

18+

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

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования

ИКОНИ



Art. Culture. Education. Scholarly Research

ИКОНИ

2021, № 1

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

2021, № 1

Российский научный журнал

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

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1

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

2021, No. 1

Russian Scholarly Journal

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

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1

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 Аскарлович

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: 10.33779/2658-4824.2021.1

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 29.01.2021. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.
Усл.-печ. л. 19,76. Заказ № 37.
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: 10.33779/2658-4824.2021.1

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 29.01.2021. Format: 60×84/8.
Offset paper. Font: Noto Serif.
Printing l. 19,76. Order No. 37
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.

Барокко (середина XVI —
середина XVIII столетия).

Коллизии контрастов 6

Искусство барокко: движение во времени

Алесенкова В.Н.

Сценическая интерпретация
и внутренние трансформации
образа героя в искусстве барокко 32

Алиева О.О.

Образы, техника
и стилистика барокко
в творчестве
уральских камнерезов 40

Гершбейн Т.Ш.

Направленное образное
представление: к вопросу
о терапевтическом влиянии
барочной музыки 52

Труханова А.Г.

Особенности
хорового творчества
Василия Титова 61

Искусство классицизма

Maria Strenacikova Sr.,

Maria Strenacikova Jr.

Slovak Music Culture
and Music Professions
During Classicism Era 68

Груцынова А.П.

Балет «Свадьба Пелея и Фетиды» (1653),

сохранившийся
в изображениях 75

Музыкальное искусство

Edward Green

Interview with Benjamin Bagby,
Medieval Musician 90

Anton A. Rovner

Mark Belodubrovsky, a Versatile
Contemporary Composer,
Violinist and Educator 111

Диалог культур

Царёва Н.А.

Идея русского символизма
о синтезе культурных форм
в контексте культуры
постмодерна 126

Лекторская трибуна. Авторские курсы

Горбунова И.Б.

Музыка, математика
и информатика: музыкально-
компьютерные технологии 137

Демченко А.И.

Творчество Р.К. Щедрина 148

Творческая педагогическая мастерская

Шаймухаметова Л.Н.

Ролевые игры
в классе фортепиано 160



CONTENTS

Epochs of World Artistic Culture

- Alexander I. Demchenko*
The Baroque Era
(From the Mid-16th
to the Mid-18th Century).
Collisions of Contrasts 6

Baroque Art: Motion in Time

- Victoria N. Alesenkova*
Stage Interpretation and Inner
Transformations of the Image
of the Hero in Baroque Arts 32

- Olga O. Alieva*
The Images, Technique
and Stylistic Features
of the Baroque Style in the Works
of the Urals Stonecutters 40

- Tatiana Sh. Gershbeyn*
Directed Figurative Imagery:
Regarding the Question
of the Therapeutic Influence
of Baroque Music 52

- Alexandra G. Trukhanova*
The Characteristic Features
of Vasily Titov's Choral Music 61

The Art of Classicism

- Maria Strenacikova Sr.,
Maria Strenacikova Jr.*
Slovak Music Culture
and Music Professions
During Classicism Era 68

- Anna P. Grutsynova*
The Ballet "Les Noces de Pelée
et de Thetis" (1653)
Preserved in Visual Images 75

The Art of Music

- Edward Green*
Interview with Benjamin Bagby,
Medieval Musician 90

- Anton A. Rovner*
Mark Belodubrovsky, a Versatile
Contemporary Composer,
Violinist and Educator 111

Dialogue of Culture

- Nadezhda A. Tsareva*
The Idea Present in Russian
Symbolism about the Synthesis
of Cultural Forms in the Context
of Postmodern Culture 126

Lecturer's Tribune. Authorial Courses

- Irina B. Gorbunova*
Music, Mathematics and Computer
Science: Features of Functioning
of Computer-Musical
Technologies..... 137

- Alexander I. Demchenko*
The Musical Oeuvres
of Rodion Shchedrin 148

Creative Pedagogical Workshop

- Liudmila N. Shaimukhametova*
Role Playing
in Piano Instruction 160





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.034.7
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.006-031

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*

**Барокко
(середина XVI — середина
XVIII столетия).
Коллизии контрастов**

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.

Ключевые слова:

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, барокко.

**The Baroque Era
(From the Mid-16th
to the Mid-18th Century).
Collisions of Contrasts**

The essence of the cycle of essays published by the journal is that with a maximal compactness of presentation it provides a summary of the chief phenomena of world artistic culture, covered in general both from the point of view of the overall historical process and in relation to various types of artistic creativity (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization according to national schools and the division into the separate arts with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive tendencies of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena.

Keywords:

the global artistic process, the chief historical periods, the Baroque era.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Барокко (середина XVI — середина XVIII столетия). Коллизии контрастов // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 6–31. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.006-031.

Эпоха Барокко пришла на смену Ренессансу. Её хронологические рамки легче всего представить себе следующим образом. Центральным для неё будем считать XVII век. И если к нему присоединить примерно по полстолетия до (вторая половина XVI века) и после (первая половина XVIII), то как раз и получим приблизительно два столетия, составляющие историческую протяжённость эпохи Барокко.

Что же происходило с середины XVI века в общественном сознании? На стадии перехода к эпохе Барокко едва ли не самое главное состояло в остром кризисе ренессансного гуманизма, который составлял суть и сердцевину мировоззрения Возрождения.

Нарастают скептические настроения, приходит разочарование в идеях и идеалах, которые питали искусство недавнего прошлого. В том числе стремительно выветриваются представления о совершенном, прекрасном человеке, о его гармоничном существовании и его господстве над окружающим миром.

К примеру, устами главного героя трагедии «Гамлет» английский драматург и поэт *Уильям Шекспир* (1564–1616) воспроизводит типичнейший лексикон гуманистов Возрождения: земля — цветник мироздания, человек — чудо природы, его возможности безграничны и т. д. Язвительно перечислив всё это, Гамлет перечёркивает духовное наследие предшествующего времени фразой, в которой сквозит безграничное отвращение к тому, чем жил человек, и к самому человеку: «квинтэссенция праха» (то есть суть человеческого существования — пустота, смешное и жалкое ничто).

Могло показаться, что началось движение вспять, возвращение к Средневековью — разумеется, пройдя через богатейший духовный опыт Ренессанса. И во многом то была именно реакция на этот опыт, реакция на свободомыслие предыдущей эпохи с её ориентированностью на человека, так как в результате воздействия умонастроений Возрождения на задний план оказались отодвинуты представления о высших силах мироздания (включая Бога) и связанное с ними надлично-духовное начало.

Вот почему так активно (особенно на ранних стадиях эпохи Барокко) заявил о себе *спиритуализм* (от лат. *душа, дух, духовный*) — воззрение, которое рассматривает дух как первооснову всего сущего и отдаёт предпочтение духовному, «небесному» в его противопоставлении материальному, «земному».

На исходе эпохи Возрождения Европой овладевает жажда покаяния. Утверждается мысль о тленности плоти, из «темницы» которой душа человека устремляется к Богу. В живописи подобную идею, пожалуй, раньше всего претворил итальянский художник *Тициан* (Тициано Вечеллио, около 1477 или 1490–1576). Имеется в виду известнейшая его картина «*Кающаяся Мария Магдалина*» (1565), где евангельский образ раскаявшейся блудницы вырастает в целую концепцию. Здесь есть едва ли не всё для спиритуализма Барокко. Причём передано это в плоскости сильнейшего конфликта плоти и духа. От Ренессанса — чувственная притягательность молодого, полнокровного женского тела, и как бы наперекор ему мятущаяся душа страстно рвётся к небесам. Примечательны символические атрибуты, вве-



*Ил. 1. Л. Бернини. «Экстаз св. Терезы» (1645–1652).
Белый каррарский мрамор. Высота 3,5 м
(Капелла Корнаро в церкви Санта-Мария-делла-Витториа.
Рим, Италия)*

дённые в картину: в её нижнем правом углу книга (символ духовного знания) и череп (олицетворение бренности земной жизни). Характерно, что порыв к святости выражен здесь через состояние экс-

таза, а это стало почти обязательным спутником духовных устремлений эпохи Барокко.

Такое состояние составляет суть скульптурной сцены «Экстаз св. Терезы».

зы» (1645–1652), созданной соотечественником Тициана, самым значительным архитектором и скульптором стиля барокко **Лоренцо Бернини** (1598–1680). Эта композиция установлена в римском соборе св. Петра, для создания которого Бернини много сделал и в качестве архитектора.

Сюжет состоит в том, что ангел вонзает в сердце святой золотую стрелу. Этот символический знак приобщения к божественному началу вызывает у Терезы одновременно мучительный и сладостный экстаз: бессильно повисла рука, запрокинулась голова, с уст срывается крик желанной муки, а складки её монашеского одеяния извиваются в судорожном трепете (ил. 1).

