

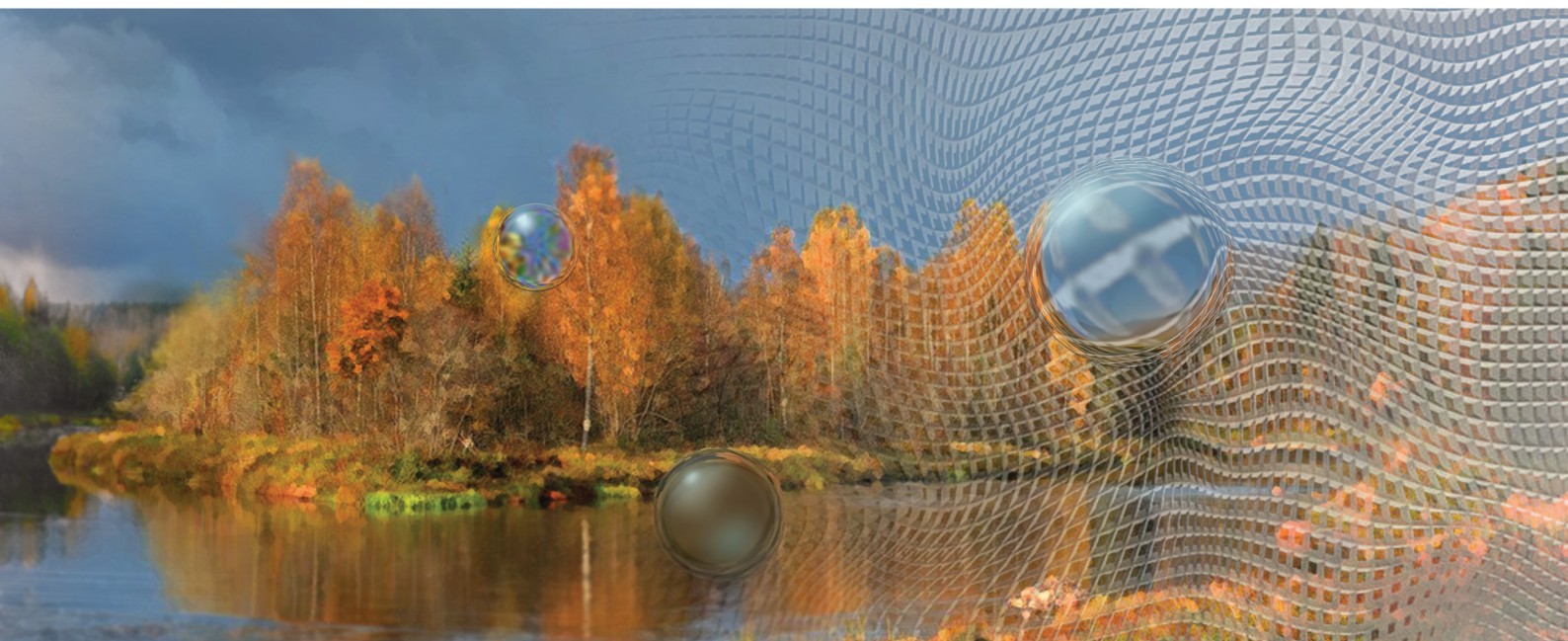
18+

ISSN 2658-4824 (Print)

# ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.  
Научные исследования

# ICONI



Art. Culture. Education. Scholarly Research

# ICONI

2020, № 3



# ИКОНИ

## Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

2020, № 3

Российский научный журнал

ISSN 2658-4824 (Print)

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3

---

### 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. 3

*Russian Scholarly Journal*

ISSN 2658-4824 (Print)

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3

---

### 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. Masharov, 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 Аскаревич**

Дизайн: Шакиров Вилур Рашидович  
Верстка: Кудаярова Юлия Маратовна

Журнал ИКОНИ (Искусство. Культура. Образование.  
Научные исследования) / ICONI.

Учредитель: Автономная некоммерческая организация  
дополнительного профессионального образования  
Научно-методический центр  
«Инновационное искусствознание».

Адрес: 450059, Российская Федерация, г. Уфа  
ул. Рихарда Зорге, д. 17, корп. 1, оф. 306  
Тел.: +7 (347) 216 49 73  
e-mail: i2018n@yandex.ru

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

Сетевое издание. 18+.  
Издаётся в России с марта 2019 года.

Распространяется в Российской Федерации  
и зарубежных странах на русском, английском,  
немецком, французском языках.

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

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3

Выходит 4 раза в год.  
Цена свободная.

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

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

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

---

Подписано в печать 03.11.2020. Формат 60×84/8.  
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.  
Усл.печ. л. 17,44. Заказ № 27.  
Тираж (печатный) 100 экз.  
Отпечатано на оборудовании  
Научно-производственной фирмы «Восточная печать»  
450080, г. Уфа, ул. Менделеева, д. 195/2  
Тел./факс: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

---

**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: Yulia M. Kudayarova

ICONI journal (“Art. Culture. Education.  
Scholarly Research”).

Founder: Autonomous non-profit organization  
of supplementary professional education  
Scholarly-Methodical Center  
“Innovational Art Studies”

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

The journal is registered in the Federal Service  
for Supervision of Communications,  
Information Technology, and Mass Media.  
(Testimony of registration:  
EL No. FS 77-79424 from 02.11.2020)

Online edition. 18+.  
Published in Russia since March 2019.  
Distributed in the Russian Federation  
and other countries in Russian, English, German, French.

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

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3

Published four times a year.  
Negotiable price.

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

---

Signed in for printing 03.11.2020. Format: 60×84/8.  
Offset paper. Font: Noto Serif.  
Printing l. 17,44. Order No. 27  
Run of 100 copies (Print).  
Printed on the printing facilities  
of “Vostochnaya pechat” Co. Ltd  
450080, Ufa, Mendeleev str., d. 195/2  
Tel./fax: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

## СОДЕРЖАНИЕ

---

### Эпохи мировой художественной культуры

---

*Демченко А.И.*  
Средневековье (от Рождества  
Христово к XIII столетию).  
Восток и Запад ..... 6

---

### Диалог культур

---

*Kevin Fennell*  
Aesthetic Realism Explains  
Rock and Roll and Our Lives ..... 28

---

### Современный композитор

---

*Oleksandr Perepelytsia*  
Innovations of Genre-Related Form  
in Karmella Tsepkenko's  
Piano Music ..... 46

*Egward Green*  
Interview with Composer  
Marcus Paus ..... 56

---

### Национальная культура

---

*Кудрявцев В.Г.*  
Семантическая система  
народного марийского костюма  
и его художественно-образная  
интерпретация ..... 68

---

### Творческая педагогическая мастерская

---

*Мезенцева С.В.*  
Новая культура трансляции знаний  
в условиях цифровой  
образовательной среды  
творческого вуза  
(об опыте работы в системе  
Moodle и Moodle Music) ..... 80

---

### Российское образование в контексте культуры

---

*Петрова Н.Н.*  
Цифровое музыкальное  
исполнительство как отражение  
аксиосферы культуры  
и образовательного пространства  
цифрового века ..... 87

*Болдуреску Ю.В.*  
Нескучные этюды  
в классе флейты ..... 98

*Охотников В.Е.*  
Смысловая детализация  
музыкального текста  
в работе с начинающими  
гитаристами ..... 107

---

### Лекторская трибуна. Авторские курсы

---

*Демченко А.И.*  
Творчество А.И. Хачатуряна ..... 122

*Горбунова И.Б.*  
*Заливадный М.С.*  
Музыка, математика  
и информатика:  
история взаимодействия ..... 137



## CONTENTS

---

### Epochs of World Artistic Culture

---

*Alexander I. Demchenko*

The Middle Ages (*from the Birth of Christ to the 13th Century*).  
The East and the West ..... 6

---

### Dialogue of Culture

---

*Kevin Fennell*

Aesthetic Realism Explains  
Rock and Roll and Our Lives ..... 28

---

### The Contemporary Composer

---

*Oleksandr O. Perepelytsia*

Innovations of Genre-Related Form  
in Karmella Tsepikolenko's  
Piano Music ..... 46

*Egward Green*

Interview with Composer  
Marcus Paus ..... 56

---

### National Culture

---

*Vladimir G. Kudryavtsev*

The Semantic System  
of the Mari Folk Costume  
and its Artistic-Figurative  
Interpretation ..... 68

---

### Creative Pedagogical Workshop

---

*Svetlana V. Mezentseva*

A New Culture of Broadcasting  
Knowledge in the Conditions  
of the Digital Educational  
Environment of an Artistic University  
(about the Experience of Working  
in the Moodle and Moodle  
Music Systems) ..... 80

---

### Russian Education in the Context of Culture

---

*Natalia N. Petrova*

Digital Musical Performance  
as the Reflection of the Axiosphere  
of Culture and the Educational  
Space of the Digital Age ..... 87

*Yulia V. Boldurescu*

Diverting Etudes  
in the Flute Class ..... 98

*Vladimir E. Okhotnikov*

The Semantic Realization  
of the Musical Text in Work  
with Beginner Guitarists ..... 107

---

### The Lecturing Tribune. Authorial Courses

---

*Alexander I. Demchenko*

The Musical Oeuvres  
of Aram Khachaturian ..... 122

*Irina B. Gorbunova*

*Mikhail S. Zalivadny*  
Music, Mathematics  
and Computer Science:  
History of Interaction ..... 137





ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 7.03  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.006-027

**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 Conservatoire  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

**Средневековье  
(от Рождества Христова  
к XIII столетию).  
Восток и Запад**

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

**The Middle Ages  
(from the Birth of Christ  
to the 13th Century).  
The East and the West**

The essence of the series of essays published by the journal is that with a maximum compactness of the presentation, it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture, covered in its entirety both from the point of view of the general historical process, and in relation to the various arts (literature, the fine arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization according to national schools and the division into the separate respective arts with the genre specification inherent in each of them are overcome, which answers 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, the Greco-Roman world, the Middle Ages, the Renaissance era, the Baroque period, the Enlightenment, Romanticism, Post-romanticism, the first, second and third Modern periods, Postmodernism, and, as an afterword, — “The Golden age of Russian artistic culture.”



**Ключевые слова:**

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Средневековье.

**Keywords:**

the global artistic process, the chief historical periods, the Middle Ages.

**Для цитирования/For citation:**

Демченко А.И. Средневековье (от Рождества Христова к XIII столетию). Восток и Запад // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 6–27. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.006-027.

**С**редневековье — историческая эра между завершающей фазой Античности и начальной стадией эпохи Возрождения.

Такое обозначение (*Средние века*) — совершенно условно, оно возникло почти как недоразумение из субъективных убеждений представителей Возрождения, которые считали, что между расцветом культуры в античные времена и *возрождением* этого расцвета в эпоху Ренессанса пролегла полоса «*тёмных веков*», не имевшая пользы для прогресса, некий досадный пробел в развитии цивилизации, — отсюда обозначение данного времени как чего-то промежуточного, проходного.

Но, во-первых, те столетия невозможно расценивать как что-то случайное и бесцельное, поскольку человечество в своём движении закономерно должно было пройти данный этап. И, во-вторых, это огромное историческое измерение (примерно от начала нашей эры и почти до XIV века) принесло большую художественную культуру со своими достижениями и вершинами.

При всём том следует признать, что причины для появления суждений о кризисе культуры во времена Средневековья были. Главным образом это касается Западной Европы, которая после Античности пережила длительную полосу так называемого *варварства*.

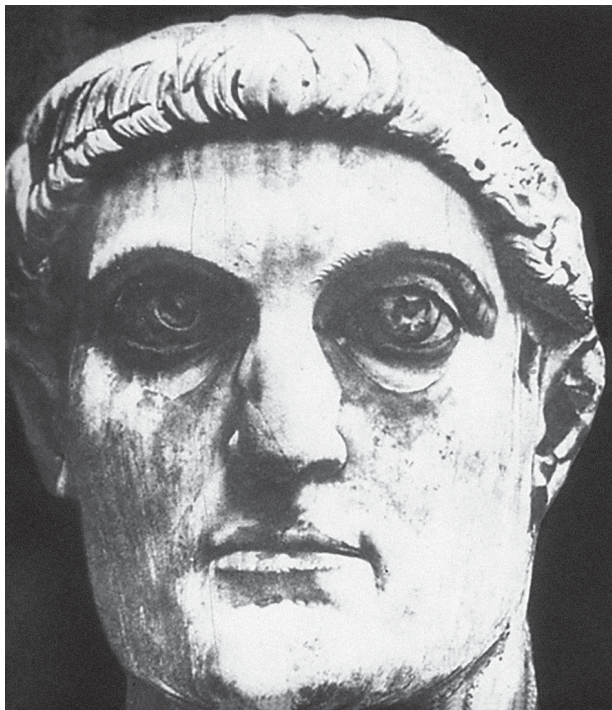
Примечательно, что варварское начало всё настойчивее входило в жизнь и искусство Рима первых веков нашей эры — Рима, который был тогда форпостом цивилизации. Входило как изнутри, так и извне.

Чтобы представить, как оно входило *изнутри*, в ходе саморазвития этой грандиозной и блистательной культуры, возьмём, к примеру, римский скульптурный портрет. В ходе его эволюции нарастали тенденции к опрощению и огрублению в моделировании человеческого облика.

Сказанное касалось даже первого лица Римской державы — императора. Если обратиться к изображению **Филиппа Аравитянина** (середина III века н. э.), то сразу же возникает вопрос: где импозантность, великолепие и царственная осанка цезарей «золотого века» римской истории, того же Августа?

Этот персонаж — из череды так называемых «солдатских» императоров, то есть тех военачальников, которые захватывали власть при поддержке армии. И соответственно — низкий лоб, тяжёлый подбородок, внешность человека из низовой среды.

Как и у Филиппа Аравитянина, прозвище императора **Максимиана Фракийца** (середина того же века) говорит о его происхождении с далёкой периферии Римской империи, то есть с «варварских»



Ил. 1. Константин  
(скульптурный портрет, Рим).  
Мрамор, около 325 года.  
Капитолийские музеи,  
Дворец консерваторов, Внутренний двор.  
Рим, Италия

территорий. Запечатлено обличье чрезвычайной волевой, властной. Короткая стрижка человека, менее всего озабоченного своей внешностью, квадратный подбородок, жёсткие черты лица — чувствуется, что персона с таким «каменным» лицом не остановится ни перед чем для достижения своих целей.

Всматриваясь в облик **Константина** (Константин Великий, император с 306 года, основал новую столицу Римской империи — Константинополь, поддерживал христианство), нетрудно заметить, как на данном историческом этапе взаимодействуют и соединяются уже два аспекта: «варварство» и христианизация. Чрезмерно крупному, упрощённо вылепленному лицу придано выражение надличной, мистической одухотворённости. В этом отношении особенно обращает на себя внимание как бы заклинающий,

«остекленевший» взгляд гиперболизированно огромных глаз.

Подытоживая, находим в целом следующие характерные черты: подчеркнута жёсткая лепка лица, предельная суровость, первозданная мощь — так, образно говоря, из римской тоги постепенно вырастал варвар.

Ещё более сильной и существенной была варваризация *извне* — имеется в виду неостановимый исторический поток пришедших в движение народов, населявших окраины Римской империи. Их вторжения начались со II века н. э. и сопровождалась разрушением городов, храмов, памятников искусства.

На руинах Римской империи возникли варварские королевства, уровень цивилизованности которых, можно сказать, был равен нулю. В искусстве произошёл соответствующий «сброс»: царили наивность, грубость, примитив.

Если, продолжая линию «царственных особ», оценивать скульптурную группу «**Два императора**» (начало IV века), то придётся признать, что примитивизация доведена здесь до прямого уродства. И неизбежна констатация того факта, что в сравнении с Античностью совершенно утрачено мастерство изображения конкретного человеческого облика. Кроме того, в этих образах всё обезличено и отчуждено от человека — предстающие здесь монархи-варвары напоминают марионеток.

Утверждавшееся в искусстве Западной Европы «варварство» принесло с собой пристрастие не только к безобразному, но и к чудовищному, к мрачной фантастике, обнаруживая реликты «звериного стиля» с его корнями в искусстве Древнего мира. Следы и отзвуки такого пристрастия сохранились до самого конца рассматриваемой эры.

Характерны с этой точки зрения изображения, украшающие собор Парижской Богоматери, причём будем иметь в виду, что выполнены они в XII столетии, то есть уже на закате Средневековья!

В скульптурном декоре знаменитого сооружения перед нами предстают настоящие чудовища — человекоподобные и в образе хищных птиц. В этих химерах совершенно явственны отголоски варварских представлений, и не будем забывать, что химеры в сознании средневекового человека являлись олицетворением человеческих грехов.

Всматриваясь в такие изображения, можно в качестве параллели привести образцы французской танцевальной музыки позднего Средневековья — та же страна и то же время. К примеру, звуковая картинка «*Hare, hare, bye! — Balaam*» вряд ли требует комментариев, поскольку варварское начало в ней самоочевидно.

А вот другой образец подобного рода прокомментировать стоит. Это тоже Франция XII века — «**Страшный суд**» (скульптурная группа из собора в Отёне, около 1130 года). Она символически изображает сцену «взвешивания» добродетелей и пороков человека в Судный день.

Дьявол (фигура справа), кровожадно усмехаясь, оттягивает вниз чашу с грехами — его тело покрыто жёсткими параллельными полосами отвратительной чешуи, что дополнено когтистыми лапами (адский монстр). Но и фигура ангела (слева, он поддерживает чашу добрых дел) почти столь же уродлива в своей деформированности.

Когда Западная Европа переживала «тёмные века», в ряде регионов *Востока* шло поступательное и полноценное развитие искусства. На этом историческом этапе к Азии вновь (после Античности) переходит лидирующая роль в области культуры.

Так, на фоне упадка западноевропейского градостроительства Восток поражал великолепием городов. Ближе всего к Европе находился тогда арабский Халифат — огромная держава, созданная под знаком утверждения ислама. С его распространением произошёл стремительный подъём мусульманского зодчества. Быстро сформировались основные типы

архитектурных сооружений, которые на многие столетия оставались неизменным каноническим образцом, и созданные тогда формы впечатляют своей цельностью, ясностью и красотой.

В числе впечатляющих образцов — **мавзолей Саманидов** в Бухаре (IX–X века). Это сооружение — из самых высоких достижений архитектуры мусульманского мира, жемчужина зодчества Среднего Востока. Поразительна гармоничность, простота и оригинальность архитектурной композиции: куб, увенчанный полушаром (идеальные пропорции, преподносимые в «человеческом измерении»), и декоративное богатство в кладке жёсткого кирпича (изысканная игра светотени, узорчатый орнамент).

Совершенно великолепной по красоте и пластичности могла выглядеть и инженерная конструкция. Таким предстаёт **мост Аньцзицяо** в провинции Хэбэй (589–608 годы, Китай). И, разумеется, не приходится говорить о неповторимом стиле японских многоярусных сооружений с их ажурным изяществом. Одно из них — «**Золотой павильон**» (Киото, Япония).

Переходя к образцам китайского изобразительного искусства, отметим **статую богини** (Гуань-инь — богиня милосердия, XII век). Если отвлечься от приданных ей священных атрибутов, перед нами окажется вполне земная женщина в момент раздумья и высокого отдохновения. Непринуждённость позы подчёркивает состояние просветлённой гармонии и внутренней раскованности.

Контрастный пример — картина «**Играющие дети**» (XII век). В этой зарисовке бытовой сценки обращает на себя внимание живая прелесть превосходно изображённых малышей.

Необходимо отметить и ряд образцов художественного творчества Индии времён Средневековья. Начнём с искусства *Гандхāры* (ныне на территории Пакистана), которое сложилось под влиянием эллинистической и иранской традиций.



Ил. 2. Мавзолей Саманидов (Бухара).  
897–902 годы

Здесь впервые появляются скульптурные изображения Будды, ранее почитаемого лишь в виде символов. В этом и многом другом гандхарская художественная школа оказала большое воздействие на развитие искусства в Центральной и Восточной Азии.

Изображение Будды, сложившееся в искусстве Гандхары, стало каноническим. Один из совершенно классических примеров — **голова Будды** (IV век), где воссоздан образ возвышенного состояния покоя и ясного созерцания.

В качестве эталона передана физическая красота с 32 признаками совершенства: удлинённые мочки ушей (знак благородного происхождения основателя буддизма), выступ на темени (символ божественной мудрости), миндалевидные глаза и т. д. Подчёркнутая мягкость черт лица создаёт ощущение женственности, что призвано отразить всеобъемлющую

полноту образа (как бы соединяя различные человеческие ипостаси).

Теперь обратимся к художественным сокровищам, находящимся в *Аджанте*. Это комплекс высеченных в скалах буддийских монастырей, и в 29 пещерных залах здесь представлены архитектурные формы, скульптурный декор, росписи на темы буддийской мифологии.

Фрески Аджанты замечательны богатством фантазии, красотой цвета и ритма. Роспись «**Раджа во дворце**» (V век) демонстрирует характерные для стиля Аджанты утончённость, изящество живописания. Значительную роль в декоре потолков пещерных храмов Аджанты играли росписи, выполненные в виде маленьких квадратных картин и содержащие буддийские символы, растительные мотивы, фигурки животных.

Отмеченные «пунктиром» визуальные иллюстрации красноречиво гово-

рят о состоянии искусства на различных территориях Востока, разительно отличающегося по уровню художественного исполнения от того, что представлено в европейском художественном творчестве Раннего Средневековья.

Однако и в Западной Европе, пусть очень затруднённо и замедленно, всё же происходил поворот к обретению цивилизованных форм существования. Ведущими цивилизующими факторами выступили феодализм и монотеистическая религия.

Феодализм выработал настолько чёткую и выверенную систему многоступенчатых соподчинений, что она оказалась жизнеспособной и на протяжении многих столетий после Средневековья (допустим, в России крепостное право существовало до середины XIX века). Основопологающим для средневекового менталитета стал принцип иерархии. Присущее этому принципу расположе-

ние составных частей общей структуры в порядке от высшего к низшему выразилось в жёсткой упорядоченности словесных взаимоотношений. Нечто похожее отмечалось в организации цивилизаций Древнего мира — теперь, после греко-римской Античности с её преимущественно демократическими, республиканскими формами жизни, это как бы повторяется, но уже на другом витке исторической эволюции.

Принцип иерархичности пронизывает и средневековое искусство. Показательный пример: даже такой гуманист, каким мы знаем грузинского поэта **Шотá Руставéли** (XII век) в своей поэме «**Витязь в тигрóвой шкуре**» считает нужным говорить только о тех, кто занимает высшее положение в обществе. И Руставели как само собой разумеющееся принимает самоуничижение рядовой массы перед своими повелителями.

Другой, может быть, ещё более основательный устой Средневековья — *монотеистическая религия*. Переход от языческого многобожия Древности и Античности к культу единого и всемогущего Творца стал подлинной революцией. Именно в Средние века было заложено и сформулировано то религиозное сознание, которым большая часть человечества живёт до сих пор.

Тогда сложились три мировые религии — буддизм, христианство, ислам (мусульманство). Первым возник буддизм — ещё в середине I тысячелетия до нашей эры, однако только с начальных веков нашей эры он получил распространение во многих странах Азии и только тогда Будда был признан божеством. Позднее всего появился ислам — в VII веке. А христианское вероучение, как известно, складывалось с I века н. э., как бы отметив Рождеством Христовым начало новой фазы в истории человечества.

Священные тексты мировых религий сыграли огромную роль в развитии художественной культуры. Для нас это особенно ясно в отношении книг **Нового Завета**



Ил. 3. Голова Будды  
(пластика, Гандхара, Индия).  
III век. Кабульский музей, Афганистан

(вторая часть Библии). Что же касается европейского Средневековья, то заложенное в этих книгах содержание стало мерой всех вещей, а эстетический мир искусства тех времён в конечном счёте был организован вокруг фигуры Иисуса Христа.

Кроме всего прочего, Новый Завет и особенно входящие в его состав четыре Евангелия справедливо причисляются к выдающимся памятникам словесности. Одна из самых впечатляющих евангельских идей связана с драматическим ощущением человеческой судьбы. Евангелия, как повествования о земной жизни Христа, всемерно подчёркивают это. Вспомним кульминационные моменты:

– после крещения Иисус уходит в пустыню на 40 дней, чтобы в полном уединении и воздержании от пищи встретиться в духовном поединке с искушающим его Дьяволом;

– в ночь после тайной вёчери, в канун развязки событий, Христос *«ужасается и тоскует»*, его внутреннее напряжение доходит до кровавого пота и он, *«смертельно скорбящий»*, молит Бога-отца об отмене своего неотменимого удела;

– страдания Христа на кресте — страшная и позорная казнь после бичевания, пощёчин и плевков. Он испытывает жестокие душевные борения со страхом смерти, его охватывает тоска покинутости.

Над всем подобным в Евангелиях незримо витает вопрос: если такое выпало на долю Господа и если даже Он, зная всё наперёд, так тяжело переносил земные муки, то что уж говорить о брэнном, слабом человеке!

Цивилизующая функция христианской церкви состояла и в том, что духовенство было в ту пору наиболее образованным слоем населения, а в ряде случаев — едва ли не единственной образованной частью общества (достаточно сказать, что даже император франков Карл Великий, самый знаменитый и могущественный властитель средневековой Европы, так и не научился писать).

Сказанное касается и профессионального искусства — долгое время оно развивалось главным образом в храмах и монастырях. И вспомним, что на Руси начало письменности и зарождение профессионального искусства исчисляется со времени её Крещения.

Если перебрать основной массив художественных произведений этого времени, то придётся признать, что едва ли не главное воплощение средневекового идеала — *божий человек*, праведник, духовный подвижник, в том числе и отшельник, беззаветно преданный Господу, отказавшийся от земных благ и соблазнов.

И вот что любопытно: без какого-либо принуждения со стороны (церковь до поры до времени была ещё слаба) человек Раннего Средневековья исподволь тянулся к богоискательству и аскезе, словно утомившись от телесного богатства и чувственно-полнокровной красоты Античности.

Происходила христианизация даже светских изображений. Если обратиться к византийской мозаике, изображающей **императора Юстиниана со свитой** (первая половина VI века, церковь Сан-Витале в Равенне), то, казалось бы, в ней запечатлён чисто светский мотив презентации торжественного царского выхода. Однако реальные исторические лица приобретают иконописный облик: плоскостное изображение, черты условности и каноничности. И в добавление к этому Юстиниан наделён нимбом (он был причислен к лику святых за то, что содействовал строительству церквей, в том числе храма Софии в Константинополе). Но, пожалуй, главный персонаж данной мозаики — архиепископ Максимиан (он крайний справа): сухое, вытянутое лицо аскета, острый взгляд широко раскрытых глаз, что передаёт сильнейшее духовное напряжение.

С точки зрения движения к христианскому лику чрезвычайно интересны так называемые *файюмские портреты* —

подобное обозначение они получили по месту находки (оазис Эль-Файюм в Египте, создавались с I века н. э.). Отметим последовательно три из множества этих портретов, прослеживая на протяжении II–III веков их постепенную эволюцию к иконе.

**Юноша в золотом венце** (первая половина II века). В настоящее время изображение предстаёт с сильными повреждениями, но благодаря им хорошо видно, что фаяюмские портреты писали на деревянных досках — именно так вскоре начнут писать иконы. Семитский тип портретируемого также перейдёт в иконописные изображения Христа, апостолов и многих святых, а золотой венец (ритуальная деталь) как бы напоминает терновый венец Спасителя.

**Смуглый юноша в золотом венце** (вторая половина II века). Нетрудно заметить, что глаза раскрываются всё шире и во взгляде появляется нечто истовое: высокая сосредоточенность, внутреннее напряжение, готовность к подвижническому служению и даже к жертве. Контур лица и цветовое решение предвосхищают будущий ангельский лик.

Один из фаяюмских **женских портретов** (III век). Это уже практически законченный иконописный образ: преувеличенно большие глаза, нота резкой духовной экспрессии (печать трагизма создаёт ощущение, что перед нами настоящая «великомученица»), условность изображения со свойственными для него обобщённостью контура и плоскостным характером, откровенной графичностью.

Икона стала в христианском мире основным типом средневековой живописи, получив наибольшее распространение в Византии и в сопредельных с ней государствах (в том числе на Руси). Изображение святых потребовало всякого рода условных приёмов:

- чтобы подчеркнуть духовное начало, исключается всё материально-телесное;
- по той же причине изображаемые фигуры статичны и находятся в про-



*Ил. 4. Смуглый юноша в золотом венце (портрет, Файюм, Египет).*

*Дерево, энкаустика, темпера, начало II века. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Москва, Россия*

странстве, лишённом глубины (фон часто пишут золотом, что делает его непроницаемым для взгляда);

– художник не изображает своих персонажей в профиль, только фронтально, поскольку ему необходимо показать в лице то вместилище души, ради которого он и передаёт лик, — глаза с их взыскующим взглядом.

Один из образцов такого искусства — «Христос Пантократор» (византийская икона XIV века). Пантократор, то есть Вседержитель, как высшая ступень священной иерархии подаётся здесь в максимальной концентрации канонических черт: лик, жест, цвет, общая условность изображения. Замкнутость и углублён-



*Ил. 5. Спас Нерукотворный (икона, Новгород).  
Вторая половина XII века.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия*

ность образа — вот на чём строилось это строгое и отрешённое искусство.

В иконописи, как и во многом другом в искусстве Средневековья, господствовали канон и условность. Однако даже в столь жёстких рамках художники умели создавать глубоко впечатляющие образы — пусть и абстрагированные, но идеально-возвышенные лики божественной красоты. Один из них претворён в новгородской иконе XII века «**Спас Нерукотворный**». В ней есть и условно-каноническое: декоративный абрис волос головы, дуги бровей и ушей, круг, в который заключена голова (изображена только голова, без шеи и плеч — условность, обязательная для иконных образов такого рода). И есть индивидуальное: мягкая прорисовка волос усов и бороды;

изысканные линии губ, носа, глаз; взгляд огромных глаз направлен чуть в сторону, чем нарушается подчёркнутая симметрия лица. Так складывается идеальная, строгая и вместе с тем утончённая красота духовного пастыря.

Высокая духовность, которая воплощена в подобных образах, требовала особой нравственной доблести, то есть самоотречения и возвышения над «суею суею». Этому более всего отвечало затворничество, монашеское существование.

Движение отшельничества охватило весь средневековый мир. Причём оно не требовало для себя непременного пострижения в монахи. Допустим, **Тао Юаньмин** (жил в конце IV — начале V века), которого в Китае считают величайшим поэтом, и словом, и собственным жиз-



ненным примером проповедовал уход от столичной суеты к простой, чистой жизни в садах и полях. Отшельничество означало для него быть нравственным, то есть жить своим трудом, делать добро и располагать духовной независимостью. А духовной независимости можно добиться в любых условиях, только нужно воспитать в себе способность к отрешению — так утверждает Тао Юаньмин.

Судя по свидетельствам искусства, аскеза и благочестие чаще всего давались божьим людям нелегко, порой через огромное духовное напряжение. Это были воистину *страстотерпцы* (вспомним Страстную неделю Христа).

Возьмём, к примеру, двух очень разных поэтов. Один из них — индийский проповедник *Бхартрихари* (первая половина VII века). Единственная тема его творчества связана со столь жгучей для средневекового сознания альтернативой души и тела. Автор непрерывно мечется между соблазнами бытия и монашеской аскезой, между восторженным очарованием жизни и горьким разочарованием в ней. На одном полюсе для него — царский двор, богатство и особенно женщины. Он прославляет их красоту, счастье любви, силу страсти, уверяя, что нет иного света, кроме возлюбленной. На другом полюсе — отрицание чувственных радостей, сплошной скепсис, в том числе и по отношению к женщине, которая уже не подобна нектару, а ядовита, как змея.

В свойственном ему пафосе отрицания, Бхартрихари заклинает разум не искать «хрупких наслаждений бытия». Только аскеза, отрешённость от желаний, размышления о вечном и бесконечном могут противостоять разрушительной силе времени, которое испепеляет и роскошные города, и могучих царей, и красавиц с луноподобными лицами.

Итак, противоядие иллюзиям и тлену как будто бы обретено. Однако итогом сборника с характерным названием «**Строфы об отвёржении мира**» становится следующая констатация: да, я живу жиз-

нью отшельника, к которой стремился и в которой видел спасение, но привязанность к этому миру так и не даёт мне покоя.

Ту же тему непреодолимой противоречивости и дисгармонии, однако совсем иначе, развивал армянский поэт *Григор Нарекаци* (вторая половина X века). Главная проблема для него состояла в безысходной греховности человека, что воспринималось поэтом с невероятной остротой, сгущённым трагизмом, как зияющая рана больного духа, как сплошная пытка. Этот вопиющий разлад получил свою кульминацию в «**Книге скорбных песнопений**», где в экстазе исступлённого покаяния он готов признать за собой любые мыслимые и немыслимые прегрешения. А ведь это был праведник, и могила его на протяжении столетий оставалась местом паломничества. Тем не менее автор бичует себя яростно, беспощадно, на собственном примере являя христианский лозунг «*Распни себя!*». Всеми силами доказывая собственное ничтожество — ничтожество человека, безнадежно погрязшего в грехах, Нарекаци уповаает только на Господа.

Таковы свидетельства тех мощных борений духа, которые обуревали подвижников веры во времена Средневековья.

И всё-таки чаще всего божьи люди находили для себя утешение, обретали душевное умиротворение. Спасением для них становилось благочестие, смирение и кротость. И ещё — бесстрастие и отрешённость. Именно этому так или иначе посвящена вся *культовая музыка* Средневековья.

В католической церкви в ходе длительной эволюции постепенно сложился большой круг песнопений под названием *григорианский хорал*. Название это связано с именем папы Григория I (около 540–604) — ему приписывается систематизация свода культовых мелодий. Обозначение *хорал* подразумевает в данном случае песнопение, предназначенное для хора.



Целью этой музыки было служить религиозному культу, то есть настраивать на лад торжественного благочиния и отрешения от плотского, мирского. По-своему тому же служил и латинский язык, на котором исполнялись григорианские хоралы — язык высокий и уже «мёртвый» в те времена, далёкий от живых разговорных диалектов европейских народов.

В музыке господствует именно молитвенный характер и нередко нейтрализованность выразительности: «без радости и печали», плавное, текучее мелодическое движение в размеренном ритме, зачастую однотонность, бескрасочность колорита.

Григорианский хорал — основное явление музыкальной культуры *западно-европейского* Средневековья, и он вполне может считаться олицетворением, художественной эмблемой того времени.

*Православная* церковь создавала свою музыку. Здесь первоосновой стали византийские гимны. Зрелость они обрели в песнопениях *Романа Сладкопéвца* (первая половина VI века), который знаменит и тем, что у него впервые в европейской поэзии появилась рифма.

Традиция византийских гимнов была перенесена вместе с христианством в соседние страны. На Руси она получила самобытное продолжение в формах *знаменного распева* (от старославянского *знамя*, то есть *знак* — знаками тогда записывали церковные мелодии).

В знаменном распеве немало общего с григорианским хоралом, и понятно почему — одно историческое время и одинаковая ритуальная функция. Но при этом чувствуется и сугубо русское: раздумчивость, особая степенность, чем-то напоминающая былинную манеру (былины на Руси складывались примерно тогда же). И говоря о почвенности подобных песнопений, отметим в самом типе напевности ощущение бескрайних просторов.

Жизнь духа, о которой шла речь, не была чем-то застывшим, омертвелым. В ней были свои ценности, свои отрадные

стороны и животворные соки. Возьмём, к примеру, *жития святых*, которые создавались тогда в исключительном обилии. Это был религиозный биографический жанр, прославлявший существование затворников, отшельников, монахов. Может показаться, что, так сказать, по определению, он преподносил нечто сугубо назидательное, в духе морализаторских жизнеописаний. Ничего подобного!

Вот, к примеру, «*Житие Феодосия*» (полное название: «Житие преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерского») — об основателе Киево-Печерской лавры. Это житие было в ряду исходных образцов русской словесности (вторая половина XII века), в нём анонимный автор реконструирует хронику восхождения своего героя к высшей святости, и при этом слог изложения очень живой, выразительный, без какой-либо высокопарной напыщенности.

То, что религиозное искусство Средневековья вовсе не было догматически омертвелым, застывшим, доказывает бытование *литургической драмы*. Этот жанр зародился в Европе с IX века в недрах литургии (церковной службы). То были литературно-музыкальные инсценировки на сюжеты Евангелия и по житиям святых, с декорациями и в костюмах.

Со временем подобные представления разыгрывались не только в храме, но и на паперти, и даже на городской площади. Музыкальной основой был григорианский хорал, но вместе с проникновением в литургическую драму мирского начала всё шире входил соответствующий музыкальный материал фольклорного и бытового происхождения.

Множеством подобных жанровых эпизодов изобилует широко известная литургическая драма «*Действо о Данииле*» (XII век). Сопровождающие её очень живые, эмоционально непосредственные песенные и танцевальные номера свидетельствуют об уже достаточно развитой музыкальной культуре европейского позднего Средневековья.

В предшествующем изложении большое внимание было уделено духовности человека Средневековья. И это закономерно — жизнь духа оказалась во многом определяющей для того времени. Переходя к другим сторонам художественной культуры Средневековья, прежде обратимся к явлению, которое находилось как бы на пересечении духовного и этих других сторон, — *суфийская поэзия*.

Понятие *суфизм* происходит от арабского слова *суф* — грубая шерстяная ткань (отсюда *власяница* как одеяние и атрибут аскета). Суфизм — форма мусульманского аскетизма, связанного с подвижничеством, отшельничеством, с уходом от мира сего. Это мистическое течение в исламе было основано на вере в возможность преодоления той пропасти, которая отделяет человека от Бога. Познать Творца, приобщиться к нему суфии стремились посредством освобождения от телесной оболочки, путём растворения своего духа в божественной сути — или, как они выражались, стать подобным «*капле в океане*». То есть в момент мистического озарения дух человеческий растворяется в мироздании, и в то же время он как бы вбирает в себя всё мироздание.

Здесь мы приблизились к следующей грани осмысления сущности Средневековья. Дело в том, что одна из главных целей духовного поиска, столь интенсивного в то время, была связана с постижением именно этой категории — категории *мироздания*. Человек пытался проникнуть в тайны бытия, в его извечные законы. Что же касается людей искусства, то они стремились моделировать нечто подобное в художественных образах.

Какой же виделась картина мироздания? В определённой степени его подобием стал *храм*. И если архитектуру нередко считают ведущим видом искусства Средневековья, то храм в это время явился её безусловно господствующей формой. Именно тогда были созданы основные типы буддийских, христиан-

ских и мусульманских храмов, которые сохранили значение образца для последующих эпох.

Христианство начинало своё храмовое зодчество с построек базиликального типа. *Базилика* (греч. *царский дом*) — так в Афинах античных времён называли дом главы государства, базилевса. В Древнем Риме подобные здания предназначались для деловых встреч, торговых сделок, судебных заседаний. Со временем в таком роде стали возводить и термы (общественные бани). Пожалуй, самое примечательное из этих сооружений, в том числе и с точки зрения перспектив храмового строительства, — **термы Каракаллы**.

Сразу же нужно оговорить тот момент, что римские термы нельзя понимать как бани в привычном для нас смысле. Там было всё для разнообразного и цивилизованного досуга — для прогулок, занятий спортом, для собраний и даже философских диспутов (кстати, в распоряжении клиентов находились прекрасные библиотеки). Так что в некотором роде это был *храм* как телесного, так и духовного очищения. И если в таком помещении установить алтарь, то оно будет вполне походить на христианский храм, поскольку здесь есть самое необходимое — большое внутреннее пространство и высоко вознесённый свод.

Для подтверждения сказанного достаточно сравнить термы Каракаллы с какой-либо из типичных христианских базилик, сооружённой уже в качестве храма и, естественно, в более поздние времена. Такая базилика представляла собой большой прямоугольный зал, нередко разделённый рядами колонн на продольные части (нефы), и центральный неф (более высокий), который освещался через окна над крышами боковых нефов.

Базилика оказалась столь удобной для отправления христианского культа прежде всего благодаря своей вместительности. Ведь в сравнении с Античностью

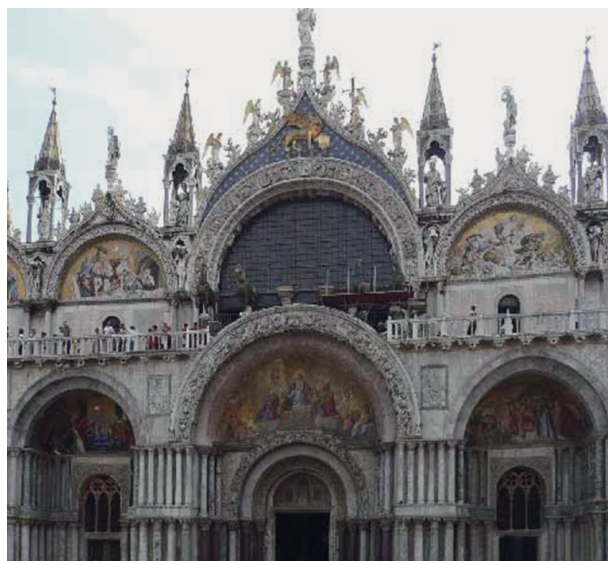
понимание функций храма было коренным образом переосмыслено. Если античный храм считался жилищем богов (место хранения статуи божества) и обряды творились за его пределами, то теперь сам храм стал местом собрания верующих для участия в таинстве приобщения к Богу.

Вот зачем понадобилось огромное внутреннее пространство — в расчёте на большое число молящихся. Кроме того, ставилась задача изолировать, насколько возможно, человека от внешнего мира. Для этого в интерьере церкви создавалась соответствующая атмосфера. И если поначалу наружный облик храма выглядел предельно простым и скромным, то его внутреннее убранство поражало великолепием (очень характерна в этом отношении **церковь Сан-Витале**, VI век, Равенна, Италия).

Со временем, по мере утверждения христианства, пышность мог приобретать не только внутренний, но и внешний облик храма. Одно из самых замечательных в этом отношении сооружений — **собор св. Марка** в Венеции. Строился он в IX веке, а украшали его из поколения в поколение несколько последующих столетий. Поэтому исходный византийский стиль выступает здесь с наслоениями романского и готического. Например, колокольня, служившая и сигнальной башней (с неё возвещали о прибытии кораблей), выполнена в романском стиле — отсюда массивность и суровость её форм.

Возвращаясь к принципам византийской архитектуры, а они были здесь основополагающими, находим типичный план композиции: форма равноконечного креста, центр и концы которого увенчаны куполами. И для внешнего вида, и для внутреннего пространства характерно соединение усиливающих друг друга византийской пышности и венецианской роскоши (мраморная облицовка стен, колонны, статуи, мозаики).

Внутреннее пространство насыщено светом, золотистым от сияния и пере-



Ил. 6. Собор св. Марка  
(Венеция, Италия)

лива цвета в мозаиках. Уходящие ввысь своды, огромные купола, широкие арки и пилястры со множеством «лепестков» создают впечатление особой лёгкости, живописной гармонии, поэтической сказочности.

Что касается смыслового наполнения архитектуры интерьера христианского храма, то её величественные объёмы призваны создавать впечатление вечности, незыблемости. Причём устремлённость всех пропорций ввысь вызывает ассоциации с небесным сводом.

Полную имитацию небесного свода давал *купольный храм*, где перекрытие осуществлялось не сводом, как в базилике, а куполом. Купольные храмы появились позднее базиликальных, но именно они стали в христианском мире самым распространённым типом церковного сооружения.

И опять-таки следует заметить, что идея эта предвосхищалась в некоторых позднеримских постройках, прежде всего в знаменитом **Пантеоне** (начало II века, Рим), где обращает на себя внимание уже само название: храм всех (*пан*) богов (*тео*). Симптоматично, что на данном историческом этапе у римлян-язычников возникла мысль объединить всех богов,

как бы сотворив из них единого Бога, то есть происходило подспудное сближение с христианством. Архитектурно здесь решена задача, которую впоследствии постоянно ставили перед собой христианские зодчие: перекрытие огромного внутреннего пространства грандиозным куполом (его диаметр около 45 м). Большое круглое отверстие в центре (источник освещения храма) — словно солнечное светило. Это ещё более усиливает иллюзию царящего над земной жизнью небесного свода и стоящих за ним высших сил.

Позже Пантеон был превращён в христианскую церковь и послужил образцом купольных построек последующего времени, в том числе для самого значительного византийского сооружения — **храма св. Софии** в Константинополе. Храм этот, в свою очередь, стал прообразом для многих русских храмов, начиная с соборов того же названия: Софийский собор в Киеве, Софийский собор в Новгороде и т. д. *София*, то есть *Премудрость*, оказалась для русских зодчих притягательной не только по архитектурному образу, но и по смыслу, который вкладывается в него.

И почти сразу храм на Руси как модель мироздания получил свои акценты. В самом раннем из больших соборов — **Софии Киевской** (1037 год) — первый такой акцент состоит в лепке архитектурной формы из множества составных частей, причём «прилепляя» меньшие объёмы к центральному, словно горбится «городище» (город выступает как символ земной жизни людей).

Второй акцент состоит в системе куполов, как бы передающих лик Царства Небесного. Центральный купол выступает в сопровождении 12 малых куполов. Это можно трактовать по-разному:

- во-первых, светило в окружении планет;
- во-вторых, 12 апостолов и вознесённый над ними Вседержитель;
- в-третьих, аллегория стольного града и княжеских уделов;

– и, в-четвёртых, великий князь и прочие князья.

В любом случае, складывается сложная ступенчато-пирамидальная композиция, воплощающая тот принцип иерархии, который был столь важен для Средневековья и о котором уже говорилось, — строгое подчинение меньшего большему, низшего высшему.

Наиболее гармоничное воплощение принципа иерархичности находим в храмовой архитектуре Владимира, которая стала вершиной русского средневекового зодчества. Почти всё типичное для владимирской архитектуры представлено в **Успенском соборе** (1158–1160, перестроен в 1185–1189).

Величавость и торжественность сочетаются здесь с особой ясностью, стройностью и изяществом пропорций. Лёгкость форм создаёт ощущение, что они словно парят. Нарядность и живописность, кульминирующая в золотых куполах и крестах, выражает праздничное состояние духа — как бы воссоздавая образ небесного праздника. Таков был самый торжественный храм домонгольской Руси.

Именно отсюда, от великолепных образцов владимирской архитектуры, перейдут впоследствии (уже в эпоху Возрождения) на Москву эпитеты *белокаменная*, *златоглавая*, а в Московском Кремле по подобию этого будет возведён собор того же названия — Успенский.

Чрезвычайно оригинальную краску в средневековую модель мироздания внесла *пейзажная живопись* Китая. Но прежде — вкратце о китайской живописи этого времени в целом. Те открытия, которые совершили китайские мастера, и тот высочайший уровень, которого они достигли, были совершенно недостижимы для других художественных школ Средневековья, и сделанное ими остаётся непревзойдённой классикой. И это при том, что пользовались они преимущественно тушью.

Картины чаще всего выполнялись чёрной тушью на светлом фоне — следова-



Ил. 7. Успенский собор (Владимир, Россия)

тельно, то была *монохромная* живопись. Однако каллиграфическая тонкость линий и виртуозное использование пятен и размывов туши различной интенсивности создавали исключительное живописное богатство и выразительность.

Одна из подобных работ — «**Портрет поэта**», автор *Лян Кай* (первая половина XIII века). Как бы отвечая представлениям о фигуре творца искусства (изображён Ли Тайбо), воспроизводится экстаическое состояние вдохновения, когда дух человеческий поднимается в полёте творческой мысли над обыденным и материальным. Телесное начало почти начисто снимается. Всё передано несколькими пятнами и размывами туши на белой бумаге. Свиток ничем не заполнен, благодаря чему фигура движется как бы в совершенно свободном пространстве («витая в небесах»). Предельный лаконизм, исключительное мастерство, поразительно утончённая манера, в ко-

торой выполнена эта работа, свидетельствуют о высоких достижениях китайской живописи.

