Благодаря широкому спектру возможностей цифровой синтез звука уже нашёл своё место в музыке» [13, с. 82].

Более очевидным представляется значение музыкального компьютера как инструмента на промежуточном этапе работы композитора над созданием музыкального произведения. Композитор, как правило, для демонстрации своих музыкальных сочинений имеет не только напечатанную партитуру, но и цифровое исполнение музыки, записанное на цифровой носитель. Такое исполнение — не только некий итог всего предшествующего этапа сочинения, наступающий значительно раньше, чем в «реальной жизни», но и большая помощь при работе над сочинением.

Отметим, что компьютерные инструменты можно настраивать в любой темпериации. Эксперименты с различными видами настройки могут привести к более широкому распространению микротоновой музыки — одного из перспективных направлений музыкальной композиции. Нашими современниками, композитором и теоретиком музыки М.С. Заливадным<sup>7</sup> и музыковедом Г.А. Когутом<sup>8</sup> проделана большая экспериментальная работа по выявлению выразительных возможностей микротоновых систем, представленных как примерами из истории музыки, так и оригинальными композициями.

\* QR-код 1. Именной указатель:



Как известно, многие композиторы, подбирая инструменты и сочетания музыкальных образов (музыкальных звуков) для выражения своего художественного замысла, использовали весьма «нестандартные» образцы, такие, например, как набор стаканов или ансамбль наковален, ансамбль Руссоло<sup>9</sup> и т. п. Совершенно очевидно, что и понятия музыкального и немusического звука с течением времени трансформировались, смысл этих понятий меняется на протяжении исторической эволюции самой практики музицирования. Эта проблема была подробно рассмотрена в нашей первой лекции «Архитектоника музыкального звука» (см. [4]). Так, например, одним из сопутствующих факторов в изменении содержания понятия «музыкальный звук» явились новые композиционные формы и техники. Ученик Д.Д. Шостаковича<sup>10</sup> Г.Г. Белов<sup>11</sup> пишет: «Для профессионального композитора музыкальный РС способен стать многофункциональным “средством производства”. Если композитор тщательно продумал свою композицию, полностью слышит её своим внутренним слухом, то в работе над звуковым её воплощением он может обойтись без фортепиано (подобно тому, как за письменным столом писали свои партитуры П.И. Чайковский<sup>12</sup> и Д.Д. Шостакович). <...> Если бы Свиридов сыграл свою импровизацию на MIDI-клавиатуре, то на выходе он получил бы готовый нотный текст без необходимости в его время расшифровывать магнитофонную запись фортепианного исполнения»<sup>A\*\*</sup> [2, с. 139]. Отметим, что и электронный музыкальный инструмент (ЭМИ [14; 16]) — это **мультиинструмент, он обладает мегатембровой полифункциональностью** (см. подробнее лекцию «Музыкальные синтезаторы» [4]), то есть, по существу, является одной из разновидно-

стей представления музыкального компьютера, выполненной в удобном для исполнителя на сцене виде.

Современными музыкантами предпринимаются попытки связи композиции с теорией информации, объединения музыкальных параметров с акустическими посредством сериального комбинирования, осуществляется идея регулируемого многомерного звукового пространства: такая многоуровневая композиционная модель применима, например, для электронной генерации звука с использованием чётко дифференцированной модуляции параметров частотного, длительностного и динамического уровня и т. п. ([5; 17] и др.).

Наконец, само акустическое пространство (то есть пространственное расположение источников звука, или «звуковая картина», как образно обозначает звучащий мир музыкальных звуков звукорежиссёр В. Динов<sup>13</sup>) становится инструментом композитора, исполнителя, дирижёра: от первых пьес с перемещающимися в акустическом пространстве музыкальными инструментами Штокхаузена, системами цифровой обработки звука — составной частью оркестра в ансамбле InterContemporain при исполнении сочинения П. Булеза<sup>14</sup> «Ответ»<sup>B</sup> (сам maestro дирижировал таким оркестром) — до партитур электронных сочинений Э. Артемьева<sup>15</sup>, включающего виртуальное пространственное моделирование звука как необходимый элемент звучания музыкального произведения, для исполнения которых необходим «открытый воздух» (Ж.-М. Жарр<sup>16</sup>) и «планетарный масштаб» А. Пуссёра<sup>17</sup>. Благодаря возможностям современных музыкальных компьютеров — музыкальных рабочих станций — **музыкальным инструментом может являться само звуковое пространство**. С тембровой стороной

\*\* QR-код 2. Высказывания музыкантов и учёных, специалистов в различных областях науки, пояснения и примечания:



звука связаны, как известно, пространственные характеристики его восприятия и отражения (подробнее см. в предыдущей лекции) — от расположения источников звука в физическом пространстве до моделирования акустики помещения.

Аппаратные, технические возможности современных музыкальных компьютеров, представленных в сценическом музыкальном искусстве, а также их программное сопровождение создают условия для осуществления идеи, когда в роли **музыкального инструмента** может выступать **звуковое пространство**, которое музыкант имеет возможность моделировать с помощью своего музыкального инструмента. «В пространстве можно бесконечно варьировать даже один звук: по-разному размещать, погружать, задерживать... Понятие музыки настолько расширяется! Для меня самым могучим средством музыки является пространство. Раньше композиторы не задумывались о нём, они зависели от акустики зала. А его можно выстроить, электроника дала возможность» [1].

Благодаря удивительным, уникальным возможностям музыкального компьютера современные музыкально-компьютерные технологии (МКТ) [7; 12; 15] могут быть использованы как средство симфонической организации музыки в области стереофонического панорамирования «звуковой картины» музыкального пространства.

Компьютер музыкальный: страницы истории

Как развивался компьютерный синтез звука, в чем отличие этого процесса от обычного электронного синтеза, какие технические и технологические эксперименты музыкантов во взаимодействии с программистами способствовали развитию музыкального компьютера как многофункционального инструмента музыканта? Ответы на поставленные вопросы нам предстоит выяснить в данной лекции.

Впервые синтез звука с помощью компьютера был описан М. Матьюзом и сотрудниками Bell Telephone Laboratory в США в 1961 году. Компьютерный синтез звука включал в себя описание волновой формы звука как последовательности чисел, представляющих собой мгновенные значения амплитуд волны, измеренных через маленькие последовательные промежутки времени. Сама по себе звуковая волна генерировалась в процессе цифро-аналогового преобразования (ЦАП), в котором сначала цифры преобразовывались в электрический сигнал — прерывистый — последовательности значений тока, а на следующем этапе прерывистый сигнал преобразовывался собственно в звуковую волну (плавную волновую форму), или звук.

Первоначально бытовало мнение, что компьютерная композиция, так же как и электронная музыка, — это не новый стиль, новое художественное явление, «новая музыкальная эстетика» (термин пианиста, учёного, педагога, исполнителя музыки на новых электронных музыкальных инструментах К.А. Цатуряна<sup>18</sup>), а всего лишь технология, поскольку любая музыка, от традиционной до совершенно новой, может быть озвучена с помощью таких машин. Постепенно компьютерная композиция и синтез звука становятся взаимодополняющими процессами, так как первый из них плавно подводил ко второму. Композитор может выбрать варианты использования компьютера: он может воспользоваться им только для распечатывания нот, может переложить партитуру для электронного звучания с помощью набора программ для синтеза звука, может использовать компьютер как базу данных для своего творчества и т. д. Но самым главным для композитора, работающего с музыкальным компьютером как инструментом музыкального творчества, является не дублирование или модификация с его помощью известных стилей, а поиск новых способов выражения музыкальных идей, которые

возможны только посредством данного инструмента — музыкального компьютера — и являются уникальным результатом взаимодействия музыканта и нового музыкального инструмента.

Однако существовали и продолжают ещё существовать и теперь препятствия на пути создания компьютерных композиций. Одна часть из них связана с развитием специальных языков программирования и сред уровня конечного пользователя, удобных для музыкантов. Сравнительно давно стало понятно, что музыканты нуждаются в специальном «языке общения» с компьютером, оперирующим музыкальной или квазимузыкальной терминологией, процедурами, понятными музыканту, в «языке», снабжённом библиотеками, содержащими готовые подпрограммы, описывающие те или иные музыкальные эффекты и явления.

В дальнейшем возникло «разделение труда», при котором специалисты работали промежуточный «язык» для общения музыканта с компьютером, теперь уже с *музыкальным компьютером*, с миром звуков, с базой музыкальных данных, не требующих никакой специальной подготовки, кроме музыкальной, для музыканта-исследователя, композитора, педагога.

Можно считать, что в основном эта трудность преодолена.

Другая часть проблем связана с особенностями мышления и восприятия музыкантов, препятствующими постижению всех возможностей **программируемо-го** музыкального инструмента. Первые МКТ-композиции создавались в тесном взаимодействии композиторов и математиков. На раннем этапе применялся так называемый «пакетный режим». Он заключался в запуске программы, вводе данных, получении результатов и их последующей оценке. Влиять на динамику процесса музыкального развития композитор не мог. Кроме того, при использовании «пакетного режима» создания

алгоритмической композиции ему приходилось быть ещё и программистом, что значительно ограничивало возможности творческого выражения композитора. Так, одна из наиболее ранних композиций, созданных с использованием компьютера, — сюита «Иллиак» (“Iliac Suit for String Quartet”) для струнного квартета (1957) — явилась творением двух американцев: композитора Л. Хиллера<sup>19</sup> и математика Л. Айзексона<sup>20</sup>. Программа представляла собой набор из четырех модулей, в которых с помощью генератора случайных чисел выбирались запрограммированные заранее музыкальные элементы, такие как высота тона, ритм, динамика развития мелодической линии. Затем они отбирались с помощью запрограммированных же правил композиции (и всё это осуществлялось на базе разработанной музыкантом и математиком компьютерной программы).

Две другие компьютерные музыкальные композиции, очень разные по технологии работы с ними, были созданы Я. Ксенакисом<sup>21</sup> — ST/10-1, 080262 (в 1962 г.), Дж. Кейджем<sup>22</sup> и Хиллером — «HPSCHD»<sup>c</sup> в 1968 году. Оба этих произведения иллюстрировали два разных подхода к компьютерной композиции, а также ярко выявили другие, более поздние подходы к созданию музыкальных произведений с помощью компьютера. ST/10-1, 080262 — одна из ряда работ Ксенакиса, написанная композитором для компьютера системы IBM 7090 в 1961 году, реализованная им на основе программы, созданной на базе языка программирования «Фортран», и предназначенная для осуществления его творческих идей с помощью музыкального компьютера. Несколькими годами раньше Ксенакис создал музыкальную композицию, названную им «Achorripsis» («Ахорипсис» — по переводу Когоутека<sup>23</sup> «Брошенное эхо»), при написании которой он использовал методы математической статистики и распределение Пуассона для определения высоты тона, длительности звучания, инструк-



ции для проигрывания и исполнения музыкальных элементов с помощью различных инструментов своей музыкальной партитуры. Ксенакис переделывал их с помощью компьютера, переименовывал их, в то же время создавал ряд других, похожих композиций. «HPSCHD» состоит из партитур неопределенной продолжительности звучания для исполнения от одного до семи клавесинов от одной до пятидесяти одной вариаций записи. Для озвучивания «HPSCHD» композиторы разработали три вида компьютерных программ, связанных между собой. Для первой из них, написанной для соло на клавесине, основой послужила игра в музыкальные кости (Musical Dice Game), описанная Моцартом<sup>24</sup> в «Руководстве, как сочинять менуэты, вальсы...»<sup>D</sup>: последовательность тактов выбиралась с помощью бросания костей, а затем модифицировалась с помощью компьютерной программы, составленной на основе принципов, изложенных в Книге Перемен, составленной китайским оракулом Ching I. Вторая часть программы генерировала пятьдесят одну звуковую дорожку записи на пленку. Они представляли собой монозаписи микротоновых мелодий, созданных в стиле Моцарта. Третья программа представляла собой инструкцию для исполнителя.

Хиллер продолжал развивать технику композиционного программирования для того, чтобы завершить двухчасовой цикл сочинений, названный им «Алгоритмы I», «Алгоритмы II», «Алгоритмы III» (Algorithms I, Algorithms II, Algorithms III). Музыканты стремились понять возможность новых технологий в организации музыкального материала и творческого процесса. Позднее, в 1980-е годы, эти попытки явились основой для создания для музыкантов профессиональных программных средств, позволяющих существенно упростить творческую работу композитора с помощью компьютера.

На раннем этапе было известно три основных технологии звукового компью-

терного синтеза, однако лишь цифро-аналоговое (и — обратно — аналогово-цифровое) преобразование представляло реальный интерес и получило своё техническое развитие. Другие, менее известные и менее востребованные технологии звукового синтеза были использованы, например, при создании Компьютерной кантаты (Computer Cantata) Л. Хиллером и Р. Бейкером в 1963 году и «Sonoriferous Loops» Г. Брюном<sup>25</sup> в 1965 году<sup>1</sup>.

Интерес к компьютерной композиции неуклонно возрастал. Например, Г.М. Кёниг<sup>26</sup>, директор института акустики Утрехтского университета в Нидерландах (после ряда неудачных попыток на протяжении нескольких лет) написал новое компьютерное музыкальное сочинение «Сегменты 99–105» (1982) для скрипки и фортепиано. Тесно связанными с работами Кёнига были теоретические исследования и интенсивно публикующиеся труды, посвящённые моделям музыкальных композиций, разработанным американским композитором О. Ласке<sup>27</sup>. Другой американец, Ч. Эймз, написал несколько сочинений для фортепиано или небольшого ансамбля, которые были менее стохастичны<sup>E</sup>, чем предыдущие, и носили более детерминированный, чем большинство предыдущих композиций, характер. К. Барлоу<sup>28</sup> создал выигравшую премию композицию «Çogluatobüsisletmesi» (1978), которую он представил в двух вариантах — для исполнения на фортепиано и «в записи».

Другим не менее важным примером компьютерной музыкальной композиции явилась музыка Л. Остина<sup>29</sup> «Phantasmagoria: Fantasies of Ives' Universe Symphony» («Фантазии о “Вселенской симфонии” Айвза») (1977). Эта композиция сильно зависела от ранних компьютерных композиций Ч. Айвза<sup>30</sup> и наиболее важных его сочинений, в которых он использовал различные сочетания из 45 случайных набросков и фрагментов от последней и наиболее амбициозной композиции, которую он оставил в виде пёстрого собрания фрагментов.

Граница между композицией и звуковым синтезом становилась всё менее и менее чёткой, более прозрачной, по мере того как технологии звукового синтеза усложнялись, звуковой синтез становился более искусным делом (творческим явлением). У композиторов появилась возможность экспериментировать с композиционными структурами, техниками, которые становились более независимыми от традиционного музыкального синтаксиса. Ярким примером этому была композиция «Androgeny», созданная канадским композитором Б. Труаксом<sup>30</sup> в 1978 году. «Компьютеры первых поколений не обладали способностью синтезировать музыку в реальном масштабе времени»<sup>F</sup>.

Создание «электронных звуков» с помощью цифровых технологий быстро вытесняли генераторы, аналоговые синтезаторы и другие аудио-устройства, которые широко использовали композиторы, создававшие электронную музыку. «Известно, что компьютерные технологии способствовали рождению новых стилевых направлений и школ в музыкальном искусстве: от инженерно-математических (Ксенакис), электронно-компьютерного монтажа (Штокхаузен) — к деятельности знаменитого института ИРКАМ с его разнообразием моделей электронно-акустического музицирования»<sup>G</sup>.

Отметим, что композиция и синтез звуков, как становится ясным из предварительно изложенного материала, — взаимосвязанные процессы, поскольку первое побуждает второе и второе, в свою очередь, влияет на первое.

По сравнению с электронными музыкальными синтезаторами, широко распространёнными в 1960–1970-х годах прошлого столетия, в которых электронные циклы представляли собой специфические генераторы волн, системы музыкальной композиции на основе компьютерных технологий «оказались способны» к представлению ряда функций в виде описания специальных

вычислительных процедур — последовательностей, или *алгоритмов*. Под алгоритмом в самом широком смысле понимается строго определённая последовательность действий, приводящая к искомому результату. Алгоритм, написанный композитором или программистом, представляет собой последовательность команд, сохранённых в цифровой среде, которая затем «загружается» в компьютер. (Заметим, что если композитор традиционно пишет партитуру, содержащую запись всех специфических «звуковых явлений», включённых в данную музыкальную композицию, то эта партитура тоже представляет собой последовательность действий или «программу» для исполнителя.) Использование алгоритмов в процессе создания музыкальной композиции привело к возникновению понятия «алгоритмическая музыка».

Совершенно очевидным является тот факт, что с самых ранних попыток успех взаимодействия композитора и компьютера полностью зависит от глубины осмысления творческой задачи. Этот процесс предполагает творческое переосмысление композитором, своего рода перевод образно-содержательного смысла из одной системы музыкально-языковых средств в другую. Композиция, в частности, может осуществляться как свободное «конвертирование» музыкальных идей различных культур, аналогично ситуации, описанной Г. Гессе<sup>31</sup>, и является своего рода экспертной системой, требующей от композитора, кроме всего прочего, глубоких знаний по истории культуры, знаний в области различных музыкально-теоретических систем и многого другого.

Как устроена компьютерная программа, порождающая музыку? Как в самых общих чертах происходит синтезирование композиции на музыкальном компьютере? **Нотный текст (последовательность нот и агогических обозначений)** — это, как известно, *алгоритм*

**или программа действий для музыканта.** Для того чтобы синтезировать музыку с помощью музыкального компьютера, необходимо также иметь алгоритм или компьютерную программу. Опишем кратко этот процесс. Датчик случайных чисел — закодированных нот — предлагает одну ноту за другой. Каждая из них как бы пропускается через фильтр, которым служит набор запрограммированных правил композиций (или база данных и своеобразная экспертная система). Если нота удовлетворяет этому набору, она помещается в нотную строку, если нет — отбрасывается, а вместо неё предлагается другая. И так до тех пор, пока не будет получена окончательная композиция, которую можно отпечатать на бумаге или воспроизвести в звуке. Это общий принцип, используемый во всех программах, «сочиняющих» музыку на компьютере, а также во всех компьютерных «моделях творчества». Различаются программы набором правил — фильтром, который определяет эффективность модели и качество результатов. «Нотный список» — это компьютерная инструкция, определяющая по существу ту информацию, которую сообщают музыканту ноты. В этом списке указано, какая нота должна быть сыграна и на каком инструменте, её продолжительность, высота и громкость. Список часто включает дополнительную информацию, определяющую тембр инструмента. Нотные списки, конечно, не похожи на обычные музыкальные партитуры. Они состоят из букв и чисел, интерпретируемых компьютером как входные данные для синтезирующих выборочные значения «инструментов», которые в свою очередь состоят из соответствующим образом соединенных генераторов»<sup>Н</sup>. «Образом» «нотного списка» сегодня можно считать, например, event list или список событий любой программы-секвенсора (см. [10]).

Как в самых общих чертах строилась работа композитора с компьютером? Композитор мог осуществлять запись,

редакцию, прослушивание и печать партитуры с помощью компьютера. Композитор создавал основные темы и поручал компьютеру некоторые типовые алгоритмы развития: транспозиции, имитации, мелодическое развитие, варьирование и т. п. *Алгоритм* указывает на тип трансформаций, их глубину, динамику, последовательность и объём создаваемых фрагментов. Поскольку алгоритм — это закон, по которому какое-либо действие разлагается на простейшие последовательные операции, то совершенно очевидно, что конечный результат зависит от того, как это правило составлено автором. Полученная таким образом партитура редактировалась композитором, доводилась до конечного результата «вручную». Иногда при этом снова использовались некоторые *алгоритмы*: представить партии, вставить или исключить фрагмент, создать новый и т. п. В этом случае музыкальный компьютер помогал мгновенно оценить, например, связь тематизма и предполагаемой формы. Оценив полученный результат, композитор редактировал уже не партитуру, а *алгоритмы*, которые позволили её создать. С их помощью он получал новую версию партитуры — и так далее, вплоть до получения желаемого результата. Библиотека таких алгоритмов и способов управления ими от сочинения к сочинению пополнялась и составляла индивидуальный язык данного композитора.

Композиторы имели возможность создавать свои собственные уникальные «инструменты» на начальной стадии выполнения программы, комбинируя генераторы, блоки программы синтеза звуков, — своего рода, компьютерные модели электронных устройств, применявшихся в аналоговых синтезаторах первого поколения. «Генераторы представляют собой подпрограммы, численные входы и выходы которых соединяются различными способами»<sup>1</sup>.

Одна из лучших подобных программ была разработана Б. Веркоу<sup>32</sup> в Массачусеттсе.



чусетском Институте технологий в 70-х годах прошлого века. Композиторы отмечали, что при работе с музыкальным компьютером неизмеримо повышается уровень авторского самоконтроля: возможности найти фактурные, тематические, драматургические несовершенства или просчёты. Работа с компьютером дисциплинирует мышление и развивает фантазию, ориентируя на постоянный поиск: «Я считаю, что каждый композитор должен сделать хотя бы одно-два сочинения в электронной студии» (Э.В. Денисов<sup>33</sup> [11]). Однако новый способ сочинения поставил и совершенно иные задачи перед профессиональным композитором: потребовались суждения другого уровня, чтобы композитор не мог оказаться во власти технических манипуляций, сопутствующих творческому процессу с участием музыкального компьютера. «Новые средства изменяют метод; новые методы изменяют опыт и переживание. А новые переживания и опыт изменяют человека» (К. Штокхаузен).

Процесс создания электронных звуков с помощью цифровых технологий очень быстро стал замещать собой осцилляторы, синтезаторы и другие аудиоинструменты и явился своеобразным стандартом для композиций в области электронной музыки. Не только цифровой синтез звука, его программирование и электронная композиция стали приоритетными направлениями в музыке, но и индустрия звукозаписи переоборудовалась с долгоиграющих аудиотехнологий на цифровую запись, создавая дополнительные «пространства» для творчества. Цифро-аналоговое преобразование — ЦАП, или digital-to-analog conversion, и обратный процесс — аналогово-цифровое преобразование (АЦП), или analog-to-digital conversion, становятся стандартными для техники компьютерного синтеза звука.

Другой, широко используемый алгоритм синтеза электронного звука, реализуемого с помощью МКТ, был соз-

дан на основе принципа частотной модуляции, разработанного и описанного Дж. Чоунингом<sup>34</sup> в 1973 году в Стэнфордском университете. В эти годы FM-синтез становится основным электронным источником музыкального тембра.

Напомним, что модуляцией в системах звукового синтеза называется изменение в результате воздействия какого-либо устройства на входные параметры другого устройства. (Это понятие не имеет ничего общего с понятием модуляции — сменной тональности в музыке. Если провести параллель с музыкальным инструментом, то мы обычно модулируем сигнал (звук) по частоте, нажимая ту или иную клавишу на клавиатуре, а громкость — амплитуду звучания — силой удара по клавише.)