Свою высшую цель спиритуализм видел в том, чтобы вырваться из теней земной оболочки, прикоснуться к небесному чуду. Непосредственным его выражением стал поворот к глубокой религиозности.

Особенно ощутимо это было в Испании, которая являлась едва ли не главным оплотом католицизма. Вот почему именно в испанской живописи находим так много соответствующих изображений. Одно из них, очень характерное, — **«Отрочество Богоматери»** (около 1660), принадлежащее кисти **Франсиско Сурбарана** (1598–1664). В трогательном образе ребёнка высвечена особая, целомудренная чистота, и через неё — искренность и истинность религиозного чувства: поза и жест подчёркивают кротость, набожность, ангельский лик девочки. Всем этим своеобразно и впечатляюще раскрывается *сакральное* — очищенное от бытового, суетного, обращённое в «горние выси».

Подобно тому, как было это когда-то во времена Средневековья, в искусстве вновь выдвигается на передний план фигура *божьего человека* — отшельника, аскета, ведущего затворнический образ жизни, отрешившегося от мирских соблазнов. Испанский художник **Хусéне**

де Рибéра (1591–1652) очерчивает типичный контур такой фигуры в картине **«Св. Онуфрий»** (1637). Дух смирения, истовость молитвы, тело, изнурённое постами, атрибуты религиозного подвижника (череп, чётки), достигшего высот духовного величия (жезл, корона), — всё говорит о полной отданности служению Богу.

Экспрессивнее и острее, чем кто-либо из живописцев, выразил идею спиритуализма **Эль Греко** (1541–1614, настоящая фамилия Теотокóпули). Данное ему прозвание указывает на его происхождение (*из Греции*), но свою подлинную родину он обрёл в Испании, где были так сильны религиозно-мистические настроения. И именно через мистическую настроенность, то есть через стремление передать находящееся за пределами разума и не поддающееся объяснению, он чаще всего и воплощал спиритуалистические мотивы. Одна из его работ такого рода — **«Сошествие Святого Духа»** (около 1608) — раскрывает ситуацию массового экстаза: исполняемому большой группой людей обряду радения отвечают гипертрофированно вытянутые, изогнутые тела, экзальтированные жесты и лица, искажённые сильнейшим духовным напряжением. Воссозданная здесь атмосфера загадочного таинства свидетельствует о полном иррационализме происходящего.

В своём высшем и общечеловеческом выражении спиритуализм был нацелен на воплощение сгущённой, концентрированной духовности. Это подразумевало, что нравственная сущность ценилась в человеке прежде всего и превыше всего.

Ещё раз обратимся к **Эль Греко**. Персонажами его картины **«Апостолы Пётр и Павел»** (около 1587–1592) являются святые, но, по сути, показаны две неординарные человеческие личности, в облике которых всемерно подчёркнута одухотворённость, нравственная красота и чистота (ил. 2). Благородство облика, особая выразительность глаз, которые



*Ил. 2. Эль Греко. «Апостолы Пётр и Павел».
Ок. 1587–1592. Холст, масло. 121,5×105.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия*

светятся незаурядным умом, — таковы люди, помыслы которых сосредоточены на высоком.

По-своему и очень широко воплощало идеи спиритуализма эпохи Барокко му-

зыкальное искусство. Воплощало также прежде всего через религиозное начало: с одной стороны, обслуживая церковный ритуал и создавая у прихожан соответствующую настроенность, а с

другой, — используя возможности чисто художественного воздействия, музыка стремилась погрузить слушателя в его внутренний мир, в сокровенное, в молитвенный разговор наедине с собой либо вознести его в надличные выси, где витала душа, жаждущая Бога, что олицетворяло категории вечного и бесконечного.

В любом случае это было таинство, священнодействие, и музыкальное искусство, начиная с Позднего Возрождения, резко повернуло в этом направлении, что находим и в творчестве двух самых крупных композиторов XVI века, какими были глава римской полифонической школы **Палестрина** (Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, около 1525–1594) и один из завершителей эволюции нидерландской композиторской школы **Орландо Лассо** (около 1532–1594).

Но у культовой музыки существовал ещё один путь выражения религиозного чувства (он был характерен для протестантской церкви): не в отстранении от реального человека и реально человеческого, а в сопричастности к нему, пребывая на земле и обращаясь к молящимся с проповедью, беседой или раздумьем, однако сохраняя при этом высокую духовную настроенность.

Самая примечательная фигура в исканиях такого рода — **Генрих Шютц**, основоположник немецкой музыкальной классики, родившийся ровно за столетие до Баха (1585–1672). У него мы находим и соответствующий жанр — «**Священные симфонии**», написанные для многоголосного хора. В них слышится проповедь христианского мироощущения, за которой стоит нечто большее: утверждение идеала жизни чистой, целомудренной, отрешённой от мелочно-обыденного.

Свои акценты в разработке концепции спиритуализма проставляла *литература* эпохи Барокко. С точки зрения происходивших мировоззренческих процессов очень показательна то, что возникает целое, притом большое и разветвлённое русло, именуемое *религиозной поэзией*.

Поэты каются в своей греховности, фиксируя острый внутренний разлад, — как, например, **Симон Гулар** (1548–1628) в сонете «**Я бегу...**». На пределе же душевной муки человек впадал в экстаз самобичевания — **И.К. Гюнтер** (1695–1723), «**Твоя ничтожнейшая тварь...**».

В доказательствах тленности всего земного и бессмертия небесных начал разворачивалась яростная битва плоти и духа: из наиболее показательных образцов можно назвать стихотворение «**Земная жизнь**» немецкого поэта **Христиана Гофмансвальда** (1617–1679). Эта тема варьировалась в искусстве Барокко бесконечно. К ней подталкивали разуверенность в жизни и беспросветный скепсис. Таков псалом крупнейшего датского поэта XVII века **Томаса Кинго** (1634–1703) с симптоматичным заголовком «**Уставший от мира, взывающий неба**» и с повторяющейся репликой «*И всё суета, // И всё суета*» из книги «Екклесиаст» Ветхого Завета, приписываемой царю Соломону (примечательно, что автор обращается к чисто религиозному жанру и опирается на изречение, заимствованное из Библии).

В конечном счёте религиозные поэты более всего задавались вопросом об истинных и мнимых ценностях бытия, решая его безусловно в пользу духовно высокого, стремясь возвыситься над треволнениями и эфемерными благами жизни. Особенно настойчиво трактовала эту тему гордость Мексики, поэтесса **Хуана Инес де ла Крус** (1651–1695).

Рассматривая спиритуализм, легко убедиться в том, что многое в искусстве того времени было основано на противопоставлениях, которые мы именуем *антитезами*. Именно в этом ключ к пониманию эпохи Барокко.

Начнем с того, что противостояло спиритуализму. А противостояло ему как раз то, что он отвергал, то есть «*плотское*», *земное, чувственное начало*.

И насколько интенсивным было тяготение к духовному, настолько сильным

было и влечение к прямо противоположному. Причём и то и другое могло быть в равной степени представлено в творчестве одного и того же поэта, художника или композитора.

Допустим, великий немецкий композитор **Иоганн Себастьян Бах** (1685–1750) давал образцы спиритуалистического вдохновения (скажем, в хоральных прелюдиях для органа), и у него же можно услышать не просто чувствительные, но и явственно чувственные акценты, к тому же поданные подчас в таком характере, который в будущем станет свойственным городскому романсу и даже его особой разновидности — так называемому жестокому романсу. Примером подобного рода может послужить его **Соната для скрипки и клавира № 4**.

Самые яркие и осязаемые результаты в раскрытии «плотского» начала принесла живопись. Это могло выражаться в достаточно сдержанных формах. Такое художественное решение находим, например, в картине **«Даная»** (1636), где великий голландский живописец **Харменс ван Рейн Рембрандт** (1606–1669) следует греческому мифу: царь, которому предсказана смерть от руки внука, заключил свою дочь Данаю в башню, куда не было доступа никому; от Зевса, проникшего к Данае в виде золотого дождя, она родила сына, и он во время игр случайно убил деда брошенным диском.

На полотне показан момент, когда Даная, лежащая на ложе, приподнимается навстречу золотому сиянию, которое предвещает появление Зевса. Художник любит пластичность форм, мягкостью и плавностью линий обнажённого женского тела. Но при этом наполняет образ целомудрием и одухотворённостью, передавая психологически сложное состояние порыва к неизведанному, желанному в соединении с внутренней настороженностью.