Теперь обратимся к главному завоеванию китайских художников Средневековья — к их пейзажной живописи. Пейзаж как самостоятельный жанр впервые появился именно в Китае в VI веке, то есть за целое тысячелетие до возникновения европейского пейзажа. В основе китайской пейзажной живописи лежала всё та же монохромия (работа тушью), и при этом художники добивались поразительного богатства оттенков.

В картине *Го Си* «Осень в долине Жёлтой реки» (XI век) сразу же обращает на себя внимание выбор ракурса — остро, неожиданно, подчас до фантастичности. Стояла за этим уникальность видения мира. Чтобы воплотить это видение, китайские художники выработали особые приёмы построения пространства. Картина делится на несколько планов,

и степень чёткости изображения уменьшается по мере движения от переднего к заднему: отчётливость предметов вблизи (совершенно явственный передний план) и смутность очертаний вдали (предстоящий в туманной дымке задний план).

Между этими планами воссоздаётся воздушная среда в виде тумана, облаков, мгlistой дымки. И ещё один важный приём: художник всегда сообщал своим пейзажам очень высокую точку зрения — мы смотрим на открывающийся перед нами вид как бы с вершины горы. Всё это позволяло отобразить беспредельность пространства, передать ощущение необъятности и безбрежности мира.

Ещё один характерный образец — **Ли Чэн**, «**Буддийский храм в горах**» (XI век). И в самом деле, если внимательно взглянуть, то в нижнем левом углу свитка можно обнаружить очертания пагоды. Но они почти растворяются в пейзажной среде, в том числе перекрываются контуром оголённых деревьев. И это очень показательно. Тот жанр пейзажной живописи, о котором идёт речь, в Китае называют «*гóры-вóды*». Именно в этих природных явлениях художники и находили те образы, в которых они стремились выразить космизм бытия. Действительно, здесь перед нами предстаёт громада природного мира с его первозданностью.

Для китайских художников тех времён природа — это не только грандиозный, но и самоценный мир, стоящий неизмеримо выше мира людского. Поэтому в их пейзажных композициях человеку отводилась сугубо подчинённая роль. Это отвечало одной из важнейших идей Средневековья: человек — лишь крохотная песчинка мироздания.

К примеру, в картине **Ли Чжаодао** «**Путники в горах**» (рубеж VII–VIII веков) показана опять-таки первозданная, нетронутая цивилизацией природа (хаос причудливых форм приближает изображение к фантастическому жанру). Человеческие фигурки еле заметны,



Ил. 8. Ли Чжаодао. Путники в горах  
(картина, Китай).

Фрагмент свитка на шёлке.

Конец VII — начало VIII века.

Собрание дворцового музея, Тайвань

совершенно затеряны, несопоставимы с громадой природной материи. И вновь обращают на себя внимание многоплановое построение пространства и воздушная перспектива: белые клубящиеся облака как бы разрезают вершины гор.

Постичь законы мироздания стремилась и средневековая словесность. В этом отношении особенно активной была *фарсиязычная поэзия*. Фарсиязычная, то есть на *фарси* — литературном языке, который сложился у персов и таджиков и которым долгое время пользовались многие соседние народы (например, азербайджанцы, выдвинувшие такого корифея мировой литературы, как **Низамí**).

Чаще всего осмысление бытия фарсиязычные поэты осуществляли в форме монументальной эпопеи. Самая грандиозная из таких эпопей принадлежит поэту

**Фирдоуси** — это «**Шах-наме**» («Книга о царях»). По своему объёму она во много раз превышает «Илиаду» и «Одиссею» вместе взятые. «Шах-наме» содержит огромное количество мифологических преданий, исторических легенд, стихотворных летописей, поэм о любви, назиданий и всякого рода раздумий — с охватом огромной хронологической дистанции: от сотворения мира до времени жизни поэта.

Совсем иначе происходило осмысление мироздания в творчестве другого знаменитого фарсиязычного поэта — это был **Омар Хайям**. В противоположность Фирдоуси с его эпопеей гигантского масштаба, Хайям обращался только к форме *рубай*. Рубайи — всего-навсего четверостишие, но в столь краткую миниатюру ему удавалось заключить крупную, объёмно поданную мысль. Эти отдельные мысли складываются в целые мириады, охватывающие всё и вся. Поэт-мыслитель, он, словно бесконечные чётки, перебирает и анализирует всевозможные жизненные позиции (скажем, от аскезы до культа наслаждений), находя в каждой из них определённое рациональное зерно и оправданность.

Хайям размышляет не только обо всём, но и на все лады — совершенно серьёзно и с язвительной иронией, с горечью и беспечностью. В его поэзии много скепсиса, он нередко рассуждает о тленности и тщете человеческого существования. Но он же находит и противоядие скепсису, утверждая необходимость жить, причём жить в стремлении к радостям и проводя мудрую мысль по поводу ненужности всего, что делает человек.

То, о чём до сих пор шла речь — *жизнь духа*, представленная в самых разных своих гранях. Разумеется, существование Средневековья не ограничивалось этим, хотя и очень важным для него.

Наряду с праведником, человеком духа, пожалуй, наиболее примечательной для того времени стала фигура *воителя, ратоборца*, будь то богатырь, ви-

тязь или рыцарь. Причём в описании ратных подвигов средневековый повествователь непременно использует приёмы гиперболизации, чтобы показать исключительные достоинства своего героя (это очень характерно представлено в знаменитом франкском эпосе «**Песнь о Роланде**»).

Главный движущий мотив ратоборца — поиски славы, жажда подвига. К примеру, герой англосаксонской поэмы «**Беовульф**», прослышав о кознях некоего чудовища, по собственной воле спешит на помощь чужестранцам, заведомо подвергая себя смертельной опасности.

Этот памятник словесности — из самых ранних в Европе (VII–VIII века), восходит к народным сказаниям VI столетия, известен по рукописи X века. Он дышит седой стариной и может служить образцом эпоса: здесь очень силён сказочно-фантастический элемент, а слог насыщен высокими предложениями и пронизан той звучной, величаво-певучей интонацией, которая подразумевает сказительскую речитацию.

Воинственная настроенность Средневековья нашла яркое выражение и в зодчестве. Прежде всего имеются в виду различные *фортификационные сооружения*. В неприступных местах возводились мощные крепости. Города обносились кольцом каменных стен со множеством башен.

В русских городах на возвышенном месте строился *кремль* — резиденция князя и убежище для горожан в случае нападения врагов. Это был комплекс оборонительных, дворцовых и церковных сооружений. Кремль представлял собой центральную часть города, обнесённую оборонительными стенами с башнями. Будучи ядром города, он определял его силуэт и планировку. Такие сооружения сохранились в Новгороде, Туле, Смоленске и других городах.

Для примера можно сослаться на **Кремль** в Пскове, который в XV–XVI веках был одной из самых могучих европейских



крепостей. Протяжённость его стен достигала 10 километров, башни поражали размерами и мощностью (высотой до 40 метров), стены способны были взять под свою защиту всё население города. Дух тех суровых времён хорошо передают тяжёлые башенные объёмы с узкими бойницами.

Такой русский кремль, с его дворцами и храмами, которые сияли позолотой кровель и крестов, хорошо вписанный в рельеф местности, являлся великолепной градостроительной доминантой.

Со временем (уже за пределами Средневековья) крепостные сооружения становились скорее данью традиции, приобретая преимущественно символическое значение. Напомним историю **Московского Кремля**, который начинался с того, что древнейшая, центральная часть Москвы в середине XII века была обнесена валом, в середине XIV столетия были возведены стены и башни из белого камня, в конце XV века — из кирпича. И только в XVII столетии башни получили существующие ныне ярусные и шатровые завершения.

В конце XV — начале XVI века на его территории строятся три собора и колокольня «Иван Великий», а также Грановитая палата. Значительно позднее здесь появляются Теремной дворец (первая половина XVII века), здание Сената (вторая половина XVIII века), а в середине XIX века — Большой Кремлёвский дворец и Оружейная палата.

Так складывался один из красивейших архитектурных ансамблей мира, «твёрдыня и сердце» государства, олицетворение его мощи, а также самобытности его культуры, уходящей в толщу веков.

Приобретая скорее символический характер, крепостные сооружения со временем соответственно представляли во всё более эстетизированном облике. Показателен с этой точки зрения **Новодевичий монастырь** в Москве, заложенный в 1524 году. По внешним признакам перед нами сооружение, конечно же, оборонительного назначения:

– типичное местонахождение, удобное для защиты (в излучине Москвы-реки);

– крепостные стены (возведены в конце XVII века, длина около 1 километра), приспособленные к ведению боя и снабжённые рядами бойниц;

– наличие двенадцати круглых башен, размещённых на расстоянии выстрела друг от друга, что даёт возможность обзора местности и обстрела подступов к монастырю.

Тем не менее облик и самой крепости, и особенно зданий внутри неё (их шесть — Смоленский собор начала XVI века, колокольня конца XVII столетия и т. д.) с их необыкновенной нарядностью и красочно-декоративной трактовкой носит ярко праздничный характер, а весь ансамбль воспринимается как драгоценная архитектурная игрушка.

Одним из символов Средневековья стал *замок* — укреплённое жилище феодала. Обычно его располагали в излучине реки, на высоком холме, поэтому он, подобно своему владельцу, господствовал над окрестностями.

Поначалу замки строились как сугубо утилитарные по своему назначению, то есть именно как *укрепленное жилище*. Осматривая самые ранние образцы подобного сооружения, легко убедиться, что всё в них сделано исходя из военной целесообразности (в этом отношении особенно показательна самая высокая, дозорная башня замка, так называемый *донжон*). Отсюда простота и огрублённость форм — примитивных, но по-своему колоритных.

Со временем строители начинают проявлять всё большую заботу о выразительности облика замков. В конфигурации сооружений возрастала роль того, что шло от свободной архитектурной фантазии, и соответственно увеличивалось многообразие красочных, ярко индивидуальных творческих решений. Таким образом, оборонительная функция вытеснялась эстетическими задачами, и это превращало постройку фортифика-

кационного назначения в произведение искусства.

По своей функции подобные сооружения становились *парадной* резиденцией владетельного феодала. И всегда обращает на себя внимание живописность архитектурной композиции, превосходно вписанной в насыщенное природное окружение. Помимо ярко выраженной эстетизации конструкции, преследовалась и цель возвеличения «сиятельной персоны». Поэтому зачастую такой замок горделиво царит над окружающей местностью, как бы взмывая ввысь всеми своими объёмами.

Воинственный характер нередко приобретали и церковные здания Средневековья. В качестве типичного образца можно назвать **собор** в Турнэ (Нидерланды), который не только производит впечатление настоящей крепости, но и как бы в миниатюре представляет собой модель хорошо укрепленного города.

Постройки подобного типа подводят к мысли о том, что многое в архитектуре Средневековья испытывало воздействие столь распространённых тогда сооружений крепостного типа, приобретая не только соответствующий колорит, но и сходное назначение. Суть в том, что, поскольку строили тогда в основном из дерева, постольку во время войн и феодальных междоусобиц любое каменное здание служило защитой от нападения.

Яркой иллюстрацией может служить **купеческий дом** во Пскове — так называемые Поганкины палаты, по имени владельца этого дома С. Поганкина. В первом этаже его палат располагались хозяйственные службы и склады. В верхних этажах — служебные помещения, залы, комнаты для гостей. Массивное здание с плоскими стенами лишено каких-либо украшений. Основательность стен двухметровой толщины дополняют тяжёлые своды, большое количество ниш и тайников, окна-амбразуры, забранные железными решётками, — всё это придаёт дому суровый облик крепости.

Поганкины палаты построены в XVII столетии, то есть далеко за пределами привычной хронологии Средневековья. И это говорит о чрезвычайно продолжительном длении традиций давней эпохи. Данная ситуация была характерна не только для России, где на долгие времена (охватывая эпоху Возрождения и даже большую часть эпохи барокко) укоренились как бы законсервированные формы средневекового искусства, но и для ряда стран Западной Европы.

В качестве примера можно привести **ратушу** во Флоренции (Палаццо Веккьо), которая представляет собой тяжёлое массивное сооружение весьма мрачной наружности и с явными «следами» крепостной архитектуры. А ведь возведено оно в XIV веке, когда Флоренция уже стала «колыбелью Возрождения» — эпохи, устремлённой к свету и гармонии.

С точки зрения крепостного характера средневекового зодчества, именно такое впечатление производит многое в архитектуре *романского стиля*. Обозначение он получил по коренному названию Рима (лат. *Roma* и *romanus* — римский), его происхождение традиционно ведут от построек именно данного города.

Действительно, архитектура этого ведущего стиля Средневековья носила самый явственный отпечаток крепостных сооружений: суровая геометрическая простота композиции, тяжёлая масса стен с их большими глухими плоскостями, грузные столбы и опоры, узкие окна, скупой декор или даже полное его отсутствие.

Прямым преддверием романского стиля можно считать раннехристианские сооружения в итальянском городе **Равенна** (V век), а совершенно типичной постройкой в этом стиле, который распространился по всей Западной Европе, можно считать **церковь св. Рупрехта** в Вене (XI век). Ещё один характерный образец романского зодчества — **церковь** в Парэ-ле-Мониаль (начало XII века, Франция), где прямое воздействие крепостной архитектуры совершенно очевидно в су-

ровых плоскостях стен и в остроугольных башнях.

Примерно те же черты находим и в русском церковном зодчестве того времени. К примеру, суть конструкции **Георгиевского храма** (1119 год, Юрьев монастырь, близ Новгорода) в строгом, даже суховатом объёме (высокий «богатырский» монолит), причём выступы апсид напоминают оборонительные башни. Барабаны и главы храма — только небольшая, второстепенная часть общей композиции. Целое воспринимается как нечто грозное, оцетинившееся.

Не менее сильный «крепостной» отпечаток лежит и на многих храмовых сооружениях средневекового Востока. Вот несколько разноплановых образцов.

Начнём с Закавказья — **Джв́ари** (храм Креста, 586–604) в Мцхете, которая в своё время была столицей Грузии. Он вознесён на горный отрог, слит с природным массивом, так что здание словноросло в скалу, венчая её вершину, и оно прекрасно видно в радиусе 30–40 километров.

Неподалёку от Джвари был возведён **Светицховэли** (буквально *Животворящий*) в Мцхете — кафедральный собор, относящийся к более позднему времени (завершён в 1029 году, зодчий **Арсукидзе**). Здание гигантских размеров обнесено стеной и имеет чрезвычайно суровый облик.

Теперь обратимся к сооружениям башенного типа — в каждом случае это будет храм-башня, и понятно, что любая такая постройка, помимо религиозного назначения, выполняла дозорную функцию. В исламской архитектуре это имело отношение прежде всего к минаретам, которые имеют примерно то же назначение и архитектурное расположение, что и колокольня в христианском храме.

Среди них исключительной оригинальностью выделяется минарет **аль-Мальвия** в Самарра́ (Ирак, 847–852 годы) ввиду своей спиралевидной конструкции, вознесённой на высоту 50 метров. Не менее своеобразен **глав-**

**ный минарет** Бухары (XII век, Средняя Азия), известный как минарет **Калъян**, то есть Великий минарет. Его вертикаль видна в городе отовсюду. Массивная коническая башня (почти 50 метров высотой) заканчивается фонарём-ротондой с шестнадцатью стрельчатыми окнами. Сложена она из жжёного кирпича и расчленена горизонтальными орнаментальными поясами, узор которых ни разу не повторяется.

И, наконец, отметим две китайские пагоды башенного типа: пагода **Даяньта** в Сиане (VII век) представляет собой циклопическое сооружение откровенно оборонного характера, а что касается **«Железной пагоды»** в Кайфыне, то в данном случае название говорит само за себя.

Завершая обсуждение художественной культуры Средневековья, рассмотрим некоторые явления, связанные с *лирической образностью*.

Прежде всего отметим тот факт, что лирическое начало широко проникло в культовое искусство. Особенно заметным это стало на поздних этапах Средневековья. Представим себе малые церкви и церквушки Руси и жемчужину среди них — **церковь Покрова** на Нёрли (1165 год, близ Владимира).

Как известно, её появление было обусловлено глубоко личным импульсом: владимирский князь Андрей Боголюбский в память о своём безвременно умершем сыне решил поставить её «*на лугу*» у реки Нерль. Подчёркнутая камерность, предельная мягкость контуров, несравненная поэтичность делают её символом неброской и чистой русской красоты. Не случайно церковь так слита с окружающим ландшафтом, непосредственно вырастая из него.

Нечто подобное по силе лирического чувства находим и в некоторых образцах русской иконописи. К примеру, икона «**Ангел — Златые власы**» (конец XII века) в соответствии с характером объекта отображения выдержана в золотистых тонах. Лик полон грусти и ду-

шевной теплоты. Впечатляет глубокая человечность образа (обращает на себя внимание мягкий наклон головы), что подчёркнуто исключительной пластичностью изображения — всё в нём дышит нежностью и сочувствием.

В ряду аналогичных образов находится и «**Владимирская Богоматерь**» (рубеж XI–XII века) — пожалуй, самая знаменитая из икон отечественного православия. По происхождению своему это византийская икона, написана она константинопольскими мастерами, но прижилась на Руси, став знаком её духовности и архетипом множества подобных образов. Икона была привезена в Киев в 1132 году. В 1155-м Андрей Боголюбский тайно увёз её во Владимир, где она находилась в Успенском соборе до 1395 года. Когда над страной нависла угроза нашествия Тамерлана, её перенесли в Москву — здесь она и осталась как своего рода символ Русской земли, сохранив название Владимирской.

Богоматерь — излюбленный лик русской иконописи, трактуется как кроткая заступница за род человеческий перед силами небесными. Но присутствует и более конкретный смысл: образ печальной и нежной материнской любви. Через лик Богоматери в христианское искусство вошла тема святости материнства.

В предшествующем изложении, касаясь китайской живописи, говорилось о присущей ей грандиозности и всеобщности восприятия мира. Но в ней могли появляться и чисто лирические решения, что дополнительно подтверждает тот высочайший уровень, которого этот вид художественного творчества достиг в столь далёкие времена.

Один из образцов, указывающий на многообразие подходов, свойственных китайским мастерам, — «**Голые ивы и дальние горы**» (XIII век, художник *Ма Юань*). Данная работа находится в ряду рассмотренного выше жанра «*гóры-вóды*».

Но, помимо этого жанра с его склонностью к космизму, существовал и жанр

более камерный: «*цветы-птицы*», где всё пронизано тонким лиризмом, интимностью, живой трепетностью. В ряду наиболее известных примеров — «**Иволга на гранатовом дереве**» (аноним, XI–XII века).

Подобные вещи также выполнялись на свитках, но здесь получила хождение не тушь, а акварель, дающая удивительно нежные краски. Вместе с поразительной тонкостью исполнения это позволяло добиваться высшей художественной выразительности.

Развивалась в те времена и лирика в узком значении этого понятия, то есть любовная лирика. Тема любви породила множество произведений. Особенно в арабоязычных странах, где поэтика подобного рода отличалась изысканной красотой слога.

Европейская лирика в те времена только делала свои первые шаги. И если в светских жанрах она была представлена достаточно скромно, то тем более следует оценить тот факт, что лирическое начало достаточно широко проникало в религиозные жанры, как бы согревая их изнутри, внося ноту чувственности.

Собственно ранняя европейская лирика как таковая развивалась главным образом в музыкально-поэтическом творчестве провансальских трубадуров, французских труверов и немецких миннезингеров. То были выразители рыцарской культуры. Они утвердили культ Прекрасной Дамы, воспевая возвышенно-утончённое чувство обожания.

Европейская лирика тех времён была в своей сущности очень целомудренной, что особенно ощутимо, когда стихи соединяются с музыкой, как это и происходило обычно в искусстве поэтов-певцов рыцарского круга.

Средневековые нередко представляются нам временем суровым, мрачным, даже гнетущим. И для этого есть определённые основания. Слишком часто, в том числе и в искусстве, звучали призывы к аскезе, констатации бессмысленности

человеческой жизни, грозные пророчества. Это широко представлено в христианском искусстве и, может быть, особенно в арабской поэзии.

Однако несмотря на всё это, жизнь брала своё, что породило художественный поток, наполненный чувственно-полнокровным приятием мира, многоцветием ярких красок. И, к примеру, в той же арабской поэзии возникло целое направление под названием *хамрийят* — поэзия вина. Арабским поэтам по-своему вторят европейские *ваганты* (в их числе были священники без прихода, монахи-расстриги, бродячие школяры).

Буйным цветом цвело тогда площадное искусство странствующих комедиантов. В разных странах их называли по-разному: жонглёры во Франции, шпильманы в Германии, скоморохи на Руси и т. д. Для колорита и направленности этого ремесла характерен перевод обозначения *шпильманы* — *игрецы*.

Что касается средневековых жонглёров, то не следует путать их с современной цирковой профессией — тогдашние жонглёры умели не только манипулировать различными предметами, но и пели, плясали, сказывали и разыгрывали театральные сценки. Сохранились образцы их музыки — откровенно плебейской,

необычайно шумной, сочной, терпкой, на редкость жизнелюбивой. И как то зачастую водилось в искусстве тех времён, в её народно-жанровом примитиве ещё явственны следы варварства.

Подведём некоторые итоги. По сумме названных и очень многих неназванных явлений самого высокого эстетического порядка можно сделать вывод: искусство Средневековья — огромный, богатейший пласт художественной культуры человечества.

Особо нужно выделить на данном историческом этапе творческие достижения Востока, который прошёл в те времена свой «звёздный час». Именно тогда многие народы Азии создали свою художественную классику. И если европейским странам это ещё предстояло сделать, начиная с эпохи Возрождения, то для Востока наследие Средних веков было и остаётся во многом непревзойдённым.

Очень важным историческим этапом стало Средневековье и для будущей России. То была точка отсчёта её искусства: стремительный взлёт зодчества и иконописи, начало литературы (с таким выдающимся памятником, как «Слово о полку Игореве») и профессионального певческого искусства — всё это было сделано в основном за XI и XII столетия.

---

*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

---

*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

---

## KEVIN FENNELL

*State University of New York  
Stony Brook, United States of America  
ORCID: 0000-0003-4980-5443  
fennell.kevin@yahoo.com*

## КЕВИН ФЕННЕЛЛ

*Государственный Университет  
штата Нью-Йорк  
Стоуни-Брук, Соединённые Штаты Америки  
ORCID: 0000-0003-4980-5443  
fennell.kevin@yahoo.com*

## Aesthetic Realism Explains Rock and Roll and Our Lives

This is an inquiry into what rock and roll as art can say to us about our very lives. It is based on the following principle of Aesthetic Realism, the philosophy founded by American poet Eli Siegel: “All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves.” Six well-known rock and roll recordings are looked at for how they make a one of opposites — principally, inner feeling and outward expression, also wildness and precision, continuity and discontinuity, pleasure and pain; and how the seeing of these aesthetic opposites as one in the music of rock and roll can inform us about how we, as human beings, want to be in our everyday lives in order to be happy and truly expressed.

### Keywords:

Rock and roll; Aesthetic Realism; Eli Siegel; opposites; Ellen Reiss; Jackie Wilson; The Beatles; Twenty One Pilots, The Marvelettes; The Script; Chuck Berry.

## Эстетический реализм поясняет рок-музыку и наши жизни

Эта статья исследует то, что рок-музыка как искусство может нам сказать о самой нашей жизни. Она основана на следующем принципе эстетического реализма — философии, которую основал американский поэт Эли Сигель: «Вся красота состоит в том, чтобы соединять воедино противоположности, и это соединение противоположностей воедино и есть то, к чему мы стремимся в нас самих». Шесть известных записей рок-музыки рассматриваются в контексте того, как они соединяют воедино, главным образом, внутреннее волнение и внешнюю экспрессию, дикость и точность, продолжительность и прерывание, удовольствие и боль. И как видение этих эстетических противоположностей в рок-музыке может рассказать, какими мы, люди, хотим быть в повседневной жизни, чтобы быть счастливыми и искренне выражать свои чувства.

### Ключевые слова:

рок-музыка, эстетический реализм, Эли Сигель, противоположности, Элен Рисс, Джеки Вилсон, «Битлз», «Твенти-уан пайлотс», «Марвелетс», «Скрипт», Чак Берри.

### *For citation/Для цитирования:*

Fennell K. Aesthetic Realism Explains Rock and Roll and Our Lives // ICONI. 2020. No. 3, pp. 28–45. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.028-045.

**W**hat is it about rock and roll? Why have millions of people been so taken by it — from the time it first emerged in the middle of the 20th century until now? I believe the reason we are so attracted to it, thrilled by it, is that good rock and roll has something we want and need for our very lives.

What I write here about the personal and cultural meaning of rock and roll arises from my study of Aesthetic Realism, the philosophy founded by the great American poet and educator Eli Siegel. At its core is this principle: “All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves.”

Opposites we hear as prominent in rock and roll are inner feeling and outward expression, pleasure and pain, and, as the critic Carl Belz writes in *The Story of Rock*, “a wildness and excitement... [which] is always controlled.”<sup>1</sup> The reason it thrills us is that, through its very sound, rock and roll tells us these opposites *can be one in ourselves*. I love this idea, see it as true, and in this writing I will show some of what I’ve seen, using particular rock and roll recordings as illustration.

In keeping with this, I’ll first say some things about myself.

### **This Is What Happened to Me**

At the age of 12, I fell head over heels in love with rock and roll when the Beatles first swept the world. Before then I had always liked music and singing and my care for rock and roll was growing, particularly through some of the records my older sister played — by artists like Dion and the Belmonts, the Cleftones, Neil Sedaka and others. But it was the Beatles who ravished me for real and gave me a feeling of honest, sustained pleasure I’d never experienced before. And I needed that. Already at that age, like young men today, I was getting lonelier, sadder and more confused. I felt pretty much unknown by the people in my family, and though I played with kids in the neighborhood and socialized at school, I felt

more and more that my inner self was apart from other people, unknown and separate. It was painful.

Meanwhile, I didn’t know what I was to learn years later. Aesthetic Realism explains that every person is in a deep debate at every moment of our lives between our hope to like, respect, and see meaning in the outside world (which is our deepest, most insistent desire) and the hope to have contempt for the world, to get “a false importance or glory through the lessening of things not oneself.” While I very much wanted to care for other people and to be cared for by them, I also got a value from feeling I was made of finer stuff, and that other people were not good enough for me to be interested in or show myself to. So, although I felt bad about my inability to show my feelings and longed to break out of it, I also gloried in the sense of separation and “specialness” that I cultivated.

So, *what has all this to do with rock and roll?* Everything.

Rock and roll, like all art, stands for and embodies *respect* for the outside world. I loved it because, unknown to me then, it represented the solution to the mistake I was making in my life — and in particular this division I’d made between inward feeling and outward expression.

### **The Meaning of Rock and Roll Explained**

As I studied Aesthetic Realism, I attended a class called the Opposites in Music, taught by Barbara Allen and Edward Green, at the Aesthetic Realism Foundation in New York City. In one of these bi-weekly classes, they read notes from an Aesthetic Realism lesson that Eli Siegel gave to a man who was a performer and composer of rock music. That lesson, which took place in December 1969, was a revelation to me! It was based on the principle I quoted earlier, “All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves.”

Mr. Siegel said to that musician, called Bob Walker\*:

\* The name of the man having the lesson was changed for this article.

The thing about rock and roll is that it puts two things together. So, Mr. Walker, have you found in rock and roll a sense of assertion and agony? That is, do you feel that somebody is asserting himself and at the same time there is something plaintive, a wail?

**BOB WALKER.** Yes.

**ELI SIEGEL.** All right. Now this has the answer to people's problems. On the one hand, they want to be very private and sad, and on the other, they want to have something like sunlight and public force. Rock and roll belongs to aesthetics — there are two opposites there — do you see them?

**BOB WALKER.** I think so, yes.

**ELI SIEGEL.** I would say that every person has to make a one of the most secret thing and the most public thing. And rock and roll among other things — it's not the only thing — rock and roll says that that can be done. The big principle is that if you listen to it there seems to be the utmost pain and the utmost assertion. ...You have the most terrific woes... the words [are] mostly about, "How defiantly alone I am!" It's the tremendous assertion of loneliness.

Hearing this, I was thrilled. "This is it!" I thought, "This is why I love rock and roll!" And I believe this is the central reason why people in such great numbers around this globe have loved it, and do to this day. Don't we all want to make sense of our desires to "be very private and sad" and to have "something like sunlight and public force," to relate our secret, hidden selves to the wide outside? Since that time I have looked at many instances of rock and roll and asked: How are these opposites one, technically — not only in the words — but in the structure of the music itself? Here is some of what I have found.

### 1. Jackie Wilson's *Lonely Teardrops* — the Blare of Agony

Let's consider the classic rhythm and blues recording of 1958 produced by Berry

Gordy and sung by the great Jackie Wilson, *Lonely Teardrops*. Here are the lyrics — they have, as Mr. Siegel said of rock and roll songs, "terrific woes."

*Hey! Hey! Hey!*  
*My heart is crying, crying*  
*Lonely teardrops.*  
*My pillow's never dry of*  
*Lonely teardrops.*  
*Come home! Come home!*  
*Just say you will! Say you will!*  
*Just give me another chance*  
*for our romance.*  
*Come on and tell me that one day*  
*you'll return; 'cause,*  
*Every day that you've been gone away,*  
*You know my heart does nothing but*  
*burn... crying...*  
*Lonely teardrops...*

The music begins very dramatically with a single drum beat. This lonely drum beat is on the upbeat, preceding the first full measure of the song, and is immediately joined by a whole flood of sound — the band and the big sound of female and male voices singing, "Shoo be do wop, bop, baaaa." On that last syllable, "baaaa," the voices all swoop downward in a kind of cry or groan; but it is done so neatly, with such style and in such a swinging rhythm that it also sounds very cheerful.



*Jackie Wilson*



Overlaying the backup singers, Jackie Wilson sings the word “Hey,” the first of three times. The way that first “hey” soars, wanders, retreats and swells is agonized and triumphant at once. In the lesson, Mr. Siegel asked Bob Walker about rock and roll, “Do you think it’s the blare of agony?”

As the backup singers repeat their lively opening phrase twice, Wilson sings “hey” another two times, and each one gets a more assertive punch. At the end of the third “hey,” all the voices and instruments stop. After a brief silence, we hear Wilson’s voice alone sing, “My heart is crying, crying...” Following this, the only thing that next breaks the silence is that single drum beat, just like the one that began the song. Again it is on the upbeat preceding a new measure, and again it is followed by a large rush of sound as all instruments and voices return, with Wilson singing “lonely teardrops” and the background singers, “Shoo-oo-be-do wop, bop, bop.”

**[Listen to *Lonely Teardrops*  
in the following timeframe:  
00:00–00:18  
(that is, the first 18 seconds)]**

**Here is a YouTube address:**  
[https://www.youtube.com/  
watch?v=jgyl\\_LBdcxo](https://www.youtube.com/watch?v=jgyl_LBdcxo)

*(A complete discography of the songs  
I’m talking about will be at the end  
of this paper.)*

I love that one drum beat in the midst of silence, which happens at several places in this song. I feel it stands for the lonely, solitary self that is also yearning to come forth. In the lesson, Mr. Siegel related rock and roll to what he called “the largest purpose of a person... to make a one of the utmost secrecy and the utmost relation or public meaning.” I feel that drum beat has tremendous heartbreak and tremendous pleasure at once. You can feel the pang going straight to the heart and at the same time the composing pleasure of that sure, reliable beat as it propels the song

on into the next richly textured passage of sound. With all the loneliness and sorrow in the words, the music sounds nevertheless like a joyous celebration. Rock and roll, Mr. Siegel said, stands for “the desire of a person to unburden himself as if he were an earthquake.” I think this is what Timothy White was getting at when he wrote: “Rock and roll is the public expression of a personal truth, offered at no small risk.”<sup>2</sup>

In this and other parts of the song, there are strummed and plucked notes on muted guitar strings that stand out in time like individual teardrops. They sound painful and playful at once. Also those background voices, including the very high female voices singing in the middle of the song — and repeating at the end — the phrase, “Say you will!” are both excruciating and exhilarating.

In the bridge, which begins, “Just give me another chance,” the backup voices sing brightly harmonized chords on the syllable “ah,” and sound pleased, even reassuring. But simultaneously, as Wilson begs his lover to return and tells her that “every day [she’s] gone away” his heart “does nothing but burn,” his voice is a high-pitched wail, with many sour, straining blues notes impinging on each other. He’s crying, but what do we, the listeners, get? Happy exhilaration!

**[Listen: *Lonely Teardrops*, 00:14–01:56]**

I submit all this as evidence for the truth of what Eli Siegel said in the lesson from which I’m quoting: that the art of rock and roll solves a problem that every one of us has by being alive. He said to Bob Walker at one point:

My essay “The Ordinary Doom”<sup>3</sup> says there’s a feeling had by everyone that the rest of the world doesn’t know him or her well enough. “The Ordinary Doom” is the feeling that we are more unknown than known. Do you think that you have that?  
**BOB WALKER.** Yes. I do.

**ELI SIEGEL.** And do you think the purpose of rock and roll is to shatter it? The words

are mostly about “how defiantly alone I am.” It’s the tremendous assertion of loneliness. And that is why it affects people more than other things, because there’s something unabashed about it — also, in control. What I’m saying to Bob Walker is that rock and roll does show that the opposites are very much in motion, and that people are trying to be proud of their pain, not be skulking about it. And this is what I recommend — that he see himself and rock and roll as at one with all the art of the world.

I love this. Eli Siegel explained that rock and roll has had a message for people all this time: the strategic hiding from the outside world of what we truly feel, doesn’t have to be. While I also hoped my hiddenness would be shattered, it never would have been except for the criticism I heard in Aesthetic Realism consultations, and then in classes taught by Chairman of Education Ellen Reiss. I was fortunate to hear questions that changed me very deeply, such as, “Do you think the outside world and other people are good enough for you to show what you feel?” I am grateful for the fact that I have been known truly — and continue to be — by Aesthetic Realism, including thoughts and feelings that I once felt would never meet the light of day — and for the feeling I have more and more that my inner life and the outside world are coherent.

Mr. Siegel said to Bob Walker at another point in the lesson:

If you want to work with that aspect of music called rock and roll — it doesn’t mean that you can’t get to other aspects of music — there’s Bach rock and roll, Mozart rock and roll, Victor Herbert rock and roll, but the big principle is that if you listen to it there seems to be the utmost pain and the utmost assertion.

That is such a true description of this song. The closing “Say you will!” section, with all of its agonized pleading, sounds like an ecstatic gospel meeting, complete with handclaps —



*Little Richard*

double-clap on the second beat, single clap on the fourth. Listen to the remainder:

**[Listen: *Lonely Teardrops*, 01:52 — End]**

That togetherness of pain and assertion is also in the work of a close contemporary of Wilson: the immortal Little Richard. His passing earlier this year has me want to honor him in this writing.

I believe the reason Little Richard is so loved is that, as artist, he did what we are longing to do in our lives: have big, powerful, authentic *feeling* and show it in a way that is unfettered, unfiltered, uncompromised, and yet has accuracy and style. When we hear him almost turn himself inside-out on such classics as *Long Tall Sally*, *Lucille*, or *Good Golly Miss Molly* (just to name a glorious few), there is something so staggeringly entire, so ALL OUT in his singing, that it thrills us to our core. It sounds like pain, but it feels like joy! That, my friends, is rock and roll.



*The Beatles*



## Example 1

Melody and Countermelody in *Help!* by The Beatles


Melody

When I \_\_\_\_\_ was young - er so \_\_\_\_\_ much young - er than to -

Counter-melody

When \_\_\_\_\_ when I \_\_\_\_\_ was young

day \_\_\_\_\_ I ne-ver need - ed an - y - bo - dy's help in an - y way. \_\_\_\_\_

I ne-ver need \_\_\_\_\_ help in an - y way. \_\_\_\_\_

As we hear these two melodies together, we're hearing something like restlessness and rest, agitation and satisfaction at once. It should also be mentioned that this is a great example of the wonderful relation of independence and need between Lennon and McCartney as songwriters — each bringing out something greater than what the other might have done alone. So, in their technique they actually solve the question of the song: their melodies *help* each other beautifully.

**[Listen: *Help!* 00:09–00:30]**

Like many people, I once felt that showing I was unsure of myself and needed help in any way was a humiliation. I wanted people, including women, to look up to me, be impressed by me, learn from me, while I kept my uncertainties hidden. Explained Mr. Siegel in "Care for Self," "When you want yourself to be separate, you have to try to convince yourself that your self is complete in some way."

Studying Aesthetic Realism, I came to see my notion of completeness was incomplete; in fact, very unmusical! Years ago, as my wife and I were expecting the birth of our daughter, I wanted to act more sure of myself

than I was, have my feelings under control, and not need the assistance of other people. I was concerned about how stiff and irritated I was becoming, and in a class, when I asked Ellen Reiss why this was happening, she explained:

There can be a feeling in a person that we are the most precious thing on earth, and any time we're with people, gold is being extracted from our purse.

And she continued:

You are going to have the experience of holding this child the first day it is in the world. Do you want to say to the child on the day it is born, "Dear, I recommend that, whatever you meet, you keep yourself to yourself and don't let anyone really get inside of you. Your best friend is yourself." If you give this message to yourself, why shouldn't you give it to your child?"

Through this discussion, I saw the foolishness of what I had been doing, and I changed. I thank Ms. Reiss for her good will which continues to have such a good effect on my life.



*Twenty One Pilots*

All art shows, and Aesthetic Realism makes this clear, that we need what is outside ourselves, different from ourselves to really *be* ourselves. In *Help!* there's a wonderful culmination of need and triumph as the Beatles conclude, building to a powerful, yearning crescendo on that last "Help me-e-e" which melts into a sweet, harmonized ever-so-pleased "ooh," ending the whole song.

**[Listen: *Help!* 01:51 — End]**

### **3. *Stressed Out* by Twenty One Pilots — Boldness and Uncertainty Together**

The hugely popular recording of 2015, *Stressed Out*, by the American rock duo Twenty One Pilots puts together, in a very likable way, opposites that mix people up terrifically: sureness and unsureness, or boldness and uncertainty. The song is basically one long complaint by a young man about how hard life is and how he longs for the "good old days" of his childhood. But it is done with humor, with rhythm and energy — in such a way that makes it likable.

Coupled with this is a deeper, more legitimate complaint that so many young people today have. That is, they are coming of age in a time of dismal economic prospects. Many in the U.S. are saddled with burdensome student loans, have a hard time finding good paying jobs, and even so, don't like the basis on which they are asked to work — to make profit for somebody else. They have a hard time feeling they can have a purpose in their lives they can honestly like. And as a result, they're "stressed out." This isn't said explicitly, but it's implied.

The song is an interesting mingling of hip-hop, electronic pop and reggae. Singer and songwriter Tyler Joseph starts out by complaining about how hard it is to write a song, then ends up complaining that now that he's older he's "insecure and cares what people think." Then we get to the refrain, "My name's Blurryface and I care what you think," indicating, I suppose, the pain of a person so concerned about what others think that he has no identity of his own — he has a "blurry" face. Then we hear the grand, sweeping, anthem-like chorus about longing for "the good old days when

our mama sang us to sleep/But now we're stressed out."

**[Listen: *Stressed Out*, 00:00–1:13]**

**YouTube address:**

<https://www.youtube.com/watch?v=Gc4sY98Jn9I>

As a fortunate man who is grateful to have learned from Aesthetic Realism about how harmful it has been to my life to use the comfort I got from my mother to see the world as harsh and unfriendly, I am certainly not recommending the sentiments expressed in this song. What I am saying is that these complaints are presented with a form that makes them pleasing and that, in fact, constitutes a criticism of those very sentiments.

In the Opposites in Music class, we recently studied music in relation to the landmark work by Eli Siegel, "The Aesthetic Method in Self Conflict," a chapter of his book, *Self and World*. In that work, Mr. Siegel shows greatly that the deepest conflicts affecting people every day are aesthetic matters, and that the resolution to those conflicts can be found in the technique of art. For example, he writes about a man he calls Harold Jamison:

Look at Jamison. He is shy and he is arrogant; in fact, he is like most people. Sometimes, Jamison looks at himself and finds a person who is timid, wants to evade people, thinks people don't like him; is unassertive and inferior. At other times, Jamison is raring to go, feels like an excited regiment, like a dozen energetic lions up to something...

The question Jamison and other people face is: Can, in one mind, feelings represented by superiority exist with feelings represented by inferiority? Can we be both humble and bold at 3:30 PM Tuesday? — Only art shows that the answer is Yes.<sup>6</sup>

As I said, I believe a large reason *Stressed Out* has been so extremely popular is that, in very likable ways, it puts together these

opposites of boldness and humility. Also, opposites related to boldness and humility — definiteness and vagueness.

The song opens with very indefinite sliding sounds, produced probably by a synthesizer in sets of three: "buh-um, buh-um, buh-um." The bass notes hover and hum in a sort of ominous way, which, together with the sliding quality, gives a feeling of swampy indefiniteness. Then there are the spooky, Twilight Zone-ish, high-pitched, echo-y sounds that come floating in from time to time. You get a sense already of a person feeling aimless, unsure.

But the fact that these sliding sounds land so precisely on the first and third beats of a measure and then on the first beat of the following measure (and this pattern repeats) makes them also quite definite, bold, confident. The drums likewise anchor this introduction, accenting the second and fourth beats of each measure. Subtle intervening organ chords give the whole groove a reggae feel, which also lends a kind of jaunty confidence. The overall effect is one of ominous vagueness together with a feeling of sureness, direction, purpose.

**[Listen: *Stressed Out*, 00:00–00:11]**

Now the singer complains about how unsure he is of himself; about how he's "insecure and cares what people think," and here he's like Jamison who sometimes, Mr. Siegel writes, "is timid, wants to evade people, thinks people don't like him; is unassertive and inferior." But even here, amidst all this uncertainty and unsureness, the words are said with a very orderly rhythm. He is definite about what he's unsure about, and together with the drums, we feel a very reliable structure.

Then the refrain: "My name's Blurryface and I care what you think." The melody here — is it downcast or lightsome? The way it descends at the end can seem downcast, but there is also something lovely, buoyant, about it. Meanwhile, the music accompanying this refrain floats even more eerily than before,

seeming to represent a self that is drifting all over the place. Yet again, it is all contained securely within that very sure, bold beat.

**[Listen: *Stressed Out*, 00:11–00:39]**

I believe this song is trying to get at something much deeper than just pining away for one's childhood. In fact, Tyler Joseph said in an interview, about his point of view as a songwriter:

I feel that humans are struggling all the time when it comes to purpose, trying to figure out what their purpose is... justifying your own existence. A lot of kids and people my age struggle with “What's the point?”

I hope Tyler Joseph and the whole generation of people he is representing in this song will soon learn of Aesthetic Realism and its explanation that the deepest purpose of everyone's life is to like the world. He could also learn that in the very structure of this recording, he and his musical partner Josh Dun are illustrating what liking the world means. The chorus that follows is at once soothing and sour, advancing and retreating, nebulous and exact — and as such stands for a world in which these opposites are one and that therefore can be liked.

Floating, spreading synthesizer notes accompany Joseph's voice as he grows grandly nostalgic on the words “Wish we could turn back time to the good old days/ When our mama sang...” Then the melody gets more tortuous and sour on the words, “us to sleep but now we're stressed out,” ending on a really uncomfortable note. When these lines are repeated, drums, instruments and voices come in with more crashing force, once again bringing a definite anchor — and also impetus — to all this floating uncertainty and self-pity. The accompaniment gets bold, like (to use Eli Siegel's words), “a dozen energetic lions up to something.” And then, with the repeat of the words “We're stressed out,” things spread out once again.

**[Listen: *Stressed Out*, 00:39–01:13]**

In “The Aesthetic Method in Self-Conflict,” Mr. Siegel writes:

If a person is unable to do something, or if he doesn't know something, and he knows this neatly, definitely, he will not feel inferior in the morbid sense. He would feel at least he knew himself; and would be proud of that. In other words, in yielding to the facts about himself courageously, truly, there would be a self-approval.

Something approaching this happens in *Stressed Out*, because all this inferiority and self-doubt is being boldly, energetically expressed in this very rhythmic, organized structure. With all the complaining, there's something strangely celebratory about it. It is yet another illustration of Eli Siegel's words, “Rock and roll does show that the opposites are very much in motion, and that people are trying to be proud of their pain, not be skulking about it.”

I'm grateful to have learned from Aesthetic Realism that the hope to have contempt for the world and people is what has given rise to both fake inferiority and fake superiority in me. As I have liked the world more — and instead of hoping to look down on people, as I have hoped to respect them more — sureness and unsureness have come to be in a more honest relation in me. This is a study I recommend to everyone.

In the second verse, the singer (well, you can't really call it singing — it's rap or hip-hop) goes on about a certain smell that reminds him of his childhood. Then he gets back to that conflict between childhood — a time, he says, when “nothing really mattered” — and the pressures of adult life, with the culminating line:

*Out of student loans and treehouse homes  
we all would take the latter.*

The desperate whine in Joseph's voice also has energy, rhythm, and humor that make

it not just unsure but also bold, confident. Beneath this complaint, piano notes likewise sound both wandering and purposeful. Following the verse, the “Blurryface” refrain and the “stressed out” chorus both come around again in their turn.

**[Listen: *Stressed Out*, 01:13–02:11]**

The next section of the song takes on more urgency. With staccato synthesizer-notes accompanying the singer’s rapid-fire syllables, he tells that he and his friends “used to play pretend” that they were flying in rocket ships. But, he tells:

*We used to dream of outer space, now they’re laughing at our face, saying, “Wake up, you need to make money!”*

And while that last line is sung and almost shouted by multiple voices with such ferocity, it also provides the release of humor — release from the frustration so many people feel now: “There must be a better, more likable means for me to conduct my life than what I’ve been presented with so far.” The humor here is good.

In the very last section of the song, Tyler Joseph’s voice is electronically altered to sound heavier, darker, more foreboding as it reiterates and hammers home some of the same complaints that came before. But with all the ferocity, the feeling of lighthearted humor continues.

As I’ve been showing, I believe the success of this recording comes from the way it puts together seriousness and humor, vagueness and definition, boldness and uncertainty. And I believe that as such it can give people hope. As Eli Siegel wrote in the sentences I quoted earlier:

Can we be both humble and bold at 3:30 PM Tuesday? — Only art shows that the answer is, Yes.

This recording, I believe, gives some of the evidence. Here’s the remainder:



*The Marvelettes*

**[Listen: *Stressed Out*, 02:11 — End]**

**4. Stop & Go, Pain & Pleasure in *Please Mr. Postman* by the Marvelettes**

In his landmark essay of 1955 titled, “Is Beauty the Making One of Opposites?” Eli Siegel asks about Continuity and Discontinuity:

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>7</sup>

The great 1961 recording by the Marvelettes, *Please Mr. Postman*, puts these opposites together in a wonderful way.

This song *starts* with an interruption — accenting “the brokenness of things.” We hear a drumbeat followed by a group of female voices abruptly calling out “Wait!” But we soon find that we are moving along in a stream of rhythm, as lead singer Gladys Horton sings “Oh yes, wait a minute Mr. Postman! Wai-ai-ai-ait Mr. Post-ma-an!” while drums and handclaps mark the second





and fourth beats of each measure with two claps on the 2nd beat and one clap on the 4th. This style of handclapping, used again and again on rock and roll recordings, is a wonderful togetherness of brokenness and continuity. It breaks the time and keeps it moving; so the overall effect is that we're arrested and propelled forward at once.