Модуляция широко применяется как в различных технологиях синтеза звука, так и в *звукотембральном программировании*, область которого ограничена только человеческой фантазией и возможностями аппаратных и программных средств. Применение модуляции для звукового синтеза позволяет получить в спектре синтезируемого звука большое количество составляющих, причём строго заданных, необходимых значений.

Несмотря на то, что с помощью *амплитудной модуляции* можно получать очень сложные (богатые по звучанию) спектры, ими достаточно сложно управлять. Это обстоятельство сильно ограничивает область применения амплитудно-модуляционного синтеза звука, а звук, полученный только с помощью данного способа, легко узнать по особому «звонящему» оттенку (призвучу). Вместе с тем метод амплитудной модуляции как дополнительный элемент применяется достаточно часто, его использование в сложных системах синтеза является чрезвычайно полезным.

Частотная модуляция «обычно вызывает ассоциацию с широко применяемым в радиотехнике методом передачи информации путём модулирования»<sup>1</sup>.

Метод частотной модуляции позволяет из минимального числа синусоидальных генераторов получить очень сложные спектры, состоящие из любого количества компонент, и параметрами этих спектров достаточно легко управлять. (Вспомним, что в музыкальном синтезе часто оказывается полезным вместо профиля звука иметь дело с его спектром, то есть Фурье-образом. Периодический звук имеет дискретный спектр.)

Метод частотной модуляции лёг в основу целого поколения синтезаторов фирмы «Yamaha». «Простота этой технологии позволила создать класс недорогих инструментов с простым интерфейсом, завоевавших большую популярность среди не только профессионалов, но и любителей музыки. С FM- или ЧМ-синтезаторов и началась история широкого применения электронных инструментов в массовом музыкальном образовании» (И.М. Красильников<sup>35</sup> [12, с. 7]). Впоследствии на основе ЧМ-синтеза были созданы модели многих синтезаторов. Этот вид звукового синтеза позволяет быстро создавать необходимые звуки и гибко изменять их в процессе работы с ними. Таким образом, в начале 1980-х годов появилось большое количество электронных инструментов, работающих на основе FM-синтеза. Они были недорогими по цене и имели широкий спектр музыкальных возможностей.

Отметим, что метод аддитивного синтеза и FM-синтез были первыми технологиями звукового синтеза для воспроизведения музыкальных звуков при помощи компьютера. Применяются они и сейчас, но в усовершенствованном методе отбора.

Инструменты следующего поколения — волнотабличные (Wave Table или WT) синтезаторы — можно охарактеризовать как односторонние сэмплы. Они позволяют извлекать из своей памяти и свободно манипулировать большим количеством высококачественных голосов, которые созданы на основе оцифровки звучания различных акустических, электронных музыкальных инструментов и

шумов. WT-синтез основан на использовании заранее созданных звуковых образов, информация о которых содержится в волновых таблицах. Фактически это процесс такой же, как и синтез с использованием сэмплов.

В целом можно отметить, что появление музыкальных компьютеров и быстрое развитие МКТ существенным образом повлияло на разработку новых методик синтеза звука и значительно расширило наши представления о тембре музыкального звука. Яркой демонстрацией того, как можно анализировать и синтезировать звук необходимого композитору тембра, может послужить работа, выполненная еще в 1965 году в фирме Bell Laboratories французским композитором и физиком Ж.-К. Риссе<sup>36</sup>. Маттьюз и Пирс описывают все нюансы и детали синтеза звуков на примере медных духовых инструментов<sup>к</sup>. В своей работе Риссе следовал методике, которую называют анализом путём синтеза. В рамках этой методики сначала анализируется звук, часто с помощью компьютера. Звук разбивается на отдельные частотные компоненты, и определяется огибающая для каждой компоненты<sup>л</sup>.

Развитие компьютерных технологий в музыке существенным образом повлияло на так называемый «графический» способ создания звука. Процесс синтеза звука посредством его «рисования» — озвучивания предварительно созданного графического образа звука — описывает музыкант и изобретатель Л.С. Термен<sup>37</sup> в книге «Физика и музыкальное искусство»<sup>м</sup>. Использование графического ввода и вывода музыкальной информации, особенно музыкальной нотации [6], получило значительное развитие, в частности, благодаря опытам М. Мэтьюса в Bell Telephone Laboratories, Л. Смиту<sup>38</sup> в Стэнфордском университете и У. Бакстону<sup>39</sup> в Торонто.

Значительное развитие в это же время получают творческие исследования в области работы с электронным звуком как со средством и техникой композиции.



Так, например, отмечался возрастающий интерес к аналогово-цифровому преобразованию как к композиционному музыкальному инструменту. Ч. Додж<sup>40</sup>, композитор из Музыкального колледжа в Бруклине, создал, используя данную технологию, ряд партитур, среди которых «Cascando» (1978), «Any Resemblance Is Purely Coincidental» («Всякое сходство — чистая случайность») (1980) и др.

Классическая Студия конкретной музыки, созданная П. Шеффером<sup>41</sup> в Париже (Франция) и возглавляемая в начале 70-х годов Ф. Бейлем<sup>42</sup>, оборудуется цифровой техникой. Основное направление разработок и исследований в этой Студии было связано с различными манипуляциями с реальными звуками.

Необходимо отметить также совершенно иную модель звукового синтеза, разработанную впервые в 1971 году Хиллером и П. Руисом<sup>43</sup>: они запрограммировали дифференциальные уравнения, описывающие вибрационные процессы таких объектов, как струна, мембрана, пластины и труба. Эта технология, несмотря на то, что имела очевидные сложности математического характера — и у композитора и программиста уходило много времени для ее реализации, — привлекла значительное внимание и заинтересованность тем, что музыкальная композиция, полученная таким образом, не зависела ни от аналоговых аппаратных средств, ни от акустических особенностей воспроизведения звука.

Другим важнейшим направлением, определившим развитие музыкального компьютера и МКТ в целом, стало создание специализированных цифровых машин — цифровых исполнительских музыкальных инструментов, основанных на микропроцессорной технике и предназначенных для выступлений в концертных залах. Безусловно, развитие такого рода музыкальных компьютеров было очень быстрым, так как оно становилось невероятно широко востребованным в самых различных областях,

включая образование. Некоторые из таких инструментов были созданы специально для реализации выразительных средств, необходимых в конкретных композициях. Такой, например, была SalMarConstruction, созданная С. Мартирано<sup>44</sup> в 1970 году. Большинство таких музыкальных исполнительских компьютерных инструментов было предназначено для замены аналоговых синтезаторов, поэтому они были снабжены условными клавиатурами. Одним из самых ранних таких инструментов был Egg — синтезатор, созданный М. Мэнти<sup>45</sup> в Университете города Орхуса в Дании. Synclavier был представлен позже, он содержал цифровое оборудование и оригинальное программное обеспечение. Затем, в 1980-х годах, был разработан цифровой эквивалент синтезатора Муга (созданного в 1960-х).

В последнее время получили широкое развитие новые технологии создания музыкального звука методом так называемого физического моделирования. Он основывается на использовании математических моделей, описывающих (вернее, моделирующих физически) образование музыкальных звуков в реальных музыкальных инструментах. Для генерации звука (часто в режиме реального времени) используются математические модели физических волновых процессов, характерных для звукообразования реальных инструментов, результаты которых, выраженные в цифровом коде, транслируются в звуковой сигнал при помощи цифро-аналогового преобразователя (ЦАП).

Методы физического моделирования позволяют влиять на самые «тонкие» с музыкальной точки зрения элементы звука и тем самым существенно изменять его характеристики, включая конкретные способы и условия извлечения звука, учитывая характеристики окружающей среды, акустику помещений, существенные элементы тембровой окраски и др.

Свойство физических моделей наиболее адекватно отображать особенности

реальных инструментов — его основное преимущество по сравнению с остальными. Однако метод физического моделирования очень трудоёмкий и требует глубоких знаний в области акустических особенностей строения и звукоизвлечения конкретных инструментов, а также знания методов их математического описания.

Отметим, что помимо перечисленных ранее способов создания (синтеза) звука, есть особый способ, не имеющий практически никаких ограничений — это собственно программирование музыкального звука. Данный способ создания музыкальных звуков получает в последнее время широкое распространение среди музыкантов, так как в их распоряжении имеются программы (их число и качество, а также удобство использования неуклонно возрастает) алгоритмической композиции звука с удобным пользовательским интерфейсом — это программирование музыки или звуковых явлений. Принцип работы такого рода программных сред, снабжённых удобным «музыкальным» интерфейсом, легче понять музыканту, слабо знакомому с программированием, чем программисту, не знакомому с музыкой.

В дальнейшем были разработаны программы «C-Sound», Max/MSP — это язык алгоритмического музыкального программирования, созданный для описания свойств электронных «инструментов» (электронного «оркестра») и последовательности звуков, исполняемых этим «оркестром», их параметров (своего рода «партитуры»). Записанная таким образом музыкальная композиция может быть прослушана с помощью любой звуковоспроизводящей программы. Возможности такого рода *музыкального программирования* ограничиваются лишь только музыкальным замыслом композитора<sup>N</sup>.

Компьютерное моделирование элементов музыкального творчества

В 1960-е годы получил развитие ещё один важнейший аспект создания музыкальной композиции — моделирование

элементов музыкального творчества. Присущие творчеству закономерности мышления и восприятия стали изучать с использованием методов моделирования на ЭВМ (первоначально — в рамках создания систем искусственного интеллекта).

Основная задача моделирования творчества состоит в выявлении и формализации тех общих закономерностей, которые человек использует неосознанно, интуитивно. Интуиция опирается на объективно существующие, хотя ещё не обнаруженные закономерности, и моделирование на компьютере, являясь мощным методом познания, способствует постижению глубинных, неосознанных закономерностей мышления и творчества.

Обсуждение этой интересной и весьма неоднозначной проблемы начнём с обращения к имени Р.Х. Зарипова<sup>46</sup> (СССР), который занимался машинным моделированием творческих процессов в области музыки и которого по праву можно считать первопроходцем этого направления. Результаты, полученные Зариповым, носят фундаментальный характер и до сих пор привлекают широкое внимание учёных и музыкантов в нашей стране и за рубежом. «Цель экспериментов по моделированию музыкальных композиций на машине — не замена композитора машиной и не создание музыкальных шедевров, и даже не сочинение музыкальных произведений, претендующих на “художественную” значимость. Моделирование — это один из перспективных методов объективного <...> исследования творчества, метод подтверждения гипотез о “скрытых” закономерностях и интуиции, “секретах” мелодичности и “доходчивости” музыкальных сочинений»<sup>0</sup>.

В музыке особенно осязаемо проявляется интуитивная деятельность как при сочинении, так и при её прослушивании. Даже любители музыки часто сочиняют «правильные» мелодии, не зная ни музыкальной грамоты, ни правил построения музыкальных сочинений, — по интуиции, основанной на опыте, кото-



рый также неосознанно приобретает при прослушивании музыки. Именно здесь и проявляется явление переноса инвариантных музыкальных структур. Вспомним, что говорил С.С. Прокофьев<sup>47</sup> о процессе сочинения музыки: «Мы начинаем мелодию с какой-либо ноты. Для второй ноты мы можем выбрать любую из тех, которые лежат в пределах октавы вверх и октавы вниз. Октава вверх имеет 12 нот, и столько же имеет октава вниз. Если к этому мы прибавим ещё ту же ноту, с которой мы начали (ибо в мелодии мы можем повторять одну ноту два раза), то в нашем распоряжении для второй ноты мелодии будет уже 25 вариантов, а для третьей — 25 умноженные на 25, то есть 625 вариантов»<sup>р</sup>.

Говоря о практических результатах при сочинении профессиональной музыки, здесь мы коснёмся только одного из многих — метода условно названного «методом заготовок» (термин Р.Х. Зарипова). При сочинении музыки нетрадиционной структуры полученные машинные варианты различных музыкальных фрагментов требуют отбора, который проводится композитором — наиболее удачные сочинения он включает в свои произведения. Для каждого фрагмента заготовки должны удовлетворять определённым условиям, предусмотренным в программе. Таким образом, машина используется для претворения в жизнь идеи композитора. Такой способ сочинения разработал французский композитор Я. Ксенакис, и в музыке нетрадиционного направления эта идея оказалась плодотворной, она нашла свое продолжение в творчестве П. Барбо<sup>48</sup>, Р. Ружички<sup>49</sup>, Л. Аствацатряна<sup>50</sup>. Компьютер здесь осуществляет сложный расчёт структуры на основе принципов математической вероятности, формальной логики, теории групп.

Перебор возможных вариантов (и, следовательно, их сочинение, видоизменение) занимает большое место в различных видах искусства. Мысль о применении ЭВМ для создания загото-

вок в творчестве не раз высказывалась учёными. Как отмечал в своих работах Р.Х. Зарипов<sup>q</sup>, изучение интуитивных, глубинных процессов мышления в научном художественном творчестве давно привлекает учёных. Одним из методов исследования таких процессов является моделирование. В качестве примера автор приводит воспоминание Н.В. Богословского<sup>51</sup> о том, что в передаче, посвященной 40-летию кинофильма «Два бойца», композитор рассказал, как для героя фильма — одессита — он сочинял ставшую популярной песню «Шаланды, полные кефали». Чтобы написать мелодию в весёлом одесском стиле, в студию пригласили коренных одесситов. «И все они два дня пели наперебой всевозможные типично одесские песни». В результате такого «погружения» в одесские мелодии композитор, соединив характерные обороты и интонации, написал новую песню. Очевидно, что через «погружение» композитор может как бы формировать интонационную модель для сочинения музыки определённого стиля. Такого рода моделирование является творческим приёмом, распространённым в композиторской практике (например, в «Арагонской хоте» М.И. Глинки<sup>52</sup>, «Итальянском каприччио» П.И. Чайковского).

Порождение мелодий из круга интонаций, основанное на психологических критериях отбора (по степени благозвучности или красоты и др.), отражает процесс сочинения мелодии человеком, позволяя выявить механизм использования тех или иных интонаций в творчестве композитора. Подобно творческой деятельности композитора, алгоритм порождения мелодий при «погружении» в типичное множество мелодий может затем передать сочиняемой мелодии необходимую интонационную окраску. Этот процесс является своего рода экспертной системой. Результатом будет новая композиция, насыщенная интонациями из этих мелодий, подобная им по стилю, но отличающаяся по другим параметрам.



Музыкальный компьютер становится помощником композитора при выполнении рутинной части его работы. Так, для воплощения воображаемого композитором образа мелодии необходим отбор из памяти человека конкретных музыкальных средств, которых может оказаться недостаточно для реализации творческого замысла. Подобное происходит и в деятельности поэта, и научного работника, и изобретателя. В этом случае может быть полезен компьютер с его феноменальными вычислительными возможностями к выполнению таких операций, которые до недавнего времени считались приоритетом человека, наделённого интуицией.

Отметим, что создание автоматических композиций — это вопрос, который интересовал не только учёных. Он был чрезвычайно привлекательным и для многих великих композиторов<sup>R</sup>.

Как уже отмечалось, в XVIII веке была широко распространена игра с игральными костями и не только в любительских кругах, но и среди композиторов. Ею занимались и такие всемирно известные музыканты, как Ф.Э. Бах<sup>53</sup>, Й. Гайдн<sup>54</sup>, Г.Ф. Гендель<sup>55</sup> и др. Так, в 1757 году Кирнбергером<sup>56</sup> было опубликовано «Руководство к сочинению полонезов и менуэтов с помощью игральных костей». Многие публикации такого рода связаны с именем Моцарта, которого чрезвычайно привлекали подобные интеллектуальные головоломки. По свидетельству современников, он таким методом сочинил много менуэтов, рондо, вальсов и т. п. При этом поражает не то, что Моцарт весьма обстоятельно изучает и исследует возможности «автоматических» композиций [3], как, впрочем, и Гайдн, Кирнбергер, Ф.Э. Бах и др. Моцарт пытался создавать музыку с помощью игральных костей, что имело вполне определённый смысл, способствуя экономии творческой энергии. В 1793 году было издано приписываемое Моцарту «Руководство, как при помощи двух игральных костей сочинять вальсы в любом количестве, не имея

ни малейшего представления о музыке и композиции». О популярности подобных методов говорят их многочисленные переиздания в последующие годы. Музыкальная игра Моцарта — это лёгкая система для сочинения бесконечного количества вальсов, рондо, менуэтов и т. п., которая допускала многие миллионы комбинаций без повторения. Все подобные способы с небольшими изменениями сводятся к следующему, описанному Кирнбергером для сочинения менуэтов. Имеется составленная автором руководства таблица, представляющая собой нотный план с шестью перенумерованными колонками (по числу различных цифр на гранях кости) и с восемью строками (по числу тактов музыкальной пьесы)<sup>S</sup>.

Сотрудниками учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена Г.Г. Беловым, А.В. Горельченко<sup>57</sup> и И.Б. Горбуновой был создан цифровой образовательный ресурс (ЦОР) «Музыка в цифровом пространстве», в котором, в частности, представлена разработанная авторами музыкальная игра, подобная описываемой в «Руководстве...» В.А. Моцарта. В задании под названием «Музыкальная комбинаторика» с помощью музыкального компьютера можно пофантазировать в духе моцартовской игры, в ходе которой нужно бросать пару игральных кубиков. В соответствии с полученными числами расставляются музыкальные двутакты, сочинённые нами. Суть данной игры заключается в заполнении восьмитакта готовыми однотоковыми семплами, чтобы возник звучащий вальсовый период, каждый раз с новым чередованием этих элементов<sup>T</sup> (эта музыкальная игра представлена в Единой коллекции цифровых образовательных ресурсов Министерства образования и науки РФ). Добавим к сказанному, что компьютерная реализация программы была осуществлена С.В. Чибирёвым<sup>58</sup> и А.А. Богдановым<sup>59</sup>.

Заметим, что на начальном этапе использования компьютерных технологий в музыке для каждой конкретной музыкальной задачи в процессе создания необходимых оттенков звучания тембра и динамики его развития требовалось разное оборудование, различное, порой авторское, созданное для данного варианта использования, программное обеспечение. Всё это ограничивало творческий процесс, заставляло профессиональных музыкантов пользоваться имеющимся в наличии строго ограниченным набором тембров.

Быстрое развитие МКТ обеспечило разработку и внедрение в творческий и образовательный процесс большого количества разнообразного профессионального музыкального программного обеспечения, способного моделировать различные элементы музыкального творчества. По сути, все эти программы — будь то секвенсор, аудиоредактор, программа-конструктор или программы для сведения или мастеринга — призваны *моделировать* те или иные элементы музыкального творчества.

Это побуждало и давало возможность учёным и музыкантам различных специальностей постигать таинства глубин музыкально-творческого процесса во всём его многообразии, включая принципы восприятия музыкальной информации человеком. Об этом процессе пишет выдающийся французский композитор и архитектор Я. Ксенакис в предисловии к своей основной музыкально-творческой работе «Формализованная музыка»<sup>U</sup>.

Большая работа в данном направлении в России была проведена сотрудниками СКБ «Прометей» под руководством Б.М. Галеева<sup>60</sup> в Казани и в Санкт-Петербургском университете авиаприборостроения под руководством М.С. Заливадного. Работы Галеева и его сотрудников в данном направлении посвящены вопросам преобразования графических структур в музыкальные (мелодические)<sup>V</sup>. В работах Заливадного отражены результаты исследований, затрагивающих проблемы моделирования семантического пространства

музыки, выработки оптимального исследования для характеристики различных аспектов логики музыкальной композиции (преобразования музыкальных тем, типовые структуры многоголосия и др.), выработки основ моделирования музыкальных синестезий<sup>W</sup>.

Различные аспекты вопросов музыкальной логики и моделирования музыки рассмотрены в исследованиях С.С. Скребкова<sup>61</sup>, который системно обобщил музыкально-исторический процесс, и работах С.А. Филатова-Бекмана<sup>62</sup>, применившего математические методы моделирования к анализу и формированию экспериментальных музыкальных композиций.

В УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А.И. Герцена С.В. Чибирёвым разрабатывается тема «Исследование математических моделей, разработка алгоритмов и интерфейса программного комплекса обработки звуковых фрагментов в формате MIDI», посвящённая моделированию элементов музыкального творчества. Автор разработал концептуальную идею, составляющую основу системы искусственного интеллекта в процессе создания профессиональной музыкальной композиции, фактически, — кибернетическую систему электронного виртуального композитора, управляемую музыкантом<sup>X</sup>.

Присущие творчеству закономерности мышления и восприятия изучаются сегодня методами моделирования на компьютере в рамках проблемы искусственного интеллекта. Основная задача моделирования творчества состоит в выявлении и формализации тех общих закономерностей, которые человек использует неосознанно, интуитивно. Безусловно, при моделировании возникает много сложностей, трудностей, это обстоятельство привело к тому, что музыканты-исследователи перешли от идеи моделирования традиционной музыки к идее синтезирования музыки новых, в том числе нетрадиционных структур.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Артемьев Э. Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы // Звукорежиссёр. 2001. № 2. С. 56–61.
2. Белов Г.Г., Горбунова И.Б. Кибернетика и музыка: постановка проблемы // Общество: философия, история, культура, 2016. № 12. С. 138–143.
3. Горбунова И.Б. «Автоматические композиции» как предшественники применения кибернетики в музыке // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 97–101.
4. Горбунова И.Б. Архитектоника музыкального звука // ИКОНИ, 2019. № 3. С. 112–128. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.112-128.
5. Горбунова И.Б. Компьютерная студия звукозаписи как инструмент музыкального творчества и феномен музыкальной культуры // Общество: философия, история, культура. 2017. № 2. С. 87–92.
6. Горбунова И.Б. Методические аспекты толкования функционально-логических закономерностей музыки и музыкально-компьютерные технологии: системы музыкальной нотации // Общество: социология, психология, педагогика, 2016. № 10. С. 69–77.
7. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в общем и профессиональном музыкальном образовании // Современное музыкальное образование – 2004: материалы Международной научно-практич. конф. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. 2004 / под общ. ред. И.Б. Горбуновой. СПб., 2014. С. 52–55.
8. Горбунова И.Б. Музыкальные синтезаторы // ИКОНИ, 2019. № 4. С. 111–126. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.111-126.
9. Горбунова И.Б. О Юрии Николаевиче Раге // Измерение музыки. Памяти Юрия Николаевича Рага (1926–2012): сборник научных статей. Санкт-Петербург, 2015. С. 15–20.
10. Катунян М. Эдуард Денисов и электронная музыка // Музыка и электроника. 2004. № 2. С. 3–4.
11. Красильников И.М. Музыкальные функции средств звукового синтеза // Музыка и электроника. 2008. № 3. С. 7–9.
12. Мезенцева С.В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент расширения информационного пространства творческого вуза // Проблемы музыкальной науки, 2020. № 3.
13. Мэттьюс М., Пирс Д. Компьютер в роли музыкального инструмента // В мире науки, 1987. № 4. С. 81–86.
14. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery // Int'l Conference Proceedings, Budapest, Hungary. 2018, pp. 23–28.
15. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // Opcion. 2019. V. 35. No. S24, pp. 360–375.
16. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician // International Conference Proceedings, Paris, France. 2018, pp. 144–149.
17. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format // Opcion. 2019. T. 35. № S22, pp. 392–409.