Наряду с такими сдержанными формами находим в живописи Барокко и открытое, едва ли не демонстративное

воплощение чувственного начала. Его настоящим апофеозом стало творчество фламандского художника **Питера Пауля Рубенса** (1577–1640).

Здесь необходимо небольшое пояснение. В конце XVI века Нидерланды оказались разделёнными — вот почему государство, существовавшее до этого момента, именуют как *Нидерланды исторические*. Их северная часть в ходе первой в истории буржуазной революции обрела независимость, возникли так называемые *Нидерланды современные* (неофициально их нередко именуют Голландией — по названию ведущего региона). А южные области остались под властью Испании, и эту территорию по названию важнейшей, наиболее богатой провинции именовали Фландрией (её основная часть впоследствии вошла в современную Бельгию).

На фундаменте прежнего нидерландского искусства сложились две художественные школы, которые соответственно называются голландской (во главе с Рембрандтом) и фламандской (во главе с Рубенсом).

Творчество великого фламандца — настоящее празднество плоти (наш Карл Брюллов сравнивал его искусство с роскошным пиром). Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить рубенсовских **«Трёх граций»** (1638–1640) с группой трёх граций в картине Сандро Боттичелли «Весна», которая рассматривалась в конце обзора предыдущей эпохи. У Боттичелли, мастера живописи Высокого Возрождения, — целомудренно-созерцательная красота, хрупкая до невесомости утончённость. У Рубенса облик точно так же названных женских фигур не имеет ничего общего с идеалами Ренессанса. Главное для него — передать горячее биение жизни, живую и полновесную человеческую плоть. Поэтому он не боится впасть в «разгул чувственности», рисуя цветущие буйным цветом тела с их пышностью, бугристыми массами и складками.

Посредством всего этого Рубенс воспевал исключительную полноту жизненных сил, радость бытия, что у него нередко выливалось в мотивы изобилия земных благ. Символом этих мотивов воспринимается его картина-аллегория «**Союз Земли и Воды**» (между 1612 и 1615).

Богиня плодородия Кибéла и бог морей Нептун поданы в типичном «репертуаре» великого фламандца: откровенная чувственность, переполняющая роскошь человеческих и природных форм, переданная сочными красками, и энергичные контрасты цвета, фигур, поз, создающие ощущение театральной приподнятости.

Обращает на себя внимание зычно трубящее в раковину морское божество — тритон с его стихийной силой, идущей от полной слитности с природным миром. От всего веет счастливым состоянием духа, что так противостояло противоречиям и диссонансам трагической эпохи, какой мы почувствуем Барокко несколько позже.

Мотивы жизненного изобилия и способность человека насладиться благами бытия широко передавались и в совершенно реальных изображениях. Одна из радостей человека эпохи Барокко состояла в музицировании, которое получило широкое распространение у самых разных сословий. Вот почему в живописи этого времени во множестве появляются соответствующие сюжеты. Один из них находим в полотне итальянского художника **Микеланджело да Каравджо** (1573–1610) «**Лютнист**» (1595), которое автор считал своим лучшим созданием.

Полнокровное чувство жизни выражено здесь, как нигде, замечательно. Прежде всего обращает на себя внимание сочная и знойная прелесть лица южанина (в округлой полноте этого лица есть девические черты, вот почему иногда фигурирует название «Девушка с лютней»). Главное в картине — цветущая юность, что дополнено пышным букетом цветов и россыпью фруктов. Чувственность изображения находится в гармонии с

одухотворённостью образа: изящество выделки музыкальных инструментов, изысканность графических знаков в раскрытых нотах, тонкие пальцы музыканта, находящегося в состоянии творческого вдохновения.

Чувственная полнота восприятия мира, тема изобилия жизненных благ (изобилия, нередко переходящего в избыточность) повела к возникновению и расцвету жанра *натюрморта*, связанного с изображением утвари, плодов, букетов цветов, битой дичи и т. д. Особый интерес к натюрморту естественно было ожидать именно у представителей фламандской школы. Один из них, современник Рубенса и тесно сотрудничавший с ним, — **Франс Снейдерс** (1579–1657). Как истый сын бюргерской Фландрии, он в декоративно-красочной манере раскрыл ощущение богатства даров природы и создал обширную серию натюрмортов под названием «**Лавки**». В их числе и «**Рыбная лавка**» (1620-е — 1630-е), где огромный стол ломится от изобилия снеди. Примечателен чисто барочный контраст этого почти фантастического нагромождения живности и совершенно реальной фигуры хозяина, озабоченно снующего в повседневных хлопотах.

Другую антитезу можно представить как сопоставление утончённо-аристократического и фольклорно-низового.

Утончённо-аристократическое искусство Барокко начиналось с маньеризма. На ранних этапах эпохи это было самое заметное направление, и выделилось оно в силу повышенного внимания к художественному приёму, индивидуальному стилю, *манере* — отсюда и название. Маньеризм тяготел к эстетике загадочного, необычного, прихотливо-причудливого (кстати, и сам термин *барокко* в буквальном переводе означает *причудливый, странный*).

От маньеризма на всю эпоху Барокко сохранилась установка на принцип элитарности, с чем были связаны представления об утончённости, изысканности

и даже рафинированности проявлений человеческой природы. Для самосознания людей искусства этого времени примечательно то, что они нередко воспринимали себя аристократами духа. Поэтому художники не раз находили в самих себе вполне достойную модель для воспроизведения соответствующих качеств.

Таким мы видим и ученика Рубенса, фламандского живописца **Антóниса ван**

Дейка (1599–1641) в его «Автопортрете». Этот художник по преимуществу создавал блистательные парадные портреты знати. В том же роде показывает он и себя, но при том дополнительно высвечивая в своём облике черты яркой артистической личности — свободной и вдохновенной. То и другое подчёркнуто такими деталями, как роскошная ткань костюма и тонкие, нервные пальцы художника (ил. 3).



*Ил. 3. А. ван Дейк. Автопортрет.
Ок. 1622–1623. Холст, масло. 116,5×93,5.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия*

Желание воплотить свойственные эпохе аристократические тяготения побуждало пренебрегать, казалось бы, самыми необходимыми художественными условностями.

Итальянский художник **Карло Дольчи** (1616–1686), воссоздавая в картине «**Св. Цецилия**» (около 1670) образ одной из подвижниц церковной истории, исключил любые исторические реалии раннехристианского времени. Он нарядил свою юную героиню в «шикарную» одежду по моде второй половины XVII века и усадил её музицировать за домашний орган барочной конструкции. Единственная «помеха» в восприятии этой на редкость привлекательной великосветской особы с её нежными и вместе с тем точёными чертами — нимб над головой, но и он при невнимательном взгляде на картину может быть принят за подобие головного убора.

В той же линии открытой модернизации легендарного образа — и «**Мадонна с прялкой**» (1570-е годы) испанского живописца **Луиса де Морáлеса** (около 1510–1586). Сразу же очевидно, что героиню этой картины никак нельзя представить в ряду мадонн Ренессанса.

Иное в подчёркнутом аристократизме облика: почти неестественная удлинённость всех пропорций, «пропасти» опущенных век, прелесть некоторой асимметрии лица — совершенно неординарная красота, изысканный тип которой акцентирован холодноватой цветовой гаммой и «эмалевой» техникой письма.

Иное и в загадочности состояния. Конечно, по инерции стереотипной трактовки образа Богоматери можно предполагать тревожное предчувствие ею судьбы Младенца, который сейчас полон беззаботной бодрости и с любопытством разглядывает подобие креста (так преображена прялка). Тем не менее *эта* Мадонна с лежащей на её лице печатью внутреннего страдания, горечи, боли, скорбно размышляющая о чём-то

своём, — загадка, как загадочно-прекрасен и весь её облик.

В поэзии маньеризм заявил о себе усложнённой формой выражения, использованием причудливых метафор и неожиданных сравнений, изощрённым мастерством стихосложения и склонностью к эксперименту.

Один из лидеров этого течения, итальянский литератор **Джамбаттиста Марíно** (1569–1625) своё кредо определял так: «*Цель поэта — удивлять, поражать. Кто не умеет этого, пусть чистит лошадей*». По мнению другого знаменитого маньериста, испанского поэта **Гонгоры** (Луис де Гонгора-и-Аргóте, 1561–1627), «*прекрасным может быть лишь исключительное, причудливо-сложное*».

При всей своей рафинированности маньеристы могли обращаться и к фольклорной стихии, но и в этом случае они оставались верны своей *манере*. Возьмём для примера «**Чёрный романс**» **Гонгоры**. Выдерживая ритм и интонацию романса как жанра испанской народной поэзии, автор ставит перед собой труднейшую задачу: слово *чёрный* должно звучать в каждой строке (в одной из них это происходит даже дважды — «*Став чернее чёрной тучи*»).