**[Listen: *Please Mr. Postman*,  
00:00–00:08]**

**YouTube address:**

[https://www.youtube.com/  
watch?v=pSlzhYd0rYw](https://www.youtube.com/watch?v=pSlzhYd0rYw)

A section of call-and-response follows. And now, delightfully, the backup singers take the lead — with that whiny, complain-y, sour harmony. Their syllables are very rhythmic — most of them just a short eighth note in length — yet there is also a sense of spreading continuity, caused I think, both by the drone-y sound of their voices and also the fact that each voice sticks almost entirely to one pitch on each line:

*Please Mr. Postman, look and see  
Is there a letter in your bag for me?  
'Cause it's been a mighty long time  
Since I heard from this boyfriend of mine!*

In contrast, the lead singer's responses are more elongated and travel more up and down the scale:

*Whoa yeah-eah-eah eah-eah-eah!"  
Please, plea-ease Mr, Po-oh oh-ostman!  
Whoa-oa yeah-eah ...etc...*

Amidst all this stop and go, the message of these two parts — different as they are — is continuous: they complete each other; they speak in one plaintive voice to this postman. Underneath, the drum played by Marvin Gaye (yes, *that* Marvin Gaye — who later became a famous singer and composer on such classics as *I Heard It through the Grapevine* and *What's Going On?*) continues the pattern we heard in the handclaps

earlier, and simultaneously maintains a steady double-time tapping-out of eighth notes on a closed hi-hat cymbal. Overall, there is definitely “a design which makes for continuity” yet within, there's brokenness, discreteness, individuality.

**[Listen: *Please Mr. Postman*, 00:08–00:23]**

This music, so delightful, has a big meaning for us. In life, we can go after a bad kind of continuity: just wanting to be outwardly agreeable with everyone, under all circumstances, no matter how unjust — and a bad kind of discontinuity: not wanting to fit in or get along with anyone, and associating our individuality with saying “No!” Music, when it's good, makes neither mistake.

Now, in the first two verses of the song, it's the backup singers who accent continuity, singing long, harmonized syllables, “Ooooooh, wah-dooooo, wah-dooooo,” across multiple measures while lead singer Horton makes sure discontinuity is honored, as she spells out in shorter syllables her complaint:

*There must be some word today  
From my boyfriend so far away!  
Please Mr. Postman, look and see;  
Is there a letter, a letter for me?*

*I've been standing here waiting  
Mr. Postman*

*So-o-o patiently  
For just a card or just a letter  
Saying he's returning home to me.*

During that second verse, the backup singers start breaking up their long syllables with shorter ones: “Ooooooh, Wait! Wait! Wah-dooooo, Wait! Wait!” (and they get to even more variations later). And again, those voices! — so whiny and strange but somehow so lovely too — almost like some exotic wind instruments. In all this, and together with the band, the happy marriage of stoppage and flow goes on.

**[Listen: *Please Mr. Postman*, 00:23–00:59]**

What is it that we feel when the postman cometh, or when we go to our mailbox to see what might be there? Even our e-mail inbox? Are we looking for an exciting relation of continuity and discontinuity with people near and far? Are we hoping to like the world through that experience?

In the song, we can almost see a girl running down the street calling after the postman as Gladys Horton sings: “You better wait a minute, wait a minute,” while backup singers echo her with a rhythmic, “Wait! Wait a minute Mr. Postman!” The handclaps return, and the way brokenness and continuity, stop and go intermingle here — among voices, drums, piano and handclaps — is simply delightful. Then there are those pleasing moments of suspended interruption with, “Please check and see just one more time for me!” and of course, the famous line, “Deliver the letter; the sooner the better!” Horton’s voice — plaintive, sometimes lyrical, sometimes husky, even raspy — conveys, with the help of the backup singers, that urgency. Meanwhile the song is never hurried. There is a steady, almost casual feel to the way the whole thing proceeds.

**[Listen: *Please Mr. Postman*,  
01:27 — End]**

Eli Siegel described the essence of rock and roll when, in the lesson I quoted earlier, he called it “the blare of agony” while showing also that the upshot is *pleasure*. This song has that blare of agony, but don’t we feel happy as we hear it? I’m grateful to be seeing more about why this matters through a discussion with me in an Aesthetic Realism class, where I asked about a tendency I sometimes had to feel hurt, and to focus excessively on that. Ellen Reiss surprised me when she asked whether I thought Mr. Siegel’s explanation of rock and roll could in any way be used wrongly and inaccurately by me to feel that, yes, it’s an expression of pain, but to

*stop there* and not see the full picture. And she continued:

Any time in art, if being hurt and pained are presented truly, there is pleasure. Is something in you less ready to get to that than the assertion of a certain hidden pain? ...Whenever pain is presented with form it is no longer just pain. It is pain given so much form that there’s joy. I think you could benefit from that more.

I *am* benefiting from it very much! I’m using it to criticize myself happily. Yes, like everyone, there are difficulties, obstacles that I meet, pain that I experience — but any time I try to sell myself the idea that that’s the last word, it’s a lie! I have such a rich and happy life because I learned from Aesthetic Realism the difference between contempt and respect — and I’ve seen that the world has a permanent, beautiful, lovable structure that one can always count on. That structure is the oneness of opposites. “Please Mr. Postman,” in its presentation of continuity and discontinuity, separateness and togetherness, pain and joy as one — and in its transmitting such joy to us in the process — tells the real story.

**5. Quietude and Explosion in *Breakeven*  
by the Script**

In 2008, Irish rock band the Script released a song that has been loved internationally: *Breakeven*. It illustrates once again what has been true throughout the long tradition of rock music — what Eli Siegel described in the lesson I’ve been quoting from: the “tremendous assertion of loneliness.” In it, a man tells that having broken up with a woman, he’s in great pain while she seems to be doing fine — and that therefore, “When a heart breaks, it don’t breakeven.”

The beauty of this song is in the way it travels back and forth between quiet, inner soliloquy and passionate outburst. After a stirring introduction the band quiets down to just a couple of muted guitar notes, as the singer quietly tells:



## Example 2

## Refrain in Breakeven by The Script



I'm fal - ling to piec - es \_\_\_\_\_

In the next verse, we're back to the man's lonely soliloquy. It is quiet like the first two verses, but this time with the drums more energetic. The chorus that follows gathers more force than the one before, with more instrumentation and vocal accompaniment. The artful drama of soft and loud, waxing and waning emotion, continues.

The bridge starts relatively quietly, but leads to the singer's outburst to the woman:

*Oh you got his heart and my heart but none  
of the pain  
You took the suitcase, I took the blame  
Now I'm trying to make sense of what  
little remains  
'Cause you left me with no love, no love  
to my name...*

Here, at the very moment the singer and band reach their loudest crescendo, they suddenly drop back again to that quiet, inner soliloquy of one man talking to himself, "I'm still alive but I'm barely breathin'." This last verse is followed by a passionate, concluding chorus, and another agonized (and soaring) refrain, "I'm falling to pieces."

**[Listen: *Breakeven*, 01:26 — End]**

Again I say the popularity of this song comes from the way it puts together these opposites of inner, secret feeling and outward blare. I believe Eli Siegel's explanation is true. I'll quote further from the lesson he gave:

I say the purpose of rock and roll is to make secrets a public delight. Rock and

roll consists of opposites, and there is an assertion of agony. "If you don't care for me, O-O-O I still care for you O-O-O." There is a desire to take one's private life and to have a train caller give it.

**6. Pleasure and Pain in Chuck Berry's *Johnny B. Goode***

It may have crossed your mind that not every rock and roll song is on a painful subject, and that is very true. What about a song that offhand is happy? Does the explanation I've been presenting in this writing still hold? I believe it does.

Take a song — a great song — from back near the dawn of rock and roll: Chuck Berry's eternal classic *Johnny B. Goode* of 1958. It's cheerful, it's speedy, it celebrates the success of Johnny B. Goode, who "could play a guitar just like a-ringin' a bell." So where's the pain? The pain is in the music, how it's structured.

Berry's powerhouse opening guitar solo is alive with energy and uplift. Bass and drum hit a sudden stop-time beat to mark the beginning of the third measure as Berry sails



Chuck Berry

right past it. Then, at the end of the fourth measure, the whole band kicks in, sounding like a railroad train coming down the track. And while many of the guitar notes are bright and strong (he hits the perfect fifth of the scale repeatedly), many of them also belong to the minor pentatonic scale, which overlays the chords with something tangled, sour, uncomfortable.

[Listen: *Johnny B. Goode*, 00:00–00:17]

YouTube address:

<https://www.youtube.com/watch?v=Uf4rxCB4lys>

While this is in the major key, it is shot through with blues notes. This is the hallmark of rock and roll: that togetherness of major and minor which — like its daddy, the blues — evokes pain and struggle underneath the joy, no matter what the words may be saying. This has, of course, been pointed out before in commentary about the blues and rock and roll. But the question is: *Why does it get us?* Is there something we are deeply hoping to learn from it? And can we?

Berry sings:

*Deep down in Louisiana close  
to New Orleans  
Way back up in the woods among  
the evergreens,*

The chord that accompanies these first two lines is the tonic, B-flat major. As the verse continues, it goes through more shadings of dark and light, agitation and rest, with the use of flatted seventh chords (Eb7 and F7), while always returning back to that confident B-flat:

*There stood an old cabin made  
of earth and wood  
Where lived a country boy named  
Johnny B. Goode.  
Who never ever learned to read or write  
so well  
But he could play a guitar just like  
a-ringin' a bell.*

Now we get to the chorus and the joy hits full throttle, as Berry sings:

*Go! Go! Go Johnny, go! Go!  
Go Johnny, go! Go!  
Johnny B. Goode.*

Every “Go!” is on the strong, heroic fifth of the scale and the last phrase “Johnny B. Goode” comes right on home to the tonic.

[Listen: *Johnny B. Goode*, 00:17–00:50]

Throughout the entire song, comfort and discomfort, pleasure and pain are one. The overall feel of the song is one of great triumph. But to triumph, you must have something to triumph over — something has to be struggled with. We feel that happening in the sound structure of this piece. And it means something for our lives: we want to feel as we meet obstacles and difficulties, that we can see them and the world itself in a way that makes for ease, pleasure, even joy.

Although the lyrics don't tell us, we can surmise that Johnny B. Goode himself had pain in his life, since we know that he lived in an old cabin made of earth and wood, and never learned to read or write. But the triumph of his life is that he has found something to authentically *love* — that guitar. And that is a clear parallel to the life of Berry himself, one of the great rock and roll artists of all time, although in fact he was well educated and never lived in a cabin. Still, he did struggle in his life with ugly difficulties, including racism, from his earliest days growing up in St. Louis, Missouri. He tells in his autobiography that his writing of this song arose from his visiting New Orleans for the first time and seeing the place where persons of his own race — likely his own ancestors — had been sold as slaves only a few generations before. But what did he do with the fury he felt at that injustice? Did he use it to feel disgusted or to lash out viciously? In the writing of this great song he did something

quite opposite: he aimed for beauty. And he accomplished it to a pretty large degree.

The masterful guitar solo that follows the second verse and continues through two complete revolutions of the chord progression has terrific ferocity, even anger. But it is not a hurtful ferocity or a petty anger — the ferocity and anger are the same as pure joy. I'll quote again these words of Eli Siegel:

Rock and roll does show that the opposites are very much in motion, and that people are trying to be proud of their pain, not be skulking about it.

**[Listen: *Johnny B. Goode*, 00:50 — End]**

I'm quite sure that rock and roll in every instance whatsoever always aims at making a one of pain and pleasure, obstacle and release, inner feeling and outward expression. I've given some examples, and there are hundreds more. Any new rock and roll composition that comes out tomorrow will do the same, in its own fresh way. I'm grateful to know, because of what I've learned from Aesthetic Realism, that this has great importance for us. The fact that rock and roll has been loved for decades all over the world shows how much people everywhere want these opposites to be one in our lives. And the music itself, as Eli Siegel explained, shows "that that can be done."

## NOTES

<sup>1</sup> Belz, Carl, *The Story of Rock*, Oxford University Press, 1972. 256 p.

<sup>2</sup> White, Timothy, *Rock Lives*, Henry Holt & Co., New York, 1990, pp. xiii–xiv.

<sup>3</sup> "The Ordinary Doom" by Eli Siegel first appeared in the journal *Definition* (1961), and was reprinted in *A Book of Non-fiction*, ed. Rev. Joseph T. Browne. The Macmillan Company, New York, 1965.

<sup>4</sup> *The Right of Aesthetic Realism to Be Known*, Number 155, "Care for Self," March 17, 1976.

<sup>5</sup> Siegel, Eli, *Hail, American Development*, Definition Press, New York, 1968, p. 62.

<sup>6</sup> Siegel, Eli, *Self and World; An Explanation of Aesthetic Realism*, Definition Press, New York, 1981, pp. 95–97.

<sup>7</sup> The Fifteen Questions by Eli Siegel were first published by the Terrain Gallery in the announcement of its opening, February 26, 1955. Reprinted in the following periodicals: *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, December 1955; *Ante*, 1964; *Hibbert Journal* (London), 1964.

## DISCOGRAPHY

1. Gordy, Berry and Roquel "Billy" Davis, Gwendolyn Gordy, *Lonely Teardrops* [recorded by Jackie Wilson, 1958]. On *Jackie Wilson — 20 Greatest Hits* [CD] Brunswick Records (2002)

2. Lennon and McCartney, *Help!* [recorded by the Beatles, 1965]. On *Help!* [CD] Capitol (2009)

3. Joseph, Tyler, *Stressed Out* [recorded by Twenty One Pilots, 2015]. On *Blurryface* [CD, digital download] Fueled by Ramen (2015)

4. Dobbins, Georgia and William Garrett, Freddie Gorman, Brian Holland, Robert Bateman, *Please Mister Postman* [recorded by The Marvelettes, 1961]. On *Motown Classics Gold* [CD] Motown (2005)

5. Frampton, O'Donoghue, Sheehan, Kipner, *Breakeven* [recorded by The Script, 2008]. On *The Script* [CD] Sony (2009)

6. Berry, Chuck, *Johnny B. Goode* [recorded by Chuck Berry, 1958]. On *Chuck Berry (Chess Box)* [CD] Chess (1988)

*About the author:*

**Kevin Fennell**, Independent Scholar and Rock Musicologist;  
B.A., State University of New York at Stony Brook  
(11794, New York, USA),  
**ORCID: 0000-0003-4980-5443**, [fennell.kevin@yahoo.com](mailto:fennell.kevin@yahoo.com)

---

*Об авторе:*

**Кевин Феннелл**, независимый учёный, рок-музыковед, бакалавр,  
Государственный Университет штата Нью-Йорк в Стоуни-Брук  
(11794, Нью-Йорк, США),  
**ORCID: 0000-0003-4980-5443**, [fennell.kevin@yahoo.com](mailto:fennell.kevin@yahoo.com)

---



## OLEKSANDR PEREPELYTSIA

*Odessa National A.V. Nezhdanova  
Music Academy*

*Odessa, Ukraine*

*ORCID: 0000-0001-5206-205X*

*o.perepl@gmail.com*

## А.А. ПЕРЕПЕЛИЦА

*Одесская национальная музыкальная  
академия имени А.В. Неждановой*

*г. Одесса, Украина*

*ORCID: 0000-0001-5206-205X*

*o.perepl@gmail.com*

### **Innovations of Genre-Related Form in Karmella Tsepkoenko's Piano Music\***

The article is devoted to the innovations in the piano compositions of Karmella Tsepkoenko. The presentation of the present theme demonstrates the complex-dialogical character of the interrelations between the composer and artistic space in contemporary music, which requires a broad contextual approach upon analysis and study of the latter. By the example of Tsepkoenko's children's pieces and concert piano pieces, disclosure is made of the main parameters of innovations, such as artistic stimulation, the emotional-energetic context of the composition, the scenery development of the musical material, the principle of synthetic mastery of art, and theatricalization of non-theatrical musical genres. Scenery development (the composer's expertise) becomes the foundation on which the theatricalized events in the piano pieces are unfolded. At the same time the eventful groundwork of the music does not wedge itself into the Procrustean bed of the traditional, historically developed forms and genres, but directs the composer's thinking towards innovation, towards the creation of new forms and genres appropriate to the scenario.

In the children's pieces and in the concert piece the narrative unfolds according to the principle of "the theater of representation," when the narration is stated from

### **Иновации жанровой формы в фортепианном творчестве Кармеллы Цепколенко**

Статья посвящена инновациям фортепианного творчества К. Цепколенко. Раскрытие данной темы показывает сложно-диалогический характер взаимоотношений между композитором и художественным пространством в современной музыке, делает необходимым широкий контекстуальный подход при её анализе и изучении. На примере пьес для детей и концертных фортепианных пьес К.С. Цепколенко раскрыты основные параметры инноваций, такие как художественная стимуляция, эмоционально-энергетический контекст произведения, сценарная разработка музыкального материала, принцип синтетического освоения искусства, театрализация нетеатральных музыкальных жанров. Сценарная разработка (ноу-хау композитора) становится основой, на которой разворачиваются театрализованные события фортепианных пьес. При этом событийная канва музыки не втискивается в прокрустово ложе традиционных исторически сложившихся форм и жанров, а направляет мышление композитора в сторону новаторства, создания новых форм и жанров, адекватных сценарию.

В пьесах для детей и в концертной пьесе фабула разворачивается

\* Translated by Dr. Anton Rovner.



the third person. One of the manifestations of the “theater of representation” is the inner theatricalization, based on the dialogic relations between separate structural modules, thematic germs, juxtapositions both within each of the musical structures and between them. An important particularity of inner theatricalization is the presence of the element of play, bringing in the role principle into the development of the musical material, filling the composition with “images” of the protagonists. Outward theatricalization is also broadly used, and a special role in outward theatricalization belongs to plastic forms — these are gestures of the musician-actors, their behavioral roles.

It is shown that the use of the principles of synthetic mastery of art, relying on the phenomenon of play in its inseparable integrality, theatricalization as the main principle of the unfolding of artistic form and scenery development of the musical material directs the composer towards the creation of new aesthetic models, activates the composer’s subconscious structures for the creation of semantic complexes which are new in their new in their form and content, and fills the musical composition with complex dialogic connections and play energy.

**Keywords:**

artistic stimulation, the emotional-energetic context of a musical composition, scenery development of the musical material, the principle of synthetic mastering of art, theatricalization of non-theatrical musical genres.

на принципах «театра представления», когда повествование ведётся от третьего лица. Одним из проявлений «театра представления» является внутренняя театрализация, которая базируется на диалогических отношениях отдельных структурных модулей, тематических зёрен, противопоставлениях как внутри музыкальных структур, так и между ними. Важной особенностью внутренней театрализации является присутствие игрового начала, введение ролевого принципа в развитии музыкального материала, наполнение произведения «образами» действующих лиц. Также широко используется и внешняя театрализация, особая роль в которой принадлежит пластическим формам — это жесты актёров-музыкантов, их поведенческие роли.

Показано, что использование принципов синтетического освоения искусства, в своей неразрывной целостности опирающегося на феномен игры, театрализации как основного принципа развёртывания художественной формы и сценарной разработки музыкального материала направляет композитора к созданию новых эстетических моделей, активизирует его подсознательные структуры на создание новых по форме и содержанию смысловых комплексов, наполняет произведение сложными диалогичными связями и игровой энергетикой.

**Ключевые слова:**

художественная стимуляция, эмоционально-энергетический контекст произведения, сценарная разработка музыкального материала, принцип синтетического освоения искусства, театрализация нетеатральных музыкальных жанров.

*For citation/Для цитирования:*

Perepelytsia O.O. Innovations of Genre-Related Form in Karmella Tsepkoenko’s Piano Music // ICONI. 2020. No. 3, pp. 46–55. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.046-055.

When discussing the musical output of composer Karmella Tsepikolenko, one cannot avoid touching upon several global positions which have determined the direction of her compositional activities. The first is the aspiration towards theatricalization of instrumental music and, in connection with this, the substantiation and development of the conception of scenary development of musical material, which has been described as a scholarly problem range and lies at the foundation of most of her symphonies, chamber and solo instrumental music [5, p. 11].

The second lies in the composer's aspiration towards comprehension and creation of hyper-structures; appearing to continue Alexander Scriabin's ideas of the universal mystery, she aspires towards globalization and the creation of macroforms where she presents herself both as a "scenarist" and a "theatre producer." One example of such a gigantic musical construction is served by the annual international contemporary music festival "Two Days and Two Nights of New Music" (established in 1995), which, unlike other festivals, has been conceived, organized and directed as a giant 48-hour semi-functional musical action developed according to the laws of dramaturgy of musical form. It may be said that in this sense Tsepikolenko has also manifested herself as an innovator in the spheres of a new genre (of a festival), of a new style (of a festival), and of a new form (of a festival).

In all likelihood, Karmella Tsepikolenko is the first among all composers who began to apply particular musical works by contemporary composers in the role of structural elements of the festival's formal design. In essence, the festival presents a mega-composition with its dramaturgical narrative, culminations, dynamics, stylistics, and other parameters peculiar to a musical work. It is constructed as an integral synthetic work of a new art, which is simultaneously musical, performing and multimedia. The festival's programs are compiled particularly

in a way identical to the creation of a musical composition according to the laws of the festival's structure (unlike other festivals, where the program is compiled from separate concerts independent of each other). There are ties and gravitations existing between the structural parts of the form, they are all extremely theatricalized (with inclusion of installations and theatrical performances) and, overall, they comprise an immensely large theatrical performance. The festival exists as a grandiose hypertext with associative-symbolic "references," such as theatrical performances, installations, shows of experimental and instrumental theatres, multimedia performances, etc. Even if some of the constituent parts "remind" us of traditional (quasi-concerts), the usual concert-ritual forms are replaced everywhere by theatricalized and actable ones — Duel-Duo, Solo-Solissimo, etc. [2, p. 11].

When characterizing her festival, Tsepikolenko notes: "There is a maximal amount of concentration in an extremely condensed amount of time. As it turned out, nobody in the world could think of such a thing, and we turned out to be the first in creating the festival as an art work with a largely expanded form. This is an example of synthetic art, which has been created as an immense symphony, if you will. For this reason, each year I 'compose' a festival, and the material is provided by musical oeuvres by composers from the whole world" [3, p. 165]. The innovative developments in the domain of creation of the festival's form and style in the realm of creating contexts of new reality exerted their influence on all of Tsepikolenko's musical output.

Karmella Tsepikolenko's piano oeuvres also reflect her predilection towards innovativeness and towards creation of new contexts of genre and style.

Overall, her output of piano compositions may be divided into several structural categories, — namely, music for children, compositions for piano, piano concertos, and chamber music. In each of these categories the composer demonstrates herself as an

innovator, offering unusual perspectives of presentation and development of the compositions' substantial conceptions, the exposition of the musical material and creation of the sounding space.

A few words must be said about sounding space. In particular the spatial dimension as sounding material forms one of the original features of Tsepikolenko's piano style. After all, absolute silence does not exist in nature. Even when it seems to us that we hear silence "until it rings in our ears," at the same time our senses are comingled with our heartbeats, the additional light sound of our breath, the rustle of the wind, chirruping of birds, the buzzing of insects, etc. It is that sounding space which surrounds us, with which we have become intimately linked and which we simply do not notice, perceiving it as silence, if there are no decibels generated by civilization speeding ahead.

Sound for Karmella Tsepikolenko is not a substance extracted mechanically on a musical instrument invented by human genius, it is rather an entity generated by substance. In one of her musical compositions "Aum Quintet" Tsepikolenko examines how the word arises out of sound — the entire composition is built on four archaic fore-syllables — sal, ber, yon and roch, which, according to Nikolai Marr provided the foundation of all languages. It is particularly the hearing of sounds generated by the spatial domain led to the creation of various musical instruments, and not the other way around. For this reason, for Tsepikolenko the piano is not as much a musical instrument as an invariant (a supporting landmark) of the sounding space. This is how the piano must be regarded in Tsepikolenko's music, especially in its sphere of children's pieces. This is one of the particularities which may disclose the secret of the performance style in Tsepikolenko's compositions. The means of performance include articulation (accentuation); dynamics (dynamic intonating); tempo and agogics (the performing metric rhythm); sound, pedaling (timbre and color hue); as well as

phrasing. In recent times a greater amount of attention in contemporary music has been bestowed on performance gesture [4]. To these means we also add the reactivation of the musical composition's energetic-emotional context; as such, the unraveling of this parameter of the composition's context is what determines the performance-related means of expression. Without the energetic-emotional context the means of expression bear an extra-personal character and are not capable of recreating the artistic essence of the composition, being only able to identify its genetical mold.

In the present article we shall examine the innovations applied by the composer in her children's pieces and concert compositions. Of special interest is her music composed to the book of Oleksandr Perepelytsia Sr. "Khudozhestvennye igry" ["Artistic Games"]. The first thing which distinguishes this cycle (the musical material consists of 31 pieces) is that the world of sounds here manifests itself in unity with the nature of color, various types of coloration, in unity with the universe of imagination and fantasy — with the microcosm of fairy tales and poetry.

Here the sound material is generated by the mood child created by the situation of playing. The first section of the book is called "From the Fairytale to Sound, Color and the Word". It consists of a number of musical pieces interwoven into the fairytale, the artifice, the artistic reality. They are "The Musical Tears of Rika," "Melodramatic Recitation," "Auto-Melodramatic Recitation" and a set of fairytale games. One of the first pieces of the compilation is called "Melodramatic Recitation." The child performs it and learns it together with the teacher. This piece resembles a "preparation" for a collective improvisation to the pupil's emotional states. The little musician declaims and plays in clusters, while the teacher adds his or her own sound accompaniment on the piano. The text is comprised of nonsense words and phrases (similar to those of Lewis Carroll from "Alice's Adventures in Wonderland"), which the children pronounce

with such pleasure, filling them with various emotional conditions. Thereby, the young pianist attempts to express the acquired emotion by means of declamation and playing clusters, while the teacher creates the corresponding musical background. The next piece is already an entire fairy tale, where the emotional states are set by the event-related base of the narration and the actions of its protagonists. The child immerses into the world of emotions which is already “purified” of his own egotism, into the world of aesthetic emotions. Here the sphere of the young performer’s emotional experiences expects to go through numerous transformations — through his own colorful drawing, his complementation of the fairytale or creation of his own version of it, through creation of nonsense words or phrases and, finally, through his own tone painting, his own expression of his mood with sounds. In his combined artistic endeavor together with an adult, the child expresses his own sound image by rattling on small percussion instruments and declaiming sounds, while the adult (the performer) supports the pupil’s emotional states by playing the piano (at times including spontaneous sound expressions). What results is a kind of collective improvisation based on the emotions of fairytale realities, a set of colors and sounds created by the child’s own hands. This creates a peculiar cacophony, upon which the child actively moves, shouts, jumps, feels joyful or sad, expresses anger or happiness.

Properly, these first two pieces present an example of how it is necessary to organize artistic reality and to enter it together with the child. And it is possible to create such music only being in the fullness of sound, color or artistic impressions.

The next few pieces of “Artistic Games” pertain to the genre of micro-operas — these are micro-operas fairytale-games “The Tower House,” “The Land of Teasers,” “The Snow Woman (Spook Story),” “The Merry Performance,” “An Extraordinary Occurrence,” “The Feline Dancing Party,” “The Monkey Chiki.”

Here, on the one hand, the task becomes complexified and, on the other hand, it becomes simplified. The child becomes more and more immersed in the artistic reality surrounding him where music is the connecting component. Fairytales make it possible to build up an imaginary world following the laws of the real world — with action, narratives, decorations, drawings and sounds. The little performer already becomes a full-fledged hero of a fairy tale, a protagonist, who turns at times into a fly, into a mosquito, into a bear, and even into a frightening sorceress — the Snow Woman. Along with the accompanying adult he recreates that world of sounds conditioned by the fairytale realities. He evokes these sounds with his voice, beats on small percussion instruments — drums and triangles, toots on various types of whistles and flutes and, finally, creates sounds on the piano. Here the child is not fettered by fear, is not afraid to do something wrong, and intuitively finds those motions which are necessary for extracting a sound corresponding to the appropriate mood. This is, most likely, one of the chief postulates of the piano performing style of Tsepikolenko’s pieces for children — the sound is generated by the mood and the artistic reality, and not the other way around.

When composing her pieces for children, Karmella Tsepikolenko took into consideration that for a child in an art works the most important element is the process, while the result is of little use for the child and, as a rule, he is indifferent to it — he mercilessly erases that which has been created, destroys what has been built in order to return, once again, to the process — the endless continuous creation of the new. For this reason, the musical language of these pieces is conditional, it does not require committing to memory, but continuously changes with each repetition, preserving the general narrative of the artistic action.

The following section of “The Artistic Games” is called “We Draw Music. Sound-Color or Music which becomes Color-Drawing.”

Compared with the first section, here the task is somewhat narrowed down. It must be said that all four sections of the book comprise the content of one lesson, i.e. unfold in each lesson, and in this section the little listener learns to express his emotions obtained from listening to music by means of color on paper. In pure form, this phenomenon when the audible is seen in color is called colored hearing — a phenomenon of synesthesia in which two senses — sight and hearing — are connected into one. The task of the present section of the pieces is not to develop colored hearing, since it is almost impossible, but to learn to express the set of emotions obtained from hearing music by means of color.

The most enigmatic issue for the performer is the achievement of the emotional and energetical context of a musical composition. The emotional-semantic score of the composition is what forms the performer's contribution to the music, the “animation” of the musical work on the basis of its own model of feelings and emotions. The question of how to recreate such a score is that which preoccupies every artist. It seems to us that when such a solution is solved a process is carried out which seems to be the reverse to the composer's thinking. If the composer's imagination is stimulated by unartistic stimuli and the artistic image is generated from an unartistic premise, then the performer's imagination is set into action by an artistic image which is “ciphered” in the musical text of the score, and the performer must recreate it, relying on his extra-artistic associations.

The performer's task includes creating an extra-musical scenario for the musical composition consisting of extra-musical stimuli, a sort of “program” for the composition. It is known that many composers when they wrote a particular musical work possessed their own extra-musical program, but did not always make it publicly known, so that this program would not seem to be ludicrous or belittling for the composition. But here what is in question is not the storyline basis of the program — it may be that connected storylines do not exist

at all — but in a set of extra-musical stimuli (associations, references), which, indeed, arouse the composer's imagination. The same stimuli must also be obtained by the performer in order to set of his imagination and to “finish composing” the musical composition's emotional-semantic score.

The first piece of this section, *Andante doloroso* is compact in its form and built on the principles of linear polyphonic thought. The three voices, just like in the early Russian Znamenny chants seem to exist independently of each other, creating unexpected sounds in their vertical harmonies. The overall emotional state is that of tranquility, perhaps light sadness. The syncopated structure of the upper voice violates the fluency created by the middle and lower voices and brings imbalance into the customary position of the feelings. The piece is written down in traditional notation in quadruple measure, which changes to triple meter only once.

The following piece, *Rubato accentuato*, is quite contrasting in its content. Here there is something barbarous, ineluctable and harshly sounding. In this sense it is possible to discern a parallel with Bartok's “Allegro Barbaro.” The syncopated harsh thuds in the lower register swell exponentially, leaving absolutely no doubts of their intentions. Repeating several times, they incandesce the intensity up to a culmination and, having achieved their goal, gradually fade away in descending trills, calming down and abating. The “fearful character” came “from nowhere,” having frightened everybody away, and then withdrew back into “nothing.” The composer makes use of absolutely simple devices: while exacerbating a major seventh into a tremolo, she adds a minor second to it in an intimidating repetition of one and the same sound, after which broad moves in triplets along diminished and augmented intervals create sufficient tension. After this, with similar motion, but already in descending direction, the sound texture of the trills leads to total relaxation. The piece is notated in free meter without

barlines, certain note symbols are in need of deciphering, which is given in the appendix to “Artistic Games.” Here the performer already encounters both visually and factually various elements of contemporary musical notation, the contemporary type of statement of musical material.

The piece *Rubato culmato* is also written in free meter. The free flow of sound effuses along its entire range. It is composed in a linear manner in which one line passes through into another, comprising a unified whole. In guise of additional color, the composer makes use of the right pedal, the sounds appear to be suspended in the air, creating the effect of sound evaporation.

The piece indicated as *Allegro* has a dynamic and bravura character. It is also written non-metrically with its meter changing literally in each measure. Instead of indicating the traditional beats, the composer notates the time in the seconds indicated as the duration of the sound of each measure. Here too the provisional indications found in contemporary notation are used.

The piece indicated as *Andantino melancolico* is aligned in its mood to the first piece of this part of the book. It is written mostly in traditional notation with changing rhythm literally in each measure. The prevalence of triplets in the rhythmic patterns and grace notes on major sevenths creates a certain playfulness and dance qualities.

The piece marked *Allegretto dolce* concludes this section of the book. It is also written non-metrically and presents a sort of fluttering of grace notes (on intervals of seconds and sevenths), while the martellato episodes create the impression of light hovering over the entire keyboard. The through line of unfolding of musical space leads to the sensation of lightness, the tangibility of the air with which this piece is permeated.

The third section of the book is titled “We Play and Sing Color. Color-Sound or Music Born of Color.” Here once again the performer returns to collective performance, since the composer once again brings in

additional lines, presuming the participation of the young coauthor-performer. The improvisation is developed in response to the impression received from color, the color spectrum, color-writing in four-hand performance with addition of voice and small percussion instruments, whistles, pipes and other such instruments. The musical pieces in this section represent written-out or preset improvisations, which is based on the framework of the composer’s musical text, but may change it depending on the situation. The pupil’s part is notated in a system of relative pitches and may also be transformed in either direction, expanding or contracting both in time and in the quantity of used means.

Thus Karmella Tsepkoenko, when composing her piano cycle for children titled “Artistic Games,” took as a premise the fact that mastery of the musical language for the human being possesses its own particularities, hidden and apparent periods of self-education, since learning music is determined not as much by the sphere of intellect as the sphere of emotion (aesthetic emotion), and the child develops his emotional sphere, shapes the “organ” of “emotional sensation” by means of music and, more broadly, art. The hypothesis which preceded the creation of this cycle of children’s pieces consisted in the fact that the emotional attitude toward sound begins to be formed in a child during the process of spontaneous activity, which during the formation of drawing skills is connected with the period of scribbling gibberish, and in the formation of speech is connected with the period in which the child forms its own transitional language. The hypothesis was that musical education must stem from musical experience to the mastery of the language, and not vice versa. With the aid of the teacher, the child, being, according to Lev Vygotsky’s terminology, within “the zone of the closest development,” at first forms its attitude towards emotion without reflecting on the musical language, in other words, in combined music-making with the teacher

plays musical “blotches” or spontaneous sounds, while expressing some particular emotional state with its voice.

Thereby, the composer seems to set up new realities of actual life and in correspondence with them forms the musical language for the pieces. Without such specification the pieces themselves, as well as their musical language would be hidden from the performer and would not be realized adequately. It appears to us that other composers, when writing children’s pieces possessed their own “mysterious” hypotheses about development of the pupil’s musical sensation or musical thinking.

It must be said that it is not in vain that J.S. Bach left his inventions and sinfonias for clavier without any indications, including tempo markings, since, in all likelihood, he presumed that the tempo, agogics, articulation and dynamics would depend on what emotional state will be set by the performer, what kind of emotional context would be set by the performer, what kind of emotional context would be brought into the musical composition written down with notes. The “Notebooks of Leopold Mozart” were directed toward cultivation in the young musician not only of performance practice, but also of compositional skills [1, p. 95].

It could be said that from the perspective of performance style, the artistic meaning of musical compositions possesses its spatial-temporal boundaries, and the specific features of the musical work’s structural organization depends on the particularities of interaction between time and space.

Tsepkolenko’s piano music for children lies within the framework of three interconnected artistic conceptions — synthetic mastery of art, in its continuous integrality relying on the phenomenon of playing, theatricalization as the main principle of unfolding artistic form, and scenery development of the musical material.

The principle of synthetic mastery of art with the reliance on play was taken as the basis of composing musical pieces for children. Procedurality as the basis of

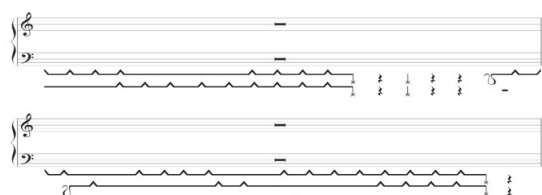
motion became a form of unfolding of the musical material of children’s pieces with the reliance of full feature mastery of artistic reality in the form of play, with the addition of the visual arts and fairy tales into the playing field of music.

The following block of Tsepkolenko’s piano music consists of concert pieces. As an example, let us examine one of them under the title of “Evening Solitaire.” The conception of the composition is motivated by playing cards. It is known that card play was described numerous times by the classics as a special absorbing feeling, passion and even an addiction. All too often the protagonists of many literary works, having become possessed by this passion, lost connection with actual reality and immersed themselves into unreal life with their insane hopes and aspirations.

Precisely in Tsepkolenko’s composition there is an attempt made to penetrate into the world of the player, into the world of his hopes and dreams. After all, before the beginning of the performance, the “player” is setting out the cards on the piano lid and... the solitaire fails. His hopes and expectations are not confirmed in cards. Properly, what happens next is that the solitaire is set out in sounds. The sounds become cards and in several spots in the music they materialize in the form of playing cards.

The idea of composing this work arose from the composer’s long-held fondness of such a card augury game as solitaire. Concretely, this composition was written under the impression of the Spanish version of the game of solitaire — solitaire with castanets. In particular, castanets gave the idea of using the pedal as an additional percussion instrument (nonfunctional use of the pedals). As it is known, contemporary composers frequently surpass the “constitutionally statutory” resources of musical instruments, in this case, the piano, frequently incorporate playing on the strings, changing the sound of the instrument, processing the dampers (sticking buttons, plates, etc.), engage in playing the piano when there are extraneous

*Example 1*  
Karmella Tsepkolenko. "Evening Solitaire"



objects lying on the strings, playing on the strings with the help of special threads, etc. However, the piano pedals had remained beyond the focus of composers' attention.

Since one of the musical sound-depicting moments of the "Evening Solitaire" is the sound of castanets, a plausible technical and musical device demonstrating the composer's expertise was shown by playing on the piano pedals — "a strike and glissando on the right pedal" and "a strike and glissando on the left pedal." In the musical score these two technical features have received a special graphic indication (see *Example 1*).

Since this technical sound effect can be heard throughout the course of the entire "Evening Solitaire," it acquires the meaning of a leit-technique (in this case, the leitmotif of fate).

It must be noted that during the course of the entire composition the pedals are also used in their direct functional application.

Another technique which violates the customary performance ethics is when the performer throws out the cards while playing the music. It must be noted that one of the manifestations of contemporary music is its theatrical aspect, and in this sense special significance is assumed by the performer's plasticity, his gestures and motions. Here the gesticulation is stipulated by the artistic image itself (throwing out the cards) and must be scenically justified. In addition, before the performance proper the performer stages a small theatrical show, imitating the game of solitaire (on a closed lid of the piano). The performance of the piece involves a small theatrical action carried out by one actor, and the listeners' perception of the piece

depends on how this theatrical action will be performed.

Properly, the piece begins already with the actor-performer's appearance on stage. In traditional musical performance a great amount of attention is also given to the first contact with the public. It becomes necessary to capture the attention of the audience, to concentrate its attention on itself. For this aim many pianists incorporate various techniques (depending on the situation and character of the musical composition). Some performers come out on stage swiftly and begin playing at once, not waiting until the applause subsides. Others, on the other hand, count up to 30 to themselves before beginning the music, as Svyatoslav Richter sometimes liked to do. And when the public is already in a state of a certain abashment, they begin playing. In both cases the desired effect is achieved — the audience's attention towards the performer becomes concentrated. In contemporary music, most often, all of these difficulties of mastering the perception are also complemented by the art of acting. In this musical composition the performer comes out on stage in the role of a somewhat diffused and bewildered person, his thoughts are aimed at finding a solution to the upcoming problem, and he wishes to devote laying out the cards for the solitaire game particularly to it.

The audience does not know anything, and neither does it suspect in the least about the pack of cards lying in the pianist's pocket. Finally, when the pianist sits at the piano, tosses up his hands in preparation to begin the composition and... suddenly, instead of beginning to play, throws off his hands from the piano, takes out the pack of cards from his pocket, closes the lid and slowly begins to lay out the solitaire.

The leit-technique of throwing out the cards becomes a viable mechanism in the development not only of the musical text, but also of the plastic-figurative text in the "Evening Solitaire." Particularly as the result of this leit-technique the piece acquires the significance of a theatrical mini-performance.



In this piece the performer demonstrates himself as an actor, playing a small role in a peculiar theatrical action. The leit-technique of manipulations with the cards becomes a viable mechanism in the development not only of the musical text, but also the plastic-figurative text. Particularly because of it, the “Evening Solitaire” acquires the meaning of a theatrical mini-performance.

To sum up, it is possible to mention that the article discloses the main parameters of Karmella Tsepkenko’s innovations, such as artistic stimulation, the emotional-energetic context of the musical composition, scenery development of the musical material, the principle of synthetic mastery of art and the theatricalization of non-theatrical musical genres.

## REFERENCES

1. Alexeyeva I.V., Kirsanova O.V. Notnye tetradi Leopold'a Motsarta (“Die Notenbücher der Geschwister Mozart”) kak obrazets instruktivnykh sochineniy [The “Notebooks” of Leopold Mozart (“Die Notenbücher der Geschwister Mozart”) as a Speciman of Instructive Compositions]. *ICONI*, 2019, No. 1, pp. 92–101. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.092-101.
2. *Dva dni y dvi nochi novoy muzyky. Mizhnarodnyy festival' suchasnogo mystetstva 1995–2019 albom-knyga, prysvyachena 25-richnytsi festivalyu* [Two Days and Two Nights of New Music. International Festival of Contemporary Art 1995–2019. Album-Book Devoted to the 25th Anniversary of the Festival]. Director of the Project and Author of the Festival’s Programs Karmella S. Tsepkenko. Director and Editor-in-chief Oleksandr O. Perepelytsia. Odessa, Association for New Music, 2018. 504 p. (In Ukrainian and English)
3. Lunina A. *Kompozitor v zerkale sovremennosti* [The Composer in Light of Contemporaneity]. In 2 Volumes. Vol. 2. Kiev: DUKH I LITERA, 2015. 472 p.
4. Perepelytsia O.O. The Performance Gesture as a Theatrical Reflection of New Contexts of Genre and Style in Contemporary Piano Music. *ICONI*, 2019. No. 1, pp. 116–124. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.116-124.
5. Perepelytsia M.Yu. Teatral'nist' yak forma rozvitku dramaturgii fortepiannikh kontsertiv Karmelli Tsepkenko [Theatricality as a Form of Development of the Dramaturgy of Karmella Tsepkenko’s Piano Concerts]. *Naukovi zapiski Ternopil's'kogo natsional'nogo pedagogichnogo universitetu imeni Volodimira Gnatyuka* [The Scientific Issue of the Ternopil' Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University]. Seriya: Mystetstvoznavstvo [Specialisation: Art Studies]. Acting editor O.S. Smolyak. Ternopil': Ternopil' Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Press, 2015. No. 1, issue 33, pp. 9–19. (In Ukrainian)

### *About the author:*

**Oleksandr O. Perepelytsia**, Ph.D. (Arts), Acting Associate Professor at the Department of Opera Training, Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy (65023, Odessa, Ukraine), **ORCID: 0000-0001-5206-205X**, o.perepl@gmail.com

### *Об авторе:*

**Перепелица Александр Александрович**, кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры оперной подготовки, Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой (65023, г. Одесса, Украина), **ORCID: 0000-0001-5206-205X**, o.perepl@gmail.com

ISSN 2658-4824 (Print)

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.056-067

## Interview with Composer Marcus Paus Conducted for *ICONI* by Edward Green

**W**e learn in this interview with the leading Norwegian composer of his generation, Marcus Paus (b. 1979), how critical he is of the “academic tradition” which, in his view, has hurt a good deal of contemporary music over the last several decades: a certain snobbish adherence to non-tonal, non-melodic “abstract modernism.” Paus, on the contrary, asserts the living freshness of traditional values. His own music is grounded in tradition, is steeped in the value of careful craftsmanship, and yet, at the same time, is passionate, surprising, original, deeply lyrical, and fervently humanist in its social and political orientation. We learn, too, of his great esteem for the American composer John Williams, best known for his cinematic scores. Paus sees Williams as a model of nobility: both musically, and as a human being. In this interview there is also substantial discussion of the value of the philosophy of Aesthetic Realism, founded by the great American philosopher Eli Siegel, and his profound ideas concerning Art and Life. During this wide-ranging conversation, Paus speaks likewise of world music, pop music, and his abiding interest in literature and painting. There is also an extended passage where he keenly and generously comments on the composers of his own generation, and points to several of their most outstanding works.

Из этого интервью с ведущим норвежским композитором своего поколения Маркусом Паусом (1979 года рождения) мы узнаем, насколько критически он относится к «академической традиции», которая, по его мнению, несколько по-



*Photo 1. Marcus Paus  
[photo credit: Norskmusikforlag]*

следних десятилетий наносила вред современной музыке некой снобистской приверженностью нетональному, немелодичному «абстрактному модернизму». Паус, напротив, утверждает свежесть жизни традиционных ценностей. Его собственная музыка основана на традициях, пропитана ценностью тщательного мастерства и, в то же время, эмоциональна, наделена неожиданными поворотами, оригинальна, глубоко лирична и пылко гуманистична в своей социальной и политической ориентации. Мы также узнаем о его глубоком почитании американского композитора Джона Уильямса, наиболее известного своими музыкальными сочинениями к фильмам. Паус видит в Уильямсе образец благородства как в музыкальном плане, так и в человеческом. В этом интервью также широко обсуждается ценность эстетического реализма, основанного великим американским философом Эли Сигелем, и его глубокие идеи, касающиеся искусства и жизни. Во время этого

разговора, охватившего широкий диапазон тем, Паус также говорит о мировой музыке, поп-музыке и своём неизменном интересе к литературе и живописи. Есть в интервью и фрагмент, в котором он с воодушевлением щедро комментирует композиторов своего поколения и указывает на их наиболее выдающиеся произведения.

**Edward Green:** *When I think of your work, you seem to have taken a different direction than that of most other concert composers of your generation. That is: you have an ease with earlier musical traditions, and a love for them, that stands out as central to your personality as a composer. I think of Verdi's famous statement, "Let's go back to old ways; it will be progress" — which surprised just about everyone at that time. And, of course, I don't mean (nor did Verdi) a mechanical repetition of earlier ways of doing melody, rhythm, harmony, etc. — but a fresh inspiration from them, a relish in them. Am I right about this? If so, I'd imagine you'd have points of agreement not only with Verdi, but also — more recently — with a person like George Rochberg. Or with Prokofiev, who made that lovely statement: "There are still so many beautiful things to be said in C major." Can you comment on all this?*

**Marcus Paus:** When I was accepted to the composition program at the Norwegian Academy of Music, the fundamentals of my technical approach to writing were already somewhat cemented. Much to the chagrin of some of my professors there! At the academy, the climate was distinctly "contemporary," which is to say largely Eurocentric and modernist, and back then (this was the late 1990s), the pursuit of a melodically driven, tonally centered contemporary music was seen as patently misguided.

**Edward Green:** *Yes; I remember those times. It was seen almost as a "contradiction in terms."*

**Marcus Paus:** Indeed.

**Edward Green:** *And trust me: it was even worse in the late 60s and early 70s. That's one*

*reason I mentioned Rochberg. It took courage for him to turn, as he did, towards melody and tonality.*

**Marcus Paus:** It did. And the situation was definitely still there 20-odd years ago — the modernist prejudice against traditional musical values still ruled the "academy." So I felt somewhat ostracized. This undoubtedly played a part in shaping my musical personality as a "traditionalist," or should I perhaps say "anarcho-traditionalist." I felt I needed to rebel against the narrow perspective I was being asked to conform to at the Academy.