---

*Об авторе:*

**Горбунова Ирина Борисовна**, доктор педагогических наук, профессор кафедры цифрового образования; руководитель учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии»,  
Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, (191186, г. Санкт-Петербург, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4389-6719**, [gorbunovaib@herzen.spb.ru](mailto:gorbunovaib@herzen.spb.ru)

---



## REFERENCES

1. Artem'ev E. Elektronika pozvolyaet reshit' lyubye esteticheskie i tekhnicheskie problemy [Electronics Allows you to Solve Any Aesthetic and Technical Problems]. *Zvukorezhissler* [Sound engineer]. 2001. No. 2, pp. 56–61.
2. Belov G.G., Gorbunova I.B. Kibernetika i muzyka: postanovka problemy [Cybernetics and Music: Statement of the Problem]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 12, pp. 138–143.
3. Gorbunova I.B. «Avtomaticheskie kompozitsii» kak predshestvenniki primeneniya kibernetiki v muzyke [“Automatic compositions” as Predecessors of the Use of Cybernetics in Music]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 9, pp. 97–101.
4. Gorbunova I.B. Arkhitektonika muzykal'nogo zvuka [Architectonics of Musical Sound]. *ICONI*, 2019. No. 3, pp. 112–128. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.112-128.
5. Gorbunova I.B. Komp'yuternaya studiya zvukozapisi kak instrument muzykal'nogo tvorchestva i fenomen muzykal'noy kul'tury [Computer Recording Studio as an Instrument of Musical Creativity and the Phenomenon of Musical Culture]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2017. No. 2, pp. 87–92.
6. Gorbunova I.B. Metodicheskie aspekty tolkovaniya funktsional'no-logicheskikh zakonomernostey muzyki i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii: sistemy muzykal'noy notatsii [Methodological Aspects of the Interpretation of the Functional-Logical Laws of Music and Music-Computer Technologies: Systems of Musical Notation]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 10, pp. 69–77.
7. Gorbunova I.B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v obshchem i professional'nom muzykal'nom obrazovanii [Music and Computer Technologies in General and Professional Music Education]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2004: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-praktich. konf.* [Modern Music Education – 2004: Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. 2004 / under total. ed. by I.B. Gorbunova. St. Petersburg. 2014. Pp. 52–55.
8. Gorbunova I.B. Muzykal'nye sintezatory [Musical Synthesizers]. *ICONI*, 2019. No. 4, pp. 111–126. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.111-126.
9. Gorbunova I.B. O Yurii Nikolaeviche Ragse [About Yuri N. Rags]. *Izmerenie muzyki. Pamyati Yuriya Nikolaevicha Ragsa (1926–2012): sbornik nauchnykh statey* [Measuring Music. In Memory of Yuri N. Rags (1926–2012): Collection of Scientific Articles]. St. Petersburg. 2015, pp. 15–20.
10. Katunyan M. Eduard Denisov i elektronaya muzyka [Edward Denisov and Electronic Music]. *Muzyka i elektronika* [Music and electronics]. 2004. No. 2, pp. 3–4.
11. Krasil'nikov I.M. Muzykal'nye funktsii sredstv zvukovogo sinteza [Musical Functions of Means of Sound Synthesis]. *Muzyka i elektronika* [Music and electronics]. 2008. No. 3, pp. 7–9.
12. Mezentsева S.V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak instrument rasshireniya informatsionnogo prostranstva tvorcheskogo vuza [Music and Computer Technologies as a Tool for Expanding the Information Space of a Creative University]. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarships*. 2020. No. 3.
13. Mett'yuz M., Pirs D. Komp'yuter v roli muzykal'nogo instrumenta [Matthews M., Pierce D. Computer as a Musical Instrument]. *V mire nauki* [In the World of Science]. 1987. No. 4, pp. 81–86.
14. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery. *Int'l Conference Proceedings*, Budapest, Hungary. 2018, pp. 23–28.
15. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. V. 35. No. S24, pp. 360–375.
16. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. *International Conference Proceedings*, Paris, France. 2018, pp. 144–149.
17. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format. *Opcion*. 2019. T. 35. № S22, pp. 392–409.



*About the author:*

**Irina B. Gorbunova**, Dr.Sci. (Education), Professor at the Department of Digital Education; Head of the Educational and Methodical Laboratory “*Music Computer Technologies*”, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, Saint-Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-4389-6719**, [gorbunovaib@herzen.spb.ru](mailto:gorbunovaib@herzen.spb.ru)

---



## Е.А. САВИЦКАЯ

*Государственный институт  
искусствознания*

*г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0002-6688-3286*

*helen@inrock.ru*

## ELENA A. SAVITSKAYA

*State Institute  
for Art Studies*

*Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-6688-3286*

*helen@inrock.ru*

### О терминологическом словаре «интеллектуальных» направлений рок-музыки

Статья посвящена взаимодействию и соотношению таких понятий, как арт-рок и прогрессив-рок в терминологическом словаре рок-музыки. Оба они описывают достаточно неоднородное стилевое направление рок-музыки, характерными особенностями которого становятся расширение комплекса композиционно-выразительных средств, диалог с другими видами музыкальной культуры, прежде всего академической («классической»), интеллектуализация содержания, использование новаторских звуковых технологий. Появившись в американской и британской рок-прессе в конце 1960-х годов, термины со временем меняли значение, а граница между ними продолжала оставаться размытой. Автор статьи подробно рассматривает историю возникновения, бытования и смыслонаполнения понятий «арт-рок» и «прогрессив-рок» в зарубежной и отечественной литературе, уточняет их значение, обращается к сопутствующим стилевым определениям. Делается вывод о более универсальном и обобщающем значении термина «прогрессив-рок», который на современном этапе можно понимать как обширный «стилевой конгломерат», «сумму» многочисленных разновидностей. Их общей характеристикой является направленность на синтез, усложнение выразительных средств, выход за пределы привычных границ рок-музыки.

### Concerning the Question of the Terminological Dictionary of the “Intellectual” Directions of Rock Music

The article is devoted to the interaction and correlation of such concepts as art rock and progressive rock in the terminological vocabulary of rock music. They both describe a rather unordinary stylistic direction of rock music which both turns to academic “classical” music and at the same time expands the compositional expressive means of rock music aimed at synthesis and experiment. The terms “art rock” and “progressive rock” (just as the musical trend itself) appeared in the British and American press in the late 1960s, however the boundaries between them have remained rather vague. The author of the article examines the history of the emergence, existence and signification of the terms “art rock” and “progressive rock” in the musical literature of Russia and other countries, specifies their meanings, and also turns to the appropriate terminology, styles and genres. The conclusion is arrived at about a more universal and generalizing meaning of the concept of “progressive rock,” which may be comprehended as a “stylistic conglomerate,” the “sum” of numerous stylistic varieties, the general characteristic features of which is the directedness towards stylistic synthesis, a complexification of expressive means and musical form, as well as the overcoming of the customary boundaries of rock music.

**Ключевые слова:**

рок-музыка, арт-рок, прогрессив-рок, стиль, стилиевой синтез, музыкальная терминология.

**Keywords:**

rock music, art rock, progressive rock, style, stylistic synthesis, musical terminology.

**Для цитирования/For citation:**

Савицкая Е.А. О терминологическом словаре «интеллектуальных» направлений рок-музыки // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 2. С. 79–96 . DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.079-096.

**Ещё раз об «арте» и «прогрессиве»**

**В**опросы терминологии и понятийного словаря рок-музыки продолжают оставаться актуальными и сегодня. Об этом свидетельствуют новые исследования на данную тему, например, недавно вышедшая статья В. Сырова «Понятийно-терминологические аспекты рока» [25]. Данный интерес обусловлен тем, что значение некоторых терминов, относясь к области «самоназваний» рок-музыки, продолжает оставаться омонимичным, недостаточно прояснённым или же меняется с течением времени. Автором вопросы стилиевой терминологии также уже рассматривались [20, 21]. Однако к таким стилиевым определениям, как «арт-рок» и «прогрессив-рок», стоит вернуться ещё раз, поскольку до сих пор остаётся открытым вопрос их границ. «Борьба» данных терминов в зарубежной рок-литературе шла на протяжении 1970–1980-х годов, хотя западные источники последних лет демонстрируют новые подходы к явлению, предлагая расширенную трактовку термина «прогрессив-рок». В отечественной литературе о рок-музыке, на анализ которой в статье сделан особый акцент, хронологическая смена терминов «арт-» и «прогрессив-рок» в 1980–1990-е годы во многом была обусловлена неравномерностью развития у нас музыкального направления, которое они описывали. Таким образом, цель статьи — проследить динамику указанных стилиевых определений в зарубежной и отечественной литературе, уточнить

границы определений, выявить особенности их современной трактовки.

Для начала следует сказать несколько слов о самом музыкальном явлении, породившем данные термины. На рубеже 1960–1970-х годов протестное миропонимание и радикальное отрицание культурного прошлого уступило в рок-музыке место интересу к классическому искусству. Первые опыты творческого взаимодействия обнаруживаются в 1966–1967 годах в творчестве The Beatles и некоторых других коллективов. В 1966–69-х годах в Британии формирование прогрессив-рока не было одномоментным (творчество групп The Wilde Flowers, Vanilla Fudge, The Gods, Greatest Show On Earth, ранних Moody Blues сочетало черты психоделик-, поп-, прогрессив-рока). На рубеже следующего десятилетия начало складываться и целое рок-направление, в котором обращение к миру «высокого искусства» приняло статус основного художественно-стилевого приёма. Это в первую очередь британские группы — The Nice, Procol Harum, Emerson, Lake & Palmer (ELP), King Crimson, Genesis, Yes, Gentle Giant, Van Der Graaf Generator и другие. Для них академическое искусство в широком диапазоне от Ренессанса и барокко до романтизма и авангарда стало источником творческих идей и вдохновения, а также собственно музыкального материала, который рокеры стремились донести до широкой молодёжной аудитории.

С другой стороны, своя ветвь артизации [26, с. 43] развивалась в США — например, известный американский



продюсер Фил Спектор, разрабатывая в 1960-х принципы the wall of sound («стена звука», иногда — «американский звук»), вдохновлялся звучанием вагнеровского оркестра, расширял состав ритм-н-блюзового бэнда за счёт духовой секции, клавишных инструментов (он продюсировал и альбомы британских артистов, в том числе Let It Be группы The Beatles). Брайан Уилсон, лидер и продюсер группы The Beach Boys, исполнявшей поначалу непритязательные песни в стиле сёрф, последовательно вводил в её звучание «классические» элементы. Экспериментальная сцена Нью-Йорка, сформировавшаяся вокруг художника Энди Уорхола, ориентировалась на авангард, поиск необычных звучаний, психоделию; необычный микст разных направлений с акцентом на виртуозность и звуковой эпатаж представил гитарист Фрэнк Заппа в дебютном альбоме Freak Out своей группы The Mothers of Invention (1966).

Далеко не всегда обращение к «классике» подразумевало непосредственно различные виды обработок, цитирования и стилизации. Существенную роль играло глубинное влияние на уровне музыкально-выразительных средств, формы и содержания. Это проявилось в обращении к различным жанрам академической музыки, расширении тембровой палитры (за счёт синтезаторов, оркестровых инструментов и целых симфонических составов), в повышенном внимании к виртуозно-исполнительской стороне, создании крупномасштабных композиций (концептуальных альбомов), использовании сложных ритмических, гармонических, мелодических структур. Тексты песен поднимали серьёзные проблемы современности или, напротив, вводили в сферы психоделических грёз, часто носили сюрреалистический характер. Такие формы рок-музыки нередко называли интеллектуальными, хотя наряду с «возвышенностью» и направленностью на «разумное восприятие» в них сохранялись и базовые свойства рока: огромная

роль ритма и тембра, исполнительского «драйва», эмоционально-чувственного воздействия на слушателя.

Для описания подобных явлений в британской и американской литературе появились два стилевых определения — «прогрессив-рок» и «арт-рок». Оба термина обозначали, по сути, одно и то же, хотя имели разные оттенки. «Арт-рок» (от англ. art — искусство, мастерство; художественный) — понятие, возникшее в конце 1960-х годов в британской прессе, хотя точное «место и время» его появления сейчас установить сложно. Словарь Merriam-Webster относит его первое употребление к 1968 году [40]. Термин подчёркивает связь рока с «классикой», его «художественность», стремление усложнить привычные формы и музыкальную лексику. Одна из теорий происхождения понятия «арт-рок» связана с тем, что многие исполнявшие его музыканты (например, участники Pink Floyd) были студентами художественных колледжей (art schools). Хотя, разумеется, далеко не все воспитанники таких учебных заведений играли арт-рок (стоит назвать, например, The Rolling Stones, Kinks и др.). Термин проник и в заокеанский рок-лексикон. В глоссарии The Rolling Stone Record Guide (1979) при описании арт-рока отмечалась «высокая серьёзность» (high seriousness) музыки, «граничащая с помпезностью и претенциозностью», а также заимствование приёмов и средств из европейской классики и авангарда [45]. Среди представителей арт-рока словарь называет таких исполнителей, как ELP, King Crimson, Roxу Music, Брайан Ино, что определяет достаточно широкий подход к явлению. Некоторые из указанных артистов (Roxу Music) играли скорее мягкий «софистичированный» поп-рок с большой ролью визуальной составляющей в оформлении пластинок, другие же — глэм-рок/электронный эмбиент (Брайан Ино).

Определение «прогрессив» (от англ. progressive — прогрессивный, передовой, поступательный) появилось в попу-



лярной музыке задолго до рока — ещё во второй половине 1940-х его ввёл в американский джазовый лексикон джазовый пианист, аранжировщик, бэндлидер Стэн Кентон. Он применил термин «прогрессив-джаз» для описания звучания собственного оркестра, которое характеризовалось насыщенными, мощными аранжировками, усложнёнными гармониями [14]. В середине 1950-х термин стал использоваться как синоним понятия «модерн-джаз» (то есть всех современных на тот момент направлений джаза, в противовес традиционному джазу), а затем практически вышел из употребления. В рок-лексиконе термин «прогрессив-рок» появился на рубеже 1960–1970-х годов (позже стало часто встречаться сокращение «прог-рок»). Сайт о британском роке Ministry of Rock относит его первое использование к 1967 году [41]; крупный международный ресурс ProgArchives [42], посвящённый прогрессив-року, ссылается на аннотацию к альбому английской группы Election 1968 года (одноимённому), где словосочетание *progressive rock* было применено для описания изысканных аранжировок этой, в сущности, фолк-роковой группы. Исследователь Эдвард Макан приводит фактически аналогичный пример — *liner notes* на обложке дебютного альбома британской группы Caravan (1969), отмечая обилие нестандартных музыкальных размеров, изощрённых гармоний, смен темпов и динамики и вообще «почти симфоническую сложность» творчества этой группы, в отличие от «ограниченных условностей» поп-музыки [38, с. 26].

В 1970 году вышло *A Progressive Rock Portfolio* американского автора Кена Маккэлира, в котором новый термин был вынесен уже в заглавие, хотя вряд ли речь шла именно о прогрессив-роке как о стиле — скорее всего, это издание представляло собой фотокнигу (к сожалению, она была издана столь малым тиражом, что сейчас найти её даже на сайтах американских библиотек практически невоз-

можно) [38]. Влиятельный американский рок-критик Лестер Бэнгз, писавший для журналов *Rolling Stone* и *Creem*, в начале 1970-х использовал термин «прогрессивный рок» для обозначения целого спектра нарождавшихся стилей, от джаз-рока до так называемого «южного рока», каждый из которых выделился вскоре в самостоятельное стилевое направление со своими характерными чертами. Позже Бэнгз применял понятие «прогрессивный» именно по отношению к рок-явлениям, связанным с классической музыкой, например, к творчеству ELP [32]. В уже упомянутом глоссарии *The Rolling Stone Record Guide* термин «прогрессив-рок» разъяснялся следующим образом: «Рок, ориентированный на европейский классический метод или технологические эксперименты, иногда описывается как прогрессивный, хотя если он прогрессивен, то Литл Ричард<sup>1</sup> — это Мона Лиза» [45, с. 618]. При этом в числе представителей направления назывались практически те же самые группы, что и для арт-рока — King Crimson, ELP, Roxy Music, Yes, некоторые из наиболее известных небританских групп (Focus, Tangerine Dream).

Можно прийти к выводу, что поначалу термин «прогрессивный» не имел точной стилевой трактовки и означал всё новое, необычное, «вперёдсмотрящее» в рок-музыке. Важными показателями «прогрессивности» были некоммерческое отношение к искусству, экспериментальность, авангардность, акцент на свободе творчества, разрыв с поп-музыкой; зачастую — пацифистская идеология, гуманистическое содержание, протест. Под такое осмысление прогрессив-рока попадали не только рок-явления, корреспондирующие с широкими пластами художественной культуры, но и многие другие, скажем, «прорывные» в технологическом, содержательном, идеологическом отношении. В качестве синонимов использовались также термины «симфо-рок», «классик-рок», «барокко-рок», «экспериментальный рок». В каждом из



них подчеркивались особые качества — «симфоничность» звучания, создаваемая с помощью как синтезаторов, так и собственно оркестров, акустических инструментов; тяготение к крупным формам, сквозному развитию, связь с музыкой классицизма или барокко; новаторство, расширение границ рок-музыки, необычность звучания. Термин «классик-рок» (classic rock) сегодня чаще применяется в значении «рок “классического” периода развития рок-музыки» (1960–1970-е годы). Налицо неопределённость, размытость границ многих понятий, о чём ещё пойдёт речь далее.

Обращает на себя внимание и тот факт, что отношение журналистов и музыкальных критиков к «интеллектуальным» явлениям в роке было насмешливым, а иногда и достаточно резким. Так, в американском справочнике *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll* (1976) Джон Рокуэлл в статье «Арт-рок» едко критиковал данное направление за чрезмерную усложнённость, эклектичность, «напыщенность», отрыв от «реалий» рок-музыки, именуя арт-рок «раковой опухолью, с которой надо беспощадно бороться» [44, с. 322–325]. Выбор американским специалистом именно термина «арт-рок», вероятно, был обусловлен британским происхождением большинства групп данного течения, а также тем, что сам Джон Рокуэлл в 1970-е специализировался на европейской культуре и писал для *New York Times* обзоры по академической музыке [35]. Видимо, столь широкообразованному музыкальному критику попытки арт-рока апеллировать к академическому искусству казались примитивными и обречёнными на провал. Можно заметить, что рокуэлловская трактовка арт-рока весьма широка — она включает как традиционно относимые к этому стилю европейские группы, обращающиеся к классическому наследию (ELP, Moody Blues, Yes), так и представителей нью-йоркского андеграунда, творчество которых характеризуется автором

как арт-примитивизм «с претензией на художественность» (*The Velvet Underground*, Патти Смит). Термин «прогрессивный» также используется в статье в качестве синонима арт-рока.

По мнению Кевина Холм-Хадсона, главного редактора сборника научных статей *Progressive Rock Reconsidered* (2002), насмешливо-прохладное отношение критиков 1970-х годов к прогрессивному (в широком смысле) року во многом было вызвано социальными причинами [43, с. 21]. Одна из них — в том, что большинство лидеров и музыкантов прогрессив-роковых групп были выходцами из среднего класса, достаточно обеспеченными «белыми воротничками» с высшим образованием (здесь Холм-Хадсон опирается на исследование с Э. Макана [38]), тогда как рок преимущественно рассматривался как «музыка рабочего класса». Демонстративная «игра в классику», тяготение к виртуозности и показу технической оснащённости, собственно, и вызывали упреки в снобизме, претенциозности, «самоиндульгенции» (любимое слово многих рок-критиков, означающее снисходительное отношение к заигрыванию с «высоким искусством»), отрыве от «корней» рок-музыки. Отказ от этих «корней» («пражанры» рок-музыки — блюз, ритм-н-блюз, рок-н-ролл) расценивался едва ли не как предательство. Об этом в статье *Progressive Rock and the Inversion of Values*, вошедшей в указанный сборник, пишет Джон Шейнбаум [43, с. 21–42]. Автор рассматривает прогрессив-рок с позиций художественной ценности, которые в рок-музыке меняются — «высокое искусство», с которым ассоциируется прогрессив, в рок-сообществе порицается как буржуазное, тогда как «низкое искусство», искусство масс, напротив, возносится на пьедестал и, соответственно, становится наиболее значимым. Отметим, однако, что подобная позиция достаточно противоречива, ведь «хорошо забытые» ценности высокого искусства были вскоре приняты немалой частью рок-сообщества, о чём



говорит значительный коммерческий успех таких групп, как ELP, Yes, Pink Floyd в 1970-е годы. К тому же далеко не все прогрессив-рокеры были обеспеченными буржуа — например, Кит Эмерсон (ELP) происходил из семьи весьма среднего достатка и с ранней юности зарабатывал на жизнь концертами [31].

Мы не ставили себе целью рассмотреть все трактовки интересующих нас терминов в зарубежных рок-энциклопедиях разных лет. Для нас важна трансформация понятия «прогрессивный рок», произошедшая начиная со второй половины 1990-х — как раз в то время, когда явление получило вторую жизнь после относительного затишья (группы Spock's Beard, The Flower Kings, расцвет прог-металлических направлений). Возрождение прогрессив-рока повлекло за собой и переосмысление терминологии, подходов к явлению. На рубеже 1990–2000-х годов, а также в последующие годы вышел целый ряд исторических и аналитических трудов по прогрессив-року (среди них: [34, 36, 37, 38, 43]). В них прогрессив-рок рассматривается именно как обобщающее стилевое понятие. Неслучайно термин вынесен в название подавляющего большинства этих работ. Так, во вступительной статье, предваряющей уже упомянутый сборник научных работ *Progressive Rock Reconsidered*, К. Холм-Хадсон говорит о прогрессив-роке как о стиле, который сознательно стремится к усложнению [43, с. 9]. С помощью этого понятия описываются как формы рока 1960–1970-х, тяготевшие к диалогу с классикой (то есть то, что традиционно понималось под арт-роком), так и множество других разновидностей, появившихся в результате его творческого общения с другими видами музыкальной культуры (фольклором, джазом, академическим авангардом, металлом, даже техно- и поп-музыкой). Отметим, что уже «классический» арт-рок 1970-х отличался большим разнообразием форм и стилистических «оттенков». Современный же

прогрессив представляет собой целую сеть направлений — от «умеренно-прогрессивных», связанных с излюбленной рокерами музыкой XVII–XVIII столетий, до радикально авангардных, «металлических», электронных, фолк-, джаз-ориентированных и прочих. Разобраться в них бывает порой очень непросто. С этим, вероятно, связано обилие разнообразных субтечений, отражаемых в современных онлайн-справочниках в виде многоуровневой иерархической картины, что рождает проблему гиперклассификации. Таким подходом, например, отличается сайт ProgArchives [42], который многие пользователи считают наиболее авторитетным и полным ресурсом по прогрессив-року.