С блеском решая столь головоломную шараду, он умудряется в полной мере обеспечить смысловое наполнение и неукоснительную логику развёртывания сюжета. В качестве исходного условия разыгрываемой сценки подразумевается, что действующие здесь персонажи (он и она) — африканского происхождения. На страстно-экспрессивные излияния кавалера, наполненные той же «чернотой» («*чёрный день... чёрная неблагодарность... ангел чёрный... чёрная кошка*» и т. п.), его пассия отвечает в столь же «чёрной» манере.

Как же откликнулась на аристократизацию искусства музыка? В конце XVI столетия ведущим светским жанром становится *мадригал* — вокальная поэма, отличавшаяся тонкостью письма,

гибкой передачей оттенков поэтического текста, стремлением к психологизму. Именно тогда началось освоение выразительности хроматизма и диссонанса, протекавшее в мадригальной культуре с наибольшей интенсивностью. С введением хроматизма (деление тона на составляющие его полутоны) резко возрастали возможности передавать более тонкие градации чувств и ощущений. Диссонанс (как созвучие, противоположное консонансу) позволял раскрывать сложные, противоречивые эмоции и психологические состояния.

На исходной фазе Барокко всё это с наибольшей последовательностью осуществлял в своих мадригалах *Джезуальдо* (князь Карло Джезуальдо ди Венёза, около 1560–1613). Вводя тончайшие изгибы мелодической линии, внезапные переходы из тональности в тональность и непрерывное мерцание гармонической светотени, он добивался углублённого психологизма, передавая нервную вибрацию напряжённейших состояний души, — для своего времени это было нечто совершенно небывалое. В качестве одного из самых показательных образцов такой манеры можно назвать духовную композицию «*O vos omnes*» (лат. «О, вы все...»), которую с особой тонкостью и проникновенностью исполнял российский ансамбль «Мадригал».

В резком контрасте со всем, о чём только что говорилось, выступали явления искусства, связанные с *фольклорно-низовой стихией*. До эпохи Барокко профессиональное искусство практически не обращалось к подобному материалу. О закономерности его выдвижения на заметные позиции в художественном творчестве свидетельствует хотя бы тот факт, что к нему проявляли интерес даже приверженцы аристократического искусства.

Чуть выше говорилось об *Антонисе ван Дейке* как авторе блестящих парадных портретов знати. И он же мог написать картину «*Апостол Пётр*» (около

1617), в которой подаёт святого в облике плебея, с огрублёнными чертами лица и всклокоченными «лохмами» волос. При всём том заметим, что в данном образе можно найти ещё один пример барочного спиритуализма — по выражению экзальтированного чувства, по искренности и истовости религиозного порыва.

И ещё одно сопоставление. Говоря об «Автопортрете» ван Дейка, упоминалось, что живописцы нередко находили в самих себе превосходную модель человека «голубых кровей». Но имело место и обратное, когда художник демонстративно снижал свой «имидж», низводя себя на «дно» жизни. В автопортрете под названием «*Гуляки*» (около 1660) голландский художник *Ян Стен* (около 1626–1679) с добродушным юмором изобразил себя и свою жену в самой заурядной бытовой обстановке и к тому же изрядно захмелевшими.

В числе первых открывал низовую стихию для искусства нидерландский художник *Пётр Брейгель* (между 1525 и 1530–1569), который представлял ещё нидерландское искусство, то есть до произошедшего позже разделения на голландскую и фламандскую школы. Он раньше многих других перешёл к изображению человека в атмосфере реального быта и самого мира народной жизни — чаще всего жизни крестьянской, почему и получил прозвание *Мужицкий*. Мир этот он воссоздавал во всей его грубоватой обнажённости, адекватно формам самой действительности. О сказанном вполне можно судить хотя бы по такому его полотну, как «*Крестьянский праздник*».

По стопам Брейгеля впоследствии пошли многие его соотечественники как в Голландии, так и во Фландрии. Один из них, фламандский художник *Адриан Брәуэр* (встречается и написание *Броувер*, 1605 или 1606–1638) — мастер яркого, острогротеска в передаче всякого рода «гримас жизни», которые он фиксировал посредством физиономических зарисовок типажей из простонародья. В числе

ярких примеров — зарисовка «Горькое лекарство».

Фольклорно-низовая стихия получила своё отражение и в музыкальном искусстве. Это прежде всего касается инструментальных жанров, которые тогда обретали самостоятельность, поскольку до эпохи Барокко полноценной художественной значимостью располагала только музыка, опирающаяся на слово. Важнейшим истоком утверждавших свою автономию инструментальных жанров считается творчество *английских вёрджинелистов* (вёрджинел — английская разновидность клавесина). Это была большая плеяда музыкантов, которые работали главным образом на рубеже XVI–XVII столетий.

Для вёрджинелистов свойственно прямое сближение с народно-бытовой музыкой. В своих произведениях они охотно использовали фольклорные мелодии. Их произведения нередко носят грубоватый, открыто плебейский характер и отличаются чрезвычайной сочностью, терпкостью, ярким жизнелюбием. Всё это представлено и в пьесе лидера вёрджинелистов *Уильяма Бёрда* (около 1543–1623, старший современник Уильяма Шекспира) «**Флейта и барабан**»: откровенный фольклорно-жанровый «примитив», основанный на имитации игры военных музыкальных инструментов (грохот «барабана» и пронзительное звучание «флейты»).

Продолжая рассмотрение сильнейших контрастов, характерных для эпохи Барокко, обратимся к антитезе *трагизм — жизнелюбие*. Именно так: рядом сосуществовали остро противоречивое, мучительное, открыто трагическое ощущение жизни и её радостное, беспроblemное, даже легковесно-беззаботное восприятие. Начнём с рассмотрения трагедийных сторон.

С середины XVI века на смену гармоничному, уравновешенному ренессансному мироощущению всё чаще приходят раздумья о несовершенстве и дисгар-

монии бытия. Упомянувшийся в самом начале шекспировский Гамлет говорит: «*Разлажен жизни ход, и в этот ад // Закинут я...*» Эта разлаженность закономерно порождает ощущение непрочности и ненадёжности существования. Человек чувствует себя щепкой в водовороте жизни.

Одна из самых распространённых тем литературы Барокко — превратности судьбы, которые безжалостно настигают любого. Испанский поэт *Антонио Мира де Амэскуа* (между 1574 и 1578–1640) в поэме «**Песнь**» приводит на этот счёт целую цепь сюжетов: беззаботный щегол сладко щебечет, но его подстрелил охотник; красotka пленяет сердца, но хвори обезобразили её и т. д. В этом ряду и судьба богача.

Совершенно очевидно, что исключительное и случайное начинает восприниматься как норма и закон существования. И в немалой степени по причине подобной субъективной настроенности жизнь человека наполняется тревожностью, беспокойством, смятенностью эмоций. Многие окрашиваются в пессимистические тона, подчёркиваются мотивы тщеты и бренности бытия, что с полной безнадежностью констатирует в сонете «**Куда ни кинешь взор...**» немецкий поэт *Андреас Грүфиус* (1616–1664).

В искусстве Барокко широкое хождение получает тема страданий и мученичества. Причём их причиной чаще всего служили злодейства, исходящие от самих людей. К этой проблеме особенно широко была обращена английская драматургия — сочинения непосредственных предшественников Шекспира и его преемников.

Отдал дань этому и сам *Уильям Шекспир*. Но мысль его глубже. Он стремится понять, откуда берётся зло в человеке, как оно проникает в души людей, что побуждает их коверкать чужую и собственную судьбу, сеять смерть и разрушение. И вскрывает подоплёку преступлений против человека: эгоизм, зависть, честолюбие, жажда власти и т. п.

Шекспиру удалось во всех деталях показать «механику» злодейства. Здесь на память сразу же приходит фигура Яго. Трагедию «**Отелло**» (1604) с достаточным основанием можно было бы назвать именем этого изошрённого интригана, который становится пружиной действия. Он плетёт свои сети, играя на слабостях людей. Ему не откажешь в сильном уме, измышления которого обычно полны цинизма.

Чтобы творить подобное, на поверхность должна была выйти особая порода людей — «*каменные души*», как сказал наш Александр Блок о персонажах шекспировской трагедии «**Король Лир**» (1605). Подсказку ему дал сам драматург. Надломленный испытаниями, Лир жаждет суда над предавшими его дочерьми и в отношении одной из них говорит: «*Я требую медицинского вскрытия Реганы. Исследуйте, что у неё в области сердца, почему оно каменное*».