**Edward Green:** *I like that phrase: "anarcho-traditionalist." It's surprising, and a nice confutation of the idea that loving what's "traditional" inevitably means being dull, unimaginative — "conservative" in the bad sense of the word. So, yes, I admire that: joining the wild, unexpectedness of anarchism with the solidity of traditionalism.*

**Marcus Paus:** Yes, the phrase I used about myself does put opposites together — and I remember you talked a great deal about that at Manhattan School of Music: Eli Siegel, Aesthetic Realism, and the tension of opposites.

**Edward Green:** *Yes, the oneness of opposites. Eli Siegel's great statement: "Every person is always trying to put together opposites in oneself."*

**Marcus Paus:** Well, it's certainly true about me. And, you see, I always knew my inclination was to be a lyrical writer — which meant, of course, a love for the traditional. The music that I admired and hoped to emulate when I was in my teens, seemed to demand that I'd subject myself to a certain kind of rigorous training. And I was very lucky to have a great teacher, the Norwegian composer Trygve Madsen, who had a very practical approach to what could have easily been an overwhelming curriculum — since tradition is a deep and rich thing. Centuries of knowledge.

My background when I started studying with Madsen was really various strands of (more or less progressive) vernacular music,

and I already had a fair grasp of history and theory, and a relatively well-developed ear. And perhaps I was lucky not to have had classical training up until that point. I played electric guitar, and so I had no innate fear of the great masters of the Western classical tradition, no pedestals on which to put them. My ears had simply drifted towards 20th century classical music and film music as I transitioned from performer to writer.

With Madsen, I studied counterpoint from the perspective of Bach’s Inventions, Sinfonias and of course *Das Wohltemperiertes Klavier*. But also Shostakovich’s op. 87 — modeled, as you know, on the great Bach collection of preludes and fugues.

Through those two great contrapuntal collections, separated by well over 200 years, Madsen showed me the validity of technique, regardless of style or era. And I was invited to become inspired by these great models, rather than intimidated. I would write canons, inventions, fugues, and I would also

bring in whatever I was working on, and he would critique these early efforts always from a performance perspective, sharing practical insights from his own experience as a working composer.

**Edward Green:** *I’m glad you mentioned that. It’s so important that composers learn not to work in the “abstract,” but always with real performers in mind — always with the actual impact on other human beings both of creating the music, and hearing it. Too often, I’ve noticed, student composers get a quasi-mathematical idea for a work, and don’t ask enough: will people enjoy playing this? Singing this? Listening to it?*

**Marcus Paus:** Very true.

**Edward Green:** *I met you, of course, quite a while back when you were doing graduate studies at Manhattan School of Music — after those years at the Norwegian Academy. Can you say what stood out for you at MSM? Were there professors who were particularly inspirational for you?*



Photo 2. Manuscript of *The Beauty That Still Remains* —  
*A Cantata by Marcus Paus, Words of Anne Frank*  
 [photo credit: Norsk Musikforlag]

**Marcus Paus:** Coming to MSM was a relief to me, for many reasons. What immediately stood out, was a general absence of ideology, and an appealingly pragmatic approach to craft. My reason for wanting to study in the US was my love for American contemporary composers such as John Williams, John Corigliano, Richard Danielpour, Christopher Rouse and others. To my mind, the entire classical-romantic tradition had been residing stateside since WWII; also, I do have to say, in Russia. Europe, as I said before, was largely trapped in a modernist/post-modernist cage. I was glad to escape!

At MSM I had the great good fortune to study with one of the people I mentioned earlier: Richard Danielpour. He was, as they say, my “major” teacher. And the lessons he taught me were important, and helped give further shape to, and even more impetus, as well, to my opinion that a composer should always write with the performer centrally in mind.

We’d have readings of new pieces at his studio, and he would comment on the score very much from a producer’s point of view, focusing on the minutiae that would yield a better sound, and make the music project.

And I hope you will forgive me for also singling out your film scoring and songwriting classes, both of which continue to be part of how I think and feel about music drama and text setting.

**Edward Green:** *OK, and thanks. It looks as if you couldn’t leave it “unstated.”*

**Marcus Paus:** It feels important for me to state it. Not only in gratitude, but in recognition of the core underlying motif of these classes as I understood it: the idea — again from Eli Siegel — that what happens in music “in the abstract” is inseparable from the “programmatic” power of music. It was his statement “In reality opposites are one; art shows this,” that affected me — as you showed how the drama of opposites in a film scene, or in a set of lyrics, was what a composer needed to reflect in the music he brought to the film or song.

<https://youtu.be/7w2GQdRzdwo>

### Link to Marcus Paus’ score for Andre Øvredal’s film *MORTAL*

**Edward Green:** *Yes, I do think so. I think the ideal for any song is a full marriage of words and music; the ideal for a film scene being, very much related: a complete interpenetration of the visual and the auditory aspects of the film. And that leads me to say: I also remember you then as a ferocious advocate — in the good sense of both words — of the music of John Williams. If my memory serves me right, at the time you thought he was the greatest living composer. Am I remembering right? If so, is that still your opinion? And, in any event, can you tell us about the impact of Williams on you?*

**Marcus Paus:** John Williams was my first orchestral love. And I do think the perfection with which he so often joined sight and sound in his film scores was the reason for that love. Let’s face it: growing up in the 1980s meant having your childhood underscored by him!

**Edward Green:** *I understand. It’s paralleled to what I, and so many others, felt growing up in the 60’s: having the Beatles as the soundtrack of your teenage years.*

**Marcus Paus:** So, later — as my own musicality awakened and I began to think of myself as a “composer-in-training” — I rediscovered him. But now not just from an audience’s perspective, a “fan’s” perspective, but from a musician’s perspective. The more I studied him, the more I was enthralled by his phenomenal technique, and the expressivity of his language. I certainly still revere him, and consider him one of the great composers of any century.

**Edward Green:** *That’s what I meant! What an advocate you still are for him; I never heard anyone else put him in quite that category: “of any century.”*

**Marcus Paus:** Yes, I sincerely feel it. And it’s really a very considered opinion; I’ve tested it. On top of that, there’s this surprising fact to consider: in the strangest of ways, he might also have come the

closest of any composer to realizing the old Schoenbergian utopia that children of the future would be whistling 12-tone rows! Although not exactly 12-tone, “The Imperial March” and the main theme from *Harry Potter* are both decidedly 12-note. But more than an ear-opening “gateway drug,” I think Williams has found a very satisfying way of embodying dissonance and avant-garde techniques within a larger tonal framework. That’s the big achievement. Again, a making one of opposites, if you will.

**Edward Green:** *Yes, and not just in a technical sense; it is a way of bringing together, in a unified sonic experience, the strange and the familiar — and these are big opposites in everyone’s life to make sense of. And Eli Siegel lectured on them often; in fact, he said they were the central opposites which impelled the Romantic Era. I remember one lecture, very clearly, where he showed how that was so in the poetry of Wordsworth and Coleridge — and how Wordsworth generally began with the familiar, and showed the mystery there, while Coleridge often began with supernatural, strange subjects, but presented them so convincingly, they took on the feeling of “actual event;” that is to say, the familiar.*

**Marcus Paus:** That is very interesting! Especially since Williams is often described as a “Contemporary Romantic.” It’s also interesting to note just how much the sound of his scores has shaped our modern conception of what an orchestra can sound like, regardless of style. That makes him at the very least one of the most impactful composers of our time, and one of the most culturally relevant. What impresses me the most about him, though, is the humanity of his work, and his sense of purpose. There’s something of a latter day Haydn about him. A man entirely in the service of his art form, and who feels no conflict between sincerity and craft.

**Edward Green:** *And that is another — and very glorious — aspect of the opposites: the coming together of personality, untrammelled individuality, and what’s impersonal — sheer knowledge, craft, technique. I agree, too, about*

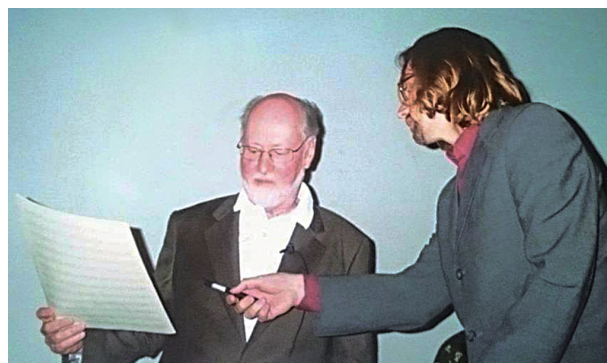


Photo 3. Marcus Paus with John Williams  
[photo credit: Aleks Ozelins]

*the relation you make to Haydn: both men, it strikes me, have a beautiful humility in them; an awe about music, and its power to tell the truth about the world and human feeling.*

**Marcus Paus:** Yes, I agree. And as far as I’m concerned John Williams — like Haydn — is musical nobility. By the way, do you know that I once met him?

**Edward Green:** *No, I didn’t. What were the circumstances?*

**Marcus Paus:** It was in 2005 in Pittsfield, Massachusetts, at a Question-and-Answer event which was part of the Tanglewood Festival. It was a relatively short and sweet encounter. Afterwards, I had the chance to show him a set of variations I had written on a cryptogram of his name. He was very welcoming, very courteous, and (of course) as a young composer that moved me very much — that someone of his international stature was happy to take out the time to be interested in my work.

What I remember most vividly, though, wasn’t so much about me; it was — throughout that event — Williams’s very genuine, almost deferential humility. He kept using every occasion to point away from his own work, and steer our attention towards other artists and composers. And there was his seemingly encyclopedic knowledge of repertoire, let alone of literature about music — all on casual display. I remember him, for example, recommending a book on Mendelssohn by Larry Todd, which I subsequently bought and read.

**Edward Green:** *That's a very impressive story; I'm glad to know it — and it does seem to go along with so many other stories about Williams. You're right in seeing a kind of real nobility in him: as a man, and as an artist.*

*While we're talking about composers who have inspired you, are there any other names — from any century — you'd like to mention, and say why?*

**Marcus Paus:** I am a collector by nature, and in my younger days, whenever a composer or artist caught my attention, I would make a point of becoming acquainted with his or her entire oeuvre, or as much as I could find. As such, I went through infatuation upon infatuation. But as the years go by, I find my private pantheon populated by fewer and fewer deities. It's not that I don't want to find value wherever it truly is. But I don't want to confuse lesser value with greater value. That would be unjust to music.

**Edward Green:** *I agree with that. Once we call everything "great," we can lose sight of just how much we can learn — and be moved by — what's truly great.*

**Marcus Paus:** There are the great cornerstones, of course! And I know some of my personal feelings are a bit unorthodox. But I have to be candid: I never feel quite as comfortable with (or comforted by) Bach as with, say, Poulenc.

**Edward Green:** *Surprising!*

**Marcus Paus:** Yes, I imagine so. But for whatever reason, my greatest loves have been composers whose contributions may be slightly less titanic (although still formidable), but perhaps for that very reason all the more human. You mentioned the opposites of "personal" and "impersonal" before. I suppose I give a bit more weight to the "personal."

In any case, among the composers to have the most lasting impact on me I'll mention Ravel — for the exquisite beauty of his craftsmanship and the serenity and grace of his art, Shostakovich — for his sincerity and his sense of form, Poulenc — for the wistful charm and lyricism of his melodies,

and John Williams — for his sense of stylistic synthesis and his profound musicality.

**Edward Green:** *I think that's a unique quartet! But I can see, knowing something of your own music, why it would be. Now, on a slightly different tact: ICONI is, as you know, largely a Russian journal, and its readership is largely Russian at this moment. Being Scandinavian, there's a certain rich history — culturally, and otherwise — between your part of Europe and Russia. Are there Russian composers who have particularly affected you? Russian performers?*

**Marcus Paus:** Having already mentioned Shostakovich, I must add Prokofiev.

**Edward Green:** *Yes, my own favorite 20th century Russian composer.*

**Marcus Paus:** And also I need to point, in particular, to Rodion Shchedrin, whose technique is simply mindboggling. His contrapuntal writing is astounding, as are his orchestrations. A deeply original composer, and perhaps not as well-known as he should be (despite certainly having had an illustrious career).

**Edward Green:** *I agree about that. For one thing, his Anna Karenina ballet is a powerful work.*

**Marcus Paus:** Yes. He's also written several marvelous concerti for orchestra. And his Preludes & Fugues, of course, as well as his *Polyphonic Notebook*.

**Edward Green:** *Now, let's turn to another aspect of music. I know your father is a famous Norwegian songwriter and popular performer, and both you and your wife have worked in the field of Rock-and-Roll, as well (of course) as "classical music." How do you see the relation of pop or vernacular music and — for the lack of a better word — the classical tradition? Do you mingle these in your work? Or do you work in both fields, but largely keep them separate?*

**Marcus Paus:** I think it would be almost impossible today not to in some way be informed by various kinds of vernacular music, given their omnipresence in our lives. I think of myself simply as a writer of music. My particular vantage point is music

as a written language. This shapes how I think, how I hear, how I create. Although I don't make any effort to be eclectic, I will allow my musicality to be as promiscuous as it desires; I try not to censor my impulses, as long as they serve a greater purpose of expression.

[https://youtu.be/s\\_TcSa2Mc64](https://youtu.be/s_TcSa2Mc64)

**Link to 4th movement of Marcus Paus' Cello Sonata**

**Edward Green:** *Do you collaborate often?*

**Marcus Paus:** Her background also includes classical training, so she has this very unique aspect of being both singer/songwriter and arranger. She writes all of her own arrangements, so we're working along more parallel lines than what one would perhaps imagine. She's also recently ventured into more classical terrain, writing choral and chamber pieces. I was invited to contribute a couple of guest arrangements on her last album, and I'm sure we'll continue to make guest appearances in each other's musical worlds.

**Edward Green:** *Related to the previous question about "vernacular/pop" music — but not quite the same — is how you see Norwegian folk music, and also the many streams of traditional music out there from other cultures: India, China, Korea, sub-Saharan Africa, Bali, etc. Have these played a role in your work?*

**Marcus Paus:** Yes, certainly. And it began early on. As a teenager, while I was still only a performer, I was hugely interested in several types of traditional music, especially Bulgarian music. But I was also very taken by Indian, Persian and Pakistani traditions, and I spent a great deal of time learning the modalities, rhythms and ornaments of these traditions. When I was 18, I even got the chance to play a little with a Bulgarian wedding band while on holiday in Bulgaria. Some of the chamber pieces I wrote in my early 20s display the influence of Bulgarian music quite explicitly, such as my *Lasûliansko Horo* for violin and piano.



*Photo 4. Marcus Paus and Tirill Mohn (Paus)  
[photo credit: Marcus Paus]*

Some years ago, I had the privilege of writing the music for a dance production featuring Norwegian folk dancers and Chinese Kung Fu monks. Parts of this music was reshaped as *A Portrait of Zhou*, a concertino for flute and orchestra, in which I attempted to find a musical common ground between these traditions. The Norwegian folk musical element is probably more subliminal. It became more present as a stylistic trait in my music when I was living abroad during my 20s. Some of it undoubtedly comes from Grieg, and perhaps more directly from the Norwegian composer Geirr Tveitt, and has to do with a certain flavor of bimodality and extended tonality. In later years, I've found that all these impulses have become more integrated into my own language, rather than calling attention to themselves as topical seasoning.

**Edward Green:** *You've written a great deal of vocal music — solo song, choral music, and opera. Plainly you love the relation of words and music. Can you tell the readers how you approach the setting of words?*

**Marcus Paus:** Words are my passion. If I weren't a composer, I would probably have endeavored to become a poet or a writer. Perhaps my father, with his love for the relation of words and music, had something to do with this. In any case, simply put, when it comes to vocal literature, I set what I love,



and what I cannot resist. Setting poetry is an urge. My goal is to have the music enhance the text so that a setting reveals upon listening what might otherwise only be gleaned through repeated readings.

I think of music as subtext and symbolism. When setting text, I'm wary of melisma, and distrustful of anything that obscures the words. Natural prosody is my guideline, and I try to adhere also to the form and dynamics of the poem. If I set a sonnet, I want the audience to feel the impact of its final stanzas (or couplet, if it's Shakespeare).

**Edward Green:** *Brahms, as you know, felt very much the same way.*

**Marcus Paus:** Yes, I've gathered that. I also think this is true about the best pop composers, too. Lennon and McCartney, certainly.

**Edward Green:** *Speaking of the power of words, I gather you are actually in the "family line" of perhaps the greatest Norwegian author ever; in fact, the greatest Norwegian who has yet worked in any of the arts. I mean, of course, Henrik Ibsen. What are you? A great-great-grandson?*

**Marcus Paus:** Hah! Almost: my great-great-grandfather was Ibsen's cousin.

**Edward Green:** *So, I'm sure readers would be interested in what you might like to say about him and his art. For that matter, have you ever thought of making an opera out of any of his plays?*

**Marcus Paus:** Growing up in Norway, Ibsen is easily taken for granted. But the older I get, the more strongly his works resonate with me. He was certainly one of the inventors of the modern mind. I actually started thinking about making an opera of *Peer Gynt* while still at MSM, and I already know how I'd solve it. It has to do with Solveig's final words, and making a lullaby of them that will serve as a lyrical undercurrent throughout the arc of the opera, only to have its true significance revealed as the opera closes. Lullaby as redemption (and I've already set it).

**Edward Green:** *Well, I hope you get to write that opera! Recently I read Brand, and I thought it had opera potential, too. But the poetry, I imagine, is much stronger in the*

*original than in the English translation. So it would be a job for a Norwegian.*

**Marcus Paus:** Well, it's worth thinking about.

**Edward Green:** *I'd like to talk for a moment about some of your chamber music. I was very taken by the fact that each of your string quartets is inspired by the work of a visual artist. Of course, everyone knows about Mussorgsky and how Hartmann inspired his *Pictures at an Exhibition*. And there are other examples, for sure, where a composer wants to honor a particular artist. I'm thinking, for example, of my favorite piece of Morton Feldman: his *Rothko Chapel*. So — any comments on all this?*

**Marcus Paus:** Art is another great passion of mine. And as with poetry, I find that art will sometimes prompt a musical response. I've had several collaborations with visual artists, and most prominently the Swedish painter Christopher Rådlund, with whom I've worked for almost 20 years now.



Photo 5. Marcus Paus with Christopher Rådlund [photo credit: The Beauty That Still Remains]

**Edward Green:** *To me, a crucial thing for any composer is to have a philosophic, or even a religious, viewpoint that he or she is proud of, and which impels the music. My own, as you know, is the perspective of Aesthetic Realism, which I learned from its founder, Eli Siegel — whom I had the honor to study with. I do passionately think that there is no greater, or more precise, explanation of the relation of Art and Life than his statement: “All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves.”*

*To me, it’s simply logical; inevitable: I just don’t think important music can come from a shallow or a narrow world-view. So, can you say what you feel, in an over-arching way, inspires your music? What it is you hope your music truly is fair to?*

**Marcus Paus:** I wholeheartedly agree with what you are saying, and also your assessment as to the source of the best in music. And I love the way you phrase these questions. What I hope to be truly fair to, is music as an expression of life and reality as I feel and experience it. I try to respond as sincerely, beautifully and completely as I can. I find that my music changes as I change, and I try to allow these changes without letting my ego interfere. Another way of putting it, is to say that I aim to be vulnerable. As for overarching ideas, I consider myself a humanist first and foremost. This tends to inform what kind of projects I’m drawn to, and how I approach them.

**Edward Green:** *Related to the last question is its earthy parallel: a composer’s political and social commitment. Are there matters of this kind that you are passionate about? And has that passion taken musical form?*

**Marcus Paus:** I would consider myself an anarchically inclined social democrat. I am liberal and left-leaning in most questions, but beyond a left/right perspective, I’m concerned about non-authoritarian/authoritarian tendencies, which zigzag across the entire political spectrum. One of the pieces I’m most proud to have written is *The Beauty That Still Remains* — a choral

composition based on the Anne Frank Diaries.

[https://youtu.be/zUOhWNJ\\_npI](https://youtu.be/zUOhWNJ_npI)

### Link to “Epilogue” of *The Beauty That Still Remains*

I think the greatness of any society should be measured by the dignity it affords its least privileged citizens. I also think societies are healthy only to the extent which they allow anarchic tendencies. As an anti-authoritarian with a social conscience, it’s difficult not to be alarmed by the present state of affairs. There’s a sense of fatigue that creeps into everything as real agendas are supplanted by the fake news and alternative facts so beloved by right-wing politicians: in America and, I’m sorry to say, also here in Europe. It is terrible to see how real social injustice gets obscured by narcissistic crusades.

I fear we’ve become post-cultural, post-political, post-everything. It’s not an easy perspective to write from. I actually wrote a piece early on during lockdown, entitled *Good Vibes in Bad Times*. It’s a piece for mezzo-soprano and vibraphone, and it sets a collection of “poems” by Donald Trump (assembled by Robert Sears). But more than being merely a satirical take on Trump (which, of course, it obviously is), these texts offer a humanizing perspective, allowing us to take pity where reality otherwise leaves little room for it.

**Edward Green:** *Yes, every twisted mind begins untwisted. One can’t imagine a newborn baby hating truth the way, later in life, a person can; certainly, a person like Trump. So, if I understand you right, I agree: we should hate evil and pointedly satirize it (including wherever we see it in ourselves) — without losing sight of the great pity that any mind would stray so far from where it began. It is a terrible, a pitiable thing: the way we can outrage our very deepest selves — which are built for truth, kindness, and beauty.*

**Marcus Paus:** Yes. Agreed.

**Edward Green:** *Contempt, Eli Siegel once said, is the great temptation in every life. In*

*fact, our greatest danger: to think we will be for ourselves by making less of the outside world. He explained that contempt is the “lessening of what’s different from ourselves as a means of self-increase, as we see it.” It’s false seeing, however! The value of things and of people doesn’t depend on whether we decide to “give them their due,” or not. The value simply is there! In fact, one can say — and I learned this from him — that both Art and Science are motivated by the passionate desire to see what reality truly has in it, and to value it.*

**Marcus Paus:** Yes — I’ve felt that as I compose: the feeling of “discovery.” Of finding beauty where it wasn’t seen before. It’s really an honor to try to convey that sense of discovery to audiences.

**Edward Green:** *It is! And I learned from Aesthetic Realism that everyone’s deepest desire is to like the world on an honest basis — and that by showing there is much, much more beauty and meaning in the world than we ordinarily observe, art shows the way.*

**Marcus Paus:** I think that’s a beautiful perspective. And deeply true.

**Edward Green:** *It really does come down to this: What are we, individually, and also as a society, going to prefer — the art way or the contempt way?*

**Marcus Paus:** I guess my little Trump piece is a modest way of addressing just that. I hope it helps!

**Edward Green:** *I hope so, too! OK — circling around now: I started, with the first question, saying something about how you stand out, in a large degree, from most other composers of your generation. But one doesn’t have to agree, in terms of “musical language,” with someone to admire their work. I can think, for example, of many composers I care for deeply who work in very different styles, and in very different idioms, from me. So — who among composers, say between ages 30 and 50 (your generation, roughly), do you most admire? And, of course, why!*

**Marcus Paus:** I’m tremendously excited about so many composers in my generation! I will mention a handful of those of my

colleagues whose works have touched and impressed me recently. Let me start by mentioning two of my colleagues from MSM, Christopher Cerrone and Anna Clyne.

**Edward Green:** *Yes, I remember them both. Fondly.*

**Marcus Paus:** And each of them already has a high-profile career. Cerrone rose to prominence with his opera *Invisible Cities* and a number of vocal works. He is a great setter of poetry, and also a wonderful orchestrator. His music can perhaps be described as “Feldmanesque,” but with indie pop-sensibilities. I recently heard Anna Clyne’s cello concerto — titled *Dance*; I think it’s one of the finest of its kind. (Cello concerti, as you know, are not easy to write!)

Anna’s music is urban, playful, gritty and lyrical, and imbued with genuine warmth. Keeping it stateside (although Anna is from UK), I’ve been very impressed by Andrew Norman, who writes dazzlingly brilliant orchestral music. A phenomenally gifted orchestrator, he writes music that is vibrant, energized and overwhelmingly colorful. I recently heard some works by Akshaya Tucker, an American composer/cellist/dancer/choreographer deeply influenced by Indian classical music, and found her music convincing, moving and beautiful. Two other composers I should mention are Octavio Vasquez and Lera Auerbach. Both are more traditionally inclined than the composers previously mentioned, but they’re every bit as original, composing new music of great craftsmanship, integrity and beauty.

Among European composers, I’d like to mention Vito Palumbo, a fabulous Italian composer who writes with incredible virtuosity, detail and musicality. He has taken the techniques of Ligeti and Lachenmann, and made a kind of music that flows with impressionistic gossamer grace. Finally two Nordic composers, Sauli Zinoviev and Benjamin Staern. Zinoviev writes music in a kind of cinematic, post-Sibelius style. Staern is also deeply rooted in tradition, and has written operas as well as several highly successful orchestral and concertante works,

in a language that juxtaposes modernist jargon with a more American flavor of orchestration. Neo-Stravinskyan, perhaps.

**Edward Green:** *Thanks for that rich and very detailed answer. I lost count! Something like a dozen names there; lots of people for me (and the readers of ICONI) to get to know — or if we do know something of them, to dig deeper. All of which is wonderful.*

*Now, speaking of richness: everyone who knows you knows how astonishingly productive you are. You've already written a vast catalogue of music. Including concerti. I know your Timpani Concerto made quite an impression at its premiere.*

**Marcus Paus:** Thank you. I enjoyed composing it a great deal.

<https://youtu.be/fNU-hFR7jbE>

#### Link to the Timpani Concerto of Marcus Paus

**Edward Green:** *Still, I imagine you don't spend every waking hour writing music! Brahms, for example, read a very great deal. Schoenberg (and others) painted. Mahler, along with so much else, simply couldn't do without adequate time in nature. (Beethoven, too). Prokofiev played professional-level chess. And I could go on. So — in addition to music, what are your greatest loves?*

**Marcus Paus:** As I've already mentioned, two of my great passions in life are poetry and art, and I spend a lot of time exploring both (often, I'll admit, with musical ulterior motifs). I am also an avid film enthusiast. I actually don't spend as much time as I used to listening to music (probably as a consequence of my writing hours being as long as they are), and most concerts I attend are performances of my own works. I enjoy socializing when I can, and otherwise I am blessed to reside in rather rustic surroundings, fjordside and forested, in which my wife and I go for walks most days.

**Edward Green:** *And now, the concluding question: for young composers reading this interview, what wisdom would you like most to impart?*

**Marcus Paus:** My main advice is not to worry too much. Fear is a given for all of us. Own your insecurities and imperfections; they will ultimately prove to be your greatest assets. From a technical point of view: Always write with a performer in mind, preferably someone specific. Get your music performed at any cost. That's when you learn. Be kind and generous with your performers always, and be forgiving of your own efforts.

More advice: rather than contrive to be original, be true to what you like. Study the music that moves and interests you, and try to figure out what makes it work, and why. There's always logic behind true emotion: find it! And always root for your colleagues. Your only enemies are ego and bitterness, and overcoming them will require an active effort. Also (especially when starting out, but it's never a bad idea): Write solo works and duos to cultivate your preferences within single line and two-part writing. You will learn a lot, also about your own language, and your technique and grasp of line, harmony, texture and form will grow, and as a bonus, you will have a catalog of works that are easy to program.

**Edward Green:** *Good advice! And thanks for this engaging interview.*

**Marcus Paus:** My great pleasure; thanks for having me!



*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, United States of America)

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

---

*Об авторе:*

**Эдвард Грин**, доктор философии (Нью-Йоркский университет), композитор,  
профессор кафедры истории музыки Манхэттенской школы музыки  
(10027, г. Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки),

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

---



**В.Г. КУДРЯВЦЕВ**

*Марийский государственный университет  
г. Йошкар-Ола, Россия  
ORCID: 0000-0002-1421-1664  
vladku2004@mail.ru*

**VLADIMIR G. KUDRYAVTSEV**

*Mari State University  
Yoshkar-Ola, Russia  
ORCID: 0000-0002-1421-1664  
vladku2004@mail.ru*

**Семантическая система  
народного марийского  
костюма  
и его художественно-  
образная интерпретация\***

Статья посвящена изучению традиционного марийского костюма, объединяющего мировоззренческие, эстетические и художественные представления об окружающем мире. Семантическая система народного костюма и его художественно-образная интерпретация предполагает единство их утилитарного и декоративного предназначения. На основе изучения археологического, этнографического и искусствоведческого материала выявляются этноопределяющие истоки, важные для развития практики современного этнодизайна.

Ключевые слова:

марийская традиционная культура, этнодизайн, народный костюм, художественная и семантическая система.

**The Semantic System  
of the Mari Folk Costume  
and its Artistic-Figurative  
Interpretation\*\***

The article is devoted to the study of the traditional Mari costume, which unifies the worldview, aesthetic and artistic perceptions of the surrounding world. The semantic system of the folk costume and its artistic-figurative interpretation presumes a unity of their utilitarian and decorative purposes. On the basis of studies of material related to archeology, ethnography and art studies the ethnic-determining sources are revealed which are important for the development of the practice of contemporary ethnic design.

Keywords:

traditional Mari culture, ethnic design, the folk costume, artistic and semantic system.

*Для цитирования/For citation:*

Кудрявцев В.Г. Семантическая система народного марийского костюма и его художественно-образная интерпретация // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 68–79.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.068-079.

\* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 17-34-00006-ОГН.

\*\* The publication is prepared as part of scholarly project No. 17-34-00006-OGN with the support of the Russian Fund of Fundamental Research.

**Н**ародное искусство с его богатейшими традициями как форма этнического самосознания занимает особое место в художественном наследии, изучение которого от археологических и этнографических истоков становится особо важным в современном этнодизайне.

Семантическая система традиционного марийского народного костюма и его художественно-образная интерпретация соединяют воедино мировоззренческие, эстетические и художественные представления народа, проявляясь как в утилитарном, так и в декоративном предназначении [10, с. 7]. Современные исследователи провозглашают тезис,



*Фото 1. Древнемарийский костюм.  
Реконструкция.  
Национальный музей  
Республики Марий Эл  
им. Т.Е. Евсеева*



*Фото 2. Свадебный костюм  
луговых мари.  
Конец XIX — начало XX века.  
Из фондов Национального музея  
Республики Марий Эл  
им. Т.Е. Евсеева*

что изобразительные методы самовыражения традиционных культур, их абстрагированное или знаковое изображение мира неизменны [4, с. 4].

Эволюция традиционного костюма позволяет проследить не только трансформацию народных представлений и художественных идеалов, но и глубокие изменения в общественном, семейном быте, особенности развития народного хозяйства на том или ином этапе, миграционные потоки. Возникновение стиля одежды и украшений представляет собой творческий акт, имеющий внутренний закономерный смысл; а в ходе исторического развития на него накладываются

затушёвывающие первоначальный смысл напластования или хранящие рудименты культурные традиции [2, с. 76].

Марийский народный костюм оформился в древности и изменялся на протяжении многих веков. Архаическую картину мира отражают некоторые традиционные семантические элементы, бытующие в обрядовом костюме (свадебном, погребальном, молебном) [11, с. 124]. По археологическим изысканиям сделана реконструкция древнемарийского костюма [1, с. 20]. Средневековый женский костюм состоял из холщовой рубашки туникообразного покроя с поясом, летнего и зимнего кафтана, штанов, головного убора, кожаной обуви и украшений, а зимняя одежда включала кафтан из телячьей кожи (мехом внутрь) и меховые рукавицы. Важную роль играли выполняемые из серебра и меди украшения. Женщины носили головной убор или налобные венчики из ткани с нашитыми бронзовыми бусинками, цепочками, использовали бронзовые и серебряные височные кольца. Шейные украшения составляли гривны, бусы или ожерелья. В нагрудной части на одежду нашивались подвески-амулеты. Они представляли собой фигурки птиц, коней. Украшениями рук были браслеты и перстни. Таким образом, в металлопластике сложились основные информационные коды, которые впоследствии транслировались в искусство вышивки и сохранили древние идеограммы. Археологический материал подтверждает, что в эпоху раннего средневековья для древнемарийских племён была характерна вышивка медной проволокой [9, с. 13–14, 16].

К X–XI векам относится расцвет самобытной древнемарийской культуры. В широком ассортименте местных художественных изделий из меди, бронзы, серебра (в очень редких случаях — золота) свободно варьируются и сочетаются технические приёмы и декоративные особенности литья, чеканки, насечки, гравировки, основу которых составляет

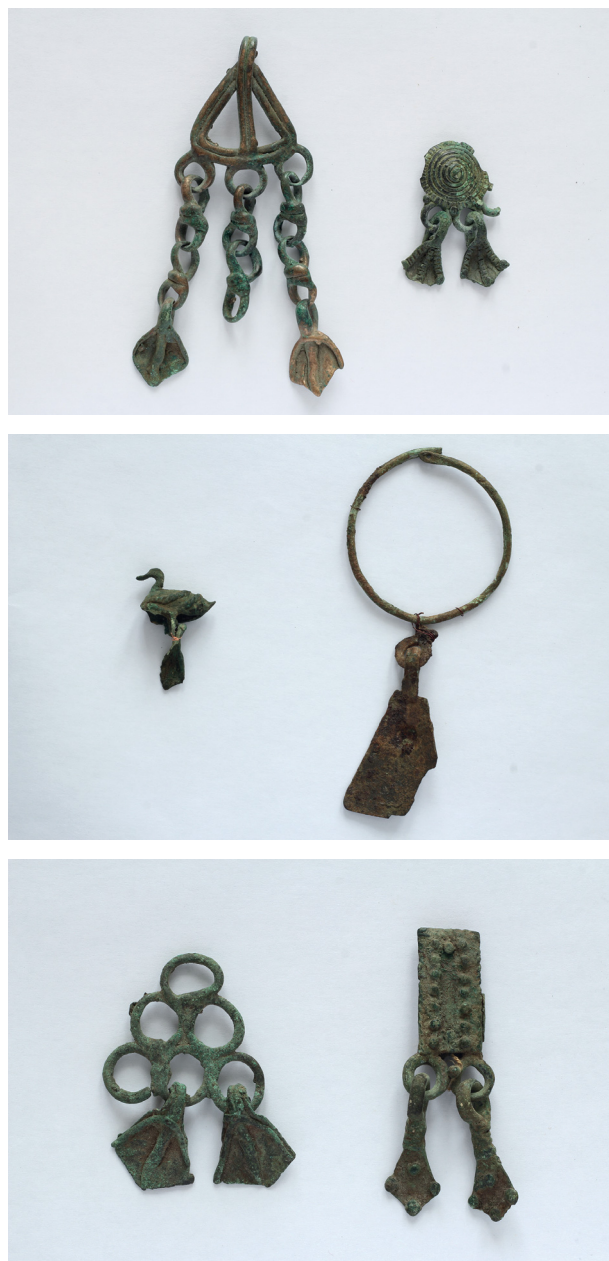


Фото 3. (а, b, с). Древнемарийские украшения. Национальный музей Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсеева

выразительная графика, чёткий рисунок. Основными женскими украшениями головы у марийцев в IX–XI веках были венчики, а также свойственные только им медные цепочки, которых нет у других финно-угорских народов; в нагрудной части встречаются шумящие подвески с основной-щитком трапециевидной формы.



В искусстве финно-угорских народов изображение водоплавающей утки — один из основных мотивов. Эволюция этого образа от обобщённой полой фигурки с двумя кольцами для крепления подвесок в форме утиных лапок развивается к подробно разработанным крыльям и другим элементам декоративных изображений фигурок. Эти полые литые подвески-уточки с ободком по краю и отверстием для привешивания являлись характерным этническим признаком древних марийцев [3, с. 17, 19]. Фигурки уток использовались в ансамбле женского костюма в качестве нагрудного украшения и подвесок к поясу и косам, служили оберегом и были связаны с идеей плодородия. Культ этой птицы, жертвуемой в языческих молениях в священной роще, сохранился до настоящего времени.

Изобразительные мотивы, включающие разнообразные зооморфные (кони, медведи, птицы) и антропоморфные сюжеты (подвески на ожерельях в виде миниатюрных фигурок всадниц на конях из серебра), были подчинены строгой ритмической организации всей целостной композиции. Распространённым типом были коньковидные нагрудные украшения — трапециевидные пластины, в верхней части которых располагались парные стилизованные изображения коней с симметрично развёрнутыми в разные стороны мордами. Такие подвески попарно нашивались на кожаные нагрудники. Как отмечал Г.А. Архипов, «сохранившиеся остатки высококачественных изделий из кожи (одежда, обувь, кошельки, сумки, ножны, перчатки, другие вещи) свидетельствуют о том, что некоторые изделия... не уступали новгородским изделиям X–XI вв.» [1, с. 20].

Организующим центром костюмного комплекса считался кожаный ремень-пояс, декорированный металлическими накладками. Мужчины к поясу крепили колчан со стрелами, ножны с кинжалом, мечом или саблей, кошелёк с необходи-

мыми принадлежностями, а женщины дополняли его шумящими привесками, зооморфными гребнями, изящными серебряными ножнами. В целом искусство металлопластики охватывало и пронизывало всю систему материальной и духовной культуры.

Для изготовления одежды использовалась домотканина из конопли, льна и шерсти, также применялось и крапивное волокно. Вплоть до начала XX века народный костюм изготавливался преимущественно домашним способом с использованием самодельных тканей. меховые кафтаны шивались из шкур выделанной в домашних условиях овчины, а для их отделки использовался мех диких зверей. В женском костюме дольше сохранялись самобытные черты. Локальные отличия выявляются в покрое нижней части рубахи и рукавов, в расположении грудного разреза, а также в композиционном размещении орнамента. Немаловажное значение для выделения вариантов женской рубахи имеет расположение грудного разреза на правой стороне и в центре. По всей вероятности, грудной разрез в центре основной точки холста стали размещать со второй половины XIX века. Отдельные составные части костюма, тип отделки, украшения позволяют различать костюм трёх основных этнографических групп мари — луговых, горных и восточных. Женская же рубаха у всех этнографических групп была однотипной [8, с. 54–63].

Народный костюм богато оформлялся вышивкой. Старинная вышивка была плотной и чётко очерченной. Основные мотивы в орнаменте — изображения комбинаций различных геометрических, растительных, зооморфных, антропоморфных фигур. В древности вышивка выполняла магическую функцию, указывала на принадлежность её владельца к определённой этнической группе, роду. Наиболее богатой орнаментацией отличалась женская рубаха Царёвококшайского уезда Казанской губернии,

на которой вышивка располагалась как на груди, на концах рукавов и подоле, так и вдоль всего рукава, на уровне груди, на спине. Орнамент дополнял также продольные швы рубахи. Для её оформления марийки использовали крашеную шерстяную пряжу. В Уржумском уезде Вятской губернии в первой четверти XIX века вместо шерсти использовали шёлк-сырец, окрашенный в домашних условиях [6, с. 62–64]. Отделка рубах лентами, тесьмой, пуговицами, бисером, как и расположение вышивки, определялась давними традициями. У горных мари рубаха в конце XIX века имела скудную орнаментацию. Изменение её характера объясняется вытеснением конопляного холста тонкой домотканиной из фабричных ниток: вышивка стала более мелкой.

Женская рубаха восточных мари имела свою особенную эволюцию. Этнограф Г.А. Сепеев выделил два этапа развития костюма, который из белого холщового превратился в пестрядинный. Рубаха туникообразного покроя стала иметь широкий подол, напоминала башкирскую и татарскую, вышивка заменилась тканым узором, оборками, лентами [12, с. 89–91]. Конструктивно крой представлял перекинутый со спины на грудь кусок холста, составлявший стан. В нём вырезалась горловина для ворота. К этой центральной точке по прямой нитке пришивались невырезные рукава с ластовицами треугольной или квадратной формы. С боков под рукавами, захватывая их, помещались боковины. Для всех женщин мари было характерно ношение штанов.

Верхняя одежда состояла из кафтана: летний был из холста, осенне-весенний — из сукна, зимний — из утепленного сукна, также в ходу были шубы из овчины чёрного или коричневого цветов.

Существенным образом дополняли народный костюм пояса, передники и поясные украшения. Пояса подразделялись на два вида: повседневные и праздничные. Будничные пояса длиной до 2–2,5 метров и шириной 2–4 сантиметра

ткали из разноцветной шерстяной, реже шёлковой пряжи. К таким поясам привешивались мешочки для хранения денег, иголок, ниток и т. д. Празднично-обрядовые пояса украшались монетами, кистями, бусами, пуговицами, поэтому за ними закрепилось название «пояс с серебром». Для опоясывания верхней одежды применялись самотканые шерстяные кушаки из шерстяных и конопляных ниток (длина кушака достигала 3 метров, ширина 10–15 сантиметров). Поверх рубахи женщины и мужчины носили кафтан.

Важной частью костюма являлся передник. Бытовало два его подтипа: без грудки и с грудкой. Передник без грудки был двух видов: один состоял из одной точки холста и украшался вышивкой, тесьмой, кружевом (бытовал у луговых мари Царёвококшайского уезда), второй — из одной точки холста с двумя пришитыми боковыми половинками, украшенными вышивкой из шёлковых ниток (Уржумский уезд). Передник с грудкой вошёл в состав костюмного комплекса горных и восточных мари в конце XIX века. У восточных мари фартук украшался тканым узором, лентами, позументом, бисером, блёстками [12, с. 108].

Важным элементом народного костюма являются головные украшения. Головной убор подтверждал этническую принадлежность носительницы, её возраст и общественное положение, имел апотропейную (защитную) функцию. Налобная повязка, обшитая кожей, имела берестяную основу и завязывалась сзади. Сверху нашивались или заклёпывались накладки четырёхугольной формы с повторяющимся одинаковым орнаментом. Над налобной повязкой прикреплялась медная цепочка в 2 оборота, от которой сзади опускались медные полые шарики. За ушами от налобной повязки на кожаных шнурках с нанизанными спиральками или другими предметами привешивались подвески (коготки рыси). В височной части размещались парные кольца. Налобная повязка с течением



Фото 4. Костюм луговой марийки с головным убором сорока.

Конец XIX — начало XX века.

Из фондов Национального музея Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсеева

времени приняла форму головного убора *соро́ка*. Этот каркасный головной убор состоял из очелья на твёрдой прямоугольной основе из берёсты или кожи. С боков к очелью пришивались завязки. *Сороку* изготовливали из тонкого льняного холста и богато заполняли вышивкой [5, с. 302]. Головной убор надевался на холщовую шапочку-волосник.

Другой старинный головной убор — *шурка́* — имел берестяную или кожаную основу в форме усечённого конуса высотой 30–40 сантиметров и шириной в верхней части 10 сантиметров. Этот берестяной остов обтягивали тканью красного цвета, оформляли вышивкой, на которую рядами нашивались бусы, монеты, бисер. В центре находилась серебряная или бронзовая подвеска.

Костюм девушки отличался от костюма замужней женщины. Основным головным убором девушек был платок.

А замужние женщины носили каркасные остроконечные *шурка*, *сорока*, *шымакш*, *шарпан*. Ношение головного убора символизировало социальный статус женщины. Если девушка могла ходить с открытыми волосами, то покрытие головы замужних женщин являлось неписанным законом, несоблюдение которого влекло за собой наказание. А во время свадебного обряда происходила смена девичьего головного убора на головной убор замужней женщины.

*Шурка* заменяется более лёгким и удобным убором *шымакш*. Он имеет конусообразную форму, которая как формообразующий элемент стала характерной в народном искусстве и зодчестве мари (например, традиционная зерносушилка овин-шиш, берестяной головной убор жреца). *Шымакш* представляет собой прямоугольный кусок холста размером 55×20 сантиметров, один конец которого



Фото 5. Женский костюм восточных мари.

Конец XIX — начало XX века.

Из фондов Национального музея Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсеева

сшивался в виде колпачка. Надевался на твёрдую основу — берестяной рожок или туго свитый пучок волос. *Шымаки* сплошь вышивался, причём орнамент был строго определённым. Конец головного убора украшали бисером, мелкими пуговицами, кисточками, бахромой, иногда монетами [5, с. 328]. Поверх него надевался холщовый треугольный платок. *Шымаки* был распространён среди луговых и восточных мари. Манера его надевания различна: луговые мари надевали острием конуса вверх, а восточные — вперёд, из-за чего он напоминал клюв птицы.

В наиболее ранних образцах орнамент *сорока* состоял из животных мотивов, в более поздних приобретал геометрические очертания. Богато декорированный вышивкой и тесьмой полотнячатый *шарпан* из холста носили с вышитым начельшем *нашмак* — узкой орнаментиро-

ванной полоской холста, прикрепляемой с помощью металлических заколок. Изображения коня, птицы, иногда собаки, человека у Древа жизни были преобладающими в этом типе головного убора, что отразилось и в терминологии орнаментов. В более поздних образцах *нашмак* и *сороки* получили распространение геометрические узоры — звёзды, квадраты, зигзагообразные линии, ромбы и прочие.

У горных мари *шарпан* имел песочный цвет, концы оформлялись вышивкой, лентами, бисером, позументом, кружевом. Узор вышивки состоял из поперечных полос, в каждой содержались определённые изображения-символы. Искусно выполняемые женщинами узоры-символы на *шарпане*, словно книга, повествовали о жизни и мечтах вышивальщицы. Если они были заимствованы, то к ним пришивалась шёлковая лента или кисточка.



Фото 6. Свадебный платок.

Конец XIX — начало XX века.

Из фондов Национального музея Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсеева

*Шарпан* у горных мари, по мнению исследователей, выступал не как головной убор, а как наспинное украшение [5, с. 254]. У луговых мари *шарпан* был короче, чем у горных, и не превышал двух метров.

Платки из холста с вышивкой носили поверх остроконечного *шымакша* и *сороки*. Они были треугольной и квадратной формы, последние надевались таким образом, чтобы были видны вышитые розетки.

Мужской костюмный комплекс состоял из головного убора, рубахи, штанов, кафтана, пояса и обуви. Нательной и верхней одеждой была рубаха, сшитая из сложенного пополам основного полотнища и двух боковых. Рукава пришивались по прямой линии. К концу XIX века подобный тип мужской рубахи был вытеснен рубахами-косоворотками. Рубашку мужчины носили подпоясанной. В ста-

ринных рубахах луговые мари применяли как правый ассиметричный, так и левый грудной разрезы, а восточные и горные мари располагали его по центру. Этот разрез, как правило, скреплялся завязками. В нагрудной вышивке мужской рубахи обычно размещался знак бороды, а на подоле рубахи в центральной части располагался обозначающий фаллос графический орнамент. Исследователи народной одежды склонны считать, что мужская марийская рубаха оказала влияние на мужской костюм русского населения Урало-Поволжья [5]. Штаны были с узким шагом (они также считаются наиболее архаичными). Зимние штаны изготавливались из домашнего полусукана. Пояс снабжался различными оберегами и имел функциональное назначение. К нему подвешивали ножны, кожаные мешочки для табака, огнива, трута, кошелек для денег. В будние дни рубахи



Фото 7. Современный костюм горных мари

опоясывались ремнём с медными и железными пряжками, а в праздники — красным шерстяным поясом с кистями и ремешками, вырезанными из шкуры жертвенного животного. Пояса были кожаные, также тканые шерстяные, шёлковые и конопляные. Праздничные пояса богато декорировались бисером, серебряными монетами, вышивкой. Широкие домотканые кушаки использовались для опоясывания верхней одежды. Холщовые пояса в виде полотенца с вышитым или тканым узором надевались во время языческих молений, проводимых в священных рощах.