При этом термин «арт-рок» постепенно уходит в прошлое и употребляется сегодня либо для обозначения исторически «ранних» форм прогрессива, либо тех (независимо от периода), в которых в наибольшей степени выявлена связь именно с музыкой прошлого, с классическим искусством [26]. «Тяжёлые» («металлические»), авангардные, джазово- и фолк-ориентированные разновидности сюда уже не входят.

Однако, несмотря на немалое количество современной литературы, обнаружить некое «идеальное» определение прогрессив-рока довольно сложно. Так, известный исследователь направления Эдвард Макан, чью работу *Rocking The Classics. English Progressive Rock and the Counterculture* (1997) отличает глубокий взгляд на явление, не даёт дефиниций ни прогрессив-рока, ни отдельных стилевых «подтерминов» (которыми, впрочем, он не особо и пользуется) [38]. Чёткого определения не содержится и в труде Хегарти и Холлиуэлла *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s* (2011) [34], при всём богатстве его описательной части. Видимо, для авторов вопрос обозначений остро не стоит — читателям и так понятно, о каком явлении идёт речь (вообще, наличие таких «тайных знаний» характерно для рок-литературы). Сайт



«ПроГАрхивы», при всей дотошности и информативности, приводит достаточно размытое определение: «Прогрессив-рок (часто используются сокращения — прог или прог-рок) — форма рок-музыки, которая возникла в конце 1960-х — начале 1970-х как часть британского (в основном) рока, стремившегося поднять рок-музыку на новый уровень художественной достоверности. Термин «арт-рок» часто использовался как синоним прогрессив-рока, но, несмотря на сходство этих двух жанров, они не идентичны» [42] (на то, что в западной литературе термин «жанр» часто используется в значении стиля и эта «неправильность» часто без рефлексии калькируется отечественными изданиями, создавая путаницу, обращает внимание В. Сыров [25, с. 149]). А Стефен Лэмб в книге *Citizens of Hope and Glory* (2013) ссылается на дефиницию из *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll*, которая звучит следующим образом: «Прогрессив-рок обозначает форму рок-музыки, в которой электрические инструменты и рок-группы объединяются с европейскими классическими мотивами и оркестровками, в типичных случаях формируя протяжённые, замысловатые, многочастные сюиты» [36, с. 7]. Такую формулировку можно было бы отнести и к арт-року...

Пожалуй, наибольшей полнотой отличается исследование группы авторов под руководством Кевина Холм-Хадсона, который во вступительной статье, как уже говорилось, многосторонне рассматривает различные признаки и исторические формы прогрессив-рока. Автор приходит к выводу о том, что прогрессив-рок — это «попытка объединить рок-ритмы с определёнными аспектами стиля академической музыки (*art music*), если говорить о гармонии, метрической сложности и расширении формы», причём «во всех этих трёх сферах не обязательно должны присутствовать “классические влияния”» [43, с. 11]. Таким образом, буквальная связь с «классикой» в виде цитат, обработок и

стилизаций в прогрессив-роке может отсутствовать; речь идёт скорее о принципе усложнения, обновления музыкально-выразительных средств, что близко и нашим представлениям о прогрессив-роке. Влияние академической музыки может присутствовать подспудно, на глубинном уровне таких выразительных средств, как гармония (отход от блюзового лада в сторону классической функциональности, средневековой модальности, современных ладовых систем), ритм и метр (переменные, неравномерноакцентные структуры), тембр (расширение инструментальной палитры), а также в области формообразования (стремление к крупной форме, цикличности).

Ещё один важный термин, — «артизация» — по отношению к року использует В. Сыров [26, с. 43]. Артизацию можно понимать как процесс усложнения, обогащения системы выразительных средств, стремления рока к высокохудожественным сферам, что, однако, не всегда воплощается в формах собственно арт- и прогрессив-рока. Рассмотрим теперь, как развивалась отечественная ветвь «прогрессивного» движения, а также как соответствующие понятия применялись в нашей литературе.

### **Прогрессив-рок в России: особый путь**

У нас во всём был свой, особый путь. В 1960-е годы бит-музыка (как тогда называли у нас ранние формы рока) в СССР чувствовала себя довольно вольготно: на волне наступившей «оттепели» она могла звучать на танцах и студенческих вечеринках, пусть её и не пускали в концертные залы и студии грамзаписи. В 1970-е делаются попытки — и небезуспешные — «официализировать», легитимизировать и «приручить» этот новый пласт молодёжной культуры с помощью ВИА (вокально-инструментальных ансамблей — «официальных» аналогов рок-групп). На протяжении десятилетий усиливалось и накалялось противоречие



между разрешённой мимикрирующей под «биг-бит» эстрадой и неприглаженным, самодеятельно-независимым, уже иной раз вовсе не танцевальным, а направленным на активное слушание и осмысление роком.

Годы активного непризнания в 1970-е и прямых запретов в эпоху «позднего застоя» сменяются бурным выплеском рока на авансцену в период перестройки. Рок «разрешён», и он, после недолгого периода эйфории по этому поводу, испытывает некоторую растерянность. 1990-е годы — распад СССР, разрыв многосторонних связей, которые, как и во всех сферах культуры и жизни, существовали и в рок-музыке; поиск отечественным роком своего места в новой реальности. 2000-е — «встраивание» в мир шоу-бизнеса и, в то же время, новый — сознательный — уход в «подполье». Сегодня российский рок (не путать с русским роком и роком на русском языке) сохраняет свою «протестную» ноту, пусть и загнанную глубоко внутрь, но в целом развивается как одно из направлений популярной музыки, используя при этом широкий арсенал форм, выразительных средств и стилистических приёмов.

Принято считать, что музыкальная сторона в отечественном роке не играла важной роли, а так называемый русский рок — своеобразное явление, сложившееся в 1970–1980-е годы на основе совмещения англоамериканской ритм-н-блюзовой/бит-традиции и особенностей российской массовой и бардовской песни, романса, фольклора, — ориентировался в первую очередь на тексты (Александр Башлачёв, Янка Дягилева, «Зоопарк», «Кино», «ДДТ», «Алиса», «Ноль», «Звуки Му», «Телевизор» и др.). Однако и у нас был свой круг музыкантов, чей творческий поиск протекал за пределами концепта «рок — это бунт», обращаясь прежде всего к художественно-эстетическим возможностям рок-музыки. Рассматриваемое нами явление — отечественный прогрессив-рок — к русскому року имеет отношение довольно отдалённое ввиду

иной жанрово-стилевой основы (западноевропейская классика, джаз, европейский фольклор), хотя и в нём могут претворяться национальные модели, прежде всего ладово-мелодические. Впрочем, и определённых связей отрицать нельзя, ведь всё же эти явления развивались на одной территории, в общей культурно-социальной ситуации.

В качестве своеобразного «протоарта» в отечественной популярной музыке 1960–1970-х годов можно рассматривать творчество Александра Градского и его «Скоморохов» (в нём некоторые исследователи усматривают истоки практически всех стилей отечественного рока), психоделические поиски «Аквариума» 1970-х, джаз-роковые эксперименты «Арсенала», отдельные находки в творчестве ВИА («Ариэль», «Песняры») и профессиональных эстрадных композиторов (Давид Тухманов). Заданные ими стилиевые «импульсы» получили дальнейшее развитие в отечественном прогрессив-роке. В конце 1970-х — начале 1990-х это такие группы, как «Високосное лето», «Сонанс», «Автограф», «Диалог», «Горизонт», «Джунгли», «Поп-механика», «Индекс-398», «Вежливый отказ», «До мажор», «Лунный Пьеро», коллективы прибалтийского и среднеазиатского рока и фьюжна (ныне относящиеся уже к самостоятельным с геополитической точки зрения ветвям развития). Каждый из них показывает собственный оригинальный пример взаимодействия с академической музыкальной культурой от средневековья и барокко до авангарда; для некоторых определяющим становится обращение к этнике, прослеживается и влияние русской классики, советской массовой песни, что придаёт нашему прогрессив-року большое своеобразие. Сегодня к этим названиям прибавляются имена современных российских коллективов: Iamthemorning, Roz Vitalis, Azazello, Kostarev Group, Happy55, Eternal Wanderers... Их творческие искания отличаются высоким художественным уровнем, тяготением к стилиевому диалогу с академи-

ческой культурой, одухотворённостью, глубиной. Таким образом, мы можем рассмотреть отечественное «прогрессивное» движение как развивающееся явление со своими особенностями, характерными чертами, концептуальной близостью и отличиями от зарубежных коллег.

### **«Арт» и «прогрессив» в отечественной литературе о рок-музыке**

Как известно, информации о рок-музыке в 1960-х — первой половине 1970-х годов в СССР было крайне мало. Большинство официальных отечественных публикаций 1960–1970-х годов о западной рок-музыке в «Литературной газете», «Комсомольской правде», «Советской культуре» и других органах печати носило идеологизированно-полюемический характер, по большей части с негативным и обличительным оттенком. Новое музыкальное явление нередко клеймилось как безыдейное и одурманивающее сознание молодёжи. При этом для самого советского юношества важнейшее значение имели крупицы правдивой информации (названия групп, песен, фрагменты текстов), рассыпанные в данных статьях. В наши задачи не входит их подробный анализ — отсылаем читателя к содержательным работам О. Радыгиной [17], О. Синеокого [22] и другим источникам, анализирующим публикации о рок-музыке в советской печати.

Однако если о зарубежном роке можно было узнать хоть что-то (даже из «ругательных» статей, не говоря уже о таких источниках, как радио «Голос Америки», «Би-би-си» и обложки привозных пластинок), то в отношении отечественного рока до определённого времени царил полный вакуум. С течением времени эту лакуну закрыл самиздат, а получившие хождение магнитоальбомы решили проблему распространения записей. Первые рукописные издания появились на постсоветском пространстве ещё в конце 1960-х. Однако лишь с выходом в

1977 году ленинградского журнала «Рокси» в рок-прессе начала планомерно осваиваться отечественная рок-традиция [7, 22]. Начиная с рубежа 1970–1980-х об отечественных рокерах начинает понемногу писать и официальная пресса, поначалу также в полемическом дискурсе, что было естественным для переходного этапа общественной жизни того периода.

С конца 1970-х необходимость осмысления нового явления — рок-музыки — стала понятна и в научно-академических, композиторских кругах, тем более что практика в данном случае была впереди теории (появление отечественных рок-опер, музыки с элементами рока в спектаклях и фильмах, деятельность ВИА, рождение так называемого третьего направления, отразившего стремление отечественных композиторов к синтезу академической и массовой музыки [31]). Подходы российских исследователей к изучению рок- и поп-культуры с музыковедческих, филологических, культурологических, социологических позиций раскрыты в статьях В. Гаврикова [2], Д. Журковой [4]. Нам же интересно проследить появление и использование терминов «арт-» и «прогрессив-рок», а также саму репрезентацию данных явлений в отечественной популярной и научной литературе.

До конца 1970-х в российской прессе и музыковедческих трудах попытки как-то терминологически определить, «запротоколировать» усложнённые формы рок-музыки были единичными. Одними из первых позитивно-аналитический дискурс в отношении популярной и рок-музыки задали публикации известного джазового критика и исследователя Леонида Переверзева (1930–2006). В статье «О непрерывности музыки», вышедшей в журнале «Ровесник» в 1976 году, вероятно, впервые в отечественной прессе в аналитическом ключе рассматривались эстетические принципы рока [11]. В данной публикации, помимо общей характеристики развития рок-н-ролла и

рок-музыки от середины 1950-х к середине 1970-х, раскрываются различные пути взаимодействия рока и классической музыки, в том числе на примере «Картинок с выставки» в исполнении группы ELP, аранжировок Баха у New York Rock & Roll Ensemble. Для их описания применяется термин «классик-рок». И, что самое важное, делается вывод о непрерывности развития музыкального искусства, «вписанности» рока в общие процессы музыкальной культуры XX века. Эта линия была продолжена в статье Л. Переверзева «От джаза к рок-музыке», вошедшей в качестве послесловия к третьему изданию книги В. Конен «Пути американской музыки» [12].

Понятийный аппарат в тот период только формировался. Наряду с терминами «рок-н-ролл», «рок-музыка», «поп-музыка», «популярная музыка» (применявшихся в основном к западным явлениям) для характеристики отечественной рок-музыки предлагались более нейтральные: бит, или же биг-бит, мерсибит (от *Mersey beat* — так называли группы из стоящего на реке Мерси Ливерпуля, совершившие во второй половине 1960-х «британское вторжение» в мировую поп-культуру). Так, в сборнике статей 1977 года «Поп-музыка. Взгляды и мнения» под редакцией Э. Фрадкиной — фактически первой отечественной научной публикации о рок-музыке — музыковеды и композиторы, помимо общеидеологической и художественной оценки явления, много внимания уделили и терминологии [15]. В статье А. Сохора «Бит или не бит?» [15, с. 4–16] бит (ритмическая структура рок-музыки) трактуется как наиболее широкий и нейтральный термин, имеющий жанровую природу и фактически равнозначный термину «рок-музыка». В статье Ю. Феркельмана «Из истории стиля» рок рассматривается как стилевое понятие, сумма различных разновидностей, имеющих общую ритмо-интонационную основу [15, с. 17–32]. Для описания примеров взаимодействия рока с академической музы-

кой (исполнение рок-произведений симфоническими оркестрами, использование старинных музыкальных инструментов, применение авангардистских приёмов) употребляется термин «барокко-рок».

Понятия «арт-» или «прогрессив-рок», как следует из изученной литературы, в 1970-е годы у нас практически не применялись, хотя слово «прогрессив» (с ударением на последнем слоге), по свидетельству участников событий (Алексей Козлов, Дмитрий Ухов), звучало в устном обиходном словаре по отношению к джазу. При этом термины «классик-рок», «фолк-рок», «хард-рок» и «хеви-метал» уже появлялись в отечественной прессе [11, 24 и др.]. В одной из первых советских книг по року — «Рок-музыка вчера и сегодня» О. Феофанова (1978) — даётся попытка стилевой и терминологической дифференциации, однако артово-прогрессивная стезя не затрагивается (вернее, термин «прогрессивный» рассматривается как аналог тяжёлого рока, что характерно и для некоторых других публикаций) [30, с. 108].

В 1979 году в рубрике «Звуковая дорожка» газеты «Московский комсомолец» выходит статья А. Троицкого «Коллектив из Зазеркалья» [28], посвящённая британской прогрессив-группе Genesis. Здесь впервые употребляется понятие «прогрессивный рок» в значении «глубокий, усложнённый, синтезирующий элементы музыки разных эпох» (имеются в виду рок, классика, средневековая музыка, староанглийская баллада, новый электронный джаз). Однако дальнейшего разъяснения понятия не происходит, и основная часть текста посвящена творческо-историческому пути группы. Интересно, что в других публикациях 1980-х о Genesis (журналы «Музыкальная жизнь», «Ровесник») — парадоксальным образом, одной из самых популярных британских прогрессив-роковых групп в СССР — стилевые термины вообще не находят применения. Pink Floyd и Procol Harum характеризуются как «интеллек-

туальный рок». А. Троицкий подчёркивает высокую техническую оснащённость и помпезность звучания многих рок-групп с помощью термина «техно-рок». Статья «Блеск и рутина техно-рока» из журнала «Музыкальная жизнь» содержит достаточно не лестные пассажи в адрес King Crimson, Genesis, Yes, увлекавшихся, по мнению автора, «гигантоманией» и «самодовлеющей виртуозностью» — в этом можно видеть продолжение западных традиций музыкальной критики [27]. «Прогрессивным» (или «интеллектуальным») роком называют критики творчество отечественной рок-группы «Автограф» уже в первых журнальных публикациях об этом коллективе [3].

Однако гораздо более плотно в словаре отечественных журналистов и слушателей обосновалось понятие «арт-рок». Дмитрий Ухов — известный музыкальный теоретик и критик, радиоведущий, знаток рока, джаза, фольклора и авангарда — стал тем «проводником», с чьей подачи оно вошло и закрепилось в русскоязычной рок-литературе. В названии статьи «Ансамбль “ЭЛП” и проблемы арт-рока», опубликованной в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» в 1980 году, оно было использовано как «официальный» стилевой термин [29]. Почему именно «арт-рок»? В распоряжении передового музыкального критика имелось уже упомянутое американское издание *The Rolling Stone Record Guide* с глоссарием, где разъяснялись термины «арт-рок» и «прогрессив-рок». Предпочтение было отдано первому из них как более краткому и отражающему связь ELP с классическим наследием: в статье Д. Ухова арт-рок определялся как стиль, общим знаменателем которого стало «использование форм и структур классической музыки и в некоторой степени заимствование у композиторов-классиков тематического материала» [29, с. 30]. Той же терминологии («арт-рок», «симфо-рок») придерживается в своих статьях музыковед и музыкальный критик Аркадий Петров [13].

В самиздатской рок-прессе термин арт-рок, по всей видимости, впервые появляется в 1985 году в журнале «Рокси», где он прозвучал из уст лидера группы «Джунгли» Андрея Отряскина [10]. В целом, анализ «подпольной» отечественной рок-прессы конца 1970-х — первой половины 1980-х (журналы «Рокси», «Зеркало», «Ухо», «Урлайт», «Свердловское рок-обозрение» и др.) показывает, что стремления к разграничению отдельных стилевых направлений в их публикациях не существовало. Интересы отечественного самиздата сосредотачивались в основном на творчестве групп русского рока, что вполне естественно. Возможно, укоренению именно термина «арт-рок» как основополагающего для отечественной традиции способствовала и достаточная доступность британской рок-прессы и радиовещания, особенно в постперестроечный период («Рок-посевы» Севы Новгородцева на радио ВВС и др.).

Именно арт-рок, а не прогрессив стал темой специального раздела в вышедшей в 1990-м энциклопедии «Рок-музыка в СССР» [18]. В рок-энциклопедии А. Айвазяна «Рок 1955/1991» есть отдельные заметки и об арт-роке, и о прогрессив-роке, причём первое понятие рассматривается как сугубо стилевое, второе — как объединяющее различных исполнителей, «чьё творчество расширяет рамки рока, заставляет его развиваться, двигаться вперёд»; при этом автор констатирует, что «в наше время<sup>2</sup> назвать что-либо “прогрессивным роком” чрезвычайно трудно» [1, с. 342]. В «Энциклопедии рок-музыки» (1992) известного журналиста и исследователя рок-музыки Виталия Меньшикова специального стилевого словаря нет, но термин арт-рок используется в статьях о группах этого направления (ELP и т. д.) [9]; это же понятие фигурирует в «Рок-блокноте» Алексея Курбановского [6].

Большую роль в «заземлении» термина в русскоязычной среде сыграла уже рассматривавшаяся остродискуссионная статья американского журналиста



Джона Рокуэлла «Арт-рок» из справочника *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, перевод которой был опубликован в российском журнале «Экзотика» за 1992 год [19]. Несмотря на полемичность и критический подход к явлению, как источник информации статья была весьма полезна.

В научном лексиконе термин «арт-рок» закрепляет нижегородская исследовательская школа. Сразу две дипломные работы, подготовленные к защите в Горьковской (ныне Нижегородской) консерватории в середине 1980-х, декларируют данный термин как основополагающий: «Арт-рок» Н. Кузнецовой и «Художественная эволюция группы Yes и проблемы арт-рока» С. Корнилова (участника группы «Горизонт»). Арт-роковой «парадигмы» и в дальнейшем придерживаются российские учёные, пишущие о рок-музыке, — А. Цукер, В. Сыров, автор данной публикации в дипломной (1995) и диссертационной (1999) работах.

Справедливости ради отметим, что и термин «прогрессив-рок» использовался в отечественном рок-лексиконе. Помимо уже названных выше случаев, назовём и другие. В Новосибирском университете уже в конце 1960-х (!) делались первые шаги к созданию обширной рок-энциклопедии, распространявшиеся в машинописных и фотокопиях. Её автор Николай Слынько переправлял свои труды в Москву, где в 1984 году производились попытки выпустить энциклопедию самиздатом. В том числе, по свидетельству автора, уже были созданы тома «Прогрок», «Джаз-рок» и «Брит-рок» — таким образом, в первой половине 1980-х в отечественной терминологии начинает пробиваться и прогрессив-роковый вектор. Ныне избранные статьи из легендарной «Сибирской энциклопедии» опубликованы на сайте Agharta [23].

Термин «прогрессивный рок», как и в зарубежной рок-литературе, рассматривался у нас в основном с точки зрения «продвижения» рок-музыки в новые,

неизведанные прежде сферы (то есть в своём изначальном смысле). Из этих позиций, вероятно, исходил музыкальный критик В. Меньшиков, называя свою вторую книгу «Энциклопедией прогрессивного рока» (1996) [8] и вынося на обложку стилиевые «этикетки» Art Rock, Progressive, Doom, Hard, Thrash (последние три не имеют отношения к прогрессивному року как стилю, принадлежа к области тяжёлого рока и «металла», то есть к числу наиболее консервативных, мало поддающихся изменениям стилиевых направлений). Эта позиция В. Меньшикова вызвала возражения читателей, тем не менее высоко оценивших труд «архивариуса» рок-музыки; впоследствии и сам автор уточнил своё мнение в виртуальном «Справочнике прогрессивного рока и протопрогрессива» [16].

Руководитель джаз-рок-ансамбля «Арсенал» Алексей Козлов, игравший за свою творческую жизнь музыку в самых разных стилях, автор многочисленных печатных работ — как автобиографических, так и теоретических — трактует термин «прогрессивный» в первую очередь в идеологическо-содержательном смысле. В книге «Рок-музыка: истоки и развитие» А. Козлов описывает прогрессив-рок как «новый тип отношения к рок-музыке, как бы идеологию», уточняя, что в конце 1960-х «появление прогрессив-рока ознаменовало наступление качественно нового периода в развитии молодёжной культуры», признаком чего стал отход от увеселительности и развлекательности [5, с. 37]. Прогрессив, по мнению А. Козлова, не только раздвигает границы рока, но и позиционирует себя как явление «непродающееся», некоммерческое (как, собственно, и в джазе). Понятие же «арт-рок» в работах А. Козлова используется как сугубо стилиевое, имеющее отношение к освоению роками классического наследия.

Близкой позиции придерживается В. Сыров [25, 26], который рассматривает *арт* как некое ядро, тяготеющее

к традиции (классической музыке, барокко), *прогрессив* — как новаторское, «вперёдсмотрящее» начало, связанное с современными направлениями, новыми приёмами и технологиями. Можно, развивая эту мысль, представить прогрессив как расходящиеся от арта лучи (порой вовсе не связанные ни с «классикой», ни с искусством и относящиеся к другим стилям — психоделии, крауту, цойлю, спейс-року, авангарду и т. д.). По мнению исследователя, арт-рок — стилевое понятие, прогрессив — скорее языковое [24]. Такая точка зрения, безусловно, имеет под собой основания и может являться основой классификации. К тому же, как подтверждает сам исследователь, далеко не всегда можно точно разделить арт и прогрессив — нередко они перекрещиваются в творчестве одной и той же группы, если не произведения.