Следствием всего сказанного становился *трагизм жизневосприятия*, и самые большие глубины в этом отношении находим опять-таки у **Шекспира**. Перед ним, по его словам, открылось «*море бедствий*». И хотя в его пьесах в борьбе мрака и света, в битве злых и праведных сил верх чаще всего одерживают добро и справедливость, не может не утратить цена этой победы — через горы трупов, через исковерканные жизни!

Стутом раздумий Шекспира о трагизме существования можно считать **Сонет 66**, где находим сильнейший выплеск горечи и разуверенности. Нагнетание непереносимых диссонансов жизни ведётся здесь посредством перечисления её гнусностей. И в заключительном двустишии даётся объяснение того, почему всё же нельзя уходить из этого мира: братство близких по духу людей — единственная опора в этой жизни, и нужно всеми силами поддерживать хрупкую нить душевной отзывчивости, сострадания, человечности. Таково было одно из оснований бароч-

ного гуманизма, речь о котором пойдёт в самом конце этого обзора.

Говоря о Барокко как о трагической эпохе, можно привести в качестве свидетельства музыку соотечественника Шекспира — **Генри Пёрселла** (около 1659–1695). Эта печать очень ощутима в его увертюре к спектаклю «**Гордиев узел**», название которого по-своему символично, становясь знаком сложного, запутавшегося в противоречиях времени. Опираясь только на струнные и литавры, при внешней сдержанности выражения композитору удаётся передать в этой музыке колоссальное внутреннее напряжение и пронзительное чувство катастрофичности бытия. Патетика больших чувств и мыслей раскрывается здесь через медлительно-величавую поступь траурного шествия (в ритмах старинной пассакальи).

Обострение жизненных противоречий уже с середины XVI века, то есть на фазе перехода от Возрождения к Барокко, вызвало коренные изменения в панораме изобразительного искусства. Вместе с ощущением дисгармонии бытия в творчество художников входит обрисовка изъянов и язв окружающего мира и более того — его уродства.

Особенно активно эта линия развивалась в нидерландской живописи (позже голландской и фламандской), начиная с **Питера Брейгеля**. В числе его последних полотен — «**Калеки**» (1568), где изображены безногие нищие, похожие на обрубки. Художник акцентирует здесь именно безобразное, отталкивающее, менее всего заботясь о том, чтобы пробудить в зрителе жалость, сочувствие к этим несчастным. Для него данный «объект» — скорее метафора, посредством которой он обнажает уродливые стороны жизни.

В том же 1568 году Брейгель создал картину «**Слепые**» (ил. 4). Пересекая плоскость холста, движется цепь нищих слепцов. Их лица уродливы, на них написаны тупость и животная плотность. Процессия приближается к



Ил. 4. П. Брейгель. «Слепые».

1568. Холст, темпера. 86×154.

Музей Каподимонте, Неаполь, Италия

обрыву, и с каждым шагом всё неустойчивее становятся фигуры, неувереннее жесты — слепцы один за другим падают в ров с водой. Перед нами вновь многозначительная метафора, посредством которой утверждается печальная истина: обычный жизненный путь людей — путь слепцов.

Широко вошла в живопись тема злодеяния и связанного с ним мученичества. Людское жестокосердие раскрывалось с повышенной экспрессией и подчас даже с физиологической обнажённостью.

В картине «**Избиение младенцев**» французский художник **Николá Пуссé** (1594–1665) иллюстрирует библейское свидетельство, согласно которому царь Иудеи Ирод (конец I века до н. э.) при известии о рождении Христа приказал умертвить всех новорождённых — из

опасений за свой трон перед тем, кого пророчество называло «царём Иудейским», и в неведении о местонахождении Младенца Иисуса. Сюжет передан с беспощадной откровенностью и самыми сильнодействующими средствами: истощающая мольба пощадить ребёнка (женщина в центре), отчаяние матери, уносящей убитого малыша (фигура справа), воин, наступивший на горло лежащему младенцу, — всё это самоочевидные факты озверения палачей, их открытого изуверства.

Всячески акцентировалось ощущение мучительности существования. Подобные мотивы нередко воплощались через сцены из последних дней земной жизни Христа. И опять-таки всё это закладывалось начиная с Позднего Возрождения.

Для собора св. Петра в Риме **Микеланджело** (1475–1564, он был одним из архитекторов этого собора) создаёт в числе самых выдающихся своих поздних работ скульптурную группу **Pietà** (Пьетá). Этим итальянским словом (*Скорбящая* или *Милосердие*) в изобразительном искусстве обозначают сцену оплакивания Христа Богоматерью. Здесь до известной степени ещё сохраняется чувство просветлённой возвышенности в раскрытии трагического образа: поддерживая у себя на коленях тело умершего Сына, Мадонна застыла в скорбном смирении перед случившимся.

А вот **Тициán**, младший современник Микеланджело, переживший его всего на 12 лет, уже открыто выражал тему мученичества. Достаточно вспомнить принадлежащее ему полотно «**Св. Себастьян**», где изображено состояние человека, страдающего от пронзивших его стрел.

Этот художник, начинавший свой творческий путь на исходе Возрождения, во многом и очень разнопланово открывал горизонты эстетики Барокко. Она хорошо ощутима в картине «**Несение Креста**» (около 1566). Как и в «Св. Себастьяне» с его грозовой атмосферой, здесь та же затемнённая колорита, но ещё более акцентирована острота психологического состояния центрального персонажа. Внутренне картину пронизывает мысль: Христово «несение Креста» — символ тяжкого, крестного пути человека в этой жизни-юдоли.

Примером «насквозь» барочного решения рассматриваемой темы можно считать полотно итальянского художника **Алессáндро Маньяско** (1667–1749) «**Распятие**». Пафос мученичества и страдания доведён здесь до предела. Взвихренность и даже вздыбленность всей композиции резонирует изображению бушующей стихии. На фоне огромного грозового неба (оно становится почти обязательным атрибутом подобных образных решений) — распятое тело с раз-

вевающимися складками одежды. Ситуация подаётся почти натуралистически, чему способствуют эмоции очевидцев свершившейся казни, находящихся в состоянии величайшего смятения, безмерного отчаяния, глубокого стресса.

Рядом с исключительной противоречивостью, дисгармонией и трагизмом в искусстве Барокко присутствовало прямо противоположное — *яркое жизнелюбие*, радость и лёгкость настроения. То есть произошло расслоение жизненного потока на резко сопоставленные между собой полюсы, которые сосуществовали не только у разных авторов, творивших в одно время, но и в творчестве одного и того же автора.

Только что речь шла о работе **Пуссена** «Избиение младенцев», которая приводилась в качестве свидетельства кошмаров изуверства. И тот же Пуссен мог во всём великолепии передавать сияние красок мира, гармонию людского сообщества, наслаждение благами жизни, что находим, скажем, в картине «**Царство Флоры**» (1631). В центре многонаселённой композиции — Флора, одаривающая всё вокруг радостью, как может это делать богиня цветов и весеннего цветения. Полотно залито солнцем — сам Гелиос (бог солнца) на колеснице движется по небосводу.

Другой пример сочетания, казалось бы, совершенно немыслимых контрастов встречаем в поэзии **Пьера Ронсáра** (1524–1585), соотечественника Пуссена. «**Я высох до костей...**» — поистине леденящие строки, в которых сурово и жёстко говорится о финише жизни. А рядом — стихотворение «**Мой боярышник лесной...**», написанное примерно в те же годы и наполненное лёгкой радостью жизни, где ощущение весенней свежести вырастает в настоящий гимн молодости. Всё это передано, в частности, через динамичные перебивы ритма (в метрике непрерывное чередование семи- или восьмистопных и трёхстопных строк).

Подобную непосредственность в выражении радости жизни среди художников, пожалуй, ярче и полнокровнее, чем кто-либо, воплощал голландский живописец **Франс Халс** (встречается и написание *Гальс*, между 1581 и 1585–1666). Это чувство он нередко раскрывал в удивительных по живости и движению зарисовках типажей, выхваченных из народной среды, подчёркивая душевное здоровье человека из низов (один из замечательных примеров — его «**Мулат**»). Как никто, Халс владел секретом передачи естественной, живой улыбки. От некоторых его детских портретов исходит удивительное в своей заразительности веселье — квинтэс-

сенцией этого может считаться «**Смеющийся мальчик**» (ил. 5).

Продолжая сопоставления, находим в сфере *сценических искусств* следующую ситуацию: Барокко — это эпоха расцвета театральной трагедии, но в то же время это и эпоха расцвета комедии.

Начало расцвету *комедии*, как и вообще начало европейскому профессиональному театру Нового времени, положила итальянская *комедия масок* (*commedia dell'arte*). Она зародилась в Венеции в 1560-е годы, как раз на выходе в эпоху Барокко. А затем в других странах в самом скором времени сложились свои школы комедиографии, увенчанные такими выдающимися именами, как **Шекспир**



Ил. 5. Ф. Халс. «Смеющийся мальчик».