Важной частью традиционного мужского костюма являлись кафтаны — летние, демисезонные и зимние.

Круглые войлочные шляпы *упи*, *терку́пи* изготовляли в домашних условиях. Для праздничных головных уборов предназначалась белая шерсть, чёрная же использовалась для повседневных.

Округлой форме шляпы предшествовал головной убор из меха или кожи, а также берестяной конусообразный головной убор марийского жреца. Зимой мужчины надевали шапки с овчинным околышем и суконным верхом и шапки-ушанки.

Наряду с наиболее распространённой кожаной обувью (сапоги) носили валенки и лыковые лапти. Из кожи делали ремни и шили перчатки. Особым мастерством изготовления и высоким художественным вкусом выделяются декорированные металлическими бляшками кожаные кошельки.

Повседневной обувью мужчин были лапти, сплетённые из семи лык с оборами из этого же материала, при помощи которых лапти закреплялись на ноге. Марийские лапти сочетали прямое и косое плетение. Подошва у них была двойной. Их носили с онучами: летом — с холщовыми, а зимой — с суконными. В дождливую погоду на лапти надевали кожаные



*Фото 8. Представитель религиозной секты «Кугу сорта» («Большая свеча») Е.Т. Киндулкин с семьёй. 1916 год.  
Из фондов Национального музея Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсеева*



*Фото 9. Современный марийский мужской костюм*

бахилы. Мужчины носили кожаные сапоги, восточные мари — сапоги-коты с суконными и войлочными голенищами. Они были восприняты от башкир. Кожаная обувь высоко ценилась. Наиболее модными считались сапоги со сборами в нижней части голенища. Зимой носили валенки. Среди состоятельных мари были популярны фабричные узорные валенки [7, с. 18–41].

Таким образом, приспособленный к условиям повседневного труда и быта народный костюм с традиционными фор-

мами кроя был искусно декорирован металлическими украшениями и сочетал в себе богато орнаментированные традиции этнической культуры. И поскольку в настоящее время велика потребность современного общества в сохранении и трансляции традиционных образцов культуры, изучение семантической системы традиционного марийского народного костюма и его художественно-образная интерпретация представляет перспективную область для этнодизайна, истории искусства и культурологии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Архипов Г.А. Марийский край в памятниках археологии. Йошкар-Ола: Марийск. кн. изд-во, 1976. 197 с.
2. Гаген-Торн Н.И. Женская одежда народов Поволжья (материалы к этногенезу). Чебоксары: Чувашгосиздат, 1960. 228 с.
3. Голубева Л.А. Зооморфные украшения финно-угров // Археология СССР. Свод археологических источников. Е 1-59. М., Наука, 1979. 176 с.
4. Дадаш С. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры. Стамбул: Mega, 2006. 123 с.
5. Козлова К.И. Очерки этнической истории марийского народа. М.: Изд-во МГУ, 1978. 345 с.
6. Крюкова Т.А. Материальная культура марийцев XIX века. Йошкар-Ола: Марийск. кн. изд-во, 1956. 160 с.
7. Кудрявцев В.Г. Художественная культура марийского народа. Народное творчество, деревянное зодчество, изобразительное искусство. Йошкар-Ола: Марийск. кн. изд-во, 2017. 256 с.
8. Молотова Т.Л. Марийский народный костюм. Йошкар-Ола: Марийск. кн. изд-во, 1992. 112 с.
9. Никитина Т.Б., Ефремова Д.Ю. Особенности погребений с орудиями литья на марийских могильниках IX–XII вв. // Финно-угроведение. 2011. № 2. С. 12–24.
10. Павлова А.Н. Костюм волжских финнов как этнокультурный феномен. Йошкар-Ола: Марийск. гос. ун-т, 2006. 200 с.
11. Павлова А.Н. Семантика традиционного марийского костюма и особенности её современного восприятия // Грамота, 2015. № 12 (62), часть 3. С. 123–125.
12. Сепеев Г.А. Восточные марийцы. Историко-этнографическое исследование материальной культуры (середина XIX — начало XX вв.). Йошкар-Ола: Марийск. кн. изд-во, 1975. 247 с.

---

*Об авторе:*

**Кудрявцев Владимир Геннадьевич**, доктор искусствоведения, профессор кафедры культуры и искусств, Марийский государственный университет (424000, г. Йошкар-Ола, Россия),  
**ORCID: 0000-0002-1421-1664**, vladku2004@mail.ru

---



 REFERENCES 

1. Arkhipov G.A. *Mariyskiy kray v pamyatnikakh arkheologii* [The Mari Country in Monuments of Archeology]. Yoshkar-Ola: Mari Book Publishing House, 1976. 197 p.
2. Gagen-Torn N.I. *Zhenskaya odezhda narodov Povolzh'ya (materialy k etnogenezu)* [Hagen-Thorn N.I. Women's Clothing of the Peoples of the Volga Region (Materials for Ethnogenesis)]. Cheboksary: Chuvashgosizdat, 1960. 228 p.
3. Golubeva L.A. Zoomorfnye ukrasheniya finno-ugrov [Zoomorphic Adornments of the Finno-Ugric Peoples]. *Arkheologiya SSSR. Svod arkheologicheskikh istochnikov. E 1-59* [Archeology of the USSR. The Sum of Archaeological Sources. E 1-59]. Moscow: Nauka, 1979. 176 p.
4. Dadash S. *Teoriya formal'nogo izobrazitel'nogo yazyka tyurkskoy miniatyury* [The Theory of Formal Pictorial Language of the Turkic Miniature]. Istanbul: Mega, 2006. 123 p.
5. Kozlova K.I. *Ocherki etnicheskoy istorii mariyskogo naroda* [Essays on the Ethnic History of the Mari People]. Moscow: Moscow State University Press, 1978. 345 p.
6. Kryukova T.A. *Material'naya kul'tura mariytsev XIX veka* [The Material Culture of the Mari of the 19th Century]. Yoshkar-Ola: Mari Book Publishing House, 1956. 160 p.
7. Kudryavtsev V.G. *Khudozhestvennaya kul'tura mariyskogo naroda. Narodnoe tvorchestvo, derevyannoe zodchestvo, izobrazitel'noe iskusstvo* [The Artistic Culture of the Mari People. Folk Art, Wooden Architecture, Fine Arts]. Yoshkar-Ola: Mari Book Publishing House, 2017. 256 p.
8. Molotova T.L. *Mariyskiy narodnyy kostyum* [The Mari Folk Costume]. Yoshkar-Ola: Mari Book Publishing House, 1992. 112 p.
9. Nikitina T.B., Efremova D.Yu. Osobennosti pogrebeniy s orudiyami lit'ya na mariyskikh mogil'nikakh IX–XII vv. [Features of Burials with Casting Tools at the Mari Burial Grounds from the 9th to the 12th Centuries]. *Finno-ugrovedenie* [Finno-Ugric Studies]. 2011. No. 2, pp. 12–24.
10. Pavlova A.N. *Kostyum volzhskix finnov kak etnokul'turnyy fenomen* [The Costume of the Volga Finns as an Ethnocultural Phenomenon]. Yoshkar-Ola: Mari State University, 2006. 200 p.
11. Pavlova A.N. Semantika traditsionnogo mariyskogo kostyuma i osobennosti ee sovremennogo vospriyatiya [The Semantics of the Traditional Mari Costume and the Peculiarities of its Modern Perception]. *Gramota*, 2015. No. 12 (62), part 3, pp. 123–125.
12. Sepeev G.A. *Vostochnye mariytsy. Istoriko-etnograficheskoe issledovanie material'noy kul'tury (seredina XIX — nachalo XX vv.)* [The Eastern Maris. Historical and Ethnographic Studies of Material Culture (From the Mid-19th to the Early 20th Centuries)]. Yoshkar-Ola: Mari Book Publishing House, 1975. 247 p.

---

*About the author:*

**Vladimir G. Kudryavtsev**, Dr.Sci. (Arts), Professor of the Department of Culture and Arts, Mari State University (424000, Yoshkar-Ola, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-1421-1664**, vladku2004@mail.ru

---





ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 78.01  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.080-086

## **С.В. МЕЗЕНЦЕВА**

*Хабаровский государственный  
институт культуры  
г. Хабаровск, Россия  
ORCID: 0000-0002-4258-5436  
mezenceva-sv@yandex.ru*

## **SVETLANA V. MEZENTSEVA**

*Khabarovsk State  
Institute of Culture  
Khabarovsk, Russia  
ORCID: 0000-0002-4258-5436  
mezenceva-sv@yandex.ru*

### **Новая культура трансляции знаний в условиях цифровой образовательной среды творческого вуза (об опыте работы в системах Moodle и Moodle Music)**

В работе ставится проблема формирования новой культуры трансляции знаний. Рассматривается современное состояние системы вузовского образования в условиях цифровой образовательной среды. В этой связи проводится расширенный анализ учебно-методического обеспечения дисциплин, связанных с применением музыкально-компьютерных технологий (МКТ) в творческих вузах, оценивается качество и методы преподавания, осознания роли новых цифровых образовательных технологий и МКТ как перспективного инструмента расширения информационного пространства творческого вуза в условиях функционирования высокотехнологичной цифровой образовательной среды. На основе новых возможностей современных компьютерных методов работы со звуком, потенциала современных компьютерных нотных редакторов, компьютерных программ, связанных со звукозаписью и звуковоспроизведением, у студентов-музыкантов вырабатываются навыки использования возможностей современных компьютерных методов работы со звуком в процессе музыкально-

### **A New Culture of Broadcasting Knowledge in the Conditions of the Digital Educational Environment of an Artistic University (about the Experience of Working in the Moodle and Moodle Music Systems)**

The work raises the problem of forming a new culture of knowledge transmission. The current state of the system of higher education in a digital educational environment is examined. In this regard, an extended analysis of educational and methodological support of disciplines related to the use of music computer technologies (MCT) in artistic universities is carried out, the quality and methods of teaching, the awareness of the role of new digital educational technologies and MCT as a promising tool for expanding the information space of the artistic university in the context of the functioning of a high-tech digital educational environment. Based on the new capabilities of modern computer methods of working with sound, the potential of modern computer music editors, computer programs related to sound recording and sound reproduction, student musicians develop skills to utilize the capabilities of modern computer methods of working with sound in the process of musical and artistic activity, the potential of a modern musician develops — whether a performer, a composer, a music theorist, or teacher — by using music and computer programs in various fields of professional

творческой деятельности, развивается потенциал современного музыканта — исполнителя, композитора, теоретика, преподавателя — с использованием музыкально-компьютерных программ в различных сферах профессиональной деятельности. Автором статьи также анализируются возможности систем Moodle и Moodle Music в творческом вузе.

Ключевые слова:

культура трансляции знаний, цифровая образовательная среда, творческий вуз, современные информационные технологии, музыкально-компьютерные технологии, Moodle, Moodle Music.

activities. The author of the article also analyzes the capabilities of the Moodle and Moodle Music systems in a creative university.

Keywords:

culture of knowledge transmission, digital educational environment, creative university, modern information technologies, music and computer technologies, Moodle, Moodle Music.

*Для цитирования/For citation:*

Мезенцева С.В. Новая культура трансляции знаний в условиях цифровой образовательной среды творческого вуза (об опыте работы в системе Moodle и Moodle Music) // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 80–86. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.080-086.

**В** настоящее время новое информационное общество диктует особые требования к организации образовательной среды и к учебно-методическому обеспечению учебного процесса. Цифровые технологии стремительно внедряются во все сферы нашей жизни, в том числе и в образование. Родители привыкают к электронным дневникам, преподаватели имеют личные кабинеты и персональные сайты. На различных платформах создаются виртуальные учебники и методические материалы, внедряются продукты, обеспечивающие возможность эффективного самообучения (мобильные обучающие технологии, приложения для планшетных устройств).

Понятие «Цифровая образовательная среда» достаточно молодое, с неустоявшимися определениями и формами практической реализации. Рядом с ним фигурируют близкие понятия, такие как «информационное образовательное про-

странство», «сетевые образовательные ресурсы», «электронная образовательная среда», «школа цифрового века», а также инновационные формы подачи дидактических источников: электронный учебник, облачно-ориентированные и online педагогические ресурсы и т. п.

В рамках данной работы акцентируется проблема постепенного формирования новой культуры трансляции знаний в условиях цифровой образовательной среды [1]. В современном обществе происходит неизбежная эволюция способов коммуникации, формируется новая информационная научная система, новое педагогическое сознание (см., например, работы [5; 6]). Кажется, уходят в прошлое рассуждения о необходимости противостоять компьютеризации и внедрению новых технологий в образовательное пространство. Находят определённый компромисс с музыкально-компьютерными технологиями (МКТ) исполнители академической музыки, композиторы,



музыковеды, искусствоведы [5; 9]. В настоящее время активно изучается влияние компьютерных технологий на современную музыкальную культуру и обучение [3; 10]. Думается, что в ближайшем будущем электронные учебники [8] и интерактивные сетевые технологии [6; 7] будут являться неотъемлемой частью информационного образовательного пространства [11], новым видом трансляции знаний станут дистанционные технологии, современные формы преподнесения учебных материалов и проверки их усвоения (контроля). Современные цифровые технологии и МКТ позволяют организовать обучение в Сети и обеспечить коммуникацию с различными участниками «культурного диалога». Новейшие компьютерные продукты представляются уникальными инструментами передачи информации, необходимыми не только для повышения качества современного процесса образования, но и для формирования толерантной среды, улучшения качества образования, поиска современных систем обучения, эффективного культурного обмена. В современных условиях представляется перспективным расширение информационного поля, систем дистанционного обучения, МКТ, цифрового пространства.

Кроме того, экстренное введение режима нового формата передачи знаний в период мировой пандемии 2020 года убедительно продемонстрировало необходимость быть подготовленными в этом отношении, отодвигая на второй план все рассуждения о нужности и важности такого типа образования в целом, о его подводных камнях, трудностях, мнимых и реальных опасностях. Потребовался срочный переход учреждений культуры и образования на иную платформу.

Многие российские вузы внедряют модульную объектно-ориентированную дистанционную учебную среду *Moodle*. Эта система может быть использована для организации учебного процесса с применением образовательных техно-

логий удалённого подключения для очной и заочной форм обучения, а также курсов повышения квалификации преподавателей. Moodle является относительно простой, но достаточно удобной платформой. Все права управления принадлежат администратору, который заводит курсы, журналы и другие элементы и закрепляет их за педагогами. Также он устанавливает конфигурацию сайта, его цветовое решение, шрифты, расположение объектов на страницах, имеет возможность вводить дополнительные модули, расширяя функциональные возможности системы дистанционного образования. А вот контент курсов полностью зависит от преподавателя, которому для начала необходимо зарегистрироваться и получить возможность редактирования с помощью встроенного редактора. Педагог имеет полный контроль над формированием курса, заполнением всех доступных ему элементов.

Система удобна не только преподавателям, но и студентам: каждый слушатель курса может в любой момент получить учебную информацию, проанализировать её, ответить на вопросы, выполнить задания, а кроме того, отследить свою текущую и промежуточную успеваемость. Эта информация конфиденциальна и не доступна другим слушателям. Важно отметить возможность использования языковых пакетов для работы иностранных студентов. Система дистанционного обучения Moodle предлагает большой набор интерактивных элементов и позволяет пользователям взаимодействовать друг с другом через чат, блог, форум, вики.

Конечно, даже молодым преподавателям непросто вникнуть в особенности системы и свободно ею пользоваться. Для начала педагогам можно приступить к заполнению электронных журналов, параллельно подготавливая лекции, семинары, методические материалы, индивидуальные и групповые задания для Moodle. По-прежнему актуальной

остаётся тема обновления методических материалов. Понятие «электронный учебник» в настоящее время ещё достаточно расплывчато и применяется, скорее, как собирательное, обобщающее. По сути, это обучающая информация, размещённая в сети Internet в свободном или закрытом (ограниченном) доступе. Несомненно, это новый жанр и новая технология подачи и обработки. Отдельной проблемой становятся вопросы дистанционных технологий в *музыкальном образовании*. Известно, что в нашей стране акцент ставится на лично-ориентированный подход, личный контакт и большое количество индивидуальных занятий. Думается, что в дистанционную среду более логично впишется формат теоретических дисциплин, а практические творческие занятия, как известно, невозможно оставить без ежеурочного личного контакта педагога и ученика. Интересно отметить, что Moodle содержит отдельный инструментарий в помощь музыканту (педагогу и обучающемуся) — *Moodle Music*. Это свободно распространяемая онлайн-среда для изучения теории музыки и тренировки слуха. Требуется регистрация, которая не составляет особого труда. Moodle Music содержит нотный редактор с руководством по его использованию. Нотатор позволяет набрать нотный пример, прослушать его, отредактировать. Педагог может создать небольшой нотный пример в качестве задания по музыкально-теоретическим дисциплинам. Этот пример будет наделён уникальным веб-адресом, который получит обучающийся. После выполнения задания ответ сохраняется, а для проверки сохранённого выполненного задания отправляется ссылка на него. Moodle Music предлагает проверить свои слуховые возможности в 15-минутном тесте, который включает в себя ритмические рисунки, мелодии, интервалы, гаммы, аккорды, задания по названиям нот и т. п. Отдельная закладка посвящена написанию канонов.

Определённые проблемы связаны с тем, что текст заданий в Moodle Music переводится с английского языка автоматически и достаточно приблизительно. Нужно приспособиться к форме заданий и их формулировкам. В целом сама попытка приблизить музыкантов к музыкально-компьютерным технологиям заслуживает внимания, а возможности Moodle Music могут быть применены в педагогической и творческой практике. Возможно представление контента на разных языках, что удобно для работы с иностранными студентами. Напрашивается ассоциация с приложением «Абсолютный слух» (на базе операционной системы Андроид), которое позволяет развивать музыкальные способности. Программа предоставляет базовые музыкально-теоретические знания о нотах, аккордах и интервалах. Содержит задания с возрастающей степенью сложности: ритмические и мелодические диктанты, определение на слух и построение интервалов, аккордов, ладов.

Пытаясь осмыслить информационную цивилизацию, учёные обращаются к опыту традиционной передачи знаний и опыта. Проявляющиеся всё сильнее процессы глобализации в современном обществе неизменно повышают внимание исследователей к традиционным культурам. Передача знаний, умений и навыков (как сейчас говорится, освоение компетенций) в традиционной культуре происходит прежде всего через непосредственный контакт и общение. До недавнего времени такая трансляция знаний и опыта была основной и в системе образования (пожалуй, только заочная форма обучения, по сути, являлась неким симбиозом дистанционной и очной форм контактирования). Однако с течением времени и под влиянием непреодолимых обстоятельств (например, пандемии) постепенно формируется новая культура трансляции знаний, привычные практики обучения уступают место новым способам передачи знаний. Современное

информационное общество в период глобализации меняется стремительно.

Таким образом, неизбежны процессы технологизации современной культуры и образования. На наших глазах формируется особая культурная среда, специфическое образовательное пространство, новая культура трансляции знаний и опыта. В условиях цифровой образовательной среды творческого вуза международное сотрудничество выходит на другой уровень: ещё недавно перспектива, например, дистанционной сдачи государственной итоговой аттестации бакалаврами и магистрами из Китая творческих направлений подготовки в российском вузе не представлялась реальной. Теперь мы имеем и такой опыт, и обновленную культуру трансляции знаний. Развиваются МКТ — перспективный инструмент расширения информационного пространства творческого вуза в условиях функционирования высокотехнологичной цифровой образовательной среды. На основе новых возможностей, связанных с освоением современных компьютерных методов работы со звуком, нотных редакторов (нотаторов),

МКТ-программ звукозаписи и звуковоспроизведения, у студентов-музыкантов вырабатываются навыки использования методов работы со звуком в процессе музыкально-творческой деятельности, развивается потенциал музыканта нового поколения — исполнителя, композитора, теоретика, преподавателя, применяющего полученные знания в различных сферах профессиональной деятельности [2–4].

На помощь вузовской системе творческого образования пришли преимущества Moodle и Moodle Music, опыт применения которых демонстрирует их удобство, универсальность для разных типов задач: дистанционная вступительная кампания, итоговая государственная аттестация, текущий образовательный процесс для очной и заочной форм обучения. Конечно, ничто и никогда не заменит личного контакта в тендеме «ученик-учитель». Однако нельзя отрицать факта формирования новой культуры трансляции знаний в условиях цифровой образовательной среды современного вуза и, в целом, в системе образования в мире.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева И.Г., Горбунова И.Б., Мезенцева С.В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1 (34). С. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.
2. Горбунова И.Б. Архитектоника музыкального звука // ИКОНИ, 2019. № 3. С. 112–128. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.112-128.
3. Горбунова И.Б. Компьютерная студия звукозаписи как инструмент музыкального творчества и феномен музыкальной культуры // Общество: философия, история, культура, 2017. № 2. С. 87–92.
4. 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.
5. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии как новая обучающая и творческая среда // Современное музыкальное образование — 2002: материалы Международной научно-практической конференции. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова / под общ. ред. И.Б. Горбуновой. СПб., 2002. С. 161–169.



6. Горбунова И.Б., Помазенкова М.С. Музыкально-компьютерные и облачно-ориентированные технологии в системе современного музыкального образования // Научное мнение. 2015. № 3–2. С. 68–82.
7. Мезенцева С.В. Облачно-ориентированные технологии как новый метод взаимодействия культур в сфере высшего музыкально-педагогического образования // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2018. № 1. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/oblachno-orientirovannye-tehnologii-kak-novyy-metod-vzaimodeystviya-kultur-v> (Дата обращения: 05.09.2020).
8. Мезенцева С.В. Сетевой электронный учебник как новое средство трансляции знаний (из опыта работы в вузе с иностранными студентами из КНР) // Мир науки, культуры, образования, 2018. № 1 (68). С. 246–248.
9. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // Opcion. 2019. V. 35. No. S24, pp. 360–375.
10. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. International Conference Proceedings, Paris, France. 2018, pp. 144–149.
11. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. № 4 (33), pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

---

#### Об авторе:

**Мезенцева Светлана Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия),

**ORCID: 0000-0002-4258-5436**, [mezenceva-sv@yandex.ru](mailto:mezenceva-sv@yandex.ru)

---

## REFERENCES

1. Alieva I.G., Gorbunova I.B., Mezentseva S.V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak instrument translyatsii i sokhraneniya muzykal'nogo fol'klora (na primere Dal'nego Vostoka Rossii) [Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (by the Example of the Russian Far East)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 2019. No. 1 (34), pp. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.
2. Gorbunova I.B. Arkhitektonika muzykal'nogo zvuka [The Architectonics of Musical Sound]. *ICONI*, 2019. No. 3, pp. 112–128. (In Russ.) DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.112-128.
3. Gorbunova I.B. Komp'yuternaya studiya zvukozapisi kak instrument muzykal'nogo tvorchestva i fenomen muzykal'noy kul'tury [The Computer Recording Studio as an Instrument of Musical Creativity and a Phenomenon of Musical Culture]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2017. No. 2, pp. 87–92.
4. Gorbunova I.B. Metodicheskie aspekty tolkovaniya funktsional'no-logicheskikh zakonomernostey muzyki i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii: sistemy muzykal'noy notatsii [The Methodological Aspects of the Interpretation of the Functional-Logical Laws of Music and Musical Computer Technologies: Systems of Musical Notation]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 10, pp. 69–77.
5. Gorbunova I.B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak obuchayushchaya i tvorcheskaya sreda [Music Computer Technologies as a New Educational and Creative Media]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2002: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Contemporary Musical Education — 2002: Materials from the International Scholarly-Practical Conference]. Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Edited by I.B. Gorbunova. St. Petersburg, 2002, pp. 52–55.

6. Gorbunova I.B., Pomazenkova M.S. Muzykal'no-komp'yuternye i oblachno-orientirovannyye tekhnologii v sisteme sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya [Music Computer and Cloud-Oriented Technologies in the System of Contemporary Musical Education]. *Nauchnoe mnenie* [Scientific Opinion]. 2015. No. 3–2, pp. 68–82.
  7. Mezentseva S.V. Oblachno-orientirovannyye tekhnologii kak novyy metod vzaimodeystviya kul'tur v sfere vysshego muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya [Cloud-Oriented Technologies as a New Method of Interaction between Cultures in the Sphere of Higher Musical and Pedagogical Education]. *Pedagogika iskusstva: setevoy elektronnyy nauchnyy zhurnal* [The Pedagogic of Arts: Network Scholarly Journal]. 2018. No. 1. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/oblachno-orientirovannyye-tehnologii-kak-novyy-metod-vzaimodeystviya-kul'tur-v> (Access date: 05.09.2020).
  8. Mezentseva S.V. Setevoy elektronnyy uchebnik kak novoe sredstvo translyatsii znaniy (iz opyta raboty v vuze s inostrannymi studentami iz KNR) [Online Electronic Textbook as a New Means of Transmitting Knowledge (from the Experience of Working at a University with Foreign Students from China)]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture and Education]. 2018. No. 1 (68), pp. 246–248.
  9. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. V. 35. No. S24, pp. 360–375.
  10. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. *International Conference Proceedings*, Paris, France. 2018, pp. 144–149.
  11. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. № 4 (33), pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.
- 

*About the author:*

**Svetlana V. Mezentseva**, Ph.D. (Arts), Associate Professor,  
Head of the Department of Art Studies, Musical Instrumental and Vocal Art,  
Khabarovsk State Institute of Culture (680045, Khabarovsk, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-4258-5436**, [mezenceva-sv@yandex.ru](mailto:mezenceva-sv@yandex.ru)

---







ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.087-097

## Н.Н. ПЕТРОВА

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена*

*г. Санкт-Петербург, Россия*

*ORCID: 0000-0001-7230-0326*

*petrus.petrova@yandex.ru*

## NATALIA N. PETROVA

*Herzen State Pedagogical University of Russia*

*Saint Petersburg, Russia*

*ORCID: 0000-0001-7230-0326*

*petrus.petrova@yandex.ru*

### **Цифровое музыкальное исполнительство как отражение аксиосферы культуры и образовательного пространства цифрового века**

В статье рассматривается исполнительство на современных цифровых музыкальных инструментах, таких как клавишный синтезатор, цифровое пианино, цифровой баян/аккордеон и других, как востребованное у многочисленных любителей музыки и профессиональных исполнителей направление художественного творчества в современном социокультурном пространстве. Оцениваются возможности функционирования электронно-музыкального творчества в культуротворческом, коммуникационном, образовательном ракурсах. Проводится феноменологический анализ исполнительства на электронном музыкальном инструментарии, приводятся данные об особенностях социокультурного восприятия в разной целевой аудитории. Отмечается эвристический потенциал электронного музицирования для молодого поколения в отражении запроса поколения Z на политембральность и мультижанровость в художественном процессе. Приводятся примеры успешного опыта реализации индивидуального и ансамблевого цифрового исполнительства, позволившего воплотить основополагающие функции художественной культуры, создать актуальную для социума систему нравственных и эстетических ценностей, сформировать эстетически организованную, высокотехнологичную и высокохудожественную социокультурную среду.

### **Digital Musical Performance as the Reflection of the Axiosphere of Culture and the Educational Space of the Digital Age**

The article examines performance on contemporary digital musical instruments, such as the keyboard synthesizer, the digital piano, the digital button and keyboard accordion and others, as a direction of artistic creativity in the contemporary sociocultural space on demand by numerous music lovers and professional performers. Evaluation is given to the possibilities of functioning for electronic musical creativity in the cultural-creative, communicative and educational angles. A phenomenological analysis of performance on electronic musical instruments is carried out and data is provided about the peculiarities of the sociocultural perception among various target auditoriums. The heuristic potential of electronic music-making for the young generation is highlighted in the reflection of the demands of generation Z on poly-timbre and multi-genres in the artistic process. Examples are brought of successful attempts of realizing of individual and ensemble digital performance which has made it possible to manifest the fundamental functions of artistic culture, to create a system of moral and aesthetic values which would be relevant for society, and to form an aesthetically organized, highly technological sociocultural milieu.

**Ключевые слова:**

аксиосфера, художественная культура, нравственные ценности, цифровое музицирование, цифровой баян (аккордеон), музыкальный синтезатор, музыкально-компьютерные технологии, теория музыкальных жанров.

**Keywords:**

axiosphere, artistic culture, moral values, digital music-making, digital button (and keyboard) accordion, musical synthesizer, musical computer technologies, theory of musical genres.

**Для цитирования/For citation:**

Петрова Н.Н. Цифровое музыкальное исполнительство как отражение аксиосферы культуры и образовательного пространства цифрового века // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 87–97. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.087-097.

**П**о аналогии с понятиями «ноосфера» (В.И. Вернадский) и «семиосфера» (Ю.М. Лотман) М.С. Каган вводит понятие «аксиосфера», определяя её как «не простую совокупность, соседство, рядоположенность тех или иных ценностей <...>, а их *целокупность* — закономерно сложившуюся в истории культуры *систему конкретных форм ценностного отношения человека к миру*» [8, с. 54].

Содержательно аксиосфера «включает в себя: 1) мир ценностей; 2) субъективную реальность ценностного сознания в виде ценностных представлений, оценок, вкусов, идеалов, образов и т. д.; 3) результаты творческой деятельности человека, осваивающего объективные ценности и благодаря ценностному сознанию создающего новые художественные, нравственные, материальные, религиозные ценности и ценности научного творчества» [14, с. 33]. Более подробно концепция аксиосферы представлена в философской теории ценности М.С. Кагана [8], в работе Р.Р. Габасова [1].

Какова аксиология современного электронного музыкального исполнительства<sup>1</sup> в пространстве современной культуры? Какие традиционные ценности и смыслы художественной культуры могут транслироваться цифровыми музыкантами посредством исполнительства на

электронном музыкальном инструментарии в социокультурном пространстве постиндустриального общества? Эти вопросы постоянно находятся в поле научного дискурса в XXI веке. Ответы на них ищут на страницах российских и зарубежных образовательных журналов, таких как «Проблемы музыкальной науки», «Общество. Среда. Развитие», «Искусство. Культура. Образование. Научные исследования», «Музыка и электроника», «Искусство и образование», «Мир науки, культуры, образования», «Медиамузыка», Opcion, Springer, International Journal of Supply Chain Management, Utopia y Praxis Latinoamericana, International Journal of Innovation, Creativity and Change, International Journal of Recent Technology and Engineering, Universidad y Sociedad, Revista Conrado, International Journal of Advanced Science and Technology, Propositos y Representaciones. Рассмотрению вопросов использования цифрового музыкального инструментария в различных областях деятельности музыканта, звукорежиссёра, педагога-исследователя посвящена серия сборников статей «Музыкально-компьютерные технологии», выпуски I–VII, среди которых: «Электронные музыкальные инструменты. Теория и практика исполнительского мастерства», «Проблемы образования

и воспитания с применением электронного музыкального инструментария», «Инклюзивное музыкальное образование»<sup>2</sup>. Проблемам современного музыкального образования и, в частности, электронного музыкального исполнительства посвящены ежегодная научно-практическая конференция «Современное музыкальное образование: творчество, наука, технологии», проводимая с 2002 года учебно-методической лабораторией «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена и Санкт-Петербургской государственной консерваторией им. Н.А. Римского-Корсакова, ежегодная Международная научно-практическая конференция «Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования» (УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А.И. Герцена и Санкт-Петербургская консерватория). Большое значение в выявлении новых художественных и исполнительских возможностей играют конкурсы (например, «КЛАРИНИ XXI века», «ДЕМО», «Электронная палитра», «Музыка и электроника») и творческие олимпиады (ежегодная Герценовская внутривузовская метапредметная культурологическая олимпиада «Музы любви и подвига»).

В этой статье, опираясь на опыт музыкально-электронного исполнительства и преподавания музыкально-компьютерных технологий (МКТ [3; 16; 18]), опишем востребованные и прошедшие апробацию МКТ и актуальность исполнительских технологий на электронных музыкальных инструментах (ЭМИ [15; 17]).

Итак, процессы глобализации и взаимовлияния культур, происходящие в современном постиндустриальном мире и приводящие к унификации и потере самобытности национальных традиций<sup>3</sup>, заставляют прогрессивное сообщество искать новые формы сохранения и трансляции устоявшихся для культуры

конкретного этноса ценностей и смыслов [10, с. 36]. В цифровой век массовая компьютеризация и информатизация общества, «выход» человечества во Всемирную сеть Интернет вызвали девальвацию и трансформацию многих базовых ценностных детерминант в социуме, в том числе ценности искусства, восприятие которого современной публикой, посещающей концерты или выставки, коренным образом отличается от социокультурных запросов социума прошлого [9]. В цифровую эпоху всеобщей доступности любой информации, в том числе и музыкальной, когда произведения искусства стали достигаемы пользователями буквально «одним кликом компьютерной мыши», когда любое музыкальное произведение можно поставить на паузу, прослушивая по желанию фрагментарно (и, как пишут современные исследователи, — «под хруст чипсов»), нивелируется ценность высокого искусства: оно перешло в разряд утилитарного [7]. Очень актуально, на наш взгляд, звучат сегодня слова П.А. Сорокина о том, что «искусство постепенно становится товаром, произведённым в первую очередь для продажи, ... ради релаксации, потребительства, развлечения <...> ведь оно обслуживает рынок, а потому не может игнорировать его запросы. <...> Вместо того чтобы поднимать массы до собственного уровня, оно, напротив, опускается до уровня толпы <...> оно всё более и более отстраняется от культурных и моральных ценностей и постепенно превращается в пустое искусство...» [12, с. 450–451].

В то же время в условиях высокотехнологичной культурной и образовательной среды в цифровом пространстве актуализируется запрос населения на новые формы культуротворческих практик. Цифровая культура связана с кардинальным высвобождением творческой энергии населения. Благодаря несложным в освоении всевозможным электронным приложениям, программам-конструкторам, программам-аранжировщикам,



программам видео- и фотомонтажа и т. д. появилось огромное количество самодеятельных авторов, художников, видеооператоров, композиторов (порой не имеющих даже элементарного музыкального образования) и т. д. Возможность самопрезентации на огромную аудиторию по всему миру вызвала небывалую творческую активность населения, стремящегося реализовать своё творчество через социальные сети в различных интернет-сообществах. Именно в таком культурном и информационном пространстве стало востребованным высокотехнологичное электронное музыкальное творчество во всём многообразии его направлений и исполнительство на ЭМИ.

Рассматривая ценностную сферу электронного музыкального творчества в современном культурном пространстве, обратимся к собственному опыту полевого наблюдения электронного исполнительства в области дополнительного образования детей и к профессиональной исполнительской практике. Ранее нами уже освещались возможности электронного музицирования и его социокультурного функционирования в образовательном [3; 5–6], культуротворческом [2; 4], синестезийно-коммуникативном аспектах [6; 19]. Отмечались функциональные характеристики современного цифрового музыкального инструментария, такие как политембральность, возможность создания и использования в концертной практике многослойных звуковых конструкций при сочетании, например, *style + multipad*, *style + song*, фонограмм-«минусовок», регулируемость динамических оттенков во время исполнения благодаря технологии физического моделирования звука<sup>4</sup>, — что отвечает современному социокультурному запросу населения на полиинструментализм и многоплановость в художественном процессе. Это, на наш взгляд, особенно важно для молодого поколения, воспитанного в условиях клиповой культуры<sup>5</sup> (Э. Тоффлер) и нацеленного на достиже-

ние быстрого результата при минимуме затраченного времени.

Сейчас, наряду со многими назревшими проблемами в системе отечественного образования, встала проблема недостаточной интерактивности в учебном процессе, что связано с трудностями у современных детей (особенно в начальном периоде обучения) освоения информации в традиционном варианте (например, работа с учебниками). Куда интереснее и информативнее для поколения Z<sup>6</sup> получение информации в виде изложения материала в аудио- или видеформате с включением в сюжет, например, анимированных героев известных мультфильмов<sup>7</sup>.

Так же дела обстоят и в сфере дополнительного образования при обучении детей на *любом* акустическом инструменте, когда педагоги сталкиваются с проблемами нежелания большинства учащихся<sup>8</sup> кропотливо работать над поставленными задачами<sup>9</sup>. Одной из причин этого нежелания может быть и монотембровость акустического инструмента. В музыкальном искусстве, как, впрочем, в любом виде деятельности, педагог нацелен на точное выполнение всех канонов исполнительской школы (аппликатурная дисциплина, ритмическая организация и т. д.), что на монотембровом инструменте, например, фортепиано, может показаться скучным занятием. Напротив, те же самые учебные задачи при использовании электронного клавишного синтезатора могут быть весьма увлекательными<sup>10</sup> и более продуктивными.

Консервативность обучения в современной музыкальной школе, где учебный процесс должен быть поступенным и размеренным, где первый академический концерт у ребёнка может состояться только в конце учебного года и т. д., зачастую отталкивает современных детей от общения с классической музыкой. Ребёнок, поступая в музыкальную школу, мечтает выступать, научиться играть

так же и с таким же сопровождением, как «в телевизоре играл дядя на аккордеоне» (имея в виду П. Дрангу, дуэт «Баян-mix» и т. д., исполнителей на акустических и цифровых инструментах с использованием фонограмм в концертной практике). Причём современный ребёнок *не готов ждать* этого результата годами. Он стремится получить социальную оценку своего творчества в кратчайшие сроки, иначе его желание заниматься музыкой очень быстро угасает. Многие дети бросают обучение в системе дополнительного образования в первый же год и вспоминают о музыкальной школе с неприятными эмоциями.

Желание ребёнка показать себя на концертной сцене (даже при наличии весьма скромных исполнительских возможностей и недостаточной степени овладения базовыми основами исполнительства) можно реализовать, играя на современных электронных музыкальных инструментах (клавишный синтезатор, цифровой баян, цифровое пианино с функциями синтезатора<sup>11</sup>). Грамотно созданная педагогом аранжировка даже примитивной детской песенки может превратить выступление ребёнка в очень эффектный концертный номер, что станет незабываемым положительным опытом социализации и пробудит желание продолжать обучение музыке и в дальнейшем. Напротив, та же примитивная детская песенка, исполненная на фортепиано, баяне и других акустических инструментах в монотонной фактуре, будет малозаметной и неинтересной в концертной программе.

Примером дихотомии социокультурного восприятия музицирования на монотембровом и политембровом инструментах может послужить сравнение восприятия концертных выступлений на конкурсах-фестивалях исполнительского мастерства по направлению фортепиано, с одной стороны, и на электронном клавишном синтезаторе, с другой. По словам родителей, сопровождающих учащихся на конкурсы, музицирование

на синтезаторе заставляет любого слушателя всегда быть в слуховом тоне, так как художественные образы, отмеченные исполнителями на синтезаторах или цифровых пианино в звуках, все разные по тембрам, стилям, жанрам, визуально-аудиальной комбинаторике<sup>12</sup>, что интересно всем категориям зрителей, несмотря на уровень музыкальной подготовленности и образованности. Многочасовые конкурсные прослушивания по направлению ЭМИ не являются обременительными<sup>13</sup> для присутствующих в зале, тогда как на конкурсах традиционного фортепианного исполнительства концертные прослушивания на монотембровом инструменте, несмотря на, казалось бы, разнообразную по стилистике программу, воспринимаются музыкально неподготовленной публикой как *монотонная* длинная вереница пианистов, отличающихся друг от друга, может быть, только техническим компонентом, то есть беглостью пальцев.

Другой немаловажный аспект современной культуры — использование дистанционных технологий в обучении и исполнительстве<sup>14</sup>. И здесь как положительный пример сохранения традиций конкурсного движения и удержания на высоком профессиональном уровне планки исполнительского мастерства можно привести 1-й Международный конкурс исполнителей на *дисклавире* «D-competition», проведённый в феврале — марте 2020 года компанией-производителем этих инструментов Yamaha совместно с Ассоциацией лауреатов Международного конкурса имени П.И. Чайковского, Дирекцией Международного юношеского конкурса имени П.И. Чайковского при участии Московской консерватории им. П.И. Чайковского и Академии музыки им. Гнесиных, что только подчёркивает важность использования современных информационных технологий в музыке<sup>15</sup> для современной музыкальной, и — шире — художественной культуры. Конкурс «D-competition»

проводится с использованием инновационного акустического и цифрового клавишного инструмента дисклавира, чья уникальность, по сравнению с другими электронными инструментами, заключается в возможности коммутации его с другими дисклавирами, находящимися в другой точке мирового пространства (по принципу мобильной связи между сотовыми телефонами). При этом жюри *получает полную информацию* о технических и других параметрах музыкального исполнительства участника конкурса не только по видеотрансляции, но и *наблюдая за клавишами и педалями* находящегося рядом с жюри *дисклавира*, который скоммутирован с дисклавиrom участника конкурса. Клавиши и педали инструмента *самостоятельно двигаются*, полностью воспроизводя игру конкурсанта онлайн. Отметим, что аутентично сохраняются все релевантные для исполнительства динамические и другие нюансы, словно исполнитель находится в одном зале вместе с жюри, а не где-то в другой стране (пример одного из прослушиваний конкурса D-competition — URL: <https://youtu.be/YEF1oa1MRF8>).

Следующий ценностный аспект электронного музыкального творчества как социализирующей и средоорганизующей системы в полной мере проявился в создании двух проектов всероссийского детского объединённого виртуального оркестра синтезаторов. Эти проекты вызвали ощутимый общественный резонанс и немалое количество просмотров на канале YouTube. Идея и воплощение проекта принадлежат П.Л. Живайкину (Москва, Медиа-центр «Арт-резонанс»). В объединённом оркестре при подготовке композиции «Славься» из оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» участвовало 83 учащихся из 13 городов России (видео по ссылке: <https://youtu.be/084U9SCYmo0>). Во втором проекте при подготовке известного «Вальса цветов» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» участвовало 60 юных музыкантов

из 12 городов России (видео по ссылке: <https://youtu.be/iKVMcovsyos>).

Сложность этих проектов заключалась в том, что из-за пандемии коронавируса COVID-19 в период апреля — мая 2020 года партии с детьми разучивались педагогами в дистанционном режиме образовательного учебного процесса. Детям и преподавателям на ходу пришлось осваивать новые, ранее не опробованные формы оркестрового исполнительства.

Придумывались новые методические приёмы, чтобы помочь воспитанникам справиться с поставленными задачами. Партии записывались детьми и их родителями в домашних условиях, в основном на камеры мобильных телефонов, и затем пересылались педагогам, которые отправляли выполненную работу главному медиамейкеру проекта для сведения и аудиомастеринга всех партий. Главная ценность этих проектов:

1) в духовном единении большого количества людей для создания общего дела;

2) в большом нравственно-патриотическом воспитании молодого поколения<sup>16</sup>, исполнявшего исконно русскую музыку;

3) в положительном опыте музицирования, получившего одобрение в социуме. Видеоролик проекта за считанные дни набрал 1,5 тысячи просмотров.

Возможна ли была подобная работа по подготовке партий при исполнительстве на акустическом инструментарии? Да, возможна, но только при наличии специального МКТ-оборудования и большого опыта не только ансамблевого музицирования, но и работы под минусовые фонограммы, что в учебном процессе на акустическом инструментарии не предусмотрено программными требованиями. К тому же посредством исполнительства на ЭМИ в виртуальном оркестре синтезаторов была собрана вся тембральная палитра симфонического оркестра, не привлекая при этом музы-

кантов из других инструментальных направлений.

Подводя итог вышесказанному, можно констатировать, что электронное музицирование в цифровом инфопространстве [7] является востребованным в социуме направлением художественного творчества и является актуальным как для любительского, так и для профессионального музыкального исполнительства. Однако любой электронный инструментарий — это лишь высокотехнологичное средство для музыкально-художественной деятельности, «рукотворная „музыкальная машина”, благодаря взаимодействию с которой происходит таинство звукотворчества. Истинный му-

зыкант оказывается способным выразить все нюансы звучания многогранного тембрового пространства, эмоциональный „настрой” души человека, его чувства, переживания, и художественное воздействие музыки становится осязаемым» [13, с. 70]. Посредством *исполнительского искусства* на современном цифровом музыкальном инструментарии в полной мере возможно воплощать такие основополагающие функции художественной культуры, как *ценностно-социализирующая* (введение личности в актуальную для социума систему нравственных и эстетических ценностей) и *средоорганизующая* (создание эстетически организованной окружающей среды).

## PRИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь мы имеем в виду не только исполнительство на ставших уже привычными клавишных синтезаторах и цифровых пианино, цифровых баянах (аккордеонах), но и MIDI-клавиатуры, музыкальные компьютеры, цифровые музыкальные модули, виртуальные синтезаторы, — то есть те «инструменты», посредством которых создаётся и записывается электронная музыка.

<sup>2</sup> Музыкально-компьютерные технологии. Вып. I: Электронные музыкальные инструменты. Теория и практика исполнительского мастерства. Сборник статей / Сост. И.Б. Горбунова, К.Б. Давлетова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017; Музыкально-компьютерные технологии. Вып. II: Проблемы образования и воспитания с применением электронного музыкального инструментария. Сборник статей / Сост. И.Б. Горбунова, Е.Н. Бажукова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017; Музыкально-компьютерные технологии. Вып. III: Электронные музыкальные инструменты. Теория и практика исполнительского мастерства. Сборник статей / Сост. И.Б. Горбунова, В.П. Чудина. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017; Музыкально-компьютерные технологии. Вып. IV: Электронные музыкальные инструменты. Теория и практика исполнительского

мастерства. Сборник статей / Сост. И.Б. Горбунова, К.Б. Давлетова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2018; Музыкально-компьютерные технологии. Вып. V: Проблемы образования и воспитания с применением электронного музыкального инструментария. Сборник статей / Сост. И.Б. Горбунова, Е.А. Балабанова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2019; Музыкально-компьютерные технологии. Вып. VI: Инклюзивное музыкальное образование. Сборник статей / Сост. И.Б. Горбунова, А.А. Говорова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2019; Музыкально-компьютерные технологии. Вып. VII: Электронные музыкальные инструменты. Теория и практика исполнительского мастерства. Сборник статей / Сост. И.Б. Горбунова, К.Б. Давлетова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2020.

<sup>3</sup> Например, многие инструментальные музыкальные жанры, будучи чрезвычайно востребованными в XX веке (как, например, народно-жанровый инструментализм в России и на постсоветском пространстве), теряют свою социальную привлекательность.

<sup>4</sup> Физическое моделирование звука — совокупность методов синтеза звука, в которых форма волны генерируемого звука вычисляется при помощи математической модели, состоящей

из набора уравнений и алгоритмов для симуляции физического источника звука, обычно музыкального инструмента. Такая модель состоит из (возможно, упрощённых) законов физики, определяющих способ получения звука, и обычно содержит несколько параметров, одни из которых описывают физические свойства материалов и размеры инструмента, другие — изменяются со временем и описывают взаимодействие исполнителя с инструментом (технику исполнения).

URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Физическое моделирование звука](https://ru.wikipedia.org/wiki/Физическое_моделирование_звука)

(Дата обращения: 25.03.19).

<sup>5</sup> Клиповая культура (от англ. Clip culture) — термин, предложенный Э. Тоффлером для описания культуры развитых стран, определяемой господством свойственного для средств массовой коммуникации способа представления и восприятия информации. Особенности клиповой культуры — мозаичность и фрагментарность образа, его яркость и кратковременность, быстрая смена другими и т. д. URL: <https://kartaslov.ru/карта-знаний/Клиповая%20культура> (Дата обращения 01.04.2019).

<sup>6</sup> Поколение Z (англ. Generation Z), также известное как iПоколение, — термин, применяемый в мире для обозначения поколения людей, родившихся примерно после 1995 года. Соответствует Теории поколений, созданной Уильямом Штраусом и Нилом Хоувом. Представители поколения Z активно используют планшеты, VR- и 3D-реальность. Зачастую термин «поколение Z» рассматривается в качестве синонима термина «цифровой человек». То, что предыдущие поколения называли «новыми технологиями» или «технологиями будущего», для поколения Z уже настоящее. Это первое по-настоящему цифровое поколение.

URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Поколение Z](https://ru.wikipedia.org/wiki/Поколение_Z) (Дата обращения: 10.03.19).

<sup>7</sup> Процесс дистанционного обучения в апреле — мае 2020 года потребовал перестройки всего образовательного процесса в школах, побуждая учительство искать новые образовательные ресурсы, в том числе в сети Интернет. В результате, несмотря на все сложности дистанционного обучения, для учеников расширились образовательные горизонты (электронные школы РЭШ, Инфоурок.ру и т. д.), и учебный процесс стал более информативным

и разнообразным.

<sup>8</sup> Здесь мы рассматриваем «большинство» как категорию учащихся, составляющую подавляющее большинство контингента в ДШИ и ДМШ. Эти дети учатся, как говорится, «для общего развития» и не имеют целью дальнейшее профессиональное обучение музыке.

<sup>9</sup> Возможно, именно поэтому в системе музыкального образования стало более востребованным вокальное исполнительство как более простое.

<sup>10</sup> Конечно, это возможно при наличии у педагога необходимых компетенций в освоении музыкально-электронных технологий и интенции к организации интересного и разнопланового обучения в своём классе.

<sup>11</sup> Цифровые пианино есть двух разновидностей: 1) аналог акустического фортепиано с добавлением минимального количества функций (метроном и 5–7 тембров — например, орган, клавишин, струнные); 2) аналог акустического фортепиано с функциональными возможностями клавишного синтезатора (политембровый, наличие паттернов стилей, запись song и т. д.), что открывает большие перспективы для реализации творческого потенциала музыканта.

<sup>12</sup> На конкурсах электронно-музыкального творчества исполнитель может использовать специально подготовленный видеоряд, дающий дополнительную «подсказку» зрителю к пониманию художественного образа, создаваемого исполнителем в концертном номере. Подобного аудиовизуального синтеза на традиционных конкурсах исполнителей на акустических инструментах нет.

<sup>13</sup> Например, Всероссийский конкурс электроакустической музыки для одарённых детей «ДЕМО» (Санкт-Петербург), Всероссийский конкурс электронной и компьютерной музыки (Мытищи, Московской обл.) и др.

<sup>14</sup> Последние события, связанные с пандемией коронавирусной инфекции COVID-19, обнажили проблемы дальнейшего, например, конкурсно-фестивального движения. Многие музыкальные конкурсы исполнительского мастерства переходят либо в формат онлайн-трансляций, либо проходят в формате конкурса по видеозаписям, что, конечно, не даёт объективной картины ни об умении участника держаться на сцене,





ни о мастерстве владения звуком, так как в режиме видеозаписи (например, на мобильном телефоне или планшете) значительно искажается, сужается динамическая палитра исполнения. Исключения составляют записи, выполненные на качественной аппаратуре в режиме ручного управления настройками звука.

<sup>15</sup> См.: Горбунова И.Б. Информационные технологии в музыке. Т. 1: Архитектоника музыкального звука: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Педагогическое образование». СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. 175 с.; Горбунова И.Б. Информационные технологии в музыке. Т. 2: Музыкальные синтезаторы: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Педагогическое

образование». СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2010. 215 с.; Горбунова И.Б. Информационные технологии в музыке. Т. 3: Музыкальный компьютер: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Педагогическое образование». СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. 411 с.; Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Информационные технологии в музыке. Т. 4: Музыка, математика, информатика: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Педагогическое образование». СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 190 с.  
<sup>16</sup> Первый проект «Славься» появился в сети Интернет к 9 мая 2020 года, что воспринималось детьми как подарок ветеранам к 75-летию Победы, поэтому проект готовился с большим воодушевлением.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Габасов Р.Р. Взаимосвязь аксиологии и инноватики в современной педагогике // Шаг в науку, 2018. № 1. С. 32–34.
2. Горбунова И.Б. Компьютерная студия звукозаписи как инструмент музыкального творчества и феномен музыкальной культуры // Общество: философия, история, культура, 2017. № 2. С. 87–92.
3. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в общем и профессиональном музыкальном образовании // Современное музыкальное образование — 2004: материалы Международной научно-практической конференции. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова / под общ. ред. И.Б. Горбуновой. СПб., 2004. С. 161–169.
4. Горбунова И.Б. Музыкальные синтезаторы // ИКОНИ, 2019. № 4. С. 111–129. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.111-129.
5. Горбунова И.Б., Петрова Н.Н. Цифровой инструментарий в системе современного музыкально-художественного образования // Мир науки, культуры, образования, 2019. № 6 (79). С. 367–370.
6. Горбунова И.Б., Помазенкова М.С. Музыкально-компьютерные и облачно-ориентированные технологии в системе современного музыкального образования // Научное мнение. 2015. № 3–2. С. 68–82.
7. Громадин В.В. Феномен музыки цифрового века: вопросы теории: дисс. ... канд. иск. М., 2010. 300 с.
8. Каган М.С. Философская теория ценности. СПб.: Петрополис, 1996. 205 с.
9. Моль А. Социодинамика культуры: пер. с фр./ предисл. Б.В. Бирюкова. Изд. 3-е. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 416 с.
10. Мосолова Л.М., Бондарев А.В., Уланова А.У. Культурологический анализ институтов традиционной художественной культуры (на примере детского творчества у киргизских номадов) // Общество. Среда. Развитие, 2020. № 1. С. 35–42.
11. Петрова Н.Н. Арт-педагогический подход в современном музыкальном образовании // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 3 (64). С. 184–186.
12. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество / Общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонов. М.: Политиздат, 1992. 543 с.

13. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. М.: Музыка, 1971. 415 с.
14. Янкина Н.В. Аксиосфера культуры и образование // Аксиология и инноватика образования, 2010. № 1. С. 33–41.
15. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery. Int'l Conference Proceedings. Budapest, Hungary. 2018, pp. 23–28.
16. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // Opcion, 2019, vol. 35, No. S24, pp. 360–375.
17. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference. Proceedings. Paris, France. 2018, pp. 144–149.
18. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia // International Journal of Advanced Science and Technology. 2020. V. 29. No. 6, Special Issue, pp. 600–615.
19. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4 (33), pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

Об авторе:

**Петрова Наталья Николаевна**, соискатель кафедры теории и истории культуры, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия),  
**ORCID: 0000-0001-7230-0326**, petrus.petrova@yandex.ru

## REFERENCES

1. Gabasov R.R. Vzaimosvyaz' aksiologii i innovatiki v sovremennoy pedagogike [The Relationship between Axiology and Innovation in Modern Pedagogy]. *Shag v nauku* [Step into Science], 2018. No. 1, pp. 32–34.
2. Gorbunova I.B. Komp'yuternaya studiya zvukozapisi kak instrument muzykal'nogo tvorchestva i fenomen muzykal'noy kul'tury [The Computer Recording Studio as an Instrument of Musical Creativity and a Phenomenon of Musical Culture]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2017. No. 2, pp. 87–92.
3. 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-prakticheskoy konferentsii* [Modern Musical Education — 2004: Materials from the International Scholarly-Practical Conference]. Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Edited I.B. Gorbunova. St. Petersburg, 2004, pp. 161–169.
4. Gorbunova I.B. Muzykal'nye sintezatory [Musical Synthesizers]. *ICONI*, 2019. No. 4, pp. 111–129. DOI: 10.33779 / 2658-4824.2019.4.111-129.
5. Gorbunova I.B., Petrova N.N. Tsifrovoy instrumentariy v sisteme sovremennogo muzykal'no-khudozhestvennogo obrazovaniya [Digital Instruments in the System of Modern Musical and Artistic Education]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of Science, Culture, Education], 2019. No. 6 (79), pp. 367–370.
6. Gorbunova I.B., Pomazenkova M.S. Muzykal'no-komp'yuternye i oblachno-orientirovannye tekhnologii v sisteme sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya [Music-Computer and Cloud-Oriented Technologies in the System of Modern Music Education]. *Nauchnoe mnenie* [Scientific Opinion]. 2015. No. 3–2, pp. 68–82.
7. Gromadin V.V. *Fenomen muzyki tsifrovogo veka: voprosy teorii: diss. ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Music of the Digital Age: Questions of Theory: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2010. 300 p.



8. Kagan M.S. *Filosofskaya teoriya tsennosti* [The Philosophical Theory of Value]. St. Petersburg: Petropolis, 1996. 205 p.
9. Mol' A. *Sotsiodinamika kul'tury* [Moll A. The Sociodynamics of Culture]. Translated from the French. Foreword by B.V. Biryukova. 3rd Edition. Moscow: LKI Publishing House, 2008. 416 p.
10. Mosolova L.M., Bondarev A.V., Ulanova A.U. Kul'turologicheskiy analiz institutov traditsionnoy khudozhestvennoy kul'tury (na primere detskogo tvorchestva u kirgizskikh nomadov) [Culturological Analysis of Institutions of Traditional Artistic Culture (by the Example of Children's Creativity among Kyrgyz Nomads)]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development]. 2020. No. 1, pp. 35–42.
11. Petrova N.N. Art-pedagogicheskiy podkhod v sovremennom muzykal'nom obrazovanii [The Artistic Pedagogical Approach in Modern Music Education]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education]. 2017. No. 3 (64), pp. 184–186.
12. Sorokin P.A. *Chelovek. Tsvivilizatsiya. Obshchestvo* [The Human Being. Civilization. Society]. General Edition, Compilation and Foreword by A.Yu. Sogomonov. Moscow: Politizdat, 1992. 543 p.
13. Stravinskiy I.F. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya* [Dialogues. Memories. Reflections]. Moscow: Muzyka, 1971. 415 p.
14. Yankina N.V. Aksiosfera kul'tury i obrazovanie [The Axiosphere of Culture and Education]. *Aksiologiya i innovatika obrazovaniya* [Axiology and Innovation of Education]. 2010. No. 1, pp. 33–41.
15. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery. *Int'l Conference Proceedings*. Budapest, Hungary, 2018, pp. 23–28.
16. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*, 2019, vol. 35, No. S24, pp. 360–375.
17. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. *International Conference*. Proceedings. Paris, France. 2018, pp. 144–149.
18. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia. *International Journal of Advanced Science and Technology*. 2020. V. 29. No. 6, Special Issue, pp. 600–615.
19. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4 (33), pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

---

*About the author:*

**Natalia N. Petrova**, Post-Graduate Student at the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-7230-0326**, petrus.petrova@yandex.ru

---





ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 78.01  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.098-106

**Из опыта работы педагога-музыканта**

**From the Experience of the Pedagogue Musician**

**Ю.В. БОЛДУРЕСКУ**

*Детская школа искусств  
г. Нягань, Россия  
ORCID: 0000-0002-5167-2988  
blokfluto@yandex.ru*

**YULIA V. BOLDURESCU**

*Children's Art School  
Nyagan, Russia  
ORCID: 0000-0002-5167-2988  
blokfluto@yandex.ru*

## **Нескучные этюды в классе флейты**

Одной из важнейших задач воспитания начинающего музыканта является развитие творческого воображения. Решающую роль в этом процессе играет формирование установки на навыки взаимодействия отношений с авторским произведением: создание исполнительского текста, то есть его интерпретации (проблемная ситуация «Если бы редактором был я...»), либо его транскрипции, аранжировки («Хочу стать композитором»). Решение названных задач (по сути — изобретательских) и участие в проблемных ситуациях становится по силам даже особо одарённым ученикам лишь при условии правильно разработанной технологии взаимодействия с текстом. Подобный опыт известен в России и за рубежом, разработаны образцы заданий и учебные пособия, направленные на возможность применения инновационных технологий в работе с начинающими пианистами. В предлагаемой статье автором транслирована в класс флейты технология работы по развёртыванию первичного авторского текста на основе горизонтального и вертикального диалога, изложенная в учебном пособии Е.Г. Щербаковой «Нескучные этюды» в классе фортепиано.

### Ключевые слова:

музыкальные диалоги, флейта и фортепиано, музыкальные транскрипции, преобразование авторского текста, интонационные этюды.

## **Diverting Etudes in the Flute Class**

One of the most crucial tasks for educating the beginner musician is the development of his artistic imagination. A decisive role in this process is played by the formation of the musicians' attitudes towards the skills of interaction of their relationship with the composer's music: the creation of the performer's text, i.e., its interpretation (the problematic situation "If I were the editor..."), or its transcription or arrangement ("I wish to become a composer"). The solution of the indicated aims (which, essentially, relate to the musicians' inventiveness) and the participation in the problem situations becomes manageable even for especially gifted students only upon the condition of a correctly elaborated technology of interaction with the musical text. Such experience is well-known in Russia and in other countries, specimens of assignments and tutorial manuals directed at the possibility of application of innovative technologies in work with beginner pianists have been developed. In this article the author offers to instructors of flute performance her technology of work on unfolding the primary authorial musical text on the basis of horizontal and vertical dialogue expounded in E.G. Shcherbakova's textbook "Neskuchnye etyudy" ["Diverting Etudes"] in her piano class.

### Keywords:

musical dialogues, flute and piano, musical transcriptions, transformation of the authorial text, intonational etudes.

Для цитирования/For citation:

Болдуреску Ю.В. Нескучные этюды в классе флейты // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 98–106.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.098-106.

**И**сторически в практике музицирования сложились два типа отношений с текстом: *регламентированный* — на основе *интерпретации* первоначального авторского текста (уртекста) и *свободный* (его переложение, аранжировка, транскрипция). И в том и в другом случае всё зависит от степени понимания музыкантом законов смысловой организации текста. В наших методических публикациях «Из опыта работы педагога-музыканта» регулярно предлагается новая информация на основе практической деятельности и инновационных учебных пособий, в которых предусмотрено совместное творчество учителя и ученика на уроке, а также активное применение ансамблевых форм музицирования.

Исполнение многих сочинений в ансамбле в условиях домашнего музицирования было распространено в музицирующей культуре XVII–XVIII веков. Хотя в ту пору существовали два типа нотной записи — *партитура* и *клавир*, всё же в бытовой музицирующей среде предпочтение отдавалось клавирному тексту как удобному способу свёртывания полной партитуры. Клавирный текст исполнялся во множестве вариантов различным составом музыкантов. Среди них ведущее значение как сольный мелодический инструмент имела флейта. В современной практике ансамблевой игры тексты считываются исполнителем только в форме записанной нотами, готовой для исполнения партитуры.

Искусством развёртывания клавирного текста в ансамблевую партитуру современный исполнитель, как правило, не владеет. Вместе с тем, эта вполне доступная и креативная форма музи-

цирования могла бы найти достойное применение в обучении начинающих музыкантов.

Основой технологии развёртывания клавирного текста в партитуру служит структура диалога. Это одна из ведущих универсальных музыкального языка и риторическая конструкция музыкальной речи.

Приступим к освоению на практике технологии развёртывания клавирного текста в партитуру.

**Этюд Л. Шитте** (пример № 1), написанный для фортепиано, предоставляет возможность играть его в различных ансамблевых партитурах креативно, на основе *горизонтального диалога* с участием двух партнёров: флейты и фортепиано.

#### *Порядок игровых действий*

1. Фортепиано и флейта исполняют мелодические мотивы всей пьесы в диалоге по очереди, друг за другом: первый мотив — фортепиано, второй мотив — флейта (1+1). Аккомпанемент фортепиано звучит при этом непрерывно.

Серединная каденция (такты 7 и 8) и заключительная каденция (такты 15 и 16) исполняются полностью на фортепиано.

2. В той же структуре горизонтального диалога флейтист читает нотный текст и исполняет флейтовые мотивы в инверсии (справа налево).

3. Этюд исполняется фортепиано и флейтой в диалогической структуре сюжета «Эхо»: каждый такт повторяется исполнителем дважды. Реплика фортепиано (т. 1) прозвучит на форте, «эхо» у флейты (повтор мотива 1-го такта) — на пиано. Далее — аналогично: реплика фортепиано (т. 2) — на форте, «эхо» у

## Пример № 1

Л. Шитте. Этюд оп. 160, № 14

Piano



флейты (повтор мотива второго такта) — на пиано. И так до конца пьесы, либо до серединного каданса (в результате повторов композиция увеличится вдвое, первый раздел будет равен 16 тактам).

В **Этюде А. Лемуана** (пример № 2) чётко обозначен горизонтальный диалог *мотивов*: реплики фортепиано и флейты чередуются друг с другом (по полтакта).

*Порядок игровых действий*

1. Партнёры исполняют горизонтальный диалог, обозначенный в нотном тексте.

2. Партнёры исполняют горизонтальный диалог флейты и фортепиано (либо фортепиано и флейты) в сюжете пространственной картины: реплики форте создадут

иллюзию близкого расположения звучащего инструмента, а пиано — «далёкого».

В другом **Этюде Шитте** (пример № 3) горизонтальный диалог будет синтаксически построен на репликах *фраз* (4+4).

*Порядок игровых действий*

1. Фортепиано исполнит первые реплики диалога (такты 1–4, 9–12). Флейта — мелодию в ответных репликах (такты 5–8, 13–16) с переносом мелодии на октаву вверх. Во время солирования флейты партию фортепиано для получения эффекта развёртывания звучащей партитуры исполнитель должен сыграть двумя руками, удваивая в нижнюю октаву сильные доли тактов.



Пример № 2  
А. Лемуан. Этюд

Piano

3

Пример № 3  
Л. Шнитте. Этюд ор. 160, № 18

Piano

6

12

## Пример № 4

Л. Шумте. Этюд оп. 108, № 7



2. Первые реплики диалога (такты 1–4; 9–12) исполнит флейта в сопровождении фортепиано, играющего свою партию двумя руками с удвоенным басом. Ответные реплики (такты 5–8; 13–16) сыграет фортепиано.

Следующий пример (пример № 4) представляет собой графическое изображение сцены музицирования с возможным участием солиста-флейтиста и оркестрового *Tutti*.

Порядок произнесения реплик в оркестре чётко изображён в нотах в виде горизонтального диалога. Исполнителям (флейтисту и пианисту) предстоит сыграть этот этюд в ролевой игре, исполнив свои партии соответственно изображённым в графике нотного текста репликам солиста (флейта) и *Tutti* (фортепиано)<sup>1</sup>.

В этюде К. Черни (пример № 5) свёрнутая оркестровая партитура представлена в изображении вертикального диалога солиста и оркестра. Партнёры смогут исполнить его, развёртывая в партитуру путём считывания своих реплик в фортепианной записи.

## Порядок игровых действий

1. Флейтист исполнит мелодию соло.
2. Пианист сыграет свою партию двумя руками. Это даст ему возможность раздвинуть акустическое пространство текста: перенести бас в левой руке на октаву вниз и акцентировать сильные доли каждого такта (*quasi*-виолончели и контрабасы).
3. Исполнители варьируют сценарий, используя навыки предыдущих заданий:





## Пример № 5

К. Черни. Этюд оп. 599, № 40

Piano

сыграть пьесу в сочетании вертикального и горизонтального диалогов (комбинации алгоритмов могут быть разными). Например:

1) 1-я и 3-я фразы (такты 1–2; 5–6) — горизонтальный диалог: эхо сольных реплик (фортепиано — флейта). 2-я и 4-я фразы (такты 3–4; 7–8) — оркестровое *Tutti* в исполнении фортепиано.

2) В той же модели сочетания вертикального и горизонтального диалогов флейта может исполнить сольные реплики в инверсии (такты 1–2; 5–6), либо чередуя в указанных тактах направленные движения мотивов.

В **Этюдах Черни и Шитте** (примеры № 6, № 7, № 8) возможны аналогичные действия по совмещению вертикального и горизонтального диалогов.

## Порядок игровых действий

1. Флейта и фортепиано исполняют пьесу в вертикальном диалоге. Партия фортепиано звучит в акустическом пространстве *quasi*-струнных инструментов с двуручным развёртыванием текста в фигурации скрипок (правая рука), поддерживаемых акцентами на сильных (и относительно сильных) долях *quasi*-виолончелей (левая рука).

2. В 1-й и 3-й фразах (такты 1–2; 5–6) партия фортепиано вступает в горизонтальный диалог с мелодическими репликами флейты (такты 3–4; 7–8).

3. Меняем последовательность реплик: 1-я и 3-я фразы (такты 1–2; 5–6) звучат в вертикальном диалоге флейты и фортепиано. Ответную реплику гори-

## Пример № 6

К. Черни. Этюд оп. 599, №20



## Пример № 7

Л. Шутте. Этюд оп. 160, № 6



зонтального диалога (такты 3–4 и 7–8) играет фортепиано.

Примеры № 7 и № 8 могут быть исполнены на основе любого из предложенных выше сценариев. Несомненно, участники ансамбля получают новый художественный результат и творческое удовлетворение от креативной работы по преобразованию первичного текста.

Горизонтальные и вертикальные диалоги встречаются во множестве текстов классической музыки. Они дают возможность ориентироваться в распределении материала между партнёрами в условиях ансамблевой игры с целью развёртывания клавирного текста в партитуру и преобразования первичного авторского текста во вторичный.

## Пример № 8

Л. Шитте. Этюд ор. 108, № 17

Piano





**ПРИМЕЧАНИЯ**


<sup>1</sup> В такте 6 флейтисту необходимо самостоятельно завершить реплику,

так как фортепианный текст адаптирован к исполнению на клавишном инструменте.


**ЛИТЕРАТУРА**


1. Бабарыкина С.В. Рабочая тетрадь «Пиши-читай-ка»: Методич. разработка для мл. классов под общей ред. проф. Л.Н. Шаймухаметовой. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2016. 43 с.
2. Нескучные этюды: Методическая разработка для младших и средних классов ДШИ и ДМШ. Серия «Мои первые транскрипции». Вып. 3. Сост. Е.Г. Щербакова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2013. 23 с.
3. Шаймухаметова Л.Н., Царёва Е.Ю. Играем вместе с учителем: учебное пособие для начинающих пианистов. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2013. 47 с.
4. Шаймухаметова Л.Н., Бабарыкина С.В. Креативная работа с текстом в классе фортепиано: уч.-метод. пособие для обучения профессионалов и хобби-музыкантов. Изд-во: Lap Lambert Academic Publishing, 2014. 79 с.
5. Шаймухаметова Л.Н. Об изучении способов транскрипции клавирных сочинений начинающими пианистами // ИКОНИ, 2019. № 2. С. 116–127. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.
6. Шаймухаметова Л.Н. Пианист-режиссёр. Интерпретация и транскрипция в работе с начинающими пианистами // ИКОНИ, 2019. № 3. С. 77–89. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.

---

Об авторе:

**Болдуреску Юлия Викторовна**, преподаватель по классу флейты,  
Детская школа искусств (628181, г. Нягань, Россия),  
**ORCID: 0000-0002-5167-2988**, blokfluto@yandex.ru

---

 REFERENCES 

1. Babarykina S.V. *Rabochaya tetrad' «Pishi-chitay-ka»: Metodicheskaya razrabotka dlya mladshikh klassov pod obshchey redaktsiey professora L.N. Shaymukhametovoy* [Workbook “Pishi-Chitay-ka”/“Let’s Read and Write”]. Methodological Development for Elementary Grades under the General Editorship of Professor L.N. Shaymukhametova]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics. 2016. 43 p.
2. *Neskuchnye etyudy: Metodicheskaya razrabotka dlya mladshikh i srednikh klassov DShI i DMSH. Seriya «Moi pervye transkriptsii»* [Diverting Etudes. Methodological Development for Elementary and Intermediate Grades of Children’s Art Schools and Children’s Music Schools. “My First Transcriptions” Series]. Issue 3. Compiled by E.G. Shcherbakova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2013. 23 p.
3. Shaymukhametova L.N., Tsareva E.Yu. *Igraem vmeste s uchitelem: uchebnoe posobie dlya nachinayushchikh pianistov* [Let’s Play Together with the Teacher. A Study Guide for Beginner Pianists]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2013. 47 p.
4. Shaymukhametova L.N., Babarykina S.V. *Kreativnaya rabota s tekstom v klasse fortepiano: uchebno-metodicheskoe posobie dlya obucheniya professionalov i khobbi-muzykantov* [Creative Work with the Musical Text in the Piano Class: Tutorial Guide for Training Professionals and Amateur Musicians]. Publishing House: Lap Lambert Academic Publishing, 2014. 79 p.
5. Shaymukhametova L.N. Ob izuchenii sposobov transkriptsii klavirnykh sochineniy nachinayushchimi pianistami [About the Study of the Means of Transcription of Clavier Compositions by Beginner Pianists]. *ICONI*. 2019. No. 2, pp. 116–127. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.
6. Shaymukhametova L.N. Pianist-rezhisser. Interpretatsiya i transkriptsiya v rabote s nachinayushchimi pianistami [The Pianist-Producer. Interpretation and Transcription in the Work with Beginning Pianists]. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 77–89. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.

---

About the author:

**Yulia V. Boldurescu**, Flute Teacher, Children’s Art School  
(628181, Nyagan, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-5167-2988**, blokfluto@yandex.ru

---





ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.107-120

**Из опыта работы педагога-музыканта****From the Experience of the Pedagogue Musician****В.Е. ОХОТНИКОВ**

*Тамбовский государственный  
музыкально-педагогический институт  
им. С.В. Рахманинова*

*г. Тамбов, Россия*

*ORCID: 0000-0002-4886-863X*

*ove19392009@yandex.ru*

**VLADIMIR E. OKHOTNIKOV**

*Tambov State  
Musical Pedagogical  
S.V. Rachmaninoff Institute*

*Tambov, Russia*

*ORCID: 0000-0002-4886-863X*

*ove19392009@yandex.ru*

**Смысловая детализация  
музыкального текста  
в работе с начинающими  
гитаристами****The Semantic Explicitization  
of the Musical Text in Work  
with Beginner Guitarists**

Процедура трактовки содержания изучаемой пьесы в исполнительском классе зачастую сводится к воспроизведению версии, созданной преподавателем. Основой совместной с учеником интерпретации сочинений может служить процесс функционирования семантических фигур в контексте музыкальной темы. Её смысловая организация невозможна без обращения к основополагающему понятию семантического анализа — интонационной лексике, суммирующей представления об интонационном словаре композитора и созданного им произведения. Таким образом, смысловая детализация должна быть базой для объективного анализа образно-содержательного аспекта произведения.

В статье рассматривается исполнительская трактовка музыкальных произведений в классе гитары для начинающих на основе анализа смысловых структур текста в классической и современной музыке. Применение техники семантического анализа станет для начинающего музыканта надёжным средством для совместного с учителем поиска исполнительских решений.

The procedure of interpreting the content of the musical composition studied in a performance class is often reduced to reconstituting the version created by the instructor. The foundation of the joint interpretation with the pupil of the compositions may be served by the process of functioning of semantic figures in the context of the musical theme. Its semantic organization is impossible without turning to the foundational concept of semantic analysis — the intonational lexis, which summate the perceptions of the intonational vocabulary of the composer and the musical work he created. Thereby, the semantic explicitization must be the basis for objective analysis of the musical composition's figurative-content aspect.

The article examines the performers' interpretations of musical compositions in beginners' guitar classes on the basis of analyzing the musical text's semantic structures in classical and contemporary music. For the beginner musician application of technique of semantic analysis will become a reliable source for a joint search for performance solution together with the instructor.

**Ключевые слова:**

семантический анализ, семантические фигуры, интерпретация детского репертуара, креативная работа с текстом в классе гитары.

**Keywords:**

semantic analysis, semantic figures, interpretation of children's repertoire, creative work with the musical text in the guitar class.

*Для цитирования/For citation:*

Охотников В.Е. Смысловая детализация музыкального текста в работе с начинающими гитаристами // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 107–120. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.107-120.

Современная гитарная классическая музыка для младших школьников в ДМШ отличается музыкальностью, образностью, технической доступностью. Об этом свидетельствуют многочисленные заголовки: «На лошадке», «Болтушки», «Дюймовочка» (Л. Иванова); «Прогулка», «Я умею прыгать через лужи», «Заклинание огня» (И. Рехин); «Таинственные шаги», «Часы с кукушкой», «Медуза на острове Эльба» (В. Козлов); «Золотые рыбки», «Бумажный кораблик», «Воздушный змей» (Н. Кошкин) и т. д. Анализ пьес многих нотных сборников — хрестоматий, альбомов для начинающих гитаристов — показывает, что здесь немало произведений с заголовками, подобными вышеназванным: С. Сароян, «Дудочка»; Л. Кершнер, «Весёлый паренек»; Л. Коган, «Жалоба»; П. Васильев, «Серьёзная история»; Л. Коган, «Ночью». Есть пьесы и с неопределёнными названиями (В. Герштейн, «Пьеса»; В. Адигезелов, «Пьеса»), вызывающими затруднения в определении их содержания. Некоторые преподаватели убеждены, что в пьесах классиков гитары с неконкретными заголовками — Andante, Andantino, Aria, Пьеса и т. п. — нет яркой образности, они якобы написаны для решения определённых технических задач, будучи основанными на скучных арпеджио, интервалах и иных грамматических структурах текста. С этим невозможно согласиться, так как композитор в нотных знаках первичного авторского

текста тонко и изобретательно зашифровывает задуманное им содержание.

Значительное содействие в постижении тонкостей содержательных аспектов музыкальных произведений способна оказать техника семантического анализа, который представляет собой систему расшифровки и функционирования интонационной лексики и составляющих её «семантических фигур», основанных на определении связи предметно-образных значений с устойчивыми интонационно-ритмическими оборотами. Механизм воплощения содержания может иметь *выразительную* (близкую природе музыки) или *изобразительную* природу, изучение которой должно принадлежать не только интуиции, но и рациональному мышлению.

Расшифровка смысловой организации музыкального текста невозможна без знания интонационной лексики, без интонационного словаря композиторов и созданных ими произведений. На материале гитарного репертуара для начальных классов ДМШ в статье будут рассмотрены наиболее распространённые семантические фигуры и их роль в расшифровке смысловых структур авторского текста. Особенно важно применение техники семантического анализа на ранних этапах знакомства учащихся с музыкальным искусством, ибо непонимание смысла произведений станет препятствием при создании исполнительских решений.

В предлагаемой разработке автор опирался на идею «мигрирующих интонационных формул» и теорию значений, разработанную Л.Н. Шаймухаметовой, а также на технику семантического анализа музыкальной темы. Семантическая фигура («мигрирующая интонационная формула») способна формировать первичные и вторичные значения при взаимодействии с контекстом. Неизменяющаяся часть семантических фигур является инвариантом и называется *лексемой* и, хотя неизменно узнаётся, в каждом конкретном тексте имеет свой собственный индивидуальный художественный результат. Отсутствие до недавнего времени разработанной системы понятий, категорий, необходимых для анализа содержания, не позволяло судить о его глубинной логике. Тем не менее содержание музыкальных произведений детского репертуара требует использования смысловых структур музыкального текста и описания его в категориях музыкальной поэтики, риторики и семантики [1–5; 7; 9].

### **Об интонационной лексике и стилистике барокко**

Чрезвычайно важным в начальном периоде обучения музыкальному искусству и для исполнителя, и для педагога-практика представляется обращение к авторским текстам, созданным мастерами в период эпохи барокко. Более точную и всестороннюю расшифровку содержания начинающим исполнителем под руководством педагога даёт новый подход к работе с музыкальным текстом через анализ смысловых структур, смысловую детализацию.

В интонационном словаре западноевропейских композиторов XVII–XVIII веков наиболее часто встречаются «обще-значимые», «общеупотребительные интонации» (Б. Асафьев) — семантические фигуры. Они относятся к лексике различной этимологии, но наиболее часто

используются те, которые обозначают повторяющиеся «кочующие» сюжеты и образы: сцены музицирования, танцевальные картины, охотничьи и пасторальные сюжеты. Для этого композиторами привлекается известная лексика в самых разнообразных сочетаниях. Рассмотрим роль семантических фигур в образовании смысловой партитуры текста.

Атрибутом героических сюжетов, рыцарских турниров, торжественных церемоний всегда были медные инструменты — фанфары и трубы. Их типичные ритмы и интонации постепенно образовали лексический словарь, узнаваемый в музыкальном языке разных жанров и стилей. В семантическом наполнении и структуре лексемы «фанфары» присутствуют два элемента, которые проявляют себя в музыкальном тексте как по отдельности, так и в сочетании пунктирной ритмической основы и различных комбинаций звуков мажорного трезвучия.

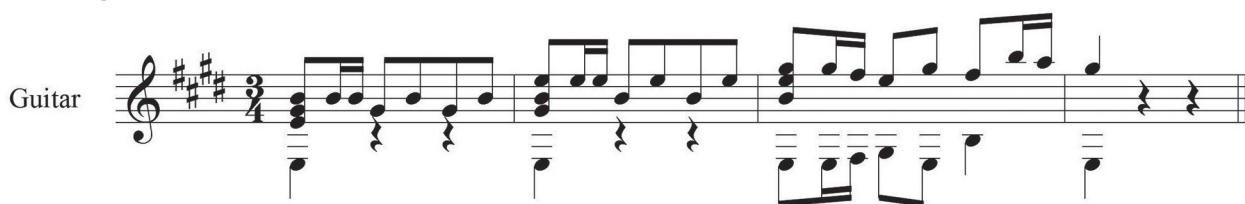
В пьесе Г. Пёрселла «Фанфары» (пример № 1) обнаруживает себя характерное для этого инструмента сочетание пунктирного ритма со звуками трезвучия (как обычно, в значении «призыва»). Настойчиво и решительно повторяется другая смысловая деталь — звук сигнала. Постепенное развёртывание трезвучия определяет широту и пространственность воплощения танцевально-музыкальной сцены. Вторая смысловая составляющая текста — ритмо-формула полонеза. Именно она является сюжетно-ситуативным знаком, в котором семантическая фигура «фанфары» воплощает блеск и аристократичность. Дробление сильной доли такта придаёт танцу грациозность и изящество, одновременно с твёрдостью и решительностью выражающих переполненность радостными чувствами. Выразительное начало тесно связано с изображением. «Тутти» сильных долей такта, поддержанное скандированными акцентами, свидетельствует об акустических признаках звучания духового оркестра, поддерживающего солиста (такты 1–2) и группу солистов

## Пример № 1

Г. Пёрселл. Фанфары (переложение П. Вещицкого)

## Allegro risoluto

Guitar



## Пример № 2

Д. Тюрк. Охотничьи рога и эхо

## Moderato

Guitar



(такт 3). В третьем такте к партии соло добавляется звучание ещё одной «фанфары», но уже в нижнем регистре, то есть образуется два смысловых эпизода, где в первом представлено *solo* инструмента (такты 1–2), а во втором образуется вертикальный тембровый диалог двух солистов (такты 3–4). Таким образом, несложный на первый взгляд текст наполнен переплетением различных смыслов, каждый из которых репрезентируется в тексте семантической фигурой. Сочетание и взаимодействие смыслов порождает метафоризм пьесы и определяет художественные задачи её исполнения («метафора-образ» — совмещение двух или более смысловых структур в неожиданную комбинацию, создающую новую знаковую структуру и новые смыслы).

К наиболее часто используемым композиторами в инструментальных пьесах и сольном репертуаре семантическим

фигурам относятся «знаки *corni*». В пьесе Д. Тюрка (пример № 2) *quasi*-валторновые звучания создают пространственную перспективу и эффект восприятия близкого (такт 4) и дальнего (такт 5) плана, в чём проявляется живописная основа воплощения пасторальных образов. Вся пьеса основана на инварианте и структурных разновидностях «знака *corni*», которые выступают в прямом значении «военного призыва» и являются изображением сигналов, сопровождающих сцены охоты. Инвариант «золотого хода» встречается в восходящем (конец такта 1, середина такта 2) и в нисходящем виде (начало такта 2; середина такта 8). Свёрнутый вариант этого знака присутствует в конце построений (граница тактов 3–4; 4–5; 9–10)<sup>1</sup>.

Наличие резко контрастной динамики «форте — пианиссимо» репрезентирует сюжетный диалог типа «сигнал — эхо».



Подобный диалог является типичным для художественных текстов с развёртыванием сцен охоты.

Семантическая фигура «золотого хода» вбирает в себя пунктирную ритмоформу интонации фанфар, что придаёт образу оттенок торжественности. «Выдержанный тон» в обоих голосах (такт 4) создаёт атмосферу общения с природой — атмосферу чувственную, но без преувеличений и патетики.

В пьесах для гитары часто воплощаются сцены музицирования и акустические образы различных музыкальных инструментов, что раскрывает богатые тембровые возможности гитары и заставляет ученика мыслить красками звучащего оркестра. *Quasi*-ансамблевые и *quasi*-оркестровые звучания в музыке барокко проявляются в виде двух универсальных моделей диалогов: *горизонтального* и *вертикального*. В горизонтальном диало-

ге составляющие его реплики разворачиваются поочерёдно, а в вертикальном — одновременно. Подобные реплики участников диалога закреплялись в практике музицирования XVII–XVIII веков.

В «Менуэте» И.С. Баха из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (пример № 3) представлен вертикальный диалог *solo* и *basso continuo*, где признаками присутствия каждого являются прежде всего тембр (регистр), а также мелодические фигуры в партии солиста, отличающие его от малоподвижного *continuo*. Конструкции музыкального диалога основаны на воспроизведении эффекта *quasi*-оркестрового звучания.

Партию солиста в практике музицирования барокко исполняли разные инструменты: взаимозаменяемость музыкантов была привычным делом для подготовленных к ансамблевому музицированию исполнителей. Согласно этой традиции,

### Пример № 3

И.С. Бах. Менуэт из «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах»  
(переложение П. Агафошина)

### Moderato

Guitar



героями сюжета становятся скрипка или заменяющая её флейта, что может быть отражено в исполнительском сценарии гитариста. Образ *continuo* содержит признаки «основного выдержанного баса», который исполняют инструменты с низким регистром (виолончель).

Ансамблевая музицирующая культура барокко была неразрывно связана с танцевальной культурой. Интонационная лексика пластической этимологии образует широкий слой разнообразных значений семантических фигур. В рассматриваемом примере, помимо признаков оркестрового звучания, находим семантические фигуры танцевальной природы. Их различные сочетания позволяют создать *второй вариант исполнительского сценария* — основанный на сцене с участием новых героев — танцующих дам и кавалеров.

В этом случае имеет значение то, что в «Менуэте» присутствует семантическая фигура с закреплённым значением — «ритмоформула дактилического шага», мигрирующая в текстах бальных танцев XVII–XVIII веков. Она представляет собой ритмоструктуру «половинная — четверть» (такты 9; 13–14). Основанная на трёхдольной пластике мягкой манеры, эта ритмическая фигура несёт информацию, связанную с представлением о галантном, так как большая часть музыки того времени звучала на балах. Присутствие этой ритмоформулы в музыкальном тексте определяет пластическое происхождение образа.

В пьесе обнаруживается ещё одна семантическая галантная фигура — «ритмоформула шага» («четверть — четверть — четверть» в тактах 7, 8, 10, 12, 15 нижней строки и в тактах 2, 4, 10, 12 верхней строки). В заключительном кадансе (такт 15) располагается галантная интонация — «парный реверанс» дамы и кавалера, которая также имеет пластическое происхождение.

Сочетание галантных ритмоформул «шага», «дактилического шага» и «пар-

ного реверанса» способствует созданию сюжета «Кавалеры и дамы танцуют менуэт». Грациозный, изящный характер их пластики определяют «прямые значения» семантических фигур.

Однако, несмотря на присутствие интонационно-ритмических формул менуэта, в этом сюжете нет прямого изображения танца. Через музыкальные интонации создаётся лишь утончённая, галантная манера «общения жестами». Косвенное воплощение танца помогает перевести план с изобразительного на выразительный и воплотить в звуковой форме определённые отношения между партнёрами в ситуации нежных ухаживаний и пасторальных сцен.

В пьесах для гитары можно часто встретить неопределённые названия: «Пьеса», «Песня», «Танец», «Анданте», «Аллегретто». В таких как будто нейтральных, ни о чём не говорящих заголовках, не называющих героя, увлекательной аналитической задачей может стать открытие секретов содержания через анализ смысловых структур. В этом случае особенно важна смысловая детализация, которая поможет ответить на вопросы, каковы атрибуции героя и сюжета в музыкальном тексте и как развёртываются музыкальные события во времени и пространстве.

В пьесе Г. Телемана «Largo» из цикла «12 пьес» (пример № 4) благодаря сочетанию разнонаправленных семантических фигур обнаруживается так называемая «полифония смыслов», где семантические фигуры пластического происхождения («шаг менуэта», «дактилический шаг», «этикетная формула баса», «героический жест») указывают на сферу галантности, а ритмоформула сарабанды — на возвышенные трагические состояния. Примечательным является также тот факт, что семантические фигуры организуют всё пространство пьесы. Причём для всего её протяжения характерна оппозиция пластических фигур менуэта и ритмоформулы противоп-



## Пример № 4

Г.Ф. Телеман. *Largo* (переложение Е. Торлаксона)

Guitar

ложного жанра — сарабанды: в верхней строке господствует ритмоформула сарабанды, а в нижней строке полностью превалирует ритмоструктура менуэта.

Среди интонаций пластического происхождения выделяются «ритм шага» менуэта (такты 1, 9 верхней строки) и «ритмоформула дактилического шага». Первая фигура в её прямом значении выражает пластику галантного танцевального шага. Он передаёт характер движения «учтливового кавалера». Семантическая фигура «шага менуэта» «задаёт тон» в создании образа. Интонация с закреплённым значением, получившая название «ритмоформулы дактилического шага», представляет собой ритмоструктуру «половинная — четверть». Она несёт информацию, связанную с представлением о галантном, прида-

вая звучанию черты закруглённости и плавности. «Шаг менуэта» в сочетании с «дактилическим шагом» способствует созданию «кочующего» сюжета «кавалеры и дамы танцуют» (такты 1, 2, 9, 10). Главным знаком, дающим представление о галантном, является реверанс, так как именно он становится способным воссоздать учтивые и утончённые движения и жесты, например, «поклон» (такты 2, 7, 10, 15 в нижней строке).

Знаками придворного аристократического быта в музыке, ассимилированными представлением о галантном, стали фигуры пластических жестов — «галантная фигура» и «фигура героического жеста». Семантическая фигура «галантного жеста» является изображением галантного поклона, то есть выступает в своём прямом значении

(такты 3, 11). «Фигура героического жеста» чаще встречается в каденционной зоне (такт 15). Её грамматическим признаком служит предъём. Эта фигура выступает в качестве основы величественных, торжественных образов.

Сфера воплощения возвышенной скорби нашла отражение в семантике сарабанды. Её ритмоструктура с типичным акцентом на второй доле представляет последовательность «четверть — половинная» (такты 2, 4–7, 10, 12–14 в верхней строке). Пунктирный ритм — признак марша (такты 5–7, 13–15) — создаёт в пьесе патетически-торжественное звучание, не выходящее за пределы строгого этикета.

В целом в условиях медленного темпа создаётся образ сосредоточенного, скорбного марша-шествия — возвышенно-героического и одновременно трагического. С другой стороны, это может быть *quasi*-оркестровая организация музыкального текста, способствующая созданию сюжета музицирования, где *solo* имитирует звучание скрипки, а *basso continuo* — виолончели.

В сочинении Д. Тюрка «Пьеса» (пример № 5) содержание также представляет собой, на первый взгляд, полную неопределённость, а на самом деле оно имеет глубинный потенциал расшифровки смысловых деталей в их зависимости от

логического акцента исполнителя, что даст различный художественный результат. В обозначениях отсутствуют динамика, темп, артикуляция, а значит, есть возможность различной режиссуры в создании вторичного текста — исполнительского сценария. Семантический анализ даёт ключ к определению двух разнонаправленных по смыслу семантических фигур: интонационной лексики менуэта и сарабанды, образующих «полифонию смыслов». Признаки менуэта несут на себе семантические фигуры: «шага» (такты 1–2, 6 в верхней строке), дактилического шага — «половинная — четверть» (такты 3, 7 в верхней строке), «этикетной формулы баса» в кадансах (такты 4, 7) с их галантными значениями. С другой стороны, присутствует ритмоформула сарабанды с типичным для неё акцентом на вторую долю такта (такты 2–4, 6–8).

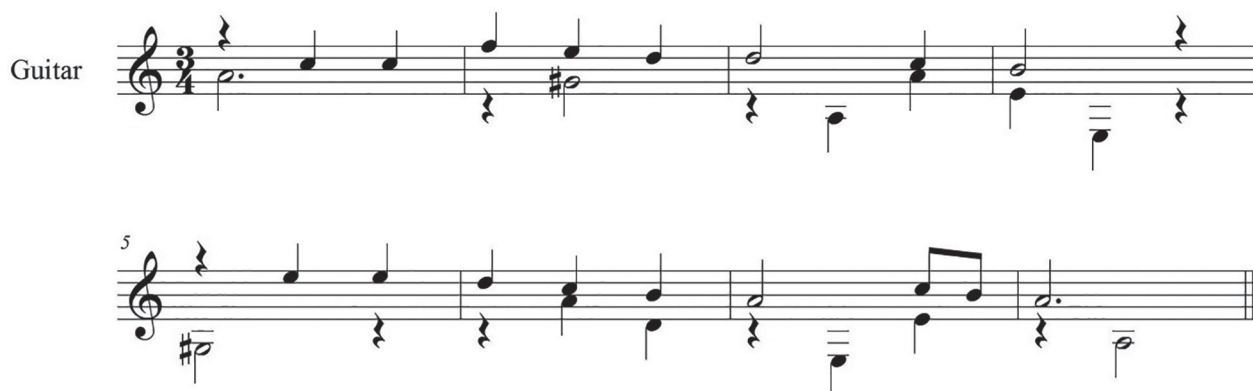
Смысловая партитура «Пьесы» складывается, таким образом, из галантных семантических фигур (шаг менуэта, дактилический шаг, реверанс) и возвышенно-скорбной сарабанды. Их значения дают сложный художественный результат: сочетание трагического, лирического и галантного.

Итогом взаимодействия разноплановых семантических фигур становится сложный для исполнения, тонкий образ меланхолической пасторали.

#### Пример № 5

Д. Тюрк. Пьеса (переложение В. Охотникова)

Guitar



### Интонационная лексика и анализ смысловых структур современных пьес детского репертуара

Феномен мигрирующей интонации обнаруживает себя внутри музыкального тематизма повсеместно. Важным аспектом при этом является вопрос взаимодействия такого рода интонаций с контекстом современных детских музыкальных произведений. Семантические фигуры пьес детского репертуара относятся к интонационной лексике самой разной этимологии, но наиболее часто используются те, которые обозначают повторяющиеся «кочующие» (термин А.Н. Веселовского) сюжеты и образы: сцены музицирования, танцевальные картины, воплощение героев и персонажей литературных произведений.

Рассмотрим роль семантических фигур в образовании смысловой партитуры современных текстов.

Композиторы разных эпох, в том числе и современные, постоянно обращаются к образам музыкальных инструментов, так как эти инструменты являются характерной приметой времени, национальности, ситуации действия и атрибутом героя или персонажа. Значительную часть детского репертуара для гитары составляют пьесы, содержащие фактурные

клише различных музыкальных инструментов. Наиболее часто встречающимися, имеющими статус мигрирующих («кочующих») интонационных формул, являются «знак бурдона», «знак свирели» и «наигрыши народных инструментов», в том числе и шарманки.

Присутствие интонационной лексики инструментального происхождения в пьесе И. Рехина для гитары «Волынец из Шотландии» (пример № 6) является знаком сюжета музицирования с участием исполнителя-волынщика. Интонационная лексика указывает на место действия (сельская сцена, народный праздник). В пьесе И. Рехина так называемый «знак бурдона» выступает в прямом значении как изображение народного инструмента — волынки и как сюжетно-ситуативный знак, указывающий на место действия (например, сельская сцена).