Таким образом, в отличие от зарубежной традиции, где специальная рок-терминология активно формировалась на рубеже 1960–1970-х годов и где, в отсутствие «единства мнения», шла своеобразная борьба понятий, у нас использование рассмотренных терминов имеет в большей мере хронологическую логику. В источниках 1980-х годов доминирует термин «арт-рок», в более поздних он постепенно заменяется «прогрессив-роком» с сохранением «арт-рока» как стилевого термина. С распространением Интернета и влиянием таких авторитетных сайтов, как [progressiverock.com](http://progressiverock.com) (в данный момент неактивен), [progarchives.com](http://progarchives.com) [42] и других, понятие «прогрессив-рок» постепенно становится доминирующим. Нам оно тоже видится более универсальным и многозначным, подходящим для характеристики явления в целом (особенно в плане сложности стилевого комплекса). Поэтому оно может использоваться в качестве обобщающего термина для описания интересующего нас стиля рок-музыки, динамично развивавшегося с конца 1960-х годов по наши дни.

В то же время мы должны учитывать специфику бытования у нас как терминологии, так и самого музыкально-стилевого явления. Идея хронологического и стилевого разделения на «арт» и «прогрессив» в случае с отечественной рок-музыкой не кажется нелогичной. Ведь граница, пролегающая через рубеж 1980–1990-х годов, совершенно очевидна и отражает не только стилевую, но и геополитический перелом в отечественном роке. Мягкий, тяготеющий к «классическому» звучанию арт-рок 1970–1980-х сменяется в отечественной рок-традиции более изоцированным, утяжелённо-авангардным прогрессив-роком начала 1990-х и в особенности 2000-х годов. При этом многие отечественные группы 1960–1970-х были (и остаются) прогрессивными именно в раннем, изначальном значении термина, несмотря ни на какие сложности, а во многом и в результате борьбы с ними. Терминология и границы различных направлений в рок-музыке ещё нуждаются в дальнейшем уточнении.

В заключение постараемся дать собственные определения терминов «арт-» и «прогрессив-рок», основываясь на современных тенденциях в их трактовках.

**Арт-рок** — прежде всего **стилевое определение**: имеется в виду «художественность» явления, его непосредственная связь с «высоким» искусством. **Арт-рок** — **синтез рока и элементов академической музыки**. Признаки этого синтеза: привлечение приёмов и средств из области европейской академической музыки, обращение к её формам, жанрам, стилям, ладово-гармоническим моделям (далеко не всегда в виде цитат, обработок, стилизаций); расширение звуковой палитры за счёт акустических, оркестровых, синтезаторно-«фантазийных» тембров. Могут присутствовать также влияния джаза, национальных музыкальных культур.

**Прогрессив-рок** (прог-рок, или даже просто прог) в широком значении — **«стилевой конгломерат», «сумма» многочисленных стилевых разновидно-**

**стей, общей характеристикой которых является направленность на стилевой синтез, усложнение выразительных средств и музыкальной формы, использование новаторских звуковых технологий, интеллектуализированность содержания.** Прогрессив-рок — один из «больших стилей» рок-музыки (наряду с хард-роком, металлом, психоделическим роком, поп-роком, «альтернативой», инди-роком и другими стилями рока, существующими сегодня в одновременности). В прогрессив-рок как стилевой конгломерат входит множество стилевых разновидностей от симфо-рока, авант-рока, кентерберийского рока, краут-рока, собственно арт-рока в его «семидесятническом» понимании до неопрогрессива, прогрессив-метала, прогрессив-фолка, мелодик-рока и даже пост-рока. В узком значении прогрессив-рок — творческий метод, подразумевающий стремление к стилевому синтезу и расширению арсенала выразительных средств (близок арт-року). Термин «прогрессив» может

употребляться и в виде своеобразной приставки к различным другим стилевым определениям в области популярной музыки: прогрессив-фьюжн, прогрессив-метал, прогрессив-фолк, прогрессив-хаус и так далее.

Впрочем, сегодня очевидно, что движения вперёд, «улучшения в процессе развития» в самом прогрессив-роке в большинстве случаев уже не происходит. Наоборот, идёт возврат к предыдущим эпохам «классического» прогрессива (ретро-тенденции), происходит определённая стагнация найденных средств и приёмов, наработка штампов. Тем не менее ярлык «прогрессив-рок» закрепился в современных международных классификаторах как типовой обобщающий термин. Он понимается как универсальное, многозначное, и, что немаловажно, более современное, чем арт-рок, понятие, а его использование представляется обоснованным и удобным при описании данного интереснейшего явления.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Литл Ричард (Little Richard, настоящее имя Ричард Уэйн Пенниман) — один из первых американских исполнителей рок-н-ролла. <sup>2</sup> Имеется в виду начало 1990-х годов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Айвазян А.А. Рок 1955–1991: Энциклопедия. СПб.: Триал, 1992. 424 с.
2. Гавриков В.А. Рок-культура в отечественном диссертационном изучении // Художественная культура. 2019. № 3. Том 2. С. 426–437.
3. Головкин Г.А. Увертюра для «Автографа» // Московский комсомолец. Дата публикации: 03.07.1981. URL: <http://www.avtograf.com.ru/press/1980-e/810-uvertyura-dlya-avtografa> (дата обращения: 12.05.2020).
4. Журкова Д.А. Сложная судьба «простых» форм: отечественная традиция изучения популярной музыки // Художественная культура. 2019. № 1. С. 192–213.
5. Козлов А.С. Рок-музыка: истоки и развитие. М.: Мегасервис, 1998. 191 с.
6. Курбановский А.А. Рок-блокнот (опыт антологии западной рок-музыки). СПб.: Контакт, 1991. 98 с.
7. Кушнир А.И., Гурьев С.Г. Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата 1967–1994. Н. Новгород: Деком. 1994. 386 с.
8. Меньшиков В.Г. Энциклопедия прогрессивного рока. Ташкент: Главная редакция издательско-полиграфического концерна «Шарк», 1996. 496 с.
9. Меньшиков В.Г. Энциклопедия рок-музыки. Ташкент: Узбекистон, 1992. 368 с.

10. Отряскин А.В. Мне нравится всё, что убедительно (интервью С. Скримами) // Рокси. 1985. № 9.
11. Переверзев Л.Б. О непрерывности музыки // Ровесник. 1976. № 10. С. 18–21.
12. Переверзев Л.Б. От джаза к рок-музыке (Послесловие) // Конен В. Пути американской музыки. Изд. 3-е, переработанное. М.: Советский композитор, 1977. С. 365–391.
13. Петров А.Е. «Автограф» // Клуб и художественная самодеятельность. 1981. № 16. С. 31–32.
14. Полищук А.Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: Дисс. ... канд. искусствоведения. Краснодар, 2019. 291 с.
15. Поп-музыка. Взгляды и мнения: сборник статей. / сост. Э.А. Фрадкина. Л.: Советский композитор, 1977. 80 с.
16. Progressor: Uzbekistan Progressive Rock Pages. Справочник прогрессивного рока и протопрогрессива. URL: <http://www.progressor.net/index1.html> (дата обращения: 12.05.2020).
17. Радьгина О.А. Американская и британская рок-музыка в советской периодической печати 1960-х годов. Выпускная квалификационная работа. Москва, Высшая школа экономики, 2017. 77 с.
18. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии / Троицкий А.К. (составитель, автор), коллектив авторов. Вступление А.А. Вознесенского. М.: Книга, 1990. С. 46–47.
19. Рокуэлл Д. Арт-рок // Экзотика. 1992. № 1. С. 44–53.
20. Савицкая Е.А. Прогрессив-рок: герои и судьбы. М.: ГИИ, ИП Галин А.В. (Rock-ExPress), 2015. 304 с.
21. Савицкая Е.А. Рок-музыка как система стиливых координат // Обсерватория культуры. 2013. № 1. С. 59–67.
22. Синекий О.В. Рок в советской печати, «самиздате», постсоветских книгах и журналах (историко-культурологический анализ) // Человек и культура. 2015. № 5. С. 58–76.
23. Слынько Н.М. Рок-энциклопедия. Избранные статьи. URL: <http://www.agharta.net/Encyclopedia/Encyclopedia.html> (дата обращения: 12.05.2020).
24. Сыров В.Н. Коммуникационно-стилевые проблемы арт-рока // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 27–34. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.027-034.
25. Сыров В.Н. Понятийно-терминологические аспекты рока // Художественная культура. 2019. № 2. С. 146–159.
26. Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока. 3-е издание, дополненное. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2017. 296 с.
27. Троицкий А.К. Блеск и рутина техно-рока // Музыкальная жизнь. 1983. № 14. С. 34–41.
28. Троицкий А.К. Коллектив из Зазеркалья // Московский комсомолец. 1979. 19 октября. № 240 (12.510). С. 4.
29. Ухов Д.П. Ансамбль «ЭЛП» и проблемы арт-рока // Клуб и художественная самодеятельность. 1980. № 19. С. 30–31.
30. Феофанов О.А. Рок-музыка вчера и сегодня. М.: Детская литература, 1978. 184 с.
31. Цукер А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990: учебное пособие / Изд. 2-е, доп. и испр. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. 198 с.
32. Bangs L. Exposed! The Brutal Energy Atrocities of Emerson Lake and Palmer. Cream, 1974. March. Pp. 40–44.
33. Emerson K. Pictures of an Exhibitionist. Blake Publishing, 2004. 324 p.
34. Hegarty P., Halliwell M. Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s. NY, L.: The Continuum International Publishing Group, 2011. 318 p.
35. John Rockwell. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Rockwell](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Rockwell) (дата обращения: 12.05.2020).
36. Lambe S. Citizens of Hope and Glory. The Story of Progressive Rock. Gloucestershire: Amberley Publishing, 2013. 224 p.
37. Lucky J. The Progressive Rock Files Paperback. Collector's Guide Publishing, 2000. 456 p.
38. Macan E. Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture. NY. Oxford: Oxford University Press, 1997. 290 p.
39. McAleer K. A Progressive Rock Portfolio. NY, Central New Yorker, 1970. 96 p.
40. Merriam-Webster Online Dictionary. Art Rock. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/art-rock#h1> (дата обращения: 12.05.2020).
41. Ministry of Rock. All About Progressive Rock. URL: <http://www.ministryofrock.co.uk/ProgRock.html> (Дата обращения: 12.05.2020).

42. ProgArchives — Your Ultimate Prog Rock Recourse. URL: <http://www.progarchives.com> (дата обращения: 12.05.2020).
43. *Progressive Rock Reconsidered* / ed. by K. Holm-Hudson. New York, London: Routledge, 2002. 280 p.
44. Rockwell J. *Art Rock // The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll* / ed. by J. Miller. NY, Random House, Inc. / Rolling Stone Press, 1976. Pp. 322–325.
45. *The Rolling Stone Record Guide* / ed. by D. Marsh, J. Swenson. NY, Rolling Stone Press, 1979. 631 p.

Об авторе:

**Савицкая Елена Александровна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания (125009, г. Москва, Россия),  
**ORCID: 0000-0002-6688-3286**, [helen@inrock.ru](mailto:helen@inrock.ru)

## REFERENCES

1. Ayvazyan A.A. *Rok 1955–1991: Entsiklopediya* [Rock 1955–1991: Encyclopedia]. St. Petersburg: Trial, 1992. 424 p.
2. Gavrikov V.A. *Rok-kul'tura v otechestvennom dissertatsionnom izuchenii* [Rock Culture in the National Dissertation Study]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture]. 2019. No. 3. Volume 2, pp. 426–437.
3. Golovko G.A. *Uvertyura dlya «Avtografa»* [Overture for “Autograph”]. *Moskovskiy komsomolets*. Date of publication: 07/03/1981. URL: <http://www.avtograf.com.ru/press/1980-e/810-uvertyura-dlya-avtografa> (date accessed: 05/12/2020).
4. Zhurkova D.A. *Slozhnaya sud'ba «prostykh» form: otechestvennaya traditsiya izucheniya populyarnoy muzyki* [Difficult fate of “Simple” Forms: the National Tradition of Studying Popular Music]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture]. 2019. No. 1, pp. 192–213.
5. Kozlov A.S. *Rok-muzyka: istoki i razvitie* [Rock Music: Origins and Development]. Moscow: Megaservis, 1998. 191 p.
6. Kurbanovskiy A.A. *Rock-bloknot (opyt antologii zapadnoy rok-muzyki)* [Rock-Notebook (Experience of Anthology of Western Rock Music)]. Saint Petersburg: Contact, 1991. 98 p.
7. Kushnir A.I., Gur'ev S.G. *Zolotoe podpol'e. Polnaya illyustrirovannaya entsiklopediya rok-samizdata 1967–1994* [The Golden Underground. Complete Illustrated Encyclopedia of Rock Samizdat 1967–1994]. Nizhniy Novgorod: Dekom, 1994. 386 p.
8. Men'shikov V.G. *Entsiklopediya progressivnogo roka* [Encyclopedia of Progressive Rock]. Tashkent: The main editorial office of the Shark publishing and printing concern, 1996. 496 p.
9. Men'shikov V.G. *Entsiklopediya rok-muzyki* [Encyclopedia of Rock Music]. Tashkent: Uzbekiston, 1992. 368 p.
10. Otryaskin A.V. *Mne nravitsya vse, chto ubeditel'no (interv'yu S. Skrimami)* [I Like Everything that is Convincing (Interview with S. Scrimami)]. *Roxy*. 1985. No. 9.
11. Pereverzev L.B. *O nepreryvности muzyki* [On the Continuity of Music]. *Rovesnik* [Coeval]. 1976. No. 10, pp. 18–21.
12. Pereverzev L.B. *Ot dzhaza k rok-muzyke (Posleslovie)* [From Jazz to Rock Music. Afterword]. *Konen V. Puti amerikanskoj muzyki* [Ways of American Music]. Ed. 3rd, revised. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977, pp. 365–391.
13. Petrov A.E. «Avtograf» [“Autograph”]. *Klub i khudozhestvennaya samodeyatel'nost'* [Club and Amateur Performances]. 1981. No. 16, pp. 31–32.
14. Polishchuk A.E. *Tret'e techenie i progressiv v evolyutsii dzhaza: diss ... kand. iskusstvovedeniya* [The Third Current and Progressive in the Evolution of Jazz: Dissertation for the degree of candidate of Arts]. Krasnodar, 2019. 291 p.
15. *Pop-muzyka. Vzglyady i mneniya* [Pop Music. Views and Opinions]. Collection of articles. Comp. E. Fradkina. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1977. 80 p.



16. Progressor: Uzbekistan Progressive Rock Pages. *Spravochnik progressivnogo roka i protoprogressiva* [A Guide to Progressive Rock and Proto-Progressive]. URL: <http://www.progressor.net/index1.html> (accessed: 05/12/2020).
17. Radygina O.A. *Amerikanskaya i britanskaya rok-muzyka v sovetskoj periodicheskoj pechati 1960-kh godov* [American and British Rock Music in the Soviet Periodicals of the 1960s]. Final qualifying work. Moscow, Higher School of Economics, 2017. 77 p.
18. *Rok-muzyka v SSSR: opyt populyarnoy entsiklopedii* [Rock Music in the USSR: the Experience of a Popular Encyclopedia]. Troitsky A.K. (compiler, author), a team of authors. Introduction by A.A. Voznesensky. Moscow: Kniga, 1990, pp. 46–47.
19. Rokuell D. Art-rok [Rockwell D. Art-Rock]. *Ekzotika* [Exotic]. 1992. No. 1, pp. 44–53.
20. Savitskaya E.A. *Progressiv-rok: geroi i sud'by* [Progressive Rock: Heroes and Destinies]. Moscow: GII, IP Galin A.V. (Rock-ExPress), 2015. 304 p.
21. Savitskaya E.A. Rok-muzyka kak sistema stilevykh koordinat [Rock Music as a System of Stylistic Coordinates]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of culture]. 2013. No. 1, pp. 59–67.
22. Sineokiy O.V. Rok v sovetskoj pechati, «samizdate», postsovetskikh knigakh i zhurnalakh (istoriko-kul'turologicheskiy analiz) [Rock in the Soviet Press, “Samizdat”, Post-Soviet Books and Magazines (Historical and Cultural Analysis)]. *Chelovek i kul'tura* [Man and Culture]. 2015. No. 5, pp. 58–76.
23. Slyn'ko N.M. *Rok-entsiklopediya. Izbrannye stat'i* [Rock-Encyclopedia. Selected Articles]. URL: <http://www.agharta.net/Encyclopedia/Encyclopedia.html> (accessed: 05/12/2020).
24. Syrov V.N. Kommunikatsionno-stilevye problemy art-roka [Communicative and Stylistic Aspects of Art-Rock]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarships*. 2017. No. 2 (27), pp. 27–34. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.027-034.
25. Syrov V.N. Ponyatiyno-Terminologicheskie Aspekty Roka [Conceptual and Terminological Aspects of Rock]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture]. 2019. No. 2, pp. 146–159.
26. Syrov V.N. *Stilevye metamorfozy roka* [Style Metamorphoses of Rock]. 3rd edition, revised. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2017. 296 p.
27. Troitskiy A.K. Blesk i rutina tekhn-roka [Shine and Routine of Techno-Rock]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life]. 1983. No. 14, pp. 34–41.
28. Troitskiy A.K. Kollektiv iz Zazerkal'ya [The Team from the Looking Glass]. *Moskovskiy komsomolets*. 1979. 19 October. No. 240 (12.510), p. 4.
29. Ukhov D.P. Ansambl' «ELP» i problemy art-roka [Ensemble “ELP” and the Problems of Art-Rock]. *Klub i khudozhestvennaya samodeyatel'nost'* [Club and Amateur Performances]. 1980. No. 19, pp. 30–31.
30. Feofanov O.A. *Rok-muzyka vchera i segodnya* [Rock Music Yesterday and Today]. Moscow: Detskaya literatura, 1978. 184 p.
31. Tsuker A.M. *Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990: uchebnoe posobie* [Domestic Mass Music: 1960–1990: textbook]. Ed. 2nd, add. and rev. Rostov-on-Don: Publishing house of Rostov State Rachmaninov Conservatoire, 2012. 198 p.
32. Bangs L. *Exposed! The Brutal Energy Atrocities of Emerson Lake and Palmer*. *Creem*, 1974. March, pp. 40–44.
33. Emerson K. *Pictures of an Exhibitionist*. Blake Publishing, 2004. 324 p.
34. Hegarty P., Halliwell M. *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s*. NY, L.: The Continuum International Publishing Group, 2011. 318 p.
35. *John Rockwell*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Rockwell](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Rockwell) (accessed: 05/12/2020).
36. Lambe S. *Citizens of Hope and Glory. The Story of Progressive Rock*. Gloucestershire: Amberley Publishing, 2013. 224 p.
37. Lucky J. *The Progressive Rock Files Paperback*. Collector's Guide Publishing, 2000. 352 p.
38. Macan E. *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*. NY, Oxford: Oxford University Press, 1997. 290 p.
39. McAleer K. *A Progressive Rock Portfolio*. NY, Central New Yorker, 1970. 96 p.
40. *Merriam-Webster Online Dictionary. Art Rock*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/art-rock#h1> (accessed: 05/12/2020).
41. *Ministry of Rock. All about Progressive Rock*. URL: <http://www.ministryofrock.co.uk/ProgRock.html> (accessed: 12.05.2020).
42. *ProgArchives — Your Ultimate Prog Rock Recourse*. URL: <http://www.progarchives.com> (Accessed: 05/12/2020).



43. *Progressive Rock Reconsidered*. Ed. by K. Holm-Hudson. New York, London: Routledge, 2002. 280 p.

44. Rockwell J. *Art Rock. The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*. Ed. by J. Miller. NY, Random House, Inc. Rolling Stone Press, 1976. 474 p.

45. *The Rolling Stone Record Guide*. Ed. by D. Marsh, J. Swenson. NY, Rolling Stone Press, 1979. 631 p.

---

*About the author:*

**Elena A. Savitskaya**, Ph.D. (Arts), senior research associate of the sector of the artistic issues of mass media,

State Institute for Art Studies (125009, Moscow, Russia),

**ORCID: 0000-0002-6688-3286**, [helen@inrock.ru](mailto:helen@inrock.ru)

---





ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 730  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.097-107

**Э.Э. ПУРИК**  
**М.Г. ШАКИРОВА**  
**М.Л. АХМАДУЛЛИН**  
**В.Р. ШАКИРОВ**

*Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы*  
*г. Уфа, Россия*  
ORCID: 0000-0001-8256-6937  
elza.purik@mail.ru

*Башкирский государственный университет, Бирский филиал*  
*г. Бирск, Россия*  
ORCID: 0000-0003-4905-8118  
marinn.shakirova@yandex.ru

*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмаилова*  
*г. Уфа, Россия*  
ORCID: 0000-0002-6712-9058  
ugntuprint@yandex.ru

*Бирский исторический музей*  
*г. Бирск, Россия*  
ORCID: 0000-0001-6171-7628  
vilur@inbox.ru

**ELZA E. PURIK**  
**MARINA G. SHAKIROVA**  
**MARS L. AKHMADULLIN**  
**VILUR R. SHAKIROV**

*Bashkir State Pedagogical University named after Miftakhetdin Akmulla*  
*Ufa, Russia*  
ORCID: 0000-0001-8256-6937  
elza.purik@mail.ru

*Birsk branch of the Bashkir State University*  
*Birsk, Russia*  
ORCID: 0000-0003-4905-8118  
marinn.shakirova@yandex.ru

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov*  
*Ufa, Russia*  
ORCID: 0000-0002-6712-9058  
ugntuprint@yandex.ru

*Birsk Historical Museum*  
*Birsk, Russia*  
ORCID: 0000-0001-6171-7628  
vilur@inbox.ru

## **Мелодия формы и пространства: музыка как источник вдохновения**

Статья посвящена творчеству башкирского скульптора Руслана Нигматуллина, одного из ведущих мастеров современного изобразительного искусства республики. Родство художественно-выразительных средств музыки и пластических видов искусства, их экспрессивное начало становятся более очевидными при сопоставлении музыки и абстрактного искусства в процессе рождения художественного образа. Авторы

## **The Melody of Form and Space: Music as a Source of Inspiration**

The article is devoted to the artistic legacy of Bashkir sculptor Ruslan Nigmatullin, one of the leading masters of contemporary visual arts in the republic. The relatedness of artistic expressive means of music with those in the plastic arts, their expressive elements become more apparent in the comparison of music and abstract art in the process of generation of the artistic image. The authors examine the artist's oeuvres in the context of the particularity of sculpture as a peculiar art which requires from



рассматривают творчество художника в контексте особенностей скульптуры как специфического вида искусства, требующего от зрителя знания законов художественного формообразования и понимания их языка, основанного на таких элементах, как масса и пространство. В статье даётся анализ работ художника, выполненных в камне, металле, дереве, а их источник сам художник связывает с музыкой. Руслан Нигматуллин на протяжении своего творческого пути создает скульптурные композиции в разных направлениях: реализм, декоративная пластика, абстракция. Творческие работы мастера, по мнению авторов статьи, объединяет внутренняя образная идея: глядя на творения скульптора, можно отметить присущую им созерцательность, отвлечённость и чистое звучание — природное, этническое, иногда песенное, усиливающее их родство с музыкой. Художник считает одним из источников вдохновения древние мелодии Азии, имеющие общие корни с этнической музыкой башкир, казахов, тувинцев. Авторы проводят аналогию между их народными песнями и инструментальными наигрышами, которым присущ точный, выверенный ритмический строй, и работами художника, его способностью к созданию новой формы, часто такой же абстрактной, как мелодия, с которой она ассоциируется.