Ок. 1620. Дерево, масло. 30,5×30,5.

Королевская галерея-музей Маурицхёйс, Гаага, Нидерланды

в Англии, *Lópe de Véga* в Испании (настоящее имя — Лóпе Фéликс де Вéга и Кáрпио, 1562–1635), *Мольéр* во Франции (настоящее имя — Жан Батйст Поклén, 1622–1673).

В музыкальном искусстве нечто аналогичное очень ярко и раньше всего заявило о себе в жанре *мадригальной комедии*. Она развивалась в основном в Италии, выросла из мадригала и непосредственно предшествовала появлению оперы. Мадригал в такого рода композициях подвергся театрализации, то есть в него была привнесена сюжетная канва, сценическое действие, диалоги персонажей, игровое начало. Подобные вещи как само собой разумеющегося требовали лицедейства, включения открыто буффонных приёмов, то есть комикования, в том числе связанного и с пародированием.

Законченным образцом мадригальной комедии можно считать «**Представление на масленицу**» *Адриáно Банкьéри* (1567–1634), где в частности одна из сцен выполнена в характере изобретательной и остроумной пародии на молебен («Месса животных»).

Из сказанного становится ясным, что человек того времени отличался завидным чувством юмора, удивительным умением радоваться жизни, а также необычайной живостью характера.

Эта живость была одним из проявлений более общего свойства, присущего эпохе Барокко. Обозначим его словом *динамизм*, что, естественно, подразумевает насыщенность энергией, действием, движением.

Последний из названных признаков (движение) получил своеобразное претворение в зодчестве. Фасады зданий стали отличаться исключительной сложностью: гибкие и подвижные текучие формы, резко выдвинутый рельеф карнизов, колонн и портиков, криволинейные очертания (архитектурная плоскость становится искривлённой или изломанной, используются выгнутые и вогнутые поверхности, витые колонны и т. д.).

Одним из образцов всего перечисленного можно считать **церковь Сан-Кáрло** в Риме (её полное название: Сан-Кáрло áлле Куáтро Фонтáне, 1634–1667). Это плод фантазии итальянского архитектора **Франчéско Борромíни** (1599–1667), которого причисляют к самым блестящим мастерам причудливо-живописного стиля барокко. В полной мере особенности подобного стиля присущи и внутреннему облику сооружений Борромини, что в данном случае дополняется роскошью скульптуры, росписей, лепнины и разнообразием материалов. Совершенно показательный образец — интерьер **церкви Сант-Аньéзе** в Риме.

В России идею подчёркнутого динамизма великолепно передавал в архитектурных формах **Варфоломéй Растрéлли** (1700–1771, о его отце, скульпторе Бартоломéо Растрéлли будет упомянуто позже).

Когда мы входим в главный вестибюль его прославленного творения — **Зимнего дворца** (Петербург), где ныне располагается знаменитый Эрмитаж, и начинаем подниматься по **Иорданской лестнице**, то вместо чётких, прямых лестничных маршей находим текуче-изогнутые очертания как линии перил, так и формы ступеней — таким образом, характерно барочная криволинейность представлена здесь как бы «в квадрате». Стиль барокко заявляет о себе тут и в резко сопоставленных цветовых контрастах: белоснежный мрамор лестницы и тёмные колонны (это напоминает характерный для барочной живописи контраст «белого» и «чёрного», о чём речь впереди), а рядом густая позолота с чрезвычайно усложнённым рисунком лепнины. И во всём — особая роскошь пышного дворцового интерьера.

Уникальным примером растреллиевского динамизма следует считать **Екатерининский дворец** в Царском Селе (ныне г. Пушкин), строившийся в 1752–1757 годах. Его пышный и чрезвычайно протяжённый, трёхсотметровый фасад,

выходящий в парк, отличается невероятным богатством и разнообразием форм.

Сложность архитектурной композиции заключается в её многосоставной структуре: парковый фасад состоит из вереницы малых фасадов, каждый из которых выдержан в своём роде. Объединяет их изошрённая сложность и непрерывное обновление членений и форм (обработка поверхности, ритм выступов, скульптурное убранство, всевозможные типы окон, наличников, колонн и т. д.). Это многообразие увенчано взлётом золотых куполов дворцовой церкви, что к барочному стилю общеевропейского стиля присоединяет чисто русский мотив с очень оригинальной трактовкой луковичной формы куполов.

Музыкальное искусство эпохи Барокко выработало свои формулы двигательной динамики, которые условились обозначать словом *моторика*. Действительно, в ряде случаев это самый настоящий «мотор», работающий безостановочно, в незамирающей пульсации, и великолепно воплощающий сосредоточенный ритм созидательных процессов.

Такого рода энергию великолепно передавал в быстрых частях своих инструментальных концертов итальянский композитор **Антонио Вивальди** (1678–1741). Заострённое выражение мощный двигательный напор не раз получал в музыке **Иоганна Себастьяна Баха**, чем-то напоминая бесперебойно работающий механизм. Подобное можно встретить у него даже в миниатюрах, предназначенных для начинающих музыкантов — например, в одной из его **Маленьких прелюдий** для клавира (Маленькая прелюдия до минор, которая в указателе баховских сочинений числится под номером 999).

Особые грани жизнелюбия принёс с собой стиль *рококо*, который возник во Франции уже на завершающих стадиях эпохи. И если «на входе» (вторая половина XVI века) барочное искусство начиналось с маньеризма, то «на выходе»

(первая половина XVIII столетия) оно во многом трансформировалось в рококо.

Стиль этот отличался светлой, беззаботной, «сибаритской» настроенностью, переводя едва ли не всё в плоскость наслаждения, лёгкости, праздного существования, беспечной игры. Зачастую то было искусство неглубокое, подчас даже поверхностное, но ему невозможно отказать в обаятельной, располагающей к себе изящной грациозности и элегантности. Вот почему фигурирует и другое обозначение этой манеры — *галантный стиль*, что справедливо, поскольку он был связан с атмосферой светской жизни, и значение французского слова *галантный* (*учтивый, вежливый, изысканный*) как нельзя более отражает суть данного художественного направления.

Стиль рококо затронул все виды искусства, но самые значительные результаты принёс в живописи, архитектурном интерьере и музыке.

Живопись рококо отличается изяществом и декоративностью, в её сюжетах почти всегда присутствует такое любопытное свойство: картины напоминают тщательно отрежиссированные театральные сценки. Особую тональность приобретает и колорит — при всей красочности он становится мягким, изысканным, чуть блёклым.

Истоком рококо в живописи послужило творчество французского художника **Антуана Ватто** (1684–1721) со свойственной ему трепетностью рисунка и изысканной нежностью пастельных тонов.

Одна из характерных его работ — «**Праздник любви**» (между 1717 и 1719), где в парке у статуи богини любви Афродиты, сопровождаемой Амуром, дамы и кавалеры разыгрывают галантные сценки (ил. 6).

Пожалуй, с наибольшей полнотой стиль рококо выразил себя в *архитектурном интерьере*. Если в XVII столетии интерес зодчих был сосредоточен на огромных монументальных дворцово-парковых комплексах, то в первой поло-



Ил. 6. А. Ватто. «Праздник любви».

Около 1717. Холст, масло. 61×75.

Дрезденская картинная галерея, Дрезден, Германия

вине XVIII века в центре внимания оказываются небольшие дворцовые здания и городские особняки. Причём основные усилия архитекторов были направлены на интерьер этих построек. Потребности респектабельного аристократического быта выдвинули на передний план такие качества, как комфорт, интимность и непременно оригинальность. Именно эти потребности и удовлетворил стиль рококо с его изысканной роскошью, замысловато-затейливым контуром и часто нарочитой асимметричностью общей композиции и её отдельных деталей.

С подобными устремлениями был связан расцвет *декоративного искусства*. Декоративизм рококо определяли всевозможные живописные эффекты, общая нарядность отделки, прихотливость причудливо-изогнутых линий, сложнейшие лепные и резные узоры, завитки, растительные побеги, цветы, гирлянды. Центральным мотивом орнаментальной композиции часто становится стилизованное изображение раковины — так называемый *рокайль* (отсюда и произошёл термин *рококо*). Для внутреннего убранства помещений широко применялись многочисленные зеркала самых при-

чудливых очертаний, красочные ковры и живописные панно с аллегориями, мифологическими сценами, галантными празднествами, фантастическими сюжетами и мотивами восточной экзотики.