В пьесе Л. Алперина «Петрушка» (пример № 7) знаки-образы служат цели воспроизведения ситуативных действий в колоритной жанровой сцене ярмарочного веселья, где представлены музыкальные образы шарманки и балалайки. Семантический анализ выявляет подлинную смысловую партитуру с участием героев ситуативного действия — играющих на различных инструментах музыкантов. Ключевая интонация шарманки

Пример № 6

И. Рехин. Волынец из Шотландии

Moderato assai

Guitar



The musical score is for guitar, in 3/4 time, and is marked 'Moderato assai'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and a melodic line with triplets and accents. The second staff continues the piece with similar rhythmic patterns and dynamics. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *simile* and *rit.*

представлена через неизменно повторяющийся оборот в виде бурдонного баса и мелодической фигурации (такты 1–3, нижняя строка). Звучание шарманки «выдаёт» одного из героев пьесы.

Струнный народный инструмент балалайка изображается здесь через исполнительские приемы. Выделяется типичное фактурно-тембровое клише балалайки — «бряцание» (такты 10–16) и интонация «переборов струн» (такты 6–9). В данном случае подобная имита-

ция инструментального наигрыша в музыкальном тексте («бряцание» и «переборы» балалайки) становится признаком действий ещё одного из героев пьесы.

Главным героем, тем не менее, выступает актёрская маска — Петрушка, создающая в партитуре пьесы отдельный смысловой акцент. Интонации пляски Петрушки находятся в тактах 6–9, а в тактах 4, 5, 9 возникает «клоунская поза», выраженная в виде аккордов-кластеров. Благодаря ключевым интонациям обна-

### Пример № 7

Л. Алперин. Петрушка (переложение П. Вещицкого)

### Allegro (Быстро)

Guitar



mf

f

f

p(mf)

f

mp(f)

f

руживается сюжет пьесы: главный персонаж Петрушка веселит публику смешными движениями, пляской и клоунадой на фоне звучащей, полной собственных событий, музыкальной сцены.

В сюжете пьесы В. Пикуля (пример № 8) также показана ситуация народного праздника: изображена танцевальная картина, в которой главным героем является сказочный персонаж Буратино. Кроме Буратино героями являются музыканты, играющие на духовых и народных инструментах. Сигналы духовых оповещают о начале праздника. Важный по смыслу эпизод связан с наигрышем балалайки, под который Буратино весело танцует.

В эпизодах «музыка в музыке» исполнитель-гитарист осуществляет сложную художественную задачу имитации духо-

вых инструментов и наигрыша балалайки. Лексикография как совокупность графических признаков смысловых структур в музыкальном тексте позволяет выявить в тематизме пьесы для гитары широко представленные образы музыкальных инструментов.

Выполнение этой задачи, требующей внимания к смысловым деталям текста, обеспечит оригинальную режиссуру исполнительского сценария и его яркое, выразительное воспроизведение.

В произведениях современных авторов так же, как и в музыке других эпох и стилей, встречаются сочинения с неопределёнными названиями. Ключом к расшифровке содержания в этом случае, как и в барочных пьесах, являются семантические фигуры и смысловые

#### Пример № 8

В. Пикуль. Танец Буратино (переложение П. Вещицкого)

#### Весело

Guitar

*mf* *p*

*f*

*ff*

*p* *f*

структуры, обозначающие сюжет и присутствие героя.

Так, в «Пьесе» И. Селеньи (пример № 9) в мелодии сочетаются разные семантические фигуры: галантный «ритм шага» (нечётные такты) и «ритмоформула сарабанды» — сфера печальных и трагических образов (чётные такты). Герой здесь не персонифицируется, его прямого изображения в тексте нет, но оно замещается ситуацией эмоционального переживания. И хотя в пьесе указывается только она, однако косвенный намёк на присутствие и героя, и воспоминания о ситуации в тексте всё же есть.

Ключевыми интонациями в «Пьесе» являются танцевальные ритмоформулы. Если согласиться с тем, что герой косвенно присутствует в произведении, то более полно и наглядно в контексте пьесы с обозначением медленного темпа выражены его чувства. Зрительные представления, связанные с пластическими интонациями, подвергаются семантическим преобразованиям под воздей-

ствием «замедленного изображения», что переносит их воздействие с уровня зрительных образов на уровень меланхолических чувствований. Этот «замедленный танец», который в тексте есть и одновременно его как бы и нет, скорее всего, становится областью переживания по поводу когда-то произошедшего события, оказавшего на героя сильное воздействие и связанного с танцем. Это может быть и сам автор в роли героя, переживающего по поводу исчезновения из сферы бытия прекрасного галантного жанра.

Итак, чтение музыкального текста — это расшифровка авторского или стилового контекста с точки зрения смысловых структур, семантики музыкальной интонации. Так ставит проблему анализа содержания и интерпретации произведения современная музыкальная наука. Для постановки любой художественной задачи необходимо подробное аналитическое изучение авторского текста, поскольку анализ деталей будет

### Пример № 9

И. Селеньи. Пьеса (переложение П. Вещицкого)

Медленно, выразительно

Guitar







способствовать определению содержания. В этом случае артикуляция как выразительное произнесение текста на интонационно-образной основе явит собою

в достаточной степени объективное, осмысленное звуковоспроизведение и обеспечит достижение эффекта выразительной и содержательной интерпретации.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> В музыкальных текстах барокко различаются следующие разновидности «знака *corni*». Первая разновидность — сигнал «выдержанного, однообразно повторяемого тона» (терцового, квинтового или основного), дающего яркий эффект пространственного представления. Вторая разновидность — «трезвучный сигнал» —

часто выступает «синонимом» фанфары, но более мягкой и тёплой по тембру. Встречается и одновременное использование обоих структурных вариантов *corni* как один из приёмов «синонимии» в музыке. Третья разновидность — «золотой ход валторн». Подробно об этом см.: [8].

## LITERATURA

1. Байкиева Р.М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки, 2008. № 2. С. 203–209.
2. Байкиева Р.М. К разработке категории героя в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 229–233.
3. Баязитова Д.И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: Очерк. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2007. 42 с.
4. Гордеева Е.В. «Ансамбль солистов» в фактуре клавирного текста И.С. Баха // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 24–29. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.024-029.
5. Данилова Я.Ю. Акустические образы *quasi*-ансамблевого музицирования в медленной части клавирной Сонаты В.А. Моцарта В dur, К. 570 // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 3. С. 27–37. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.027-037.
6. Мореин К.Н., Шаймухаметова Л.Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140
7. Охотников В.Е. Классическая гитара: барокко и ранний классицизм. Семантические аспекты // СПб.: Композитор, 2016. 80 с.
8. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 186 с.
9. Шаймухаметова Л.Н. Пианист-режиссёр. Интерпретация и транскрипция в работе с начинающими пианистами // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 3. С. 77–89. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.
10. Шаймухаметова Л.Н. Об изучении способов транскрипции клавирных сочинений начинающими пианистами // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 116–127. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.

Об авторе:

**Охотников Владимир Ефимович**, преподаватель, ДМШ им. С.М. Старикова при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте им. С.В. Рахманинова (392000, Тамбов, Россия),  
**ORCID: 0000-0002-4886-863X**, [ove19392009@yandex.ru](mailto:ove19392009@yandex.ru)

 REFERENCES 

1. Baykueva R.M. Smyslovye struktury muzykal'nogo teksta v p'esakh detskogo fortepiannogo repertuara [The Semantic Structures of the Musical Text in the Musical Pieces of Children's Piano Repertoire]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 2008. No. 2, pp. 203–209.
2. Baykueva R.M. K razrabotke kategorii geroya v muzykal'nom tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara [On the Development of the Category of the Hero in the Musical Text of the Musical Pieces of Children's Piano Repertoire]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 2011. No. 2, pp. 229–233.
3. Bayazitova D.I. *Semanticheskie figury plasticheskoy etimologii v tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara: Ocherk* [Semantic Figures of Plastic Etymology in the Musical Text of Children's Piano Repertoire Pieces: Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2007. 42 p.
4. Gordeeva E.V. "Ansambl' solistov" v fakture klavirnogo teksta I. S. Bakha ["The Ensemble of Performers" in the Textures of Clavier Compositions by J.S. Bach]. *ICONI*, 2020. No. 1, pp. 24–29. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.024-029.
5. Danilova Ya.Yu. Akusticheskie obrazy *quasi*-ansamblevogo muzitsirovaniya v medlennoy chasti klavirnoy Sonaty V. A. Motsarta B dur, K. 570 [The Acoustic Images of *Quasi*-Ensemble Music-Making in the Slow Section of Mozart's Clavier Sonata in B-flat Major, K. 570]. *ICONI*, 2019. No. 3, pp. 27–37. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.027-037.
6. Morein K.N., Shaymukhametova L.N. Ansamblevoe muzitsirovanie v zerkale zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVII–XVIII vekov [Ensemble Music-Making in the Mirror Reflection of 17th and 18th Century Western European Painting]. *ICONI*, 2019. No. 1, pp. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.
7. Okhotnikov V.E. *Klassicheskaya gitara: barokko i ranniy klassitsizm. Semanticheskie aspekty* [The Classical Guitar: Baroque and Early Classicism. The Semantic Aspects]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2016. 80 p.
8. Shaymukhametova L.N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1998, 186 p.
9. Shaymukhametova L.N. Pianist-rezhisser. Interpretatsiya i transkriptsiya v rabote s nachinayushchimi pianistami [The Pianist-Producer. Interpretation and Transcription in the Work with Beginning Pianists]. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 77–89. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.
10. Shaymukhametova L.N. Ob izuchenii sposobov transkriptsii klavirnykh sochineniy nachinayushchimi pianistami [About the Study of the Means of Transcription of Work for Clavier by Beginning Pianists]. *ICONI*. 2019. No. 2, pp. 116–127. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.

---

*About the author:*

**Vladimir E. Okhotnikov**, teacher, S.M. Starikov Children's Music School affiliated with the Tambov State Musical Pedagogical S.V. Rachmaninoff Institute (392000, Tambov, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-4886-863X**, ove19392009@yandex.ru

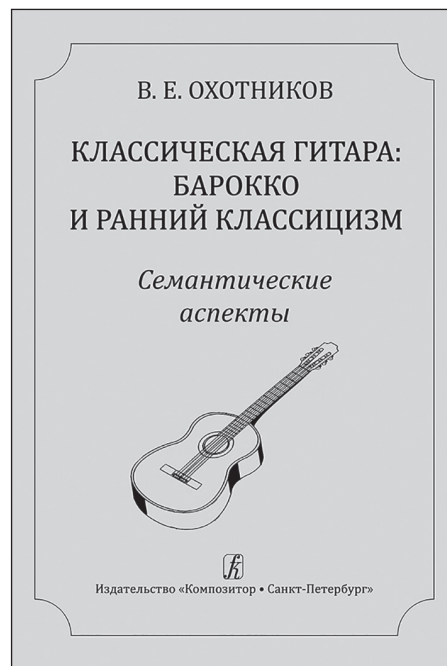
---



## Классическая гитара: барокко и ранний классицизм

### *Семантические аспекты*

Издание содержит аналитические очерки и методические комментарии к исполнению текстов оригинальных сочинений и переложений для гитары западноевропейских композиторов XVII–XVIII веков. Исследование основано на индивидуально-авторском применении некоторых положений современной научной концепции семантического анализа. В книге представлены интонационные этюды — фрагменты музыкальных текстов, «наполненные» семантическими фигурами и сюжетно-ситуативными знаками ансамблевого музицирования, расшифровка которых помогает овладению навыками создания вторичного текста — исполнительского сценария. На основе предложенных для практической работы образцов читатель знакомится с методом смысловой детализации исполнительского текста.



### **Охотников, Владимир Ефимович**

Классическая гитара: барокко и ранний классицизм. Семантические аспекты: научно-методическое издание / В.Е. Охотников. — СПб.: Композитор. — Санкт-Петербург, 2016. — 80 с.: нот.



ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 78.071.1  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.122-136

**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 А.И. Хачатуряна**

В предыдущих выпусках журнала были опубликованы лекции о творчестве таких выдающихся отечественных композиторов XX века, как С.В. Рахманинов, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович. В продолжение этой серии предлагается лекция о творчестве А.И. Хачатуряна. После общей характеристики его художественного наследия (Преамбула), в разделах основной части (Траектория творческого пути, «Пир музыки») рассматриваются основополагающие принципы яркого индивидуального стиля композитора и оценивается значимость его вклада в сокровищницу отечественного искусства середины XX столетия. По ходу изложения предлагаются фрагменты музыкальных произведений, в сумме своей дающие представление о наиболее существенных сторонах творчества Хачатуряна.

### Ключевые слова:

творчество Хачатуряна, эволюция, основополагающие принципы, черты стиля.

## **The Musical Oeuvres of Aram Khachaturian**

The previous issues of the journal featured publications of lectures about such outstanding 20th century Russian composers as Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky and Dmitri Shostakovich. This series is continued with a lecture about Aram Khachaturian's music. After a general characterization of his musical legacy (in the preamble), the respective sections of the first part of the lecture (the trajectory of the artistic path, "The Feast of Music") examines the foundational principles of the composer's bright individual style and evaluates the significance of his contribution to the treasury of Russian art of the mid-20th century. During the exposition of the lecture fragments of his musical compositions will be offered for analysis, in their sum giving a perspective of the most substantial aspects of Khachaturian's musical legacy.

### Keywords:

Khachaturian's musical legacy, evolution, foundational principles, stylistic features.

*Для цитирования/For citation:*

Демченко А.И. Творчество А.И. Хачатуряна // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 122–136.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.122-136.

## Преамбула

**А**рам Ильич Хачатурян (1903–1978) — армянский композитор. Самобытность его стиля базируется прежде всего на прочных связях с интонационно-ритмическими и ладовыми особенностями различных ветвей национального фольклора Армении и других регионов Закавказья и Кавказа в целом, а также ряда сопредельных народов (например, истоки узбекского, таджикского, туркменского и турецкого происхождения). Почвенность творчества композитора в известной мере определялась цитированием народно-песенных образцов, а ещё чаще — использованием отдельных оборотов и попевок. Причём всё это обычно служило материалом, который свободно переосмысливался в соответствии с авторской идеей вплоть до его коренного преобразования. Главное же состояло в глубоком проникновении в суть народной музыкальной речи и в способности к инициативному её претворению в концепционных полотнах на профессиональной основе.

Восточная характерность самым непосредственным образом сказывается в красочности звуковой палитры, которую формируют затейливая прихотливость мелодического рисунка с богатой орнаментикой ориентального типа, экзотически пряная, цветисто-пышная либо своеобразно изысканная гармония и блистательная роскошь оркестрового письма в его ощутимых параллелях с импрессионизмом. В том же ряду — великолепное цветение мелоса, редкого по своей пластичности, широте дыхания и красоте. И, конечно же, от искусства народных музыкантов у Хачатуряна — импровизационность изложения, а также рапсодичность формы в структуре ряда произведений, в том числе в трёх партитурах для фортепиано, скрипки, виолончели с оркестром с однотипным обозначением *Концерт-рапсодия*. Всецело поддерживая характерные для художественной куль-

туры его времени принципы народности и демократизма, он добивался завидной коммуникативности своей музыки. В центре его творчества находились картины народной жизни, что особенно очевидно во всех трёх симфониях (1934, 1943, 1947) и в обоих балетах («Гаянэ», 1942; «Спартак», 1954).

От принадлежности восточному миру во многом шёл несравненный творческий темперамент композитора, что более всего проявлялось в повышенной эмоциональности, которая могла выливаться в обострённую экспрессию, и в стихийной силе образов с их динамизмом и мощной энергетикой. Этот темперамент находил себя и в исключительном влечении к танцевальности, которую можно расценивать как первооснову хачатуряновского стиля — данное качество одну из своих кульминаций получило в огненно-воинственных сценах балетов, занявших столь значительное место в хореографической классике середины XX века. Во многом тем же определяется театральное-картинное мышление композитора (зримость, скульптурная очерченность образов, особая выпуклость рельефа) и сильнейшее тяготение к принципу концертирования с соответствующим акцентом на виртуозной трактовке ресурсов инструментализма.

У Хачатуряна «*пир музыки*» (Б. Асафьев) был настроен на волну воспевания жизни, её манящей притягательности, света и радости. Это находило себя преимущественно в энергии созидательных усилий и в праздничных настроениях, которые лишены гедонистической размягчённости, наполнены действенной силой. Ярко выраженный оптимистический тонус не исключал драматических подтекстов, фиксирующих теневые стороны своего времени (вокально-симфоническая «Поэма о Сталине», 1938; оркестровая «Траурная ода памяти Ленина», 1948). Однако смысловая траектория произведений композитора неизменно была устремлена к итоговому утверждению



позитивных начал бытия. Полнота запечатлённого мировосприятия базировалась на диалектике гибкого взаимодействия активно-деятельных состояний и погружений в сферу сугубо эмоционального характера, на гармоничном диалоге сосредоточенно-напряжённых и раскованно-игровых моментов, всеобщего и сугубо индивидуального, а также того, что соотносится с принадлежностью к социуму, с тем, что наполнено одухотворяющим теплом сокровенных движений человеческой души. То же находим и в сфере лирических образов, взаимодополняющие грани которой составляют лиризм чувственного плана с его знойной негой, страстностью жгучих эмоций, доходящей до буйственной вакханалии, и возвышенно-одухотворённый лиризм, отличающийся благородством и поэтичностью, глубиной и серьёзностью чувств. Различные варианты отмеченного паритета контрастных образных граней явственно представлены в трёх концертах — Фортепианном (1936), Скрипичном (1940) и Виолончельном (1946).

В музыкальном искусстве послевоенного десятилетия Хачатурян выступил как наиболее значительный представитель стиля ампир, всемерно выявляя черты монументализма, грандиозности, триумфально-победоносного державного могущества (от Третьей симфонии к балету «Спартак»). На этапе позднего творчества (1960–1970-е годы) он тяготел к интеллектуальной самоуглублённости, выдвигая на передний план проблему конфликтных взаимоотношений личности и её окружения. Господство мысли особенно ощутимо в сонатах, написанных для виолончели *solo*, скрипки *solo* и альта *solo* (соответственно, 1974, 1975, 1976).

При желании композитор мог впечатляюще работать в чисто европейской манере (музыка к театральным спектаклям по классической драматургии, начиная с «Валенсианской вдовы», 1940, и «Маскарада», 1941). Но главное его завое-

вание состояло в органичном синтезе восточного с воспринятым от европейской культуры: принципы тонального мышления, формообразование, полифонические приёмы, законы инструментального письма, включая драматургию симфонического развития. Открывая интернациональной аудитории богатейшие, колоритнейшие залежи практически неведомого ранее музыкального материала, Хачатурян сумел в призме национального видения отобразить существенные стороны происшедшего тогда, что делает его художественное наследие общезначимым и подлинной классикой мирового искусства.

### Траектория творческого пути

Основным лейтмотивом предстоящего рассмотрения творчества Арама Ильича Хачатуряна (1903–1976) станет мысль о том, что он был и остаётся самым выдающимся представителем художественной культуры Востока — не только музыкального искусства, но и культуры вообще, взятой как целое.

С этой точки зрения в известной мере оказалось закономерным то, что он, армянин по крови, родился, провёл детство и юность в Тифлисе (так тогда именовали Тбилиси), где в пёстром и разноликом конгломерате соединялись культурные традиции многих восточных народов, что дополнялось наслоениями русской и западноевропейской традиций.

Хачатурян, к воспоминаниям которого мы будем обращаться не раз, писал об этом так.

*Здесь наряду с коренным грузинским населением жило много армян, азербайджанцев, русских, украинцев, а также персов, турок и других. Эта многонациональность, многоязычность накладывала свой отпечаток на быт, нравы Тбилиси, на его культуру, в том числе музыку. Достаточно было пройтись по улицам и переулкам, лежащим в стороне от центра,*

чтобы окунуться в музыкальную атмосферу, создаваемую самыми разнообразными источниками: вот из открытого окна слышится характерное звучание хоровой грузинской песни, рядом кто-то перебирает струны азербайджанского тара, пройдёшь подальше — наткнёшься на уличного шарманщика, наигрывающего модный в ту пору вальс. Нередки встречи и с хранителями древней культуры, певцами-сказителями, ашугами, аккомпанирующими себе на сазе, таре, кеманче... Народная армянская, азербайджанская, грузинская, русская песня, широко бытовавшие тогда «жестокие» цыганские романсы, популярные мелодии бальных танцев — всё смешивалось в пёстрой звуковой картине. И всё это неудержимо влекло к себе.

Обилие подобных впечатлений, почерпнутых в тифлисском детстве и юности, несомненно сыграло свою огромную роль. Самобытность стиля Хачатуряна определяется прежде всего его опорой на восточное начало, каким оно запечатлелось в различных образцах народного творчества.

С этой точки зрения важно и то, что будущий композитор смог почерпнуть от своих родителей, выходцев из далёкого села. Отец часто пел в семейном кругу, в том числе и крестьянские песни, которых Арам не мог слышать на улицах Тифлиса. Часто пела и мать, знавшая множество народных песен. Кроме того, эта на редкость красивая женщина превосходно исполняла восточные танцы («Я любил на неё смотреть и восторгался ею», — вспоминает Хачатурян).

Но основную массу впечатлений давал город, где можно было услышать настоящих мастеров народного искусства.

*В детстве я любил часами слушать бродячих певцов и музыкантов, ашугов и сазандаров. Эти поэты и музыканты были и вдохновенными артистами-импровизаторами. Мне в их незатей-*

*ливых импровизациях слышались отголоски тех народных песен, которые напевала мать. Но в исполнении ашугов знакомые, казалось, мелодии звучали богаче, нарядней, завораживая красочностью свободной интерпретации и тем волшебством ритма, которые отличают только народное искусство. Я жадно воспринимал это искусство.*

Как видим, маленький Арам уже тогда улавливал искусственность, «волшебство», отличающие мастера от дилетанта, и почувствовал вкус к импровизации, которая станет важным слагаемым его собственного творчества.

Услышанные тогда и позже фольклорные мелодии композитор иногда использовал в своих сочинениях. Особенно широко представлены они в балете «Гаянэ», где их не менее десяти. Причём, помимо заведомого цитирования, случалось и то, о чём Хачатурян говорил следующее.

*Порою бывает и так, что большие куски собственной оригинальной музыки перемежаются с народными попевками. Эти попевки рождаются порою бессознательно, как своеобразные отголоски слышанных когда-то и дремавших в авторском сознании мелодий.*

Хачатуряна отличало инициативное, глубоко творческое отношение к народной основе. Он расценивал фольклорный материал «как животворное зерно, как первоначальную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать» в соответствии с композиторским замыслом, с авторской идеей.

Говоря о характерном для себя интонационно-ритмическом переосмыслении народных мелодий, Хачатурян приводит в качестве примера основную тему **II части Фортепианного концерта.**

*Эта лирическая тема сочинена мною на основе кардинальной модификации*



популярной песенной мелодии. Это была достаточно легковесная по характеру городская восточная песенка, слышанная мною когда-то в детстве на улицах Тбилиси и хорошо известная любому жителю Закавказья. Я очевидно рисковал тем, что будущие критики моего произведения, узнав первоисточник, подвергнут меня, молодого композитора, разному за «дерзость». Однако в процессе сочинения я так далеко отошёл от первоначального образа, столь решительно переосмыслил его внутреннее содержание и характер, что даже грузинские и армянские музыканты не услышали в этой теме её народной первоосновы.

Действительно, произошло её коренное преобразование: композитору удалось вдохнуть в эту мелодию объёмность и глубину, придать ей изысканность возвышенной и очень индивидуальной эмоции.

### **Фортепианный концерт, II часть**

*Я. Флиер (1.37)*

С Фортепианного концерта началась мировая известность Хачатуряна. Пришла она к нему довольно рано (ему было в то время тридцать три года), даже принимая в расчёт привычные «сроки» начинающегося признания у большинства композиторов такого масштаба. И пришла она невероятно рано, если учесть, когда Хачатурян начал заниматься музыкой профессионально: тяготение к ней обнаружилось у него уже в раннем возрасте, но длительное время занятия носили сугубо любительский характер.

*В детстве я много пел, очень любил выстукивать разнообразные ритмы. Страсть к музыке нередко отвлекала меня от школьных занятий. Случалось так, что вместо того, чтобы учить уроки, я часами напевал любимые мелодии.*

*Забравшись на чердак с медным тазом, я усердно выстукивал на нём под-*

*слушанные и поразившие меня ритмы, изоощряясь в их варьировании и сочетании. Эта первоначальная музыкальная «деятельность» доставляла мне неопишное наслаждение, родителей же приводила в отчаяние. «Ну что мне делать с этим буйным импровизатором?» — восклицал не раз отец, слушая часами мои чердачные упражнения. Однако однажды он всё-таки приобрёл за гроши старенькое пианино, годное разве что на дрова. Я довольно быстро научился по слуху подбирать на нём мелодии народных песен и танцев и с неизъяснимым блаженством «вдалбливал» их одним или двумя пальцами.*

*Мне помнится, вначале это был довольно сумбурный процесс отыскивания клавиш, последовательность которых давала знакомые мелодии. Потом начались неуклюжие попытки подбирания гармонии, соединения мелодии в правой руке с аккордами в левой руке. Это были, если хотите, мои первые шаги в композиции.*

Позже Арам опять-таки по слуху аккомпанирует певцам-любителям и уже слывёт среди знакомых «пианистом». Ещё позже, занимаясь в коммерческом училище, принимает участие в игре самодеятельного духового оркестра, где впервые и на самом примитивном уровне знакомится с нотами.

Приехав девятнадцати лет в Москву, поступает на биологический факультет МГУ и одновременно в Музыкальный техникум имени Гнесиных.

*Не имея никакой, даже элементарной теоретической подготовки, я предстал перед комиссией. Для пробы голоса и слуха бойко спел что-то вроде «жестокоего» романса «Разбей бокал», вызвав улыбку экзаменаторов. Вместе с тем, вспоминая, я легко справился со всеми испытаниями слуха, чувства ритма и музыкальной памяти, несмотря на то, что все эти задания мне приходилось выполнять впервые в жизни.*



О его абсолютной музыкальной «деятельности» говорит такой казус: во время приёмных экзаменов он заявил, показывая на виолончель: *«Хочу учиться играть на этой большой скрипке»*. И его приняли в класс виолончели — не столько из-за его желаний, сколько потому, что класс этот только что открыли и желающих заниматься в нём было недостаточно.

Ещё три года спустя в Музыкальном техникуме имени Гнесиных открывался класс композиции, и Арам переходит в него, отныне окончательно посвятив себя музыке (к этому времени он прекращает занятия в университете). Затем он поступает в Московскую консерваторию, где проходит основательную композиторскую школу в классе Н.Я. Мясковского, перед личностью которого благоговел и в письмах называл не иначе, как *«высокопочтимым учителем»*. В свою очередь, и Мясковский, воспитавший около семидесяти композиторов, с глубоким уважением относился к лучшему из своих учеников.

Консерваторию Хачатурян оканчивал созданием **Первой симфонии** (1934), которая стала не только «аттестатом зрелости», но и выдвинула его в первый ряд советских композиторов того времени. Д. Шостакович, обычно сдержанный на похвалу, услышав тогда эту, казалось бы, всего-навсего дипломную работу начинающего композитора, отозвался о ней очень горячо и дал ей самую высокую оценку, сразу же чутко выделив то, что стало главным в музыке Хачатуряна: *«Меня поразило необыкновенное богатство этого произведения, превосходнейшая яркая оркестровка, глубокая содержательность музыкального материала и его общий праздничный и радостный колорит. О Первой симфонии можно сказать, что это упоение красотой и радостью жизни»*.

Первая симфония завершала ранний, «предварительный» этап, своего рода прелюдию творчества Хачатуряна и в то

же время открывала его центральный период, который как раз и будет главным предметом нашего внимания: это ровно два десятилетия — с 1934 по 1954 год, когда был закончен балет «Спартак».

Поэтому сразу же несколько слов о последнем, позднем этапе художественной траектории композитора (1960-е и первая половина 1970-х годов). В полной мере пожиная плоды своих выдающихся достижений предыдущего периода, даже несколько обременённый всемирной славой, он тем не менее продолжал движение вперёд, чутко отзываясь на коренные перемены, происходившие в художественном «климате» второй половины столетия.

Теперь национально-восточное в его музыке перестаёт быть столь подчёркнутым и самоценным, оно выступает в тесном, неразделимом слиянии с европейским, общечеловеческим. Яркая, почти экзотическая красочность материала сменяется строгой графичностью, открытая эмоциональность — сдержанностью чувств, интеллектуальной дисциплиной, господством мысли.

Один из показателей усиления рационального начала — *системный* подход к своим творческим замыслам. Когда-то композитор с большими промежутками времени создал три своих знаменитых инструментальных концерта: Фортепианный, Скрипичный и Виолончельный (1936, 1940, 1946). Теперь он пишет ещё одну серию композиций для тех же инструментов, назвав их одинаково: *концерт-рапсодия* (для скрипки, виолончели, фортепиано с оркестром — 1961, 1963, 1968). А затем — три *сонаты* для струнных инструментов *solo*: Соната-фантазия для виолончели, Соната-монолог для скрипки, Соната-песня для альты (1974, 1975, 1976 — каждый год по одной).

Так в его творческом наследии сложилась инструментальная «триада триад», фактом своего существования ярко высветившая приверженность Хачатуряна к музыке концертного плана.

Чтобы почувствовать особенности его позднего стиля, вслушаемся в **Сонату-фантазию для виолончели solo**.

### Соната-фантазия

*Н. Шаховская (1.45)*

Теперь мы окончательно возвращаемся к основному, центральному периоду творчества Хачатуряна. Как уже говорилось, это ровно два десятилетия, границы которых отмечены двумя крупными произведениями: нижняя — Первой симфонией (1934), верхняя — балетом «Спартак» (1954), а между ними — Фортепианный концерт (1936), Скрипичный концерт (1940), музыка к спектаклям «Валенсианская вдова» и «Маскарад» (1940, 1941), балет «Гаянэ» (1942), Вторая симфония (1943). Своего рода пик творчества составляет написанное в 1940–1942 годах: Скрипичный концерт, «Маскарад», «Гаянэ» — именно это и есть «концентрированный» Хачатурян с его исключительной свежестью и неповторимостью.

Обозначенные хронологические пределы (с 1934 по 1954 год) с их ближайшей периферией (начало 1930-х и вторая половина 1950-х годов) — это целая, отдельная историческая эпоха в эволюции XX века, и Хачатурян стал одним из её самых выдающихся выразителей в музыкальном искусстве. Очень по-своему отобразил он центральное событие той эпохи, каким явилась Великая Отечественная война. Целиком этому посвящена Вторая симфония, и мы к ней ещё вернёмся.

Совершенно своеобразные отзвуки гремевших тогда баталлий находим в балете «Гаянэ». Его парадоксальность состоит в следующем: казалось бы, здесь раскрывается вполне мирный сюжет из жизни армянского села, но целый ряд сцен балета заряжен настолько воинственной энергией, что возникают совершенно однозначные ассоциации с происходящим на полях сражений. Надо полагать, что к постановке такого рода акцентов композитора интуитивно по-

буждала атмосфера предвоенных и военных лет, когда создавался данный балет.

Парадокс состоит и в том, что эта «милитаристская» в своей сути стихия оказывается в художественном преломлении весьма притягательной по причине своей неотразимой эффектности и захватывающего темперамента (мощный запал силового воздействия, буйственный азарт). Как известно, нечто подобное присутствует в «Болеро» Равеля и в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича.

Своё самое яркое выражение эта стихия нашла в знаменитом «Танце с саблями». Но сейчас мы послушаем другой образец такого рода — «Горскую пляску» из того же балета.

### «Гаянэ»

#### Горская пляска

*Г. Рождественский (1.40)*

Время, о котором мы говорим сейчас в связи с творчеством Хачатуряна (1930–1950-е годы), в отношении нашей страны иногда именуют «сталинской эпохой», чаще всего привнося в это обозначение негативный оттенок. Действительно, оно отличалось невероятной двойственностью и противоречивостью, но как бы там ни было, те десятилетия неизбежно ассоциируются, согласно тогдашнему лексикону, с фигурой «вождя народов» и «лучшего друга советских композиторов».

Хачатурян всецело принадлежал этому времени и «первой стране социализма», был не только её сыном, но и верноподданным. Об этом без всяких оговорок пишет В. Юзефович в своей монографии о композиторе (она опубликована в 1990 году, то есть когда можно было открыто говорить обо всём): «Уже в 1930-е годы Хачатурян всем своим творчеством заявил: моя позиция — прославление советской действительности. Творчество его всегда оставалось искренней одой советской жизни».

Да, он мог совершенно искренне сказать о себе: *«Революция коренным образом изменила всю мою жизнь. И если я действительно вырос в серьёзного художника, то этим я обязан только революции, партии, народу. Народу и посвящена вся моя сознательная жизнь, как и вся моя творческая деятельность»*.

Хачатурян не только открыто провозглашал себя приверженцем того, что называли *«идеалами советского искусства»*, он верой и правдой служил им, в том числе присягая на верность господствующему режиму. Так, в 1943 году он без колебаний вступил в партию, и большой круг его крупных сочинений посвящён соответствующим торжественным датам: Первая симфония — 15-летию Советской власти в Армении, Третья симфония задумана как ода Октябрьской революции (к её 30-летию) и т. д.

Самым грандиозным художественным памятником сталинской эпохе стал его балет **«Спартак»** (1954). По сюжету далёкая от современности и *«страны Советов»*, эта музыка всем своим существом принадлежит послевоенному десятилетию, когда СССР, одержавший великую победу над гитлеровской Германией и продвинувший своё влияние на многие страны, становится ведущей державой мира.

Это ощущение горделивой, победоносной державности нашло своё метафорическое выражение в балете **«Спартак»** через образ императорского Рима — образ величественный, монументальный, чрезвычайно импозантный, выдержанный в стиле послевоенного *ампира* («императорский» стиль, нашедший себя, к примеру, в высотных зданиях Москвы того времени).

Вот то, с чего начинается балет — **«Триумф Рима»**.

### **«Спартак»**

#### **№ 1. Триумф Рима»**

*А. Жюрайтис (1.21)*

Только что мы назвали Хачатуряна верноподданным *«страны Советов»* и царившего в ней политического режима. Мы не найдём у него никакой оппозиционности, которая была внутренне свойственна, например, Шостаковичу. И вместе с тем его музыка содержала в себе неожиданные, весьма серьёзные *подтексты*.

Здесь мы вновь сталкиваемся с *парадоксом*, подобным тому, как в «Гаянэ» колхозный праздник превращается в военное ристалище. Парадокс этот объясняется интуицией большого художника, побуждающей его вносить в создаваемые им образы нечто, находящееся, вероятно, за пределами его сознательных намерений.

Что заставило композитора обратиться в «Спартаке» к событиям античной истории и что вызвало к жизни этот художественный шедевр, помимо отмеченного выше подспудного стремления создать монумент «сталинской эпохе»? Это то, что вызревало в её недрах, — сопротивление деспотизму и бесчеловечности тоталитарного режима.

Вот почему главной драматургической пружиной становится здесь зарождающаяся битва рабов во главе со Спартаком против всевластия Рима. Стоит напомнить, что балет создавался в первой половине 1950-х годов, когда победа над сталинщиной, пусть хотя бы частичная, была ещё впереди, во времена так называемой «хрущёвской оттепели». Отсюда, опять-таки исходя из реальной современной ситуации, запечатлённый в «Спартаке» порыв к свободе ещё неизбежно сопровождается ощущением обречённости.

Сейчас мы услышим сцену **«Начало восстания»**. Рисуется исходная стадия разворота спартаковского движения, которому предстоит одержать немало побед над римским оружием. Однако в кульминации звучит скорбный мотив умирающего гладиатора, и это воспринимается пророчеством грядущего поражения.

## «Спартак»

## № 15. Начало восстания

А. Жюрайтис (1.34)

Хотел того Хачатурян или нет, но в своей музыке он зачастую в той или иной мере фиксировал теневые стороны своего времени, омрачающие его моменты.

Поразительный пример в этом отношении — вокально-симфоническая «Поэма о Сталине» (1938), признанная лучшим произведением об этом политическом деятеле. Задуманная абсолютно «правоверным» композитором как здравица великому человеку (этим произведение открывается и завершается), в своём подавляющем объёме она оказывается констатацией подневолья, всенародных страданий и стога земли под тяжкой пятой внеличной силы.

Той же подсознательной чуткостью художника к происходящему вокруг определялась и сила переживаний, почти неожиданная в контексте характерного для него солнечного жизнелюбия. Подобные страницы в обилии рассыпаны буквально по всем сочинениям Хачатуряна. Эмоциональный накал его скорбно-драматических образов усугублялся свойственной ему непосредственностью реагирования на всё и вся, о чём свидетельствуют различные факты его биографии.

Об одном из них вспоминал пианист Лев Оборин в связи с первым исполнением Фортепианного концерта Хачатуряна. Прошло оно крайне неудачно ввиду того, что играть пришлось в парке на кабинетном рояле в сопровождении сборного оркестра с одной репетиции и на случайной публике. После премьеры исполнители «с трудом смогли отыскать автора в зарослях парка, где он, обняв какую-то берёзу, горько рыдал».

Предположим, это в чём-то даже забавно. Но вот факт печальный, лишённый какого бы то ни было юмора. Факт этот связан с разгулом так называемой ждановщины — по имени секретаря ЦК

ВКП(б) А. Жданова, ведавшего в стране вопросами культуры и развязавшего тогда (разумеется, с ведома Сталина) настоящий террор против цвета художественной интеллигенции.

В печально известном 1948 году ждановщина обрушилась на музыкальное искусство, и Хачатурян абсолютно необоснованно был вместе с Мясковским, Прокофьевым и Шостаковичем назван в числе «композиторов-формалистов». Каждый из пригвождённых к позорному столбу, конечно же, тяжело переживал происходящее, но держался мужественно, не демонстрируя открыто эмоций обиды, горечи, боли. Но Хачатурян, в отличие от других, оказался на грани отчаяния.

*Это были для меня трагические дни. Одиннадцать лет отдал я работе по организации и руководству Союзом композиторов. Как все мы ждали нашего учредительного съезда! И здесь-то, именно в это время меня стукнули по голове так незаслуженно и несправедливо. Я был подавлен, я был уничтожен. Я всерьёз помышлял о смене профессии.*

Под «учредительным съездом» Хачатурян имеет в виду Первый съезд Союза композиторов СССР, состоявшийся в 1948 году, хотя композиторская организация существовала в стране уже с 1932-го. К слову, в том же 1948 году именно «формалисту» Хачатуряну, а не кому-либо другому (среди необвинённых композиторов такого не нашлось) поручили написать музыку к фильму «Сталинградская битва» (к кинокартине, где, по сути, центральным является образ Сталина). В следующем году лента вышла на экраны и была удостоена Сталинской премии (Хачатурян получил её уже в четвёртый раз).

Возвращаясь к характерной для композитора эмоциональной восприимчивости, находим её прямую проекцию на творческий процесс.



«Музыка — это дело сердца» (фраза, прозвучавшая в одном из его интервью), «Музыку надо писать сердцем...» (название одной из его статей) — этот закон его искусства вместе с отмеченной эмоциональной непосредственностью определял открытую экспрессию художественного высказывания.

Экспрессия как таковая была совершенно необходима для того, чтобы со всей остротой выразить скорби и тяготы существования его современника. А они, конечно же, были, и Хачатурян их внутренне чувствовал (порой очень болезненно). Поэтому даже в «солнечном» балете «Гаянэ» могла появиться «Колыбельная», которая очень далека от наших привычных представлений о характере данного жанра.

**«Гаянэ»  
Колыбельная  
В. Дударова (1.37)**

**«Пир музыки»**

Только что отмеченные драматические испытания, душевные боли и терзания, тени и тяготы времени, в которое жил и творил Арам Хачатурян, настойчиво и непременно преодолевались порывом к жизни. «Через тернии к звёздам», к свету, к утверждению позитивных начал бытия во что бы то ни стало и несмотря ни на что — в этом он был последователен и неукротим как никто.

В данном отношении очень показательна его **Вторая симфония**. Она создавалась в 1943-м — то был самый трудный, переломный год Великой Отечественной войны. Для знающих творчество Хачатуряна её появление было почти неожиданностью. Ведь всего только год назад состоялась премьера «Гаянэ», этого неотразимо жизнерадостного полотна. А здесь сгущённый трагизм, безутешное оплакивание бесчисленных жертв. Но рядом — вскипающие волны гнева, протеста, решимости, то есть то, что

приводит в финале к апофеозу грядущей победы. И всё это подкрепляется несгибаемой волей к жизни, всепобеждающей верой в неё.

Давайте оценим, с какой поразительной осязаемостью этот порыв к жизни передан в одном из эпизодов симфонии. Мелодия струнных здесь буквально прорывается сквозь заслоны «войны» (фанфарно-сигнальные кличи духовых инструментов), она устремлена ввысь, в «чистое небо» и полна страстных чаяний о мире, счастье, человечности.

**Симфония № 2,  
II часть  
Д. Джорджеску (1.20)**

То, что мы услышали сейчас, составляет только малую часть протяжённейшей, поистине бесконечной мелодии. Мелодика, мелос — одно из главных богатств музыки Хачатуряна. Помимо таких качеств, как напевность, редкая пластичность и красота, он был наделён способностью к бескрайнему длению звукового потока. Вот почему мы можем утверждать, что по уникальности мелодического дара (в частности, по широте кантилены) музыки Хачатуряна сопоставима с тем, что мы находим, например, у Рахманинова.

Её мелодические богатства во всей своей полноте предстают при воплощении лирических образов и состояний. Здесь и пейзажная лирика, и излюбленные композитором исповедальные признания, произносимые в атмосфере «ноктюрна» (один из них мы слышали — медленная часть Фортепианного концерта), и грациозно-прихотливые женские портреты, и чувственная, «знойная» нега «сцен обольщения», и, может быть, самое драгоценное — целомудренный лиризм возвышенных, серьёзных чувств.

Таковы его балетные адажио, в том числе **Адажио Фригии и Спартака**, где мы встречаемся с благоуханным, цветущим мелосом нескончаемой протяжённости (сейчас прозвучит только

небольшой фрагмент 10-минутного звукового пространства).

### «Спартак»

#### № 34. Адажио Фригии и Спартака

А. Жюрайтис (1.12)

Только что были произнесены слова *благоуханный, цветущий*. Действительно, многое в музыке Хачатуряна напоминает цветущий сад. Её едва ли не первое, сразу же бросающееся в глаза качество — *красочность*. В самом деле, звуковые краски, которыми пользуется композитор, чрезвычайно яркие, подчас просто ослепительные.

В их нарядном многоцветии явственно ощутимо восточное происхождение, что особенно очевидно, когда мелодика богато орнаментирована всевозможными узорами, вызывая ассоциации с вязью арабского письма. Живописность колорита произведений Арама Хачатуряна давно уже сделала общим местом их сравнение с полотнами его выдающегося соотечественника Мартиро́са Сарья́на.

Всё это, разумеется, базируется на исключительной сочности музыкального языка. Его красочную палитру образуют главным образом гармония и оркестровка.

Свежесть *гармонических средств* часто определяется интонационно-ладовым своеобразием восточной мелодики, что даёт аккордику пряную, цветисто-пышную, либо своеобразно изысканную. С другой стороны, композитор активно вводил ресурсы, идущие от музыкального импрессионизма, и применял характерную для современного искусства насыщенную диссонирующую вертикаль, в том числе создаваемую путём полиладовых и политональных наслоений.

Н.Я. Мясковский в характеристике на окончание Хачатуряном консерватории отметил *«яркий темперамент, незаурядный мелодический дар и великолепное чувство оркестрового колорита»*. Уже тогда молодой композитор выделялся

блистательной роскошью оркестровых красок. Богатейшая изобретательность и тембровая фантазия подсказывали ему всё новые, неожиданные сочетания инструментов, неуклонно подтверждая высочайший класс его оркестрового письма.

*«Оркестр — любовь моя!»*, восклицал Хачатурян. Следовало бы сказать несколько шире: не только оркестр — *инструментализм* в целом. Именно в сфере инструментальной музыки (к ней можно отнести и балетную музыку, которая часто звучит в виде оркестровых сюит и отдельных номеров) и сосредоточены главные творческие достижения композитора. Пронизывающая его музыку стихия *виртуозности* постоянно влекла его к жанру инструментального концерта.

*Очевидно, моей творческой индивидуальности свойственна тяга к «концертности», к стилю красочно-виртуозного письма. Мне по сердцу сама задача создания произведения, в котором преобладает жизнерадостное начало свободного соревнования солиста-виртуоза с симфоническим оркестром.*

И опять-таки требуется поправка: не только жанр концерта, но и камерно-инструментальная музыка вплоть до произведений для инструмента *solo*. За всем этим стояло сильнейшее тяготение к концертному типу мышления и к принципу *концертирования* как качеству стиля Хачатуряна.

Артистизм музыки композитора коренился в складе его человеческой природы. Поэтому вполне естественно (пусть пришло это только в зрелом возрасте, начиная с 1950 года), что он много и успешно выступал с исполнением собственной музыки в качестве дирижёра. Дирижировал Хачатурян с огромным наслаждением, вдохновенно, гастролируя с авторскими концертами во многих городах СССР и посетив свыше тридцати стран мира.

Две зарубежные рецензии (Италия и Греция) могут дать представление об уровне его выступлений.

*Он дирижировал так, что лучшего и нельзя было желать. Его жест ясен и точен, его движения зажигают как исполнителей, так и слушателей.*

*Концерт Хачатуряна стал подлинным апофеозом. Греческая публика редко испытывала такое наслаждение. Особенно приятно было видеть за дирижёрским пультом самого автора. Слушателей захватил его вулканический темперамент.*

Отдельная грань концертности хачатуряновского стиля — своего рода *эстрадность*. Это подразумевало не только характерную для него броскую, «зрелищную» манеру письма, но и вовлечение форм, приёмов, звучаний, ритмоинтонаций современной композитору эстрадной музыки. Под его пером всё это приобретало особый «шик» большой академической «эстрады» с присущими ей чертами эффектности, лёгкости, пикантности и грациозности.

Пусть примером на этот счёт послужит **«Танец девушек»** из балета «Гаянэ».

**«Гаянэ»**

**Танец девушек**

*В. Дударова (1.05)*

Сказанное о красочности, виртуозности, концертности и «эстрадности» подводит нас к ещё одному важному свойству музыки Хачатуряна — её *театральности*.

*Моя страсть к театру такова, что, если бы музыка в своё время не заполнила бы мои думы, я, наверное бы, стал актёром.*

Это своё увлечение он частично реализовал в музыке к двадцати театральным

спектаклям, которую писал с огромным удовольствием, создав в этом жанре два подлинных шедевра: «Валенсианская вдова» (комедия Лопе де Вега) и «Маскарад» (драма Лермонтова).

Если быть точнее, Хачатуряну было присуще не просто театральное, а театрально-картинное мышление. Отсюда у него исключительная яркость образов (яркость, яркий, яркое — это вообще, так сказать, лейтпризнак его творчества), их осязаемость, зримость, «вещественная» конкретность (в том числе через широкое включение изобразительных и жанровых штрихов). Отсюда же броская выпуклость тематического рельефа, поистине скульптурная очерченность его образов. Кстати, той же рельефностью отличается и полифония Хачатуряна — разного рода контрапункты, имитационные реплики всегда «звучат», не теряясь в массе оркестровых голосов.