**Ключевые слова:**

ритмический строй, художественная форма, этническая музыка, абстрактное искусство, художественное восприятие, синестезия.

the viewer the knowledge of the laws of artistic form-generation and an understanding of their language, based on such elements as mass and space. The article presents an analysis of the artist's works made of stone, metal or wood, while the artist himself sees their source as being connected with music. During the course of his entire artistic path Ruslan Nigmatullin has created sculptures in different directions: realism, decorative plastic and abstract art. The master's art works, according to the authors of the article, are all unified by an inner figurative idea: when looking at the sculptor's works it is possible to observe their inherent qualities: contemplation, abstraction and pure sound — natural, ethnic and sometimes purely song-related, enhancing their relatedness to music. The artist considers one of the sources of his inspiration to be the historical Asian melodies, which share common roots with the ethnic music of the Bashkirs, Kazakhs and Tuvans. The authors provide an analogy between the folk songs of these peoples and their instrumental tunes, the latter being marked with a concise, measured rhythmic structure, and the artist's works, his ability to create new forms, frequently just as abstract as the melodies with which it is associated.

**Keywords:**

rhythmic structure, artistic form, ethnic music, abstract art, artistic perception, synesthesia.

*Для цитирования/For citation:*

Пурик Э.Э., Шакирова М.Г., Ахмадуллин М.Л., Шакиров В.Р. Мелодия формы и пространства: музыка как источник вдохновения // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 2. С. 97–107.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.097-107.

**С**кульптура — особый вид искусства, сложный для восприятия по сравнению с живописью или графикой, с которыми зритель сталкивается, как правило, значительно чаще и которые кажутся более доступными и понятными. Восприятие скульптуры, как и любого

другого из пластических искусств, требует от зрителя определённой подготовки, но здесь необходимо ещё и развитое пространственное мышление, чувство формы и пропорций, понимание её языка.

Язык скульптуры основан на таких элементах, как масса и пространство,

которые в работах современных художников подвергаются всевозможным трансформациям в зависимости от творческого замысла. Такие средства выразительности, как объём, игра светотени и цвет, обретают новое звучание в современной скульптуре. В этом ряду можно назвать фактуру поверхности, особенности материалов — дерева, металла, камня, стекла, бетона или пластика, их образный потенциал.

Язык этого вида искусства строится на внутренней структуре создаваемой формы, а также на способах её взаимодействия с окружающим пространством. В лучших произведениях скульптуры форма и пространство приобретают метафизический смысл и передают движение мысли и чувства.

Выпуклая поверхность демонстрирует активное жизненное начало, некую внутреннюю силу. Вогнутая поверхность, напротив, ассоциируется со вторжением пространства в скульптурную массу, её разрушение. Плоские поверхности дают представление о жёсткости материала, его невосприимчивости к изменениям, статичности. Традиционные представления об объёме, пространстве, форме, пропорциях, свете, цвете, фактуре зачастую подвергаются кардинальному пересмотру и используются в новом контексте.

При этом скульптуру — и современную, и классическую — нередко связывают с музыкой, называя застывшей мелодией. Сравнение это не случайно: ритм и гармония, на которых основана музыка, дают универсальный ключ к пониманию художественной формы и пространства в изобразительных видах искусства. По мнению В.Э. Девуцкого, музыка не располагает механизмами транслирования признаков эмоций, но передать сложные эмоциональные состояния возможно благодаря исторически сложившейся системе музыкальных эквивалентов признаков эмоций: резким темповым контрастам, полигармонией, жёстким септаккордным звучаниям [4, с. 20].

Музыка и скульптура связаны друг с другом и созвучны друг другу. Музыка невидима, а скульптура безмолвна, но при этом можно «увидеть» музыку и «услышать» скульптуру.

Руслан Нигматуллин<sup>1</sup> на протяжении своего творческого пути работает в разных направлениях: это и произведения, созданные в реалистических традициях, и декоративная пластика — стилизованные мифологические персонажи, подчёркнуто орнаментальные, навеянные этническими мотивами, и формальная пластика, иногда орнаментальная, иногда минималистическая, предельно лаконичная. Художник плодотворно работает в таких материалах, как камень (гранит, мрамор, базальт), бронза, дерево, отдавая предпочтение камню, который больше других соответствует его пластическому мышлению.

Работы мастера, различные по тематике и стилистике, объединяет нечто общее: внешне это строгость линий, культура работы с материалом, изящество пропорций. Но есть некая внутренняя идея, образная, позволяющая определить руку мастера — та самая «музыка», мелодия, которую можно «увидеть». Глядя на работы скульптора, можно отметить присущую им созерцательность, отвлечённость и чистое звучание — природное, этническое, иногда песенное, иногда интонационно еле уловимое, но, безусловно, усиливающее их родство с музыкой. Музыка красной нитью проходит через всё творчество художника, отражаясь как в названиях работ («Мелодии рубаи», «Степной мотив», «Пентатоника»), так и в их композиционном решении, певучем ритме, динамичной организации скульптурной формы [1; 8].

Образный строй работ, их стилистическое решение показывает явное влияние архаики, африканской скульптуры, этнических тюркских традиций. Башкирские мотивы, природа, тема степи подспудно чувствуются даже в абстрактных работах. Автор опирается на музыку «...фольклор-

ного слоя: отражение картин природы Урала и бытовых сцен народной жизни, во многом интуитивное использование лада, орнаментики и других признаков музыкального языка» [3].

При этом сам автор считает одним из источников вдохновения древнюю музыку Азии, этническую музыку башкир, казахов тувинцев, имеющую общие корни. Древние инструменты, звуки, извлекаемые из них, — плавные, построенные на простейших законах гармонии, близкие к звучанию природной стихии — создают особое настроение, напоминают о вечности, степных ветрах, шуме деревьев. Этнической музыке присущ точный, выверенный столетиями ритмический строй, дающий художнику внутренний импульс к созданию новой формы, часто такой же абстрактной, как музыка, с которой она ассоциируется.

Древней музыкой степных народов — казахской, башкирской — навеяны образы многих работ Р. Нигматуллина. Музыка, для которой характерно отсутствие упорядоченной структуры, где нет классической формы, присущей профессиональному искусству, как нельзя лучше отвечает характеру абстрактных работ художника, не подчиняющихся сложившимся композиционным канонам в силу особенностей гармонического лада и интонаций.

Взаимодействие искусств, усиление впечатления от одного вида искусства через обращение к другому — синестезия — часто помогает зрителю лучше понять художника, почувствовать идею произведения, даёт эмоциональный ключ к её пониманию. Миметическая группа признаков эмоций музыкальных эквивалентов просматривается с самими признаками эмоций [7]. Самыми мощными компонентами миметической сферы являются темповые, громкостные и фразировочные средства музыки, которые слушатель постигает за счёт общехудожественного опыта [6].

Синестезия как процесс восприятия вследствие возникновения различных

ассоциаций — прерогатива зрителя. Многие люди имеют возможность **не только слышать звуки, но и «видеть» их и, соответственно, наоборот, — связывать с определённой музыкой увиденное. Но синестезия может включаться и при создании образа в воображении художника, а музыка, поэзия могут расширить поток сознания за счёт неожиданных ассоциативных связей.** Отличительная особенность музыки в том, что это временное искусство, скульптура — пространственное. Проявление времени и пространства в обоих видах искусства отмечал ещё В. Кандинский в своей работе «Точка и линия на плоскости» [2, с. 153].

Родство выразительных средств — линии, цвета, напряжения, ритма — с языком музыки позволяет говорить о музыке формы, которая возникает в творчестве Руслана Нигматуллина на самых ранних порах его профессионального пути, в начале 2000-х. За прошедшие два десятилетия можно проследить, как меняются его творческие приоритеты и предпочтения, характер его работ. Первые из них выполнены в реалистической манере и отмечены интересом к восточной тематике, этническому портрету.

В зрелом творчестве заметен растущий интерес к тюркским орнаментальным мотивам, символике и мифологии, при этом художник не прибегает к прямому заимствованию, а его скульптуры обретают современное звучание. Это особенно заметно в таких работах, как «Ашина» (ил. 1).

Обращение к портрету и фигуре этнических персонажей, не становится при этом основной целью художника, бережно передающего все нюансы, трепетные движения человеческой души, но, тем не менее, иногда вызывая ассоциации с некими архетипами, древними образами, оживающими в его подсознании.

Декоративная пластика в творчестве художника связана также с мифологией, преимущественно тюркской, восточной. Орнаментальность, условность и некото-



*Ил. 1. Р. Нигматуллин. «Ашина».  
2014. Гранит. 220×120×60.  
Собственность автора*

рая плоскостность изображения облегчают восприятие этих работ, выполненных в бронзе и дереве. Кажущаяся лёгкость чувственного образа скульптуры роднит их с декоративно-прикладным искусством, но отнести к нему эти работы было бы ошибочным. Декоративно-прикладное искусство ставит целью декоративность, создание «красивого предмета», основной функцией которого является украшение интерьера. Анализ же таких работ, как «Кара юрга» (ил.2), показывает, что художник не ограничивается созданием стилизованной формы, подчеркнутая условность которой не должна вводить в заблуждение. Смысл работы, по утверждению автора, — в передаче «внутренней динамики и свободы», являющихся следствием генетической памяти [1, с. 34].

Обе работы отмечены лиричностью, тонкой передачей оттенков чувства и настроения за счёт нюансов пластического языка. При этом в них прослеживается определённый подтекст, уводящий зрителя от чисто эстетического впечатления и направленный на создание персонального мифа.



*Ил. 2. Р. Нигматуллин. «Кара юрга».  
2015. Пластическая масса. 180×50×40.  
Собственность автора*

Л.С. Выготский в своей «Психологии искусства» писал, ссылаясь на Б. Христиансена: «Развлекать наши чувства не составляет конечной цели художественного замысла. Главное в музыке — это неслышное, в пластическом искусстве — невидимое и неосязаемое» [1, с. 73]. Работы этого цикла объединяет лиричное начало, близость к песенному жанру, что проявляется в плавности, ритмичности линий, повторях формы и мягких изгибах. Линия — гибкая и упругая — даёт ощущение выраженной музыкальности; согласно Кандинскому, характер линии соответствует высоте звука различных инструментов [2, с. 153]. Наиболее полно линия ассоциируется со звучанием музыки тогда, когда художник максимально использует её гибкость и напряжение формы в абстрактных работах, в основе которых лежит динамичное орнаментальное композиционное решение. Музыка вызывает у человека эмоции за счёт специальных средств музыкальной выразительности.

К формальной, беспредметной пластике скульптор обращается уже на раннем этапе творчества, интерес к ней он сохранил и приумножил за годы работы как в монументальной, так и в станковой скульптуре.

Работы, выполненные в абстрактной манере, можно с большой долей условности разделить на более декоративные произведения орнаментального плана и на строго формальные, лаконичные, созданные на строгой геометрии формы и пространства.

«Облачный мост» — лёгкая воздушная работа, природное начало здесь перерастает в орнаментальное, создавая динамичную игру формы и пространства, проникающих друг в друга и играющих одинаково важную роль в композиции (ил. 3).

Близкая к ней по образному строю и материалу «Зимняя песня» вновь обращается к мифологическому образу коня, черты и грива которого едва уловимы (ил. 4).

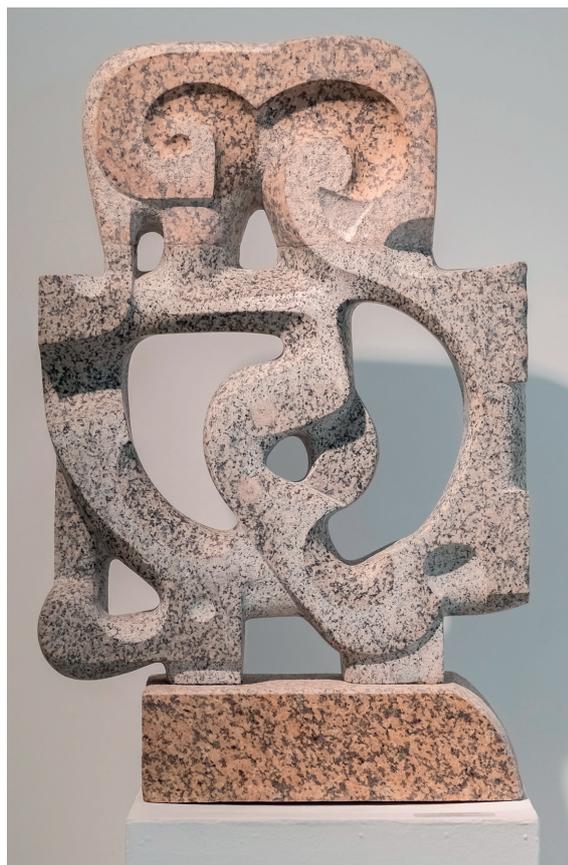
Работу «Степной мотив» отличает обращение к восточным мелодиям, тюркскому орнаменту, который, однако, утрачивает здесь статичность, оживая и обретая



Ил. 3. Р. Нигматуллин. «Облачный мост». 2017. Мрамор. 130×13×40. Собственность автора



Ил. 4. Р. Нигматуллин. «Зимняя песня». 2018. Мрамор, гранит. 40×40×15. Собственность автора



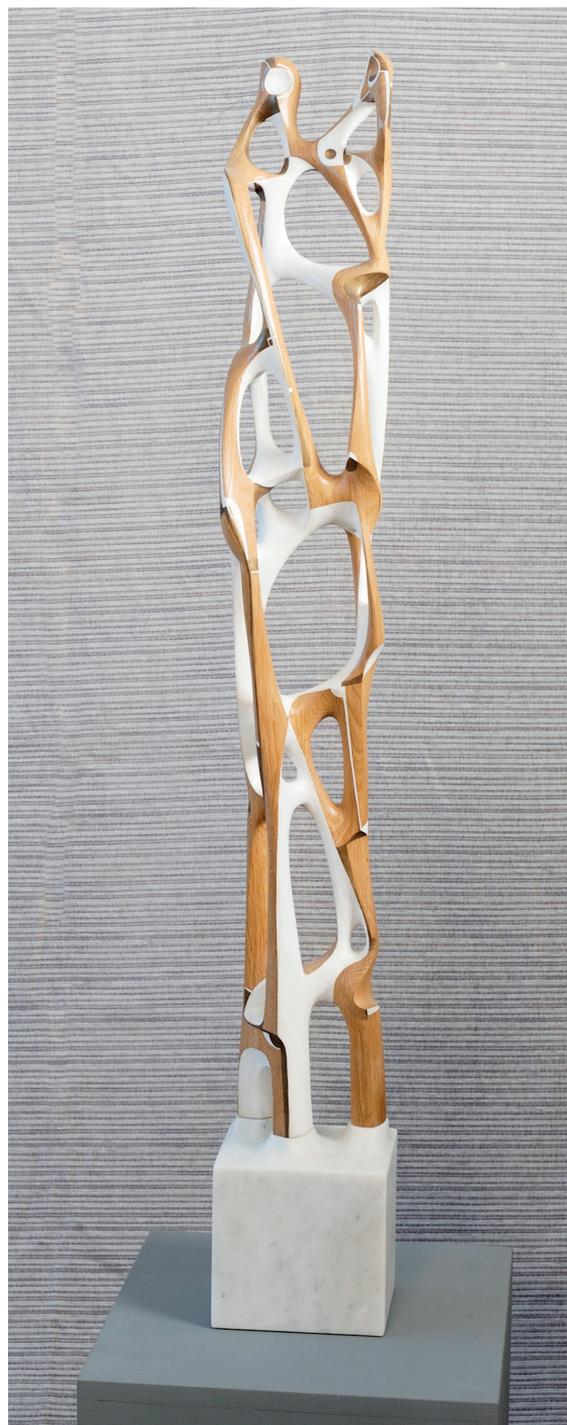
*Ил. 5. Р. Нигматуллин. «Степной мотив».*  
2016. Гранит, металл, акрил. 150×70×40.  
Собственность автора

собственную жизнь за счёт замысловатого ритмического строя, ассоциируясь с музыкальной формой, художественным строем степных изваяний (ил. 5).

Качество поверхности, цвет камня, слегка поблёкший от времени, вызывают к вечности, к звукам древних мелодий, монотонных, похожих на звучание степи.

«Танец» — вертикальная композиция, её отличают лёгкость и изящество, силуэт причудливо изгибается, пересекается с пространством сложной формы и дополняется цветом, вызывая у зрителя впечатление неуловимого движения, ассоциируясь с переплетающимися между собой фигурами, трансформированными и переработанными в подобие флейты со множеством пустот (ил. 6).

В работах последних лет наряду с декоративностью прослеживается стремле-



*Ил. 6. Р. Нигматуллин. «Танец».*  
2017. Морёный дуб, акрил, гранит. 120×15×15.  
Собственность автора

ние к более сдержанным ритмам, цельности композиции; они лаконичны и отличаются символичностью и большей условностью. Плавное музыкальное движение сменяется здесь чётким ритмиче-



Ил. 7. Р. Нигматуллин. «Красное и чёрное». 2014. Гранит, металл, акрил. 146×40×40. Собственность автора

ским строем, переходящим в речитатив. Такова, например, работа «Красное и чёрное» — знаковая, символичная, вызывающая в восприятии состояние устойчивого равновесия, но лишённая при этом статики (ил. 7).

В композиции «Пентатоника» (ил. 8) верхняя часть выполнена из полированного чёрного гранита, а нижняя — из охристого, тёплого, необработанного речного камня с сохранением природной фактуры. Верх работы — живой и ритмичный. Музыкальный образ, передан-



Ил. 8. Р. Нигматуллин. «Пентатоника». 2017. Гранит, камень. 150×50×40. Собственность автора

ный через орнаментальную абстракцию, усиливается за счёт контраста с грубоватой, «неправильной» нижней частью композиции.

«Рождение звука» — работа, навеянная архаической символикой, обладающая одновременно простой и сложной формой (ил. 9).

Ощущение гармонии, логичной завершенности композиции, музыкальность, «певучесть» линий усиливаются качеством обработки поверхности, доведённым до совершенства. Идеальная геометрия формы, отполированный мрамор, гранит или бронза, противопоставленные мягкой деликатной шлифовке, природной матовости камня или теплоте дерева, рождают ощущение музыки.

Британскому историку искусства XIX века Уолтеру Патеру принадлежит



построенная на ритмах и гармонии, она состоит из эквивалентных аккордам элементов — пространственных и материальных. Задача мастера — наполнить её содержанием, вдохнуть жизнь в новую структуру, что мы и видим в каждой работе Руслана Нигматуллина, прямой или подспудной темой которых является музыка. Музыка природной стихии — ветра, земли, воды; музыка материала — камня, дерева, металла; музыка мифа, легенды, древней истории...

*Ил. 9. Р. Нигматуллин. «Рождение звука».  
2019. Гранит. 40×30×30.  
Собственность автора*



утверждение, что всё искусство стремится к тому, чтобы стать музыкой [9], и скульптура не является исключением:

## PRИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Нигматуллин Руслан Рауилевич, скульптор. Государственный стипендиат министерства культуры РФ (2013, 2014). Лауреат Государственной республиканской молодежной премии им. Ш. Бабича (2010). Родился 17 января 1979 года в селе Учалы Учалинского района БАССР. Живет и работает в г. Уфе. Окончил Уфимскую государственную академию искусств им. Загира Исмагилова, скульптурное отделение факультета изобразительных искусств (2006). Член Союза художников РФ с 2011 года. С 2004 года — участник республиканских, региональных, межрегиональной, всероссийских, международной выставок. С 2006 года — участник всероссийских и международных симпозиумов и фестивалей «Скульптура в камне», в том числе Международных симпозиумов скульптуры в Чанчуньском парке мировой скульптуры в Китае (2010; 2015), Международного симпозиума скульптуры «Мелодия камня» (2014, г. Казань), Международного симпозиума «Мелодия камня» (2019, г. Баку).

## ЛИТЕРАТУРА

1. АртТеррия. Международный симпозиум по скульптуре. Уфа. СПб.: Дитон, 2016. 80 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 448 с.
3. Гарипова Н.Ф. Преломление традиций фольклора в технике композиции башкирских композиторов (на примере фортепианной пьесы Р. Касимова «908») // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 160–166. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.160-166.
4. Девуцкий В.Э. Эмоциональная палитра музыки как семантическая система // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 16–28. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.016-028.
5. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2003. 240 с.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
7. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции: учебное пособие для муз. вузов и вузов искусств. М.: Мультипринт, 2010. 346 с.

8. Художественный форум «Арт-Уфа – 2015»: Альбом-каталог выставки / Авт.-сост. С.В. Игнатенко. СПб.: Дитон, 2017. 672 с.

9. Inman, Bille Andrew. Walter Pater and his Reading, 1874–1877: with a Bibliography of his Library Borrowings, 1878–1894. New York: Garland, 1990. 537 p.

---

Об авторе:

**Пурик Эльза Эдуардовна**, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой изобразительного искусства, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (450008, г. Уфа, Россия),  
**ORCID: 0000-0001-8256-6937**, elza.purik@mail.ru.

**Шакирова Марина Геннадьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой технологического образования, Башкирский государственный университет, Бирский филиал (452453, г. Бирск, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4905-8118**, marinn.shakirova@yandex.ru.

**Ахмадуллин Марс Лиронович**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна, Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия); директор издательства, Уфимский государственный нефтяной технический университет (450062, г. Уфа, Россия),  
**ORCID: 0000-0002-6712-9058**, ugntuprint@yandex.ru

**Шакиров Вилур Рашидович**, научный сотрудник, Бирский исторический музей (452453, г. Бирск, Россия)  
**ORCID: 0000-0001-6171-7628**, vilur@inbox.ru

---

## REFERENCES

1. *ArtTerriya. Mezhdunarodnyy simpozium po skul'pture. Ufa.* [ArtTerria. International Symposium on Sculpture. Ufa]. St. Petersburg: Diton, 2016. 80 p.
2. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016. 448 p.
3. Garipova N.F. Prelomlenie traditsiy fol'klora v tekhnike kompozitsii bashkirskikh kompozitorov (na primere fortepiannoy p'esy R. Kasimova «908») [Refraction of the Traditions of Folklore in the Composition Technique of Bashkir Composers (by the Example of R. Kasimov's Piano Piece "908")]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. № 2 (27), pp. 160–166. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.160-166.
4. Devutskiy V.E. Emotsional'naya palitra muzyki kak semanticheskaya sistema [The Emotional Palette of Music as a Semantic System]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. 4 (33), pp. 16–28. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.016-028.
5. Kandinskiy V.V. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line on a Plane]. St. Petersburg: Azbuka, 2003. 240 p.
6. Medushevskiy V.V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [On the Patterns and Means of Artistic Influence of Music]. Moscow: Muzyka, 1976. 254 p.
7. Kholopova V.N. *Muzykal'nye emotsii: uchebnoe posobie dlya muz. vuzov i vuzov iskusstv* [Musical Emotions: a Tutorial for Music Universities and Universities of Arts]. Moscow: Mul'tiprint, 2010. 346 p.