Со временем всё это пришло и в Россию. Перлом расточительно декоративного, роскошного русского рококо стали интерьеры **Китайского дворца** в Ораниенбауме (ныне Ломоносов, близ Петербурга), в том числе находящиеся в этом дворце **Фарфоровый кабинет** и **Стеклярусный кабинет** (стеклярус — род бисера: разноцветные стеклянные трубочки, используемые в декоративных целях). Во втором из них чрезвычайно примечательно панно, занимающее всю стену и заполненное всевозможной экзотикой животного и растительного мира.

В музыкальном искусстве обрисовка особого изящества и грациозности повела к миниатюризму: с точки зрения масштабов это была, как правило, пьеса небольших размеров или сюита, составленная из ряда таких пьес. Фактура отличалась прозрачностью, а звучание — камерностью (несколько инструментов, а ещё чаще клавесин *solo*). Тихий, деликатно-холодноватый тембр клавесина как нельзя лучше отвечал «хорошему тону» (французское *bon ton*) избранного общества, его утончённым вкусам, изысканным манерам и аристократическому этикету. Вот почему синонимом стиля рококо стал *французский клавесинизм*.

Центральная фигура этой школы — **Франсуа Куперен** (1668–1733). Его манеру отличает грациозность мелодического рисунка, прихотливая ритмика, детализированный штрих, насыщенная орнаментика (обилие мелизмов, то есть украшений). Ювелирная отделанность фактуры может вызвать ассоциации с бисером, с вышивкой жемчугом. В отдельных пьесах хрупкость звуковой ткани доведена до такой степени, что музыка начинает напоминать фарфоровую статуэтку (излюбленный жанр прикладной скульптуры рококо) или какую-либо

драгоценную безделушку. Из сочинений Куперена, написанных для клавесина, очень показательна в данном отношении **Сюита № 23**.

В конечном счёте искусство рококо было устремлено к светлой улыбке, радужному свету, «легкокрылой» радости. Как выразился один из ведущих немецких композиторов, работавших в этом стиле, **Гёорг Фёлипп Тэлеман** (1681–1767), «музыка должна пениться, как шампанское». Подобную настроенность превосходно передаёт один из «шлягеров» первой половины XVIII века — популярнейшее **Badinerie** ([Бадинри́], фр. *шутка*) из оркестровой **Сюиты № 2 Баха**. Солирующая здесь флейта (так же, как и клавесин, она была излюбленным тембром музыки рококо) буквально искрится живой радостью жизни, игрой «солнечных зайчиков».

Как помним, эпоха Барокко своё название получила по одноимённому стилю (барокко), который господствовал в европейском искусстве с середины XVI до середины XVIII века. Завершая рассмотрение стиля барокко, обратимся к таким его свойствам, как контрастность, фантазия и барочный темперамент.

Что касается характерной для барокко резко выраженной *контрастности*, то как раз о контрастах, доводимых до уровня антитез, и шла речь до сих пор, и уже говорилось, что именно в этом состоит ключ к пониманию эпохи Барокко.

Очень широко использовался принцип контраста в музыке. Не случайно тогда впервые в практику вошёл приём динамического сопоставления *piano* — *forte* (тихо — громко). Его специфическим вариантом стало «эхо» — излюбленный звуковой эффект того времени: краткая фраза, прозвучавшая *forte*, тут же повторяется на глубоком *piano*. Общее тяготение искусства Барокко к рассматриваемому качеству было настолько велико, что композиторы стремились подчас к совмещению контрастов не только по горизонтали (перемежающие друг друга

эпизоды), но и по вертикали, то есть в од- новре́менности.

Оригинальную разработку такой идеи, технически трудно осуществимой в музыке, находим в **Магнífикате** итальянского композитора **Клáудио Монтевэ́рди** (1567–1643, первый классик мировой оперы). Магнífикат (от первого слова латинского текста *Magnificat anima tua Dominum — Величит душа моя Господа*) — произведение на евангельский сюжет о Благовещении, по форме и масштабу близкое кантате или даже оратории.

В I части названного произведения с совершенно осязаемой отчётливостью противопоставляются два звуковых пласта: нижний, изложенный в протяжённых длительностях — тягуче-сумрачный, гнетущий по своему характеру, и верхний, поданный в оживлённом движении, совсем иной по складу — высветленный, прихотливо-игровой (данная, основная линия, в свою очередь, построена на непрерывном обыгрывании эффекта «эхо»). Этот смелый и яркий драматургический монтаж по смыслу прочитывается как характерный для барочного мироощущения антагонизм двух начал — монашески-аскетичного, «могильного» и жизнелюбивого, юного.

В живописи принцип контраста с особой последовательностью заявлял о себе в таком чрезвычайно устойчивом приёме, как подчёркнуто резкое сопоставление света и тени. В этом, как и во многих других отношениях, одним из самых ранних прорывов в стилистику барокко нужно считать картину **«Святая ночь»** (около 1530) итальянского художника **Антóнио Коррédжо** (около 1489–1534).

В центре полотна — Мария с только что родившимся Христом. Колорит ночного освещения приобретает здесь совершенно определённую образно-смысловую направленность: сияние, исходящее от Младенца, сообщает событию характер чуда. В сплошном световом потоке — лицо юной Мадонны, склонённое

над новорождённым, оно полно радости, нежности и любви.

Всё остальное предстаёт в отблесках этого сияния. Это всё остальное наполнено характерным для искусства Барокко повышенным динамизмом, что находит себя в энергичных позах передних фигур и в сложном диагональном построении полотна. Примечателен и дополняющий контраст: с реальностью основных персонажей (включая Иосифа, который в темноте занят с мулом, — штрих повседневности) сопоставлены парящие в облаке фигуры небожителей, освящающих происходящее на этом уголке земли (мистический акцент).

Сноп яркого света, пронзающий темноту, выхватывающий фигуру либо предмет из фона или окружения и высвечивающий их словно лучом прожектора — вот к какому эффекту часто стремились художники Барокко. Одним из первых к этому сильнодействующему средству стал постоянно прибегать **Тициан**.

В его картине **«Христос-Вседержитель»** (1560-е годы) образ всевидящего и всезнающего Богочеловека выступает из мрака мира светочем мудрости и высшей духовности (ил. 7). Лицо светится из овала угольно-чёрных волос, окаймлённых острыми световыми пучками нимба. И ещё высвечены руки: одна в жесте крестного знамения, другая (как бы изнутри светящаяся) держит тёмный шар с редкими пятнами высветления. Символический смысл подобного колористического решения совершенно ясен: до чего мало света и блага на этой мрачной земле!

По такому же пути подчёркнутого контраста «света» и «тьмы» нередко шли и те живописцы, которых обычно причисляют к реалистам. Один из них — **Диего Веласкес** (полная фамилия — Родри́гес де Сильва Велáскес, 1599–1660). В **«Портрете пожилого мужчины с крестом ордена Сант-Яго»** он даёт ярко освещённое лицо на непроницаемом чёрном фоне стены и одежды. Этот контраст «белого» и «чёрного» в соединении с насторожённым



Ил. 7. Тициан. «Христос-Вседержитель».

Ок. 1570. Холст, масло. 96×80.

Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург. Россия

взглядом и теряющейся в ткани костюма сверкающей змейкой золотой цепочки подчёркивает большое внутреннее напряжение сановитого персонажа, его готовность к превратностям судьбы — к тем превратностям, которые так акцентировались в сознании человека Барокко.

Ещё одно важное качество стиля барокко своё совершенно определённое жанровое обозначение получило в музыке той эпохи — *фантазии*. Сразу же

оговоримся: в характере фантазии в те времена часто создавались и музыкальные пьесы типа прелюдий, токкат, каприччио и т. д. Характерным примером на этот счёт можно считать клавирную пьесу французского композитора **Жана Филиппа Рамо** (1683–1764) «**Перекликание птиц**».

Сильнейшую склонность к фантазии и фантазийности как способу художественного мышления обнаружили и ос-

тальные виды искусства, в том числе живопись. Это находило себя в пристрастии к необычному, причудливому, в обращении к материалу, поражающему своей редкостью и экзотичностью.

Крупнейший мастер голландского пейзажа **Якоб ван Рёйсдал** (1628 или 1629–1682) пишет «**Лесное болото**» как уголок девственной, дикой природы. Возможно, оно существовало в реальности, но даже в этом случае примечательно стремление художника отыскать и зафиксировать в красках подобное. Так или иначе, всё здесь предстаёт в необычном ракурсе, обращают на себя внимание искривлённые стволы и сучья. В сопоставлении с живыми существами (охотник вдалеке и встрепенувшаяся утка вблизи) деревья кажутся огромными, даже циклопическими. Так складывается не только таинственно-сумрачный, но и почти фантастический ландшафт.