Театрально-картинной природе творчества Хачатуряна резонирует его *темперамент* как творца искусства — темперамент захватывающий, огненный, «вулканический», если вспомнить реплику из греческой газеты. Темперамент, доводимый до той точки, которая в одном из номеров балета «Спартак» поименована как «Вакханалия». В этом, разумеется, сказались пылкость Востока, присущие ему страстная эмоциональность и стихийная сила — качества тем более драгоценные, что заявили они о себе в век интеллектуализма и тотальной рациональности.

Этот темперамент в немалой степени выражает себя через *ритм*. И критики постоянно подчёркивали, что временами он «отмечен неистовостью, властной силой и даже дикостью», справедливо объясняя, что это «неистовство пляски народа темпераментного и горячего» (Н. Шахназарова). Темперамент такого рода мы уже имели возможность ощутить в воинственных мужских сценах из балета «Гаянэ» («Пляска горцев» и «Танец с саблями»).



Однако с другой стороны, импульсивно-упругие ритмы Хачатуряна являются несомненной принадлежностью XX века. Их сила, острота и богатство превосходно передают свойственную времени стремительность движения, его динамизм и ускоренную пульсацию, мощную энергетику и буйство жизненных сил.

Темперамент и ритмическая энергия музыки Хачатуряна своё самое органичное выражение получили в *танцевальной стихии*. Танец, танцевальность — можно сказать, первооснова его стиля. Не случайно в числе наиболее значительных произведений композитора оказались балеты. И столь же не случайно эти балеты заняли самое значительное место в хореографической классике середины XX века.

Сейчас мы получим возможность убедиться в отмеченной пылкости темперамента и в огненном ритме как раз на примере балетной музыки: одна из сцен «Спартак» — «**Танец с кроталами**» (кроталы — небольшие медные тарелочки, род кастаньет).

### «Спартак»

#### № 27. Танец с кроталами

*Н. Ярви (1.20)*

Творческий темперамент, о котором шла речь, имел своим следствием такое качество, как удивительная *щедрость таланта*, что прежде всего выразилось в отмечавшемся выше мелодическом и гармоническом богатстве музыки Хачатуряна, а также в богатстве и красочности его оркестровой палитры.

Писательница Мариэтта Шагинян после посещения спектакля «Гаянэ» воскликнула: «*Арам Хачатурян словно опрокинул на слушателя музыкальный рог изобилия*». Автор лучшей хореографии балета «Спартак» Юрий Григорович с восхищением утверждал: «*Арам Ильич — художник редкой щедрости. Он не знает бережливости в своём творчестве, он расточителен и царственно щедр*».

Раскрывая примерно ту же мысль, выдающийся музыкальный учёный Б. Асафьев бросил фразу, сразу же ставшую крылатой: «*пир музыки*». Он не устал называть Хачатуряна «Рубенсом нашей музыки» и вот как писал о главном у Хачатуряна.

*Это, прежде всего, пир музыки. Нечто рубенсовское в пышности наслаждающейся жизнью мелодики и роскоши оркестровых звучаний. И не только тут пышность, но и изобилие, щедрость: грозди мелодий и орнаментов! Словно вкушаешь музыку, расточительно привольную, радующуюся своему изобилию. Словно пересыпаются лучистые драгоценные камни, и нанизывается ожерелье за ожерельем, и смены красок в оркестре кажутся перемежающейся игрой сияний камней, от яркости бриллиантовых лучей до элегической прелести жемчуга!»*

Этот «*пир музыки*» более всего был настроен на волну воспевания жизни, её манящей притягательности, радости и света. Как сказал один американский критик: «*Если свет — чистый свет, со всем его блеском — может быть переплавлен в звук, то именно это и сделал Хачатурян в своём шедевре*». Он имел в виду **Скрипичный концерт**.

### Скрипичный концерт,

#### III часть

*Д. Ойстрах (1.25)*

И последнее. Разумеется, творчество Хачатуряна прежде всего принадлежит культуре Востока. Однако он сумел настолько впечатляюще выразить в музыке это восточное во всём его своеобразии и настолько органично соединить его с идущим от европейской культуры, что сделанное им вошло бесценным наследием в сокровищницу *мирового искусства*.

Он стал классиком своей национальной музыки, классиком отечественной музыки (если под Отечеством понимать





пределы нашей страны в те десятилетия) и классиком мировой музыки. И для европейской аудитории он пока остаётся наиболее крупным представителем восточного искусства «всех времён и народов», если брать его в глобальном масштабе.

Но при всей доминанте восточного в музыке Хачатуряна, его творческий гений позволял ему с успехом выходить далеко за рамки национальных границ. Можно назвать массу произведений, где он становился «русским» или «европейцем» и создавал шедевры общечеловеческого звучания.

Один из таких шедевров — абсолютно «русская» (точнее, русско-европейская) музыка к драме Лермонтова «Маскарад».

Завершая наш разговор, услышим знаменитый **Вальс**. Хачатурян создал два «хита», которые остаются непревзойдёнными по своей фантастической популярности (а для этого нужно быть гением) — Вальс из «Маскарада» и «Танец с саблями» из «Гаянэ».

Возвращаясь к Вальсу, мы вновь сталкиваемся с *парадоксом*, продиктованным удивительным наитием композитора. Для спектакля требовалось написать вальс, желательно — классический и красивый, под который было бы приятно танцевать на сцене. И это, действительно, красивый классический вальс, удобный для танца.

Однако сколь многое в этой классической, «удобной и приятной» красоте выводит далеко за пределы прикладного жанра музыки к театральному спектаклю! Какое психологически сложное наполнение получил здесь вальсовый ритм, сколько в нём тревожных предчувствий!

И мы поймём эту потрясающую объёмность образа, его внутренний драматизм, если вспомним, что на следующее утро после премьеры «Маскарада» началась Великая Отечественная война. И только тогда мы поймём, почему кружение этого танца идёт под непрерывную дробь малого барабана...

## «Маскарад»

### Вальс

Н. Ярви (2.20)

## Основные произведения

### А.И. Хачатуряна

#### Балеты

«Гаянэ» (1939–1942)

«Спартак» (1950–1954)

#### Оркестровые жанры

Симфония № 1 (1934)

Симфония № 2 (1943)

Симфония № 3 (1947)

Танцевальная сюита (1933)

Русская фантазия (1944)

Траурная ода памяти Ленина (1948)

Торжественная поэма (1950)

Концертный вальс (1955)

Приветственная увертюра (1958)

#### Инструментальные концерты

Концерт для фортепиано с оркестром (1936)

Концерт для скрипки с оркестром (1940)

Концерт для виолончели с оркестром (1946)

Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром (1961)

Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром (1963)

Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром (1968)

#### Вокально-симфонические произведения

Поэма о Сталине (1938)

Ода радости (1956)

Баллада о Родине (1961)

#### Камерно-инструментальные сочинения

Поэма для фортепиано (1927)



Семь речитативов и фуг  
для фортепиано (1928–1966)  
Токката для фортепиано (1932)  
Детский альбом для фортепиано  
(две тетради — 1947, 1965)  
Сонатина для фортепиано (1959)  
Соната для фортепиано (1961)  
Соната-фантазия для виолончели *solo*  
(1974)  
Соната-монолог для скрипки *solo* (1975)  
Соната-песня для альты *solo* (1976)  
Танец для скрипки и фортепиано (1926)  
Песня-поэма для скрипки  
и фортепиано (1929)  
Соната для скрипки  
и фортепиано (1932)  
Трио для кларнета, скрипки  
и фортепиано (1932)

**Музыка к спектаклям (21)**

«Валенсианская вдова» (1940)  
«Маскарад» (1941)  
«Макбет» (1955)  
«Король Лир» (1958)

**Музыка к фильмам (17)**

«Пэпо» (1935)  
«Человек № 217» (1945)  
«Русский вопрос» (1948)  
«Сталинградская битва» (1949)  
«Адмирал Ушаков» (1953)  
«Корабли штурмуют бастионы» (1953)  
«Отелло» (1955)

---

*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

---

*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: 10.33779/2658-4824.2020.3.137-150

**И.Б. ГОРБУНОВА  
М.С. ЗАЛИВАДНЫЙ***Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена**Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова**г. Санкт-Петербург, Россия*

ORCID: 0000-0003-4389-6719

gorbunovaib@ Herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0001-9599-5925

trifonov\_e\_d@mail.ru

**IRINA B. GORBUNOVA  
MIKHAIL S. ZALIVADNY***Herzen State Pedagogical University of Russia**Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory**Saint Petersburg, Russia*

ORCID: 0000-0003-4389-6719

gorbunovaib@ Herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0001-9599-5925

trifonov\_e\_d@mail.ru

**Музыка, математика  
и информатика:  
история взаимодействия**

В лекции «Музыка, математика и информатика» на конкретных примерах характеризуются различные аспекты их взаимодействия с привлечением аппарата соответствующих научных дисциплин (теория множеств, теория вероятностей, теория информации, теория групп и другие). Выявляются роль и значение этих аспектов в формировании целостного представления о музыке и в осуществлении практических музыкально-творческих задач. Рассмотрению данных вопросов посвящены лекционные занятия в рамках учебных курсов «Математические методы исследования в музыкознании» и «Информационные технологии в музыке», разработанные авторами для студентов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.

Лекция «Музыка, математика и информатика» подразделяется на две части. В первой части «Музыка, математика и информатика: история взаимодействия» рассматриваются процессы взаимосвязи

**Music, Mathematics  
and Computer Science:  
History of Interaction**

The lecture “Music, Mathematics and Computer Science” characterizes by concrete examples various aspects of interaction of these studies with each other by incorporating the apparatus of corresponding scholarly disciplines (set theory, probability theory, information science, group theory, etc.). The role and meaning of these aspects in the formation of an integral perception about music and in the realization of practical creative musical goals are elucidated. Examination of these questions is what the lecture studies are devoted to as part of the educational courses “Mathematical Methods of Research in Musicology” and “Informational Technologies in Music” developed by the authors for the students of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Herzen State Pedagogical University of Russia.

The lecture “Music, Mathematics and Computer Science” is subdivided into two parts. The first part, “Music, Mathematics and Computer Science: History of Interaction” examines the processes of interconnection and interpenetration of various fields of music, mathematics and computer science, spanning

и взаимопроникновения различных областей музыки, математики и информатики, охватывающие период от древности до рубежа XX–XXI веков. Вторая часть лекции «Музыка, математика и информатика: особенности функционирования музыкально-компьютерных технологий» (будет опубликована в следующем выпуске журнала) посвящена рассмотрению различных аспектов развития и применения музыкально-компьютерных технологий в современной музыкальной практике, включающей музыкальное творчество, исполнительство и область музыкального образования.

Ключевые слова:

музыка, математика и информатика, история музыкальной теории, музыка и компьютер, музыкально-компьютерные технологии.

the period from Ancient Times to the turn of the 20th and the 21st centuries. The second part of the lecture: “Music, Mathematics and Computer Science: Particular Features of Functioning of Computer-Musical Technologies” (due to be published in the journal’s next issue) is devoted to examining various aspects of developing and applying computer-musical technologies in contemporary musical practice, including musical composition, performance and the sphere of music education.

Keywords:

music, mathematics and computer science, history of music theory, music and the computer, computer-musical technologies.

*Для цитирования/For citation:*

Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Музыка, математика и информатика: история взаимодействия // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 137–150. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.137-150.

**П**ути взаимодействия музыки и математики прослеживаются начиная с древности, когда появляется наука о музыке. Начало развитию этой науки (если не считать пока мало изученных её проявлений на Древнем Востоке) было положено пифагорейцами в Древней Греции в VI веке до н. э. *Пифагорейцы*, производя акустические измерения, открыли первый достоверно известный физический закон: зависимость высоты звука от частоты колебаний, а этой последней — от длины струны. Радость от открытия была настолько велика, что этот закон стал быстро обрастать мифами. Он был распространён также на другие физические явления (в которых

действовали на самом деле другие — более сложные — закономерности) и, наконец, на весь космос (знаменитое учение о «*гармонии сфер*»). Сейчас нас этот мифологический аспект интересовать не будет, хотя он привёл к очень интересным музыкальным и даже светомузыкальным последствиям. Важно, что пифагорейцы надолго определили традицию взаимодействия теории музыки, математики и акустики; это было взаимодействие звука и числа. Можно сказать, что итог этой традиции удачно подвёл уже в XVIII веке н. э. немецкий философ Г. Лейбниц<sup>1\*</sup>, охарактеризовавший музыку как «*бессознательное упражнение души в арифметике*». Иначе говоря, в музыке, со-

\* QR-код 1. Именной указатель:



гласно этому представлению, мы имеем дело с совокупностью чисел. Конечно, эта традиция не оставалась неизменной на протяжении веков, и можно отметить несколько важных её усовершенствований.

Ученик Аристотеля<sup>2</sup> Аристоксен<sup>3</sup> (IV век до н. э.), с которым связано начало следующего после классической древности периода в эволюции науки о музыке, выделил два этапа в развитии звуковысотной и ритмической систем. Один этап основан на сложении числовых и, соответственно, музыкальных величин; второй — на делении этих величин на равные части. В области звуковысотности первый этап представлен сложением интервалов, в результате чего мы получаем нетемперированные звукоряды. Второй этап представлен делением интервалов и, соответственно, равномерными температурами. Следует отметить, что Аристоксен — практически первый автор, у которого обнаруживаются сведения о равномерной температуре. В области ритма первый этап, с которого начинается ритмическая система, — это сложение меньших единиц в более крупные (в фольклористике эти меньшие единицы характеризуются термином «*слогонота*»). Из соединения таких единиц возникают более сложные построения. Второй этап представлен делением более крупных единиц на равные части. Эти основы теории музыки, заложенные Аристоксеном, превосходным образом подтвердились всем дальнейшим развитием и высотной, и ритмической системы в музыке вплоть до нашего времени.

Важное дополнение в общую характеристику развития звуковысотной и ритмической систем внесли в начале Нового времени (XVII–XVIII века) два выдающихся философа — Р. Декарт<sup>4</sup> и уже упоминавшийся ранее Лейбниц, указав на регулируемую роль прогрессии простых чисел. Декарт на примере современной ему танцевальной музыки показал, что прогрессия простых чисел играет важную роль в системе ритмов, основанных на прин-

ципе деления. Лейбниц обратил внимание на то, что эта прогрессия действует в звуковысотных системах, основанных на принципе сложения. Ранее было известно (эта закономерность отмечается уже у Аристоксена), что ритмы, основанные на принципе сложения, подчиняются законам арифметической прогрессии (1, 2, 3, 4, 5, 6 и т. д.). И в итоге получается изящная структура, звуковысотные и ритмические составляющие которой оказываются симметричными друг другу. По высоте первый этап подчиняется закону прогрессии простых чисел, а второй этап, представленный равномерными температурами, — арифметической прогрессии. В области ритма — наоборот: сначала идёт арифметическая прогрессия, потом — прогрессия простых чисел.

Средние века, в сравнении с древностью, дали новые значительные результаты во взаимодействии математики и музыки. Так, теоретиками и практиками музыки Ближнего и Среднего Востока традиционные ритмические модели и высотные звукоряды были представлены в виде кругов. Каждое проведение, например, ритмической модели — это один круг; переход к повторению этой модели трактовался как возвращение в ту же самую точку. Это было важное средство анализа музыкальных произведений, а с точки зрения математики это была постановка вопроса об операции сравнения по модулю (когда принимается за эталон исходное число, и все числа, которые отличаются от него на одно и то же число единиц, считаются равными друг другу). Математики к этому пришли позже, чем музыканты, и можно насчитать немало таких примеров, когда теория музыки ставила перед математикой вопросы, на которые математика далеко не столь быстро отвечала; бывало, что проходили столетия, а бывало, что и тысячелетия.

На рубеже переходного периода от древности к Средневековью, то есть тогда, когда жил Аристоксен, античной теорией музыки начали активно разрабатывать-

ся звукоряды. Эта разработка включала в себя постановку вопроса о двух операциях: обобщении мелодического движения в звукоряде и развёртывании звукоряда в мелодическое движение. Математически это оказалось возможным выразить примерно 2–2,5 тысячи лет спустя, когда появилась теория множеств (а это было в последней четверти XIX века) и теория нечётких множеств (это произошло только в 60-е годы XX века). Алгебраические операции над множествами необходимы для того, чтобы объединить мелодии в звукоряд, операции с нечёткими множествами (элементы которых имеют тот или иной коэффициент принадлежности к данному множеству, означающий в частном случае вероятность появления элемента) — для того, чтобы развернуть звукоряд в мелодическое движение.

На протяжении Средних веков и начала Нового времени в процессах взаимодействия музыки и математики можно наблюдать ответвления, которые предвосхищают более крупные математические идеи и обращение к более общим закономерностям музыки. К такого рода ответвлениям можно, например, отнести начатки *теоретико-информационного подхода* у Гвидо Аретинского<sup>5</sup> (первая половина XI века), который сравнивал между собой различные интервалы и определял, какие из них являются лучшими, наиболее предпочтительными, причём это не связано с делением на консонансы и диссонансы. Потом эта идея получила более развёрнутое выражение у Л. Эйlera<sup>6</sup> в XVIII веке. Эйлер поставил вопрос о *комплексном показателе сложности логической организации музыки*, которая соответствовала бы её приятности, то есть одной из важных характеристик в восприятии её субъектом. Это тоже очень близко к позднему понятию информации.

В XIX веке с аналогичной, но более простой по форме идеей выступил франко-бельгийский музыкант-теоретик К. Дюрютт<sup>7</sup>. Он был воспитанником Политехнической школы — первого высшего технического учебного заведения во Франции — и параллельно занимался музыкой; это позволило ему выдвинуть ещё один аналогичный показатель — *наиболее напряжённый интервал аккорда*, охватывающий крайние точки участка кварто-квинтовой цепочки, который данный аккорд представляет. Самый простой пример: трезвучие *до-ми-соль* охватывает пять звеньев: до, соль, ре, ля, ми. Самый напряжённый интервал — *до-ми*, большая терция, четыре квинты. Предложение Дюрютта, более простое и более компактное, чем у Эйлера, было быстро освоено музыкантами и вошло в общую систему музыкальной теории. Эйлер, однако, в связи со своими предложениями ввёл в обиход теории музыки матрицу — прямоугольную таблицу, с помощью которой попытался оценить (с позиций своего времени) переходы между разными тональностями. Перейти из исходных тональностей в некоторые Эйлеру представлялось невозможным (он так и пишет по латыни: *nullo*, то есть «никак»), в другие, напротив, перейти легко, в третьи — трудно, но можно. И здесь, по сути дела, была поставлена теоретико-игровая задача, чем, опять-таки, была предвосхищена ещё одна область математики — *теория игр*, получившая развитие в XX веке. И совсем курьёзный, можно сказать, трагикомический случай истории взаимодействия математики и музыки непосредственно предшествует XX веку; этот случай связан с написанием фундаментального труда С.И. Танеева<sup>8</sup> *«Подвижной контрапункт строгого письма»*<sup>A\*\*</sup>. Танеев, работая над своей книгой, консультировался с одним из

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



видных российских математиков своего времени Н.В. Бугаевым<sup>9</sup>, отцом писателя А. Белого<sup>10</sup>. Бугаев обратил внимание Танеева на разрабатывавшуюся в то время теорию математических групп, и математический аппарат, который предложил Танеев в «*Подвижном контрапункте*», отвечает свойствам одной из таких групп, которая называется *аддитивной абелевой группой*. Для такой группы действует закон математической композиции — им является действие *сложения*, — закон этот подчиняется свойствам ассоциативности и коммутативности. Существует нейтральный элемент, прибавление которого к любому из элементов не меняет его величины: в области высоты это унисон, в области временных величин это одновременность; и существует обратный элемент для каждого из данных элементов: восходящему интервалу отвечает нисходящий, перемещению второго голоса по отношению к мелодии вперёд на такт отвечает такое же перемещение назад, при этом сама мелодия остаётся в исходном положении. Но Танеев не дал ссылки на *теорию групп*, и фиксированный приоритет перешёл к двум музыкантам, которые более прямо выразили эти закономерности полстолетия спустя: это американский композитор М. Бэббит<sup>11</sup> и французский композитор греческого происхождения Я. Ксенакис<sup>12</sup>. Оба они в своих теоретических работах *приводят основные положения теории групп*, рассматривая с этой точки зрения характерные свойства *звуковысотной, ритмической и громкостно-динамической систем*.

XX век начал новый этап во взаимодействии математики и теории музыки в смысле выдвижения фундаментальных математических идей, и одним из первых авторов, которые начали этот этап, был выдающийся философ и историк античности А.Ф. Лосев<sup>13</sup>. В 20-е годы в работе «*Музыка как предмет логики*» он первым указал на необходимость применения теории множеств к музыкально-логическим операциям и обосновал это тем,

что теория множеств *эйдетична* (от греч. «эйдос» — вид, образ), то есть включает в себя изобразительно-знаковые элементы. Это действительно так, потому что операции над множествами можно представить себе в пространственной форме: пересечение, объединение множеств, дополнение, разность и декартово произведение как взаимодействие разных измерений пространства. Пространство — это фундаментальный порядок сосуществования событий, в данном случае — элементов множества. И из этого видно различие между алгеброй множеств и арифметикой: в результате арифметических операций из двух величин получается третья, а первые две исчезают, тогда как, например, при объединении множеств удерживаются все три величины, что и отвечает особенностям формирования музыкальных построений. В XVIII веке Лейбниц не мог характеризовать таким образом музыкально-логические операции, потому что тогда не было теории множеств.

Лосев подчеркнул также наличие вероятностного элемента в музыкальной логике, которое ранее тоже отмечалось, но в неотчётливой форме, и лишь в XVII–XVIII столетиях обрело форму развлекательной задачи — сочинения музыки с помощью игральных костей (наиболее известное руководство такого рода, вышедшее в конце XVIII века под характерным названием «*Как при помощи двух игральных костей сочинять вальсы в любом количестве, не имея ни малейшего представления о музыке и композиции*», приписывается Моцарту<sup>14</sup>). У Лосева видно, что этот аспект имеет всеобщее значение. Он говорил так: «Время только тогда и возможно, когда в нём есть будущее и, самое главное, *неизвестное* будущее. Время, отсюда, также есть и царство случая»<sup>В</sup>. Музыкальная же логика, по Лосеву, представляет собой единство «числа», то есть множества элементов, и времени; вместе, таким образом, *получается единство числа, времени и случая*.

В 20-е годы эти идеи Лосева остались совершенно непонятыми. Но когда в середине столетия началась научно-техническая революция, математики пришли к построению пространственной модели, которая включает в себя все три эти элемента. Автор этой модели — тоже наш соотечественник — математик А. Гейн<sup>15</sup> из Екатеринбурга (работавший также в Новосибирске). С трёхмерной пространственной моделью, охватывающей различные аспекты музыкальной логики, он выступил в конце 70-х годов XX века в докладе «*О формализации понятия „гармонического поля“*». Трёхмерное пространство в этой модели включает в себя в качестве измерений соответственно: «гармонические элементы», время и вероятность появления каждого элемента в диапазоне чисел от 0 до 1.

В 20-е годы XX века, помимо уже отмечавшихся идей Лосева, активно развиваются также *музыкально-статистические исследования*, которые тогда назывались «*биометрическими*», потому что они пришли в музыкальную теорию из биологии. Таким методом исследователи, в частности, стремились выявить характерные черты индивидуального стиля того или иного композитора. Это, конечно, только частично решало проблему, потому что музыкальный стиль не сводится к формальным подсчётам логических средств. Но это позволило обратить внимание на вероятностно-статистический аспект музыкальной логики и подготовило базу одной крупной по значению психологической проблемы, которая получила название *ладового тяготения*. Уже исследования второй половины XX века показали, что в основе этого психологического явления лежит статистика переходов между элементами музыкально-логической системы, то есть её вероятностный аспект.

Интересным результатом изучения этой статистики были выводы, которые изложил С.С. Прокофьев<sup>16</sup> в статье «*Могут ли иссякнуть мелодии?*». Это было

очень проницательным шагом, потому что читатели — тогдашние школьники — через одно-два десятилетия стали современниками, а кто из них того пожелал — и участниками научно-технической революции середины XX века. Прокофьев рассматривает сочинение мелодии как комбинаторный процесс, включающий в себя элемент вероятности, прежде всего, на примере комбинаторики высот. По отношению к каждому звуку можно взять любой из 12 звуков, составляющих верхнюю октаву, и любой из 12 звуков, составляющих нижнюю октаву; дальше тот же процесс повторяется в отношении каждого звука мелодии. «Я не хочу сказать, — пишет композитор в статье, — что в нашем распоряжении имеется шесть миллиардов мелодий» (речь идёт о возможных вариантах мелодии из 8 звуков). «Существует шесть миллиардов комбинаций, из которых композитор имеет возможность выбрать такие, которые будут мелодичны»<sup>с</sup>. Эта статья интересна также и другими сторонами, в том числе — учётом ритмического фактора и даже взаимодействия различных равномерных температур. Тогда велись опыты с делением октавы на 17 частей, и Прокофьев выдвинул идею *соединения 12- и 17-звучного деления октавы*. Теперь, когда благодаря электронной аппаратуре такие соединения можно осуществить и послушать, эту идею можно оценить по достоинству.

В это же время продолжают выдвигаться комплексные показатели, характеризующие общую логическую сложность того или иного построения. Один из таких показателей — характеристика *плотности* звучания, определяемая числом звуков в единицу времени или на единицу регистра. В 40-е годы XX века американский музыкант-теоретик Дж. Шиллингер<sup>17</sup> предложил объединить эти два показателя и исчислять плотность на квадратную единицу музыкального пространства, то есть, упрощённо говоря, — на *такто-октаву* по



диагонали. Возможны, конечно, и более сложные аналогичные характеристики.

Но дальше уже наступил период научно-технической революции, и история взаимодействия математики и музыки обогатилась новым элементом — элементом информатики. И тот же самый учёт вероятностного аспекта музыкальной логики перерос в новый метод композиции, который получил название *стохастического*. В числе его первооткрывателей были один из основателей теории информации К. Шеннон<sup>18</sup> и его ассистент Д. Пирс<sup>19</sup>. При этом им самим применение компьютеров в использовании этого метода казалось очень далёкой целью, и в 1950 году Пирс, взяв псевдоним, опубликовал в журнале эту идею под названием *Astounding Science Fiction* (то есть «Поразительная научная фантастика»). Прошло шесть лет, и фантастика стала реальностью: появились первые *композиции, сочинённые стохастическим методом с помощью компьютера*.

Первым отечественным автором, который применил этот метод с участием компьютера, был математик и виолончелист Р.Х. Зарипов<sup>20</sup>. Его первые композиции появились в 1959 году. Он дал им название «Уральские напевы», обыграв таким образом марку компьютера «Урал». Первые четыре «Уральских напева» были опубликованы в 1962 году в седьмом выпуске периодического сборника «Проблемы кибернетики».

Классические опыты *стохастического метода композиции*, однако, связаны с именем Я. Ксенакиса. Его книга «*Формализованная музыка*», которая выходила несколькими изданиями, представляет собой наиболее масштабный до сего дня опыт применения математических методов в изучении закономерностей музыки и в самой практической композиции. Кратко можно систематизировать материал, который содержится в этой книге, по трём областям математики, которые так или иначе уже были известны. Это, во-первых, теория множеств

(Ксенакис, в отличие от Лосева, уже показал — не только указал, но и показал в развёрнутой форме — возможности применения теории множеств для характеристики музыкально-логических процессов и сочинения музыки на этой основе); во-вторых, это теория вероятностей, которая нашла развёрнутое применение в опытах Ксенакиса; в-третьих, Ксенакис также попробовал применить теорию информации, созданную Шенноном, к музыкально-логическим характеристикам. Он, однако, не ограничился только статистической теорией информации, а предложил игровые опыты наподобие сочинения музыки с помощью игральных костей, но имеющие дело уже с более сложными массивами звучаний; результаты от сопоставления этих массивов оценивались им в баллах. Иначе говоря, Ксенакис вышел на теоретико-множественную ветвь теории информации; и, поскольку он всё это представил в виде матриц, то эта единая основа заключала в себе постановку вопроса об объединении той и другой ветвей теории информации. Мы ещё встретимся с именем Ксенакиса при дальнейшем рассмотрении процессов развития компьютерной музыки.

С середины 70-х годов XX века начался второй этап взаимодействия музыки, математики и информатики. К этому времени были разработаны основы цифрового синтеза звуков, их анализа и преобразования. Основополагающую роль здесь сыграли работы американского инженера М. Мэтьюза<sup>21</sup>. Свои опыты по осуществлению цифрового синтеза звуков он начал в 1957 году, по утверждению историков компьютерной музыки, — после концерта, в котором исполнялись произведения А. Шёнберга<sup>22</sup>, композитора, создавшего в зрелый период творчества оригинальную конструктивистскую технику письма, в ряде отношений близкую комбинаторной (в обиходе она известна под названием *додекафонной* техники). Впечатления от этого концерта натолк-

нули его на мысль о возможности применения компьютеров к области звучаний.

Примерно к 1975 году цифровой синтез звуков стал давать результаты, сопоставимые со звучанием традиционных инструментов и позволяющие налаживать диалог с музыкально-инструментальной традицией. И началась эпоха развития компьютерного исполнительства, тогда как ранее в рамках компьютерного музицирования занимались преимущественно композиторскими опытами в пределах системы первых гармоник звука, то есть, можно сказать, занимались «нотами». Новый этап музицирования с применением компьютеров означал переход от ноты к звуку и ознаменовался значительными достижениями в области синтеза тембров.

Следующим этапом компьютерного музицирования, который пока только просматривается, потому что он ещё не принял характера целенаправленного движения, становится воспроизведение внезвуковых областей музыки — связанных с ней зрительных, моторных, осязательных и т. п. ассоциаций. Крупным шагом на этом пути было создание компьютера UPIC (Unité polyagogique informatique du SEMAMu, то есть «полиагогический компьютерный блок Исследовательского центра музыкальной математики и автоматике»), которое было осуществлено по замыслу и под руководством Ксенакиса в 70-е годы XX века. В компьютерной системе UPIC пользователь на графопостроителе рисует любые возможные линии; машина может переводить их в звуки тремя различными способами: в первом случае («определение тембра») — соответственно графику изменения звукового давления; во втором («изображение громкости») — соответственно огибающей кривой звука; третий способ — «рисование страницы музыки» — в наибольшей степени близок традиционной нотации. Звук с постоянной высотой в этом последнем случае характеризуется горизонтальной прямой линией; если

линия — кривая, то это будет соответствовать глиссандирующему звучанию. На этой основе усилиями Ксенакиса и его ассистентов развернулась активная творческая и педагогическая деятельность; с 1986 года до настоящего времени работает *школа UPIC*, которой после смерти Ксенакиса в 2001 году было присвоено его имя, и она стала называться *CCMIX (Centre de Composition Musicale Iannis Xenakis)*<sup>p</sup>.

Параллельно, однако, существовали и другие опыты преобразования графики в музыку. У нас они проводились сначала на докомпьютерной — аналоговой основе. Это — синтезатор звука АНС, построенный Е.А. Мурзиным<sup>23</sup> в 1958 году и названный им в честь А.Н. Скрябина<sup>24</sup>. Другой прибор, предназначенный для исследования пространственно-слуховых синестезий, был разработан на рубеже 1950-х и 1960-х годов тогда ещё совсем неизвестным преподавателем физики Казанского педагогического института Б.М. Галеевым<sup>25</sup> и его ассистентом Р.Ф. Сайфуллиным<sup>26</sup> под влиянием поэзии конца XIX — начала XX века. Авторы назвали этот прибор «брюсофон» в честь стихотворения В. Брюсова<sup>27</sup> «Творчество». В этом стихотворении есть такие строки (стихи 5–8): «Фиолетовые руки / На эмалированной стене / Полусонно чертят звуки / В звонко-звучной тишине». Эти строки и вдохновили изобретателей брюсофона. Впоследствии авторы продолжили эти опыты на компьютерной основе.

К наиболее значительным результатам этих опытов относятся образцы «поющего шамаила» (каллиграфической арабской надписи) — инсталляции, в которых музыкальное прочтение графики исходной надписи формируется вместе с воображаемым движением глаза по её контуру. Одна из таких инсталляций с 2005 года выставлена в Музее ислама в Казанском кремле.

Как всегда, новое изобретение выявляет оригинальные идеи в предшествующей традиции. Применение математики к закономерностям музыкальной логики

дало возможность обратить внимание на *алгоритмический метод композиции*, который был предложен Гвидо Аретинским в XI веке. Гвидо сопоставил гласные буквы латинского алфавита со ступенями звукоряда. У него получилось несколько областей такого сопоставления, потому что звукоряд большой (он тогда охватывал две октавы), а гласных букв в латинском алфавите всего пять: *a, e, i, o, u*. И на этой основе Гвидо предложил сочинять мелодии из любого текста, «достойного написания». В принципе здесь тоже присутствует стохастический фактор, но он не обязателен — можно всё уложить в одну область из пяти ступеней. А можно действовать, охватывая разные области по тому или иному алгоритму. В принципе этот метод применим и к русскому, и к греческому, и к любому другому алфавиту.

В рамках консервативного курса музыкально-теоретических систем уже на протяжении ряда лет практикуется семинар, посвящённый этому методу, на материале текстов на русском языке (используются шесть простых гласных — *a, э, и, o, у, ы*; йотированные гласные трактуются как аналогичные им простые). Тексты — различные по форме и содержанию: поэтические, прозаические, серьёзные, юмористические. Одним из текстов был фрагмент интервью Клода Дебюсси (в русском переводе) по поводу сочинения музыки к мистерии «Мученичество святого Себастьяна», начинающийся словами «Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки?» (как можно видеть, это пытались делать еще тысячу лет тому назад).

Точно так же обращение к визуальным структурам позволило увидеть предвосхищение этой идеи в традиционной теории музыки и музыкальной психологии, начиная со Средних веков. Мы опять переходим на Ближний и Средний Восток и можем вспомнить выдающегося философа аль-Фараби<sup>28</sup>, который жил в X веке. Он первым упорядочил терминологию названий ступеней на пространственно-слуховой основе: «нижняя до-

бавленная» (имеется в виду — снизу же), «нижняя, средняя, высокая основных», «нижняя, средняя, высокая средних», «средняя» (середина звукоряда), «следующая за средней», «нижняя, средняя, высокая высоких», «нижняя, средняя, высокая высших».

До этого, в период древности и позже, терминология в обозначениях ступеней была пёстрой, она включала пространственные представления, технические музыкально-исполнительские термины и отвлеченные числа.

В XVI веке, то есть шесть веков спустя, итальянский художник Джузеппе Арчимбольдо<sup>29</sup> попытался таким же образом упорядочить оттенки цвета и сами цвета. У него получилось 15 оттенков чёрно-белых (ахроматических) цветов; характеризуя отдельные голоса в многоголосии, он также выстраивал ряд, в котором ведущую роль играли уже хроматические цвета, и получался своего рода схематичный спектр (тогда у него было ещё не семь элементов, а меньше).

В XVIII веке Л.Б. Кастель<sup>30</sup> — французский математик и физик — выдвинул идею «*клавесина для глаз*». Вместо звуков (или вместе с ними — это уже по желанию конкретного разработчика) при нажатии клавиши открывалось окошечко, и в нём была либо свеча со стёклышком определённого цвета, либо драгоценный камень. И, таким образом, Кастель оживил интерес к идее светомузыки. Его предложения вызвали широкую дискуссию, в результате которой удалось прийти к более совершенному представлению о светомузыке, чем то, которое предлагал Кастель, но важной опять была математическая идея: *клавиши — это упорядоченное множество*. И, благодаря этому, оказалось возможным детально изучать то, что психологи называют *синестезией* — взаимодействие различных чувств при создании целостного образа, в том числе — музыкального.

Уже в XX веке эта идея получила развитие в работах американского психоло-



га Ч. Осгуда<sup>31</sup> (он назвал метод, разработанный им на основе этой идеи, «методом семантического дифференциала»). И здесь много таких проблем, в решении которых каждый может быть первым: очевидно, что эта область открыта для дальнейшего научного поиска.

В течение XX века область применения математики чрезвычайно расширилась сравнительно с предшествующими столетиями. Математическое образование является ныне одной из фундаментальных составляющих общей системы образования и одним из необходимых условий любой успешной практической деятельности. Это стало особенно очевидным в связи с развернувшимися во второй половине столетия и продолжающимися и в настоящее время процессами развития компьютерной техники и превращением компьютера в один из инструментов работы практически в любой сфере.

Процессы эти оказывают существенное влияние и на различные области музыкальной деятельности: композицию, исполнительство, исследование музыки, музыкальную педагогику и др. Уже в конце XX столетия исследователями отмечалось, что музыкальная информатика «становится индустрией мирового уровня» (Ж.Б. Барьер<sup>32</sup>, А.С. Белоненко<sup>33</sup>); «99% всей новой музыкальной продукции в мире сегодня создаётся и записывается при помощи электронно-музыкальных инструментов и компьютеров»<sup>L, F</sup>.

Материалы исторического развития компьютеризации музыкальной деятельности позволяют выделить три различных уровня проявления этого процесса, отличающихся по степени конкретности содержания:

1) уровень логики и схематически представленной акустики (преобладающий до середины 1970-х годов);

2) уровень развитой формы акустики, не порывающий, однако, связи с логической стороной музыки;

3) уровень комплексной (многосторонней) музыкальной семантики (пред-

ставленной прежде всего слухо-зрительной областью).

На каждом из этих уровней достигнуты важные результаты в освоении закономерностей музыкального мышления и практической музыкальной деятельности, имеющие, в сущности, общемузыкальное значение. На первом уровне это выявление вероятностно-статистических аспектов музыкальной логики и применение их на практике в форме статистического исследования музыки и стохастического метода музыкальной композиции. Результат этот способствовал решению ряда существенных проблем музыкальной логики и психологии (например, проблемы так называемого ладового тяготения — см. главу «Теория вероятностей») и заключал в себе важные предпосылки повышения эффективности самой работы музыкальной мысли. Наиболее примечательные практические эксперименты, относящиеся к данному уровню компьютеризации (например, компьютерные композиции Л. Хиллера, Р. Зарипова, Я. Ксенакиса 1950–1960-х годов), не принадлежа к высшим достижениям музыкального искусства своего времени, способны тем не менее оказывать позитивное психологическое и эстетическое воздействие благодаря ценным особенностям своей музыкально-логической структуры.

Характеристика результата второго уровня компьютеризации музыкальной деятельности как достижения «всеобъемлющей свободы»<sup>G</sup> (по выражению П. Булеза<sup>34</sup>) в отношении музыкально-звукового материала выглядит пока ещё, строго говоря, не вполне очевидной вследствие тех или иных ограничений, свойственных конкретным компьютерным устройствам. Однако несомненно, что с этим уровнем связана высокая степень обеспеченности практического освоения сложных форм музыкально-звуковой организации. Одновременно, благодаря элементу универсальности, свойственному компью-

терной технике, создаются эффективные предпосылки для осознания принципиальной однородности (гомогенности) музыкально-звуковой системы, соответственно — и для осознания принадлежности проявлений музыкальной мысли, выражаемых различными сочетаниями элементов системы, к единому целому музыки. К существенным результатам данного уровня компьютерного музицирования относится также действенная роль компьютерных технических средств в объединении композиторских, исполнительских и исследовательских аспектов музыкальной деятельности на практике. Представляется, что на компьютерно-технической основе вполне возможно и продвижение к осуществлению высказывавшейся в свое время П. Хиндемитом идеи создания «здоровой и прочной системы образования», идеалом которой является «музыкант с универсальными познаниями — познаниями, которые, в случае необходимости, могли бы быть легко использованы для более интенсивного развития специфических талантов»<sup>H</sup>.

Наконец, к важнейшим принципиальным достижениям третьего уровня компьютеризации относится обеспечение систематичности в выявлении внезвуковых областей музыкального мышления (прежде всего — зрительной), соответственно — возможности профессионального их освоения в степени, сопоставимой со степенью освоения музыкально-звуковой системы. Едва ли не впервые в истории музыкальной культуры система музыкального мышления устойчиво предстаёт на этом уровне как система комплексная, не сводимая лишь к системе её звуковых (логико-акустических) характеристик. Это, в свою очередь, создаёт новые возможности для изучения взаимодействия важнейших составляющих «сверхсложности» музыкальной системы, а с другой стороны, может способствовать и выявлению её специфики («непереводимости», по А. Молю). То же

относится к изучению психологических и социологических закономерностей музыки, связанных с конкретно-содержательными её характеристиками.

В то же время комплексно-семантический уровень компьютеризации музыкальной деятельности выявляет и аспект взаимного пересечения областей, составляющих содержание разных видов искусства, создавая «мягкий», без резких граней, переход от обособленности каждого из них к их взаимодействию и синтезу. Формы, которые принимают результаты такого взаимодействия на компьютерно-технической основе, указывают на тенденцию к внутренней подвижности, свойственную синтетически-художественной сфере, до известной степени уже в настоящее время отвечая на вопрос (присутствующий так или иначе во всех исторических концепциях синтеза искусств) о дальнейших перспективах развития художественного творчества [3; 4; 12]. С другой стороны, пересечения и объединения областей содержания различных искусств на практике создают предпосылки и для взаимного объединения усилий художников и художественных деятелей, связанных с той или иной областью этого содержания, ведя в конечном счёте к преодолению профессиональной ограниченности каждого из них, подобно тому, как предшествующие уровни компьютеризации музыкальной деятельности заключают в себе предпосылки к преодолению ограниченности и обособленности различных музыкальных специальностей<sup>I</sup>.

Основные аспекты рассматриваемых в лекции вопросов подробнее освещены в ряде наших работ, среди которых отметим статьи [1; 2; 6–9; 11; 13] и монографию [5].

Дальнейшее развитие этих процессов связано с формированием и последующей эволюцией музыкально-компьютерных технологий (МКТ), особенностям функционирования которых будет посвящена следующая лекция.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Белов Г.Г., Горбунова И.Б. Кибернетика и музыка: постановка проблемы // Общество: философия, история, культура. 2016. № 12. С. 138–143.
2. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Музыка, математика, информатика: пути взаимодействия и проблемы современного этапа // Субкультуры и коммуникативные стратегии информационного общества. Труды Международной научно-теоретической конференции. Отв. за выпуск О.Д. Шипунова. 2014. С. 81–83.
3. Горбунова И.Б., Заливадный М.С., Товпич И.О. Аудиовизуальный синтез: опыт музыкально-теоретического рассмотрения проблем // Казанский педагогический журнал. 2015. № 6–1 (113). С. 162–175.
4. Горбунова И.Б., Заливадный М.С., Товпич И.О. Комплексная модель семантического пространства музыки и перспективы взаимодействия музыкальной науки и современного музыкального образования // Научное мнение. 2014. № 8. С. 238–249.
5. Горбунова И.Б., Заливадный М.С., Чибирев С.В. Музыка, математика, информатика: логические, эстетические и технологические аспекты взаимодействия: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2017. 407 с.
6. Горбунова И.Б., Романенко Л.Ю., Чибирев С.В. Моделирование процесса музыкального творчества с использованием музыкально-компьютерных технологий // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2013. № 4 (75). С. 16–24.
7. Горбунова И.Б., Чибирёв С.В. Компьютерное моделирование процесса музыкального творчества // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014. № 168. С. 84–93.
8. Gorbunova I., Chibirev S. Algorithmic Modeling of Arts and Other Hard-to-Formalize Subjects. International Journal of Recent Technology and Engineering. 2020. Vo. 8. No. 6, pp. 2655–2663. DOI: 10.35940/ijrte.F7722.038620
9. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Mathematical Modeling of Musical Creative Process. 3rd International Conference on Art Design, Language, and Humanities (ADLH 2019). 2019, pp. 146–155.
10. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format. Opcion. 2019. Vol. 35. No. Special Issue 22, pp. 392–409.
11. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought. Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2019. No. 3, pp. 104–111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111.
12. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4 (33), pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064
13. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Tovpich I.O. Mathematical Methods of Research in Musicology: An Attempt of Analyzing a Material from Contemporary Historical Heritage (Reflections on Xenakis' Book MUSIQUES FORMELLES). 15th International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-18). ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference Proceedings, June 20–21, 2018. Paris, France. Pp. 134–138. DOI:10.17758/URUAE2.AE06184022

---

*Об авторах:*

**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



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

## REFERENCES

1. Belov G.G., Gorbunova I.B. Kibernetika i muzyka: postanovka problemy [Cybernetics and Music: Problem Statement]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 12, pp. 138–143.
2. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. Muzyka, matematika, informatika: puti vzaimodeystviya i problemy sovremennogo etapa [Music, Mathematics, Computer Science: the Ways of Interaction and Problems of the Contemporary Stage]. *Subkul'tury i kommunikativnye strategii informatsionnogo obshchestva. Trudy Mezhdunarodnoy nauchno-teoreticheskoy konferentsii* [Subcultures and Communication Strategies of the Information Society. Proceedings of the International Scholarly-Theoretical Conference]. Edited by O.D. Shipunova. 2014, pp. 81–83.
3. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Tovpich I.O. Audiovizual'nyy sintez: opyt muzykal'no-teoreticheskogo rassmotreniya problem [Audiovisual Synthesis: Attempt of Musical and Theoretical Consideration of the Issues]. *Kazanskiy pedagogicheskiy zhurnal* [Kazan Pedagogical Journal]. 2015. No. 6–1 (113), pp. 162–175.
4. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Tovpich I.O. Kompleksnaya model' semanticheskogo prostranstva muzyki i perspektivy vzaimodeystviya muzykal'noy nauki i sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya [A Complex Model of the Semantic Space of Music and the Prospects for the Interaction of Music Scholarship and Modern Music Education]. *Nauchnoe mnenie* [Scholarly Opinion]. 2014. No. 8, pp. 238–249.
5. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Chibirev S.V. *Muzyka, matematika, informatika: logicheskie, esteticheskie i tekhnologicheskie aspekty vzaimodeystviya: monografiya* [Music, Mathematics, Computer Science: Logical, Aesthetic and Technological Aspects of Interaction: Monograph]. Saint-Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2017. 407 p.
6. Gorbunova I.B., Romanenko L.Yu., Chibirev S.V. Modelirovaniye protsessa muzykal'nogo tvorchestva s ispol'zovaniem muzykal'no-komp'yuternykh tekhnologiy [Modeling the Process of Musical Composition with the Use of Computer-Musical Technologies]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Newspaper of the Irkutsk State Technical University]. 2013. No. 4 (75), pp. 16–24.
7. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Komp'yuternoye modelirovaniye protsessa muzykal'nogo tvorchestva [Computer Modeling of the Process of Musical Composition]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of the Herzen State Pedagogical University of Russia]. 2014. No. 168, pp. 84–93.
8. Gorbunova I., Chibirev S. Algorithmic Modeling of Arts and Other Hard-to-Formalize Subjects. *International Journal of Recent Technology and Engineering*. 2020. Vol. 8. No. 6, pp. 2655–2663. DOI: 10.35940/ijrte.F7722.038620
9. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Mathematical Modeling of Musical Creative Process. *3rd International Conference on Art Design, Language, and Humanities (ADLH 2019)*. 2019, pp. 146–155.
10. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format. *Opcion*. 2019. Vol. 35. No. Special Issue 22, pp. 392–409.
11. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 104–111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111.
12. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4 (33), pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064

13. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Tovpich I.O. Mathematical Methods of Research in Musicology: An Attempt of Analyzing a Material from Contemporary Historical Heritage (Reflections on Xenakis' Book MUSIQUES FORMELLES). *15th International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-18). ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference Proceedings*, June 20–21, 2018. Paris, France. Pp. 134–138. DOI:10.17758/URUAE2.AE06184022

---

*About the authors:*

**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

**Mikhail S. Zalivadny**, Ph.D. (Arts), Senior Researcher, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (190000, St. Petersburg, Russia)  
**ORCID: 0000-0001-9599-5925**, trifonov\_e\_d@mail.ru

---