8. Khudozhestvennyy forum «Art-Ufa – 2015»: Al'bom-katalog vystavki [Art forum “Art-Ufa — 2015”: Album-catalog of the Exhibition]. Author and comp. S.V. Ignatenko. St. Petersburg: Diton, 2017. 672 p.

9. Inman, Bille Andrew. Walter Pater and his Reading, 1874–1877: with a Bibliography of his Library Borrowings, 1878–1894. New York: Garland, 1990. 537 p.

---

*About the author:*

**Elsa E. Purik**, Dr.Sci. (Education), Professor, Head of the Department of Fine Arts, Bashkir State Pedagogical University named after Miftakhedin Akmulla (450008, Ufa, Russia),

**ORCID: 0000-0001-8256-6937**, elza.purik@mail.ru.

**Marina G. Shakirova**, Ph.D. (Education), Associate Professor, Head of the Department of Technological Education, Birsk Branch of the Bashkir State University (452453, Birsk, Russia),

**ORCID: 0000-0003-4905-8118**, marinn.shakirova@yandex.ru.

**Mars L. Akhmadullin**, Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Design, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia); Editor-in-Chief of Press, Ufa State Petroleum Technical University (450062, Ufa, Russia),

**ORCID: 0000-0002-6712-9058**, ugntuprint@yandex.ru

**Vilur R. Shakirov**, research associate, Birsk Historical Museum (452453, Birsk, Russia)

**ORCID: 0000-0001-6171-7628**, vilur@inbox.ru



**ANTHONY ROMEO  
DALE LAURIN**

*City University of New York (CUNY)  
New York City College of Technology  
New York City,  
United States of America  
ORCID: 0000-0003-3710-4949  
vanbrugh1725@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-2538-3901  
dtl170@aol.com*

**ЭНТОНИ РОМЕО  
ДЕЙЛ ЛАУРЕН**

*Городской университет Нью-Йорка  
Нью-Йоркский технологический колледж  
г. Нью-Йорк, Соединённые  
Штаты Америки  
ORCID: 0000-0003-3710-4949  
vanbrugh1725@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-2538-3901  
dtl170@aol.com*

**At Home in the World —  
the Architecture and Life  
of Frank Lloyd Wright\***

This article shows how the enduring admiration people have for the architecture of Frank Lloyd Wright (1867–1959) is explained by this principle of Aesthetic Realism, stated by the founder of this philosophy, the great American poet and critic, Eli Siegel: “All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves.”

Scholars have written of Wright’s contradictions: his charm and his arrogance, the warmth of his interior designs and his coldness to persons near to him. The authors show that like people everywhere, Wright was trying in his life to put together opposites in himself, including the same opposites he was able to compose magnificently in his best architectural work: most particularly, the opposites of inside and outside, “the snug and exterior.” Two early examples discussed are his 1893 Gale House and the Heurtley House of 1902.

Wright’s love of nature led to his concept of organic architecture: buildings inspired by, and at one with, their environment. A masterful example discussed in detail is his 1935 house design Fallingwater, built dramatically above a waterfall. The authors also show how two works from very different points in Wright’s long career — the 1904 Unity Temple, and the

**Мир как собственный дом —  
архитектура и жизнь  
Фрэнка Ллойда Райта\*\***

В данной статье непреходящее восхищение людей архитектурой Фрэнка Ллойда Райта (1867–1959) объясняется принципом эстетического реализма, сформулированным его основателем, великим американским поэтом и критиком Эли Сигелем: «Вся красота — это создание противоположностей, а создание противоположностей — это то, к чему мы стремимся в самих себе».

Учёные писали о противоречивой натуре Райта: его обаянии и высокомерии, теплоте его интерьеров и его холодности к близким людям. Авторы показывают: как и всё вокруг, Райт в своей жизни пытался объединить противоположности, включая и те, которые смог великолепно скомпоновать в своих лучших архитектурных творениях: в частности, противоположности внутреннего и внешнего, «уютта и экстерьера». Обсуждаются два ранних примера: его Гейл-хаус (1893) и Хертли-хаус (1902). Любовь Райта к природе привела его к концепции органической архитектуры: зданий, вдохновлённых окружающей средой и слитых с нею. Яркий пример, который подробно обсуждается, — возвышающийся над водопадом дом

\* This article is adapted from the author’s popular talk series Architecture and You. Mr. Romeo and Mr. Laurin are grateful to continue their study of Aesthetic Realism in professional classes taught by Chairman of Education Ellen Reiss.

\*\* Эта статья — адаптация популярной серии авторских бесед «Архитектура и ты». Г-н Ромео и г-н Лаурен выражают благодарность за возможность продолжения изучения эстетического реализма в профессиональных классах под руководством Эллен Рисс.

Guggenheim Museum, completed in 1960 — are opportunities for people to know ourselves better now. The explanation lies in the beautiful way each structure puts opposites together.

Fallingwater, построенный в 1935 году. Авторы также показывают, что две работы из разных этапов длительной карьеры Райта — Храм Единства (1904) и Музей Гуггенхайма, завершённый в 1960 году, — дают людям возможность лучше познать себя. Объяснение кроется в его восхитительном умении находить способы объединения противоположностей в одной структуре.

**Keywords:**

Frank Lloyd Wright, Architecture, Biography, Aesthetic Realism, Eli Siegel, Beauty, Love, Fallingwater, Solomon R. Guggenheim Museum.

**Ключевые слова:**

Франк Ллойд Райт, архитектура, биография, эстетический реализм, Эли Сигель, красота, любовь, Фаллингвотер, Музей Соломона Гуггенхайма.

*For citation/Для цитирования:*

Romeo A., Laurin D. At Home in the World — the Architecture and Life of Frank Lloyd Wright // ICONI. 2020. № 2, pp. 108–128. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.108-128.

**Frank Lloyd Wright**

“His is the one name recognized even by people who know nothing about architecture,” writes Regina Cole in a recent article on Forbes.com. “Though he died in 1959, Wright is still the architect who is referenced more than any other, living or dead. ... [His] stature only grows” [1]. Why is this true? We believe the enduring popularity of America’s greatest architect and the large meaning his life and work have for people today are explained by Aesthetic Realism, the philosophy founded by the eminent poet and critic Eli Siegel.

Aesthetic Realism is based on a principle that provides the means of looking at art and life, and their relation, which is new, practical, and which revolutionized our lives and our work as architects. “All beauty is a making one of opposites,” stated Mr. Siegel, “and the making one of opposites is what we are going after in ourselves” [11, p. 7]. We have seen this principle is true about, definitively explains, the work of Frank Lloyd Wright, and it also provides fresh insight into Wright’s questions as an individual yet representative self, a person who was hoping to make sense of opposites

in himself which he succeeded in composing, often magnificently, in his designs.

We begin with the biggest opposites people are dealing with all the time...

**Self and World, Personal and Impersonal**

In *Self and World, An Explanation of Aesthetic Realism*, Eli Siegel writes:

*We all of us start with a here, ever so snug and ever so immediate. And this here is surrounded strangely, endlessly, by a there. We are always meeting this there: in other words, we are always meeting what is not ourselves, and we have to do something about it. We have to be ourselves, and give to this great and diversified there, which is not ourselves, what it deserves. This means we have to be personal and impersonal, snug and exterior.* [12, p. 91]

We think what has affected many people about the buildings of Frank Lloyd Wright has to do with the way he puts together these opposites: the snug and exterior, inside and outside. He writes of how he came to feel the outer wall of a house should not just be “the side of a box” but should help “to bring the outside world into the house and let the inside of the house go outside.” [16, p. 166]



*Fig. 1. Fallingwater, glass meeting wall  
[public domain — Historic American Building Survey]*

(See fig. 1) And in his own first home built in Oak Park, Illinois, he even allowed a tree to grow within the house and through the roof, in spite of the consequences, which included more of the outside coming in than one would want!

One of the techniques Wright used was to make the transition from the outside to the inside of his buildings very dramatic. For instance, in his Unity Temple, after you walk from the low, dark entrance passageway, you are surprised and thrilled by the bright and spacious sanctuary within. (See figures 8 & 9) And in his design known as Fallingwater, perhaps the most famous residence of the

20th century, the “personal and impersonal, the snug and exterior” are brought together in another way: the living room has both a cozy fireplace and a broad expanse of glass above built-in seating, providing expansive views of its beautiful surroundings. (See fig. 19)

Now these architectural elements have been written about a great deal, but we’re saying something new: that Frank Lloyd Wright was dealing, in all of his designs, with a problem had by everyone. “The inner life of a person is deeply about whether one likes oneself or not,” wrote Eli Siegel [12, p. 232], and he showed that true self-esteem comes from honestly trying to like the *outside* world

and “give to this great and diversified *there*, which is not ourselves, what it deserves.” We feel that Wright’s inward debates and self-questioning were deeper than any of his biographers recognized, and so was his desire to like the world and give it new, expressive form in his architecture.

We can see Wright dealing with these opposites of the snug and exterior in his earliest works: the homes he designed for his Oak Park neighborhood, many of which can still be seen there. In the 1890s, when most homes were tall and often heavily ornamented in the popular Victorian style, Wright was among a group of Midwest designers that came to be known as the Prairie School of Architecture because their work was influenced by the low, horizontal line of the American prairie. These architects include Joseph Silsbee and Louis Sullivan, with whom Wright apprenticed.

Walking through Oak Park today is like walking through a Frank Lloyd Wright museum, and it’s an opportunity to see how his thinking progressed from rather traditional looking houses that were largely focused inward, to ones that are increasingly open and more horizontal. An example of the first is the **Walter Gale House** of 1893, designed while he was still working for Louis Sullivan. (See fig. 2) While it has a conventional, steeply sloped gable roof, you can see him experimenting with simple, strong geometry. For instance, he takes individual square windows and joins them together to create a continuous horizontal band.

The **Heurtley House** was built nine years later, in 1902, and we can see how far Wright has come from the Gale House. (See fig. 3) The dark band of windows now extends across the entire façade, making the roof—which is no longer a high gable but a low-profile hip roof with broad overhangs—seem to hover effortlessly above, and the horizontal emphasis is continued by that low front wall and even the brick coursing.

Wright was a tremendous energy, designing not only homes, but also book covers, murals, textiles, furniture, stained glass windows! His

designs, which are more popular than ever, were inspired by the beauty of nature he saw growing up in Wisconsin—the prairie, the sumac and hollyhock plants. His geometric abstractions of these forms show how deeply he was affected by the world around him, and he took it in and made it part of himself, so that these designs are recognized today as distinctly his.

Wright’s love and respect for nature led him to develop his concept of organic architecture—epitomized by Fallingwater, which we will discuss later—of designing buildings as if they grew from the earth. He wanted them to work together with, not take over, their surroundings. He once wrote: “Each material has its own message, its own song.” Wood, for instance, should never be “encased in an armor of paint” [7, p. 485].

Meanwhile, recognizing and respecting the value of other *people*, Wright found more difficult. He seldom admitted learning anything from other architects and wrote disparagingly, “The Parthenon is an architectural fraud,” and “the domes used by Michelangelo and Christopher Wren are all false as hell” [2, p. 302].

Arrogant statements like these—and sadly, he made many of them—show his unsureness. His flamboyance has been romanticized and recent biographies by Brendon Gill and Ada Louise Huxtable catalog his dishonesty and injustice to other architects. Yet with all the writing about him, what he was going after has not been understood. He was trying to answer a question that Aesthetic Realism sees as crucial in the life of every person who has ever lived, that is...

### Is the World to be Respected or Scorned?

He was born Frank Lincoln Wright in 1867 in the farming town of Richland Center, Wisconsin, the son of William Wright, an accomplished musician, lawyer, and preacher, and Anna Lloyd Jones, a teacher who had studied the ideas of German educator Friedrich Froebel.



*Fig. 2. Walter Gale House [Teemu008, wikimedia]*



*Fig. 3. Arthur B. Heurtley House [Aude, wikimedia]*

In his autobiography Wright says that the geometric shapes of the Froebel building blocks he played with as a child were always in his mind whenever he designed. He wrote of listening to his father playing Beethoven or reciting Edgar Allan Poe's "The Raven." This shows a respect and affection for his father. But he also wrote this, showing there was trouble in the Wright household, and as he often did, he refers to himself in the third person, as the "son":

*After their son was born something happened between the mother and father. ... Anna's extraordinary devotion to the child disconcerted the father. ... The boy, she said, was to build beautiful buildings. ... Before he was born, she said she intended him to be an Architect [16, p. 31].*

To say that his mother's "extraordinary devotion to the child disconcerted the father," is to make something that was a cause of resentment and pain, mild and patronizing. Did young Frank respect his mother for her "extraordinary devotion"? Did he feel he deserved it? In his book *Many Masks: A Life of Frank Lloyd Wright*, Brendan Gill points out that Wright's autobiography "glorified mother and son and tended to diminish the father" [5, p. 26].

The desire to get a false importance for oneself by diminishing another person — whether near to us or a stranger — is, Aesthetic Realism explains, contempt, and as the Wright household shows, it's terrifically hurtful. When Wright was 18 his father divorced his mother and left their home. Even before the divorce, however, Wright had a tendency to retreat into a world of his own. Author Harvey Einbinder writes: "He preferred spending hours in his attic room. A vertical hand-painted sign on the door outside announced SANCTUM SANCTORUM accompanied by a stern warning: KEEP OUT" [2, p. 14].

Like many young men, I, Anthony Romeo, also had a sanctuary. Mine was in the basement of our Long Island home, and I maintained it long after my parent's divorce when I was 12. Some years later in an

Aesthetic Realism consultation,<sup>1</sup> I was asked whether I used the arguments between my mother and father to justify my feeling that the world was mean and didn't amount to much. I said I had, and my consultants explained:

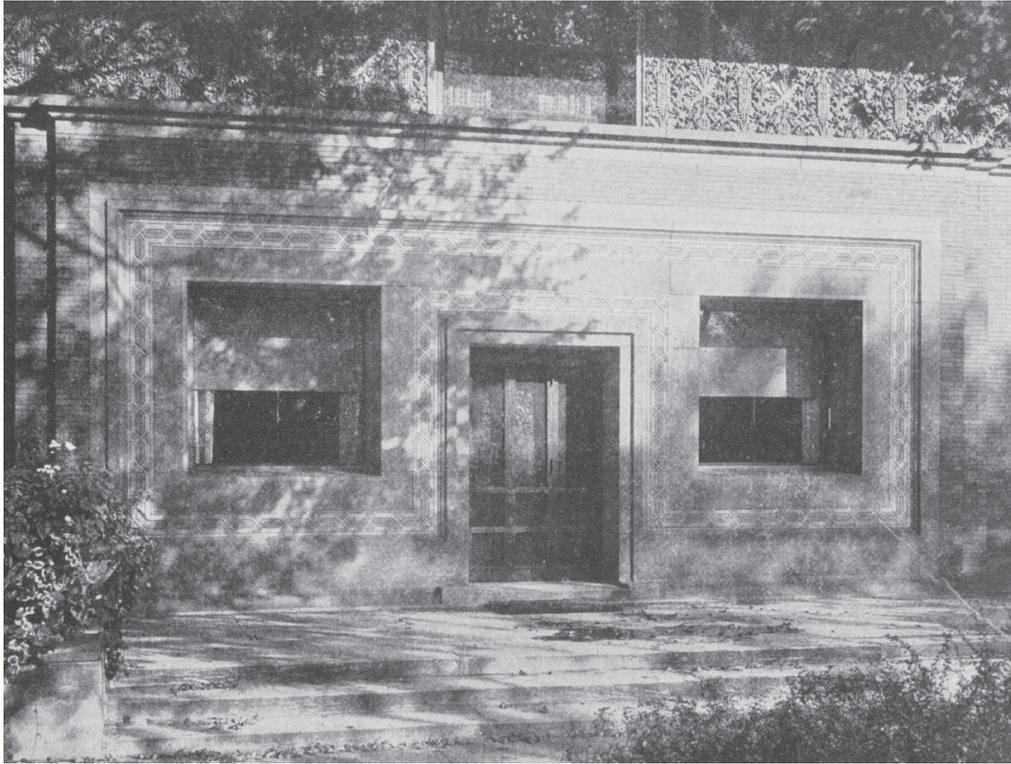
*Most people don't see the world as too friendly a place, but Aesthetic Realism says the structure of reality can be seen in such a way that a person can like himself and also like the world. ... Your interest in architecture comes from a desire to see that the world has a structure that makes sense.*

Studying the meaning of this changed my life deeply. I believe Frank Lloyd Wright felt — however unconsciously — that architecture stood for a world that made sense. As artist, his purpose was to respect and enhance rather than denigrate. We see this in the home he designed in 1893 for the publisher **William Winslow** in River Forest, Illinois. (See fig. 4) It honors the exterior — with a foliage motif carved into the dark green stone, relating the house to the neighboring trees; and it also honors the interior — with that snug hearth or fireplace, framed by a colonnade and located at the center of the house, something that became a hallmark of his residential designs. (See fig. 5)

### Art & Life in the Wright Home

In 1889, Wright married Catherine Lee Tobin, and soon designed and built the Oak Park home where they would live for the next 20 years, with — eventually — their six children. He opened his architectural practice here too, and the home became a laboratory where he experimented. (See fig. 6) Its small library is built entirely on the plan of an octagon, with a roof — square in plan — projecting out over the corner windows. This is where he met clients and reviewed plans, spreading out the drawings on a table on which light shines from the windows above.

The playroom — which was also used for entertaining — was a barrel-vaulted space flanked by long, low window seats scaled



*Fig. 4. Winslow House, foliage motif (top)  
[public domain — Historic American Building Survey]*



*Fig. 5. Winslow House, hearth  
[public domain — Historic American Building Survey]*



Fig. 6. F.L. Wright Home & Studio [wikimedia]

for children. But, like many fathers, Wright found it easier to provide a beautiful home for his children than to understand them. And they, like many children who feel their fathers are remote, were not always content to stay in the playroom. His son John described how they interrupted their father's business calls, broke the custom designed furniture, found a hidden stairway to the balcony of Wright's studio, and threw things over the railings on his visitors. In his autobiography Wright asks:

*Is it a quality? Fatherhood? If so, I seemed born without it. And yet a building was a child. I have had the father-feeling, I am sure, when coming back after a long time to one of my buildings. That must be the true feeling of fatherhood. But I never had it for my children* [16, p. 135].

He is courageous in saying this, but it troubled him. There was also trouble between Frank and his wife, Catherine. His autobiography continues, again in the third person: "Young husband more interested in the house than in his young bride, so the young wife said to him again and again" [16, p. 131].

One of the things that makes for pain in marriage is that we don't see the person we're close to in a way that's both personal and impersonal; we see her or him just personally — as belonging to us, and we think we know all about them. We also can see a spouse with a cool impersonality. When Wright looked at the sumac plant, he saw it as having the mystery and meaning of the world. He did not see his wife that way. Although he designed lovely dresses for her, with patterns that echoed the stained glass of their home, he wasn't eager to search within the rooms of her mind — to use a metaphor that Robert Browning, the poet, used in relation to his wife, Elizabeth Barrett Browning.

In an Aesthetic Realism lesson<sup>2</sup> I, Anthony Romeo, was privileged to have with Mr. Siegel in 1978, he asked me what a woman and a building have in common. I said I didn't know. "They both have depth and dimension," Mr. Siegel said, and he encouraged me to want to know a woman's mind. This made possible my marriage to Karen Van Outryve, who is a poet, an Aesthetic Realism consultant, and my dear wife of 38 years.



Fig. 7. Unity Temple [Brian Crawford, wikimedia]

### Inside & Outside

These opposites are as important as any in the life and work of Frank Lloyd Wright. While designing **Unity Temple** in 1904, Wright said he “discovered something tremendously important”: *What was it? That the reality of a building does not consist in the walls and the roof of that structure, but in the space in here to be lived in — there was the reality.*<sup>3</sup>

The reality of a building, just like the reality of everything else, is *both* inside and outside. But the exterior of Unity Temple is purposefully made less dramatic, and many architectural critics of the time criticized it as unfit for a house of worship, saying it looked more like a Mayan fortress. (See fig 7) In his catalog of Wright’s buildings, William Allin Storrer explains: “With its exposed pebble surface, the Unity monolith introduced reinforced-concrete construction to America on a grand scale. Its use was dictated in part by the need to keep costs of the structure low” [13]. The exterior does seem austere, with its thick monolithic concrete walls, but the ochre color of the stone aggregate Wright used has the concrete seem warmer.



Fig. 8. Unity Temple, view from passageway to sanctuary [James Caulfield]

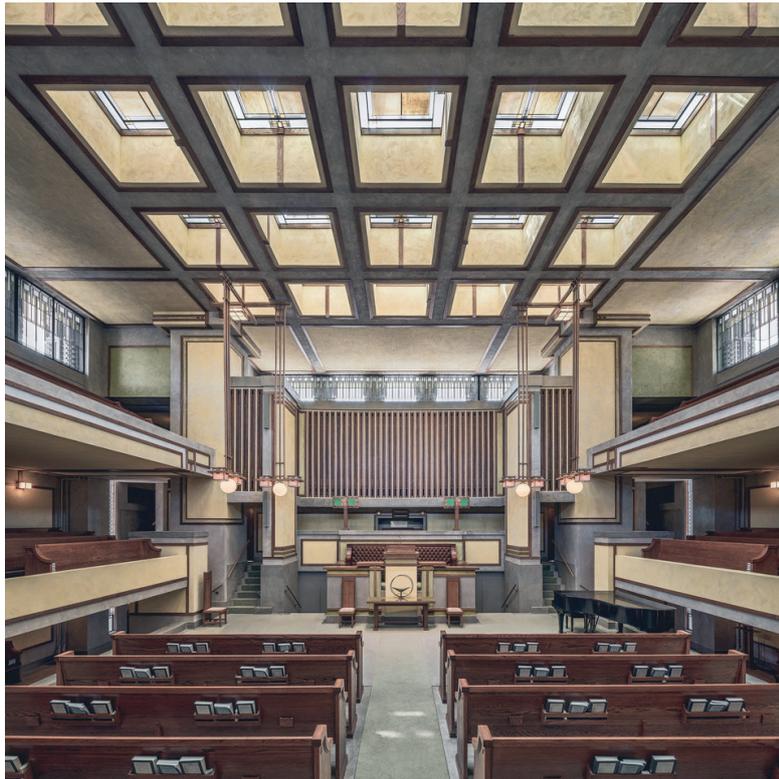


Fig. 9. Unity Temple, sanctuary [James Caulfield]

What makes Unity Temple most distinctive though, is how the beauty of the interior unfolds as you enter. First, you go through the entry and a series of narrow passageways made purposely low and dark. Walking further you are forced to make a few right angle turns. (see fig. 8) Then, in sudden contrast to this constricted space you enter the sanctuary, which is bathed in warm sunlight from a large central skylight and perimeter clerestory windows, reconnecting us once again with the outdoors. Sitting in the pews within this relatively small structure, you have an amazing sense of grandeur, spaciousness at one with warmth and intimacy. You are both “snug and exterior.”

In Frank Lloyd Wright, as in most people, there was a fight between what he showed outwardly and what he felt inside. This is one of the reasons that Brendan Gill titled his biography *Many Masks*. Wright needed to know that the depths of himself could be at one with space and brightness as is true of Unity Temple and many of his best designs.

### Continuity and Change in an Iconic New York Building

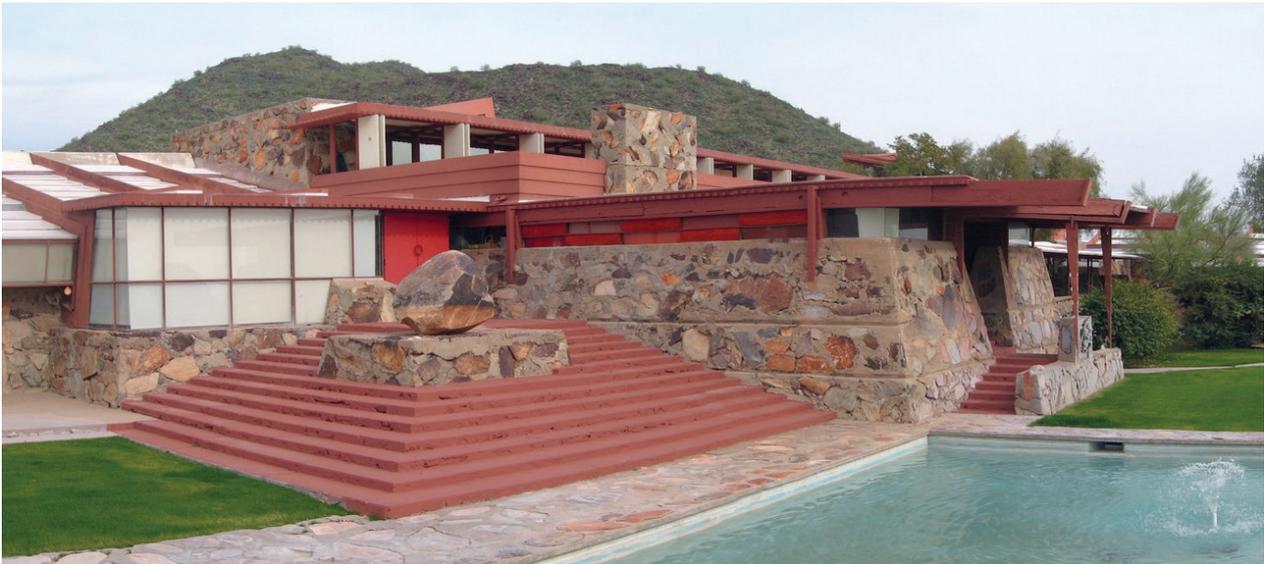
For the rest of his 91 years, Frank Wright went on to design many more works of great originality and variety: from the still modern-looking 1908 **Robie House** in Chicago (see fig. 10); to the **S. C. Johnson Wax Building** in Racine, Wisconsin, whose office interior is as beautiful today as when it was built in 1938 — including the original Wright-designed desks (see fig. 11); from the **Marin County Civic Center** in California, completed after his death in 1960; to the campus plan and several buildings he designed in the 1950s for **Florida Southern College** in Lakeville, Florida; from **Taliesin West**, his winter home and studio built in the Arizona desert in 1937 (see fig. 12); to what he called **Usonian homes** — beautifully designed yet affordable middle-class residences — that inspired Usonia, a housing development in Pleasantville, NY.



*Fig. 10. Robie House [Sailko, wikimedia]*



*Fig. 11. Johnson Wax Building interior  
[Carol M. Highsmith, wikimedia]*



*Fig. 12. Taliesin West [Greg O'Beirne, wikimedia]*



*Fig. 13. Solomon R. Guggenheim Museum  
[Ajay Suresh, wikimedia]*

In the late 1940s, Wright was commissioned by a New York City art collector to create a museum for his important collection of 20th century abstract art. For the **Guggenheim Museum** — originally known as the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective

Paintings, Wright conceived perhaps the closest thing to a non-objective building. Lacking straight walls, right angles, even flat floors in the main gallery, its design is based on the form of a spiral. (See fig. 13)



Fig. 14. Guggenheim Museum rotunda & dome  
[VillageHero, wikipedia]

This project—which occupied Wright for the rest of his life—proved to be one of his most controversial designs. It was criticized by some for the audacious curves of its exterior that were seen as an affront to its dignified 5th Avenue neighbors, for its unusual way of displaying paintings, and even for competing with the art that Wright was commissioned to show to its best advantage. But the building is also loved, including as an inspirational space for artists who, in recent years, have created installation art works specifically for it.

The building's mid-block entrance on Fifth Avenue is surprisingly inconspicuous, and once inside visitors pass through a low, rather small glass lobby, that evokes a temporary feeling of tightness and compression—related to Unity Temple—as a dramatic contrast to the main, huge, glowing space which explodes into view. (See fig. 14)



15. Guggenheim Museum, view across rotunda, structural ribs  
[Antony-22, wikipedia]

Straight ahead, on the east side of this great circular room bathed in sunlight from a low-domed skylight nearly 100 feet above, we are enticed to ascend a ramp. This ramp leads to the works of art, located along the perimeter wall that—like the ramp—winds higher and higher toward the light. So the ramp serves as both circulation for museumgoers and as the main display space for the art. Opposite central to the museum's design are continuity and discontinuity, which Eli Siegel writes about in his landmark 15 Questions: “Is Beauty The Making One of Opposites?”:

*Is there to be found in every work of art a certain progression, a certain indissoluble presence of relation, a design which makes for continuity?—and is there to be found, also, the discreteness, the individuality, the brokenness of things: the principle of discontinuity?*<sup>4</sup>

Wright himself described the Guggenheim as, “...one great space on a single continuous floor. The eye encounters no abrupt change, but is gently led and treated as if at the edge of a shore watching an unbreaking wave ... one floor flowing into another instead of the usual superimposition of stratified layers.” [4] But there is discontinuity too, as the twelve concrete ribs that rise from the ground to support the ramps and skylight above, also serve to divide the circular



*Fig. 16. Fallingwater (Edgar Kaufmann House)  
[aroundtheworldl.com]*

walls into smaller segments, creating mini-galleries that encourage visitors to pause and ponder. (See fig. 15)

Then there is the simultaneous continuous-discontinuous experience that's unique to

the Guggenheim: as you study one painting, you can turn around and look across the vast open space to see on the opposite wall a painting you may have admired ten minutes earlier, or on the level above that one, get a

preview of paintings you haven't yet seen. This establishes a sense of continuity — of exciting, often surprising relation — between the different works in our mind's eye.

This always makes for a thrill and it has great usefulness for ourselves. For as much as we can like the sureness and regularity of continuity in our lives — such as having a cup of coffee every morning or making the 8:30 bus everyday — we can also get into a routine that's boring and closes our minds to what's discontinuous with that routine, and very possibly something wonderful that we can miss: the morning song of a bird, the colorful print of a woman's dress on that crowded bus. The Guggenheim encourages us to be fair to what's before us, but also not to miss its relation to what else is around us.

### **Fallingwater: At Home in the World**

We take a closer look now at **Fallingwater**, the house Frank Lloyd Wright designed for Edgar J. Kaufmann in 1935. Critic Clay Lancaster describes it as — and listen for all the opposites he points to: “*a rare compositional perfection of harmonious contrasts. ... The building is so well suited to the setting that it becomes an integral part of it. The shapes that make up the Kaufmann house are simple yet complex, sturdy yet light as air, studied yet casual, well defined yet intangible, and functional though somewhat elusive and unreal.*” [8] (See fig. 16)

Architectural historian Bruno Zevi called it “one of the greatest monuments created by human genius” [17, p. 10]. Every year thousands of people from all over the world journey to see and experience it. They come away deeply stirred, and the reason, we think, is explained by Eli Siegel in a section of his *Outline of Aesthetic Realism* titled, “The world is friendlier than you know”:

*Trying to like the world on an honest basis is the most useful activity of a person. Unless one likes the world, one doesn't like oneself, and the chief reason the world is friendly is that it is the oneness of opposites which we like when we see a beautiful thing* [10].

Fallingwater — through the many ways it puts reality's opposites together — has a person like the world more, feel a sense of being truly at home in the world.

In 1932 Edgar Kaufmann, owner of a department store in Pittsburgh, purchased 1,600 acres of rural property 100 miles southeast of the city, in Bear Run PA, as a vacation site for his family and store employees. He and his wife Lillian loved this rocky, heavily wooded land that had a scenic waterfall at its heart. They came to spend more time in a modest cabin built near the falls, and soon decided to build a permanent summer home.

At this time their son Edgar Jr. was working as an apprentice to Frank Lloyd Wright. He encouraged his parents to ask the famous architect to design their new home, and a visit to the site was arranged in December 1934. As frequently occurred, walking the land inspired Wright. He once wrote: “[I]n the stony bone-work of the Earth, the principles that shaped stone as it lies, or as it rises and remains to be sculptured, by winds and tide — there sleep forms and styles enough for all the ages, for all of man” [3, p. 33]. After the trip he wrote in a letter to Edgar Kaufmann Sr., “The visit to the waterfall in the woods stays with me and a domicile has taken vague shape in my mind to the music of the stream”<sup>5</sup>.

Incredibly, the design *remained* in his mind until the very day a few months later when Kaufmann surprised Wright with a phone call saying he had flown to Wisconsin, where the architect's office was located, and would be there in a couple of hours to see how the design of his house was progressing. After the call, Wright calmly sat at his drafting table — surrounded by anxious associates and apprentices — and proceeded to draw floor plans and sketches of a house that amazingly ended up changing very little in its final conception. The Pittsburgh businessman had pictured his home as *facing* the waterfall. Imagine his astonishment when he saw Wright's sketch showing the house seeming to hover precariously

above the falls. Kaufmann knew of Wright's reputation for being innovative, eccentric, headstrong, but this?!

The very idea of building over a waterfall CAN be questioned. Is it respectful of nature or competitive with it? Could the architect have designed a house facing the falls that would have been just as beautiful? These ARE valid questions. But we think Wright's *purpose* also had validity. "E.J.," he told Kaufmann, "I want you do live with the waterfall, not just to look at it, but for it to become an integral part of your lives"<sup>6</sup>.

### A House that Does What We Want to Do

In Eli Siegel's preface to his book *Hot Afternoons Have Been in Montana: Poems*, he wrote: "[T]he very self of a thing is its relations, its having-to-do-with other things. Whatever is in the world, whatever person, has meaning because it or he has to do with the whole universe: immeasurable and crowded reality [9, p. xi]. This idea is of great importance to people everywhere, because Aesthetic Realism explains that the outside world is the other half of ourselves, and our happiness and well-being depend on how much we want to know and welcome our relation to other people and things. The success of Fallingwater is that this is what we feel: a building with strong, unique identity because it is at one with what is around it. We once suffered — as most people have — because we saw the outside world as too different from ourselves, as an interference to be fought or managed or gone away from.

The inaccuracy and hurtfulness of this way of seeing is something that I, Anthony Romeo, learned about in the lesson I spoke of earlier. At one point Eli Siegel asked me: "Do you believe your questions are distinguished and pretty much alone?" Yes, I answered. This feeling, which many people have, is painful, but we can also cherish it because we use it to feel important, distinguished. Mr. Siegel continued with depth and kind humor: "Can you name one question no one else has?" AR: "My question about anger." ES:

"No one else has that? That's old stuff. Seneca wrote an essay on anger, *De Ira*, in the time of Nero, first century A.D. or so. There are a few statements in the Bible. What can get you most angry?" AR: "Usually it's when I don't get my way." ES: "My, that makes you distinctive! Who ever got angry because he got his own way?"

As we wrote earlier, the desire to see ourselves as unrelated to others and better than them is a form of contempt. People secretly feel their contempt is what makes them distinguished, special, unique, but we've learned contempt is the most common, unoriginal thing; it makes our lives dull and unhappy.

We see Fallingwater as a criticism of the contempt that thrives on separation and hates relation. We think one large — if unconscious — reason people love this house is because it gives them hope for their lives: it shows self and world, inside and outside, and other opposites can work together. This can be seen in many details: for instance, the way a flight of stairs gracefully joins the living room to the stream beneath it (see fig. 17); the way a trellis anchors the house to a natural rock cliff and at the same time jauntily yields to the natural growth of a tree. (See fig. 18) Doesn't this say: my purpose doesn't have to fight with yours, oh World? — we can be friendly to each other! Are stream and living room, trellis and tree more themselves; do they have greater meaning through their relation to each other? Do we want to feel that the world adds to us and we add to it, just as Fallingwater and Bear Run add to each other?

### The Opposites Are the Means

Wright saw the world as friendly at Bear Run, and nature's opposites were the basis of this feeling, which he translated into architecture. About his design approach, he said:

*There in a beautiful forest was a solid, high-rock ledge rising beside a waterfall and the natural thing seemed to be to cantilever the house from that rock bank over the waterfall.*<sup>7</sup>



*Fig. 17. Fallingwater, stair to stream [wikimedia]*



*Fig. 18. Fallingwater, trellis & tree [wikimedia]*



*Fig. 19. Fallingwater, hearth (foreground) & window wall (rear) [wikimedia]*



*Fig 20. Fallingwater, corner window [Jenna Michieli, flicker public domain]*

Cantilevers are beams supported at one end only, with the other end extending outward, horizontally into space. “Wright saw the cantilever as a profoundly natural principle,” writes Donald Hoffman in his book on Fallingwater, “as in the outstretched arm, or the tree branch growing from the trunk” [6, p. 18]. The cantilevers here, built of steel-reinforced concrete poured in place and extending far out over the falls, were so extreme, engineers said he was crazy, and contractors balked at removing their temporary supports. But they were removed and the cantilevered terraces held.

Yet awesome as the cantilevers are, they would not have been truly successful if they *appeared* too heavy to the eye. They would look like they *should* fall; they would lack the necessary grace. One might think Wright would have used wood for the cantilevers — a relatively light yet strong natural material. But Wright wanted his building to capture the essence of the jutting rocks: a very heavy material that nonetheless can have a *form* that simultaneously makes for a sense of lightness. He wanted strength and grace to be more powerfully one. The success of concrete has to do with its quality of plasticity: even though it is a massive material, concrete can be given a *form* that makes for a greater sense of lightness. At Fallingwater this form is a smooth-surfaced rectilinear shape with rounded edges and painted a creamy ochre to make it appear even lighter.

Rising from the rock ledge is a solid, vertical stack of stone quarried from nearby. This stack or core is, in effect, a man-made extension of the rock ledge. Wright then has the horizontal living volumes and terraces extend outward in different orthogonal directions from the core. They imitate the rock ledges, seeming to float in space even as they are solid, heavy. At the same time, the living volumes and terraces step down the hillside in a way that’s related to the movement of water over the rocks below. (See fig. 16)

The meaning these opposite directions — vertical and horizontal — have for our lives is described by Eli Siegel in “The Aesthetic

Method in Self Conflict” — a chapter from *Self and World*:

*The vertical line is a symbol to the unconscious of the self alone; the horizontal, of the self going out. Were the vertical line to become one with the horizontal line, narrowness, width, and height would exist at once* [12, p. 118].

This explains what one feels observing Fallingwater rise toward the sky and spread outward at once as if to embrace the universe. Isn’t this what we hope to feel, an awareness of our individuality even as we reach out to all that out there?

I, Dale Laurin, was once like that vertical line Mr. Siegel described, someone who felt very much alone and was interested in little besides architecture. But after beginning to study Aesthetic Realism, I met a young woman, Barbara Buehler, who was a city planner. In an Aesthetic Realism lesson I was greatly fortunate to have with Eli Siegel, he asked me this crucial question: “Do you think if you saw the *depths* of yourself, you’d be rather close to the *depths* of a woman?” To my delight I came to see it was true. Like me, Barbara was also trying to put opposites together such as outside and inside — what she showed and what she felt within. I soon fell in love with her and wanted to spend the rest of my life with her — and since our marriage in 1980, I happily have.

### The World Comes Inside

Many people see home as a haven from a world they see as different or unfriendly. Fallingwater is kind because even as it satisfies a person’s desire — as we wrote in the beginning — to be snug and secure, it also impels us toward the exterior, to feel at one with the outside world.

For instance, as he did in other homes we’ve discussed, Wright made a huge stone fireplace the central focus of Fallingwater’s living room. Yet even in this cozy spot, the hearth yields to a boulder that juts right up through the stone floor. Left in place at the suggestion of Kaufman, this was the family’s



favorite rock where they had picnicked for years. (See fig. 19) And in several details, Wright makes the separation between outside and inside almost indiscernible — with the way, for instance, 1) that full length band of glass above the built-in seating has it seem there's no wall there at all; 2) the corners of rooms, usually closed, have windows that open out to frame unobstructed vistas (see fig. 20); and 3) a charming circular moss garden is divided in half by a window so that it's indoors and outdoors at once.

Perhaps the most thrilling detail is the way smooth glass meets rough stone directly, without the customary vertical window framing-piece, allowing the wall to continue uninterrupted from inside to outside. (See fig. 1) This makes for a feeling of sheer exhilaration, expressed in these lines of Walt Whitman that Frank Lloyd Wright cared for:

O to realize space!

The plenteousness of all, that there are no bounds,

To emerge, and be of the sky, of the sun and moon and flying clouds, as one with them... [15].

Twenty-five years before he first visited Bear Run, Wright said:

*Beauty, in its essence, is for us as mysterious as life. ... When we perceive a thing to be beautiful, it is because we instinctively recognize the rightness of the thing. This means that we have revealed to us a glimpse of something essentially of the fibre of our own nature. ...and we have a vision of harmonies not understood today, though perhaps to be tomorrow* [14, p. 53].

What is it a beautiful thing has, that is also “of the fibre of our own nature”? The answer to this question is in the great Aesthetic Realism principle — stated by Eli Siegel — that we have been illustrating, “All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves” [11, p. 7].

## NOTES

<sup>1</sup> “In consultations, a person’s individual life questions are understood and explained, through the principles of Aesthetic Realism. People find that the matters which confuse them most are made sense of at last, with cultural width, immediacy, and satisfying logic. Consultations may be had in person at the Aesthetic Realism Foundation in New York City or via telephone throughout America and abroad.” From: Aesthetic Realism Foundation Mission Statement & Description.

<sup>2</sup> “In 1941, [Eli Siegel] began to give individual Aesthetic Realism lessons to men, women, and children. ... “The resolution of conflict in self,” [he] taught, “is like the making one of opposites in art.” [H]e encouraged his students to see their own lives in relation to matters of culture: to other people in history, to poetry. ... The subjects of lessons were ... matters the person having the lesson asked about and wanted to understand..., for example, love, friendship, work, family. ... [A]s a person studied ethics, looked freshly at his or her own self-criticism, that person’s life changed profoundly and happily for the better.” Edward Green, Ph.D., “Eli Siegel. A Google Knol.”

<https://aestheticrealism.org/knol-on-eli-siegel/>

<sup>3</sup> Ken Burns, *Frank Lloyd Wright (1998) (film: documentary, biography, history)*.

<sup>4</sup> Eli Siegel, “*Is Beauty the Making One of Opposites?*” originally published by the Terrain Gallery in 1955 and reprinted in the *Journal of Aesthetics and Art Criticism* the same year.

<sup>5</sup> Frank Lloyd Wright to the Kaufmanns, ca 1935.

<sup>6</sup> Frank Lloyd Wright to the Kaufmanns, ca 1935.

<sup>7</sup> Frank Lloyd Wright, Hugh Downs interview, 1952. (Aired on NBC’s *Wisdom*, May 17, 1953.)

## REFERENCES

1. Coles, Regina. Frank Lloyd Wright: America’s Most Famous Architect Is Also Its Most Reviled. *Forbes.com* (Accessed: Jan. 22, 2020).
2. Einbinder, Harvey. *An American Genius: Frank Lloyd Wright*. Philosophical Library, 1986. 435 p.

3. Etlin, Richard A. *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: The Romantic Legacy*. Manchester University Press. 222 p.
4. *Finding Mr. Wright*, <https://www.findingmrwright.com/17-buildings/guggenheim-museum/>
5. Gill, Brendan. *Many Masks: A Life of Frank Lloyd Wright*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1987. 544 p.
6. Hoffman, Donald. *Frank Lloyd Wright's Fallingwater*. New York: Dover Publications, 1978. 116 p.
7. "In the Cause of Architecture," *Architectural Record*, May 1928, pp. 481–490.
8. Lancaster, Clay. Metaphysical Beliefs and Architectural Principles. *The Architectural Forum*, January, 1948, p. 156.
9. Siegel, Eli. *Hot Afternoons Have Been in Montana: Poems*. New York: Definition Press, 1957. 107 p.
10. Siegel, Eli. Outline of Aesthetic Realism. *New York Times*, August 16, 1976, p. 27.
11. Siegel, Eli. *The Modern Quarterly Beginnings of Aesthetic Realism 1922–1923*. New York: Definition Press, 1997. 52 p.
12. Siegel, Eli. *Self and World*. New York: Definition Press, 1981. 427 p.
13. Storrer, William Allin. *The Architecture of Frank Lloyd Wright: A Complete Catalog*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2nd edition, entry 96.
14. *The Essential Frank Lloyd Wright: Critical Writings on Architecture*. Bruce Books Pfeiffer, 2010. 453 p.
15. Whitman, Walt. Poem of Joys. *Leaves of Grass*, 1900.
16. Wright, Frank Lloyd. *An Autobiography*. New York: Horizon Press, 1932. 561 p.
17. Zevi, Bruno and Kaufman Jr., Edgar. *La casa sulla cascata di F. Ll. Wright*. Milano: ETAS KOMPASS s.p.a., 1965. 80 p.

---

*About the author:*

**Anthony Romeo**, architect; faculty, CUNY New York City College of Technology; educator, Aesthetic Realism Foundation (10012, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки), **ORCID: 0000-0003-3710-4949**, vanbrugh1725@gmail.com

**Dale Laurin**, architect; former faculty, CUNY New York City College of Technology; faculty, Aesthetic Realism Foundation (10012, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки), **ORCID: 0000-0003-2538-3901**, dtl170@aol.com

---

*Об авторе:*

**Энтони Ромео**, архитектор;  
Городской университет Нью-Йорка, преподаватель;  
Нью-Йоркский технологический колледж, педагог-теоретик;  
руководитель Фонда эстетического реализма  
(10012, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),  
**ORCID: 0000-0003-3710-4949**, vanbrugh1725@gmail.com

**Дейл Лаурен**, архитектор;  
Городской университет Нью-Йорка, бывший преподаватель;  
Нью-Йоркский технологический колледж, преподаватель;  
Фонд эстетического реализма  
(10012, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),  
**ORCID: 0000-0003-2538-3901**, dtl170@aol.com