Однако если в пейзаже Рёйсдала приходится гадать, могло быть такое или нет, то в картине **Эль Греко «Толéдо»** (1604–1614) изображён реально существующий испанский город. Художник писал её более десяти лет, и в данном случае нам понятны «муки творчества». Реальность для выдающегося мастера была только импульсом, и он самым активным образом преображал и пересоздавал её в соответствии с субъективной игрой своего воображения. Результатом стала искривлённо-изломанная полоса городского силуэта, зажатая между громадами земли и неба, поданными в мрачно-грозовом колорите.

В подобных работах безудержная фантазия граничила с фантастикой и легко могла переходить в неё. С фламандским мастером натюрморта **Франсом Снейдерсом** мы уже встречались (вспомним его «Рыбную лавку»). Есть у него и «живой» натюрморт под названием «**Птичий концерт**».

Натюрморт живой, но абсолютно выдуманый. Начиная с предложенной ситуации, обозначенной заголовком

картины, и кончая такой немислимой деталью: находящаяся в центре полотна сова держит перед собой раскрытые ноты, выступая в качестве дирижёра. Гиперболизм здесь обнаруживается во всём, в том числе в изображении такого скопища всевозможных пернатых и в сильнейшем акценте на диковинных существах, в обрисовке которых господствует заведомо изошрённый вымысел.

В связи с рассмотрением такого качества стиля барокко, как фантазия и фантазийность, отдельного разговора заслуживает *русское искусство* этого времени. Оно ярко и очень по-своему отозвалось на общие веяния эпохи.

К XVII столетию высшего расцвета достигает *русская деревянная архитектура*: избы, мельницы, часовни, церкви и т. д. — всё это рубили без гвоздей и с удивительной художественной выдумкой. Шедевром деревянного зодчества стала **Преображенская церковь** в Кижях (остров на Онежском озере, где ныне находится музей-заповедник русской деревянной архитектуры) (ил. 8).

Многоглавие, то есть обилие куполов, как важнейшая примета русского храмового зодчества доведено здесь до предела — церковь имеет двадцать две главы. Она отличается поразительно замысловатой конструкцией, однако щедрое разнообразие форм собрано в единый пучок, устремлённый ввысь на 37 метров и своеобразно реализующий принцип пирамиды. Тонкая, мастеровитая работа обнаруживает себя в любой детали: и в том, как ладно всё пригнано, образуя затейливо-прихотливый силуэт, и в том, как искусно вышит узор орнамента, создающего трепетную вибрацию чешуйчатой поверхности.

В каменном зодчестве Руси самым известным примером самобытно-национальной параллели фантазиям барокко можно считать **храм Василия Блаженного** на Красной площади в Москве (его «официальное» название: Покровский собор, что на Рву). Исключительная



Ил. 8. Преображенская церковь в Кижих.

1694–1714. Дерево.

Государственный музей-заповедник «Кижы», Карелия, Россия

многосоставность композиции дополнена избыточным изобилием её компонентов и элементов — создатели храма (предполагают, что ими были мастера **Бáрма** и **Пóстник**) словно бы задались целью представить в одном сооружении всё многообразие национальной традиции. В итоге возникает впечатление затейливости и нарядности, граничащей с

пестротой, напоминающей цветистость ярмарочных красок. Храм превращён в своего рода короб чудес, в сказочный расписной терем.

Упоминание о тереме тем уместнее, что рядом, на территории Московского Кремля, несколько позже был построен **Теремной дворец** (1635–1639, мастера **Бажён Огури́ов** и **Трефи́л Шару́тин**).

В его общем облике и особенно в росписях интерьера с полной наглядностью преломились черты русского *узорочья*. Узорожье в данном случае — это настоящий хоровод живописнейших нарядных узоров, это до чрезвычайности яркая, праздничная раскраска и это в высшей степени затейливый вымысел (часто фольклорного происхождения).

Пройдя в XVII веке кульминацию национально-самобытной экзотики, к концу столетия русское искусство всё более склонялось к ассимиляции европейских форм художественного мышления. В их синтезе с русским узорожьем возникло так называемое *московское барокко*, или иначе — *нарышкинский стиль*, поскольку многое в постройках этого стиля было инициировано дворянским семейством Нарышкиных, состоявших в родстве с царской фамилией.

Несколько позже, в связи с реформами Петра I, в новой столице, Петербурге (ныне Санкт-Петербург), складывается русский стиль уже чисто европейского толка. Для очертаний этого стиля очень показателен огромный резной **иконостас Петропавловского собора** (1722–1727, собор находится в Петропавловской крепости в Петербурге). Композиция этого иконостаса далека от привычных стандартов православия: не серия икон, размещённых в последовательной иерархии рядов (чинов), а свободный архитектурный ансамбль. Примечательно, что создан он не живописцами, а резчиками по проекту архитектора **Иváна Зарúдного**.

Включённые в этот иконостас скульптурные фигуры полностью соответствуют европейской традиции. Но немало здесь и национально-своеобразного — в характере виртуозной обработки дерева, в самобытной выдумке. Чем ещё данный шедевр смыкается с эстетикой стиля барокко, так это безудержной роскошью и подчёркнутой живописностью: богатством и разнообразием декоративных мотивов, ослепительной пышностью золотого убранства.

Русское искусство петровской и послепетровской поры восприняло от западного барокко и склонность к оптическим эффектам, уводящим в стихию иллюзионизма. Особенно это проявилось в росписях плафонов (так называют поверхность потолка, украшенную каким-либо изображением). Мастера фресковой живописи достигали удивительного «обмана зрения», рисуя небо, облака, далёкие просторы и летящие в них фигуры, создавая иллюзию прорыва в большое открытое пространство.

Один из таких плафонов можно видеть в уже упоминавшемся **Китайском дворце** Ораниенбаума, где воссоздаётся фантазийная поэтика свободного полёта: люди и птицы реют среди облаков, туманов и развевающихся драпировок. Прекрасные существа с радостной безмятежностью плывут в небесах — так передаётся бесподобная феерия абсолютного воспарения над земным, обыденным, полный отлёт от реальности в мир грёз.

Особого рода барочная фантазия — *утопический роман*. Его истоком стала «**Утопия**» **Томаса Мора** (1478–1535), написанная ещё в 1516 году. Впоследствии, уже как безусловно принадлежащие эпохе Барокко, появились «Город Солнца» (1602) **Томмáзо Кампанéллы** (1568–1639), «Новая Атлантида» (1627) **Фрэнсиса Бэкона** (1561–1626), «Иной свет, или Государства и империи Луны» (изд. 1657) и «Государства и империи Солнца» (изд. 1662) **Савиньёна Сиранó де Бержерáка** (1619–1655) и т. д.

В этих книгах через фантазийные описания, в противовес существующей дисгармонии, утверждалась мечта об идеальном общественном устройстве. Аналогичные мотивы преломились и в массе других литературных произведений — например, в романе **Джóнатана Свифта** (1667–1745) «**Путешествия Гулливера**» (1726). Всё, что привлекло знаменитого героя в вымышленной стране гуингнмов (разумных лошадей), сосредоточено в нескольких предложениях, раскрывающих картину желаемого в



жизни. И это квинтэссенция того, к чему стремились авторы утопий Барокко.

Так, в цепочке суждений (путём доказательств от противного — «здесь не было...») Свифт подытожил развитие утопической мысли. Но «Путешествия Гулливера» — это прежде всего занимательная, вольная, неистощимо изобретательная фантазия, гиперболизм которой направлен либо в сторону наименьшего (лилипуты), либо в сторону наибольшего

(великаны). И она всегда направлена на какую-либо отчётливо осознанную цель. Одна из таких целей — развенчание лженауки. Делает это писатель с неподражаемым юмором, как, допустим, в рассказе о некоем псевдоучёном, открывшем способ пахать землю свиньями и таким образом избавиться от расходов на плуги, скот и рабочих.

(Окончание следует)

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



В.Н. АЛЕСЕНКОВА

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-3768-7024
alesenvic@gmail.com*

VICTORIA N. ALESENKOVA

*Saratov State L.V. Sobinov
Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-3768-7024
alesenvic@gmail.com*

Сценическая интерпретация и внутренние трансформации образа героя в искусстве барокко

Образ барочного героя — мученика или праведника — представляет научный интерес как предмет самопознания и проводник идеи внутренней трансформации. Объектом исследования в большей степени послужила пьеса П. Кальдерона «Стойкий принц» и её сценические воплощения, в меньшей степени — трагедия А. Грифиуса «Екатерина Грузинская». Свойственная барочному герою двойственность внутренней природы и стремление к обретению бессмертия отчётливо отображаются в ментальной схеме перехода от смерти к воскрешению. Внешние страдания и гибель персонажа в этом контексте воспринимаются как символическое отражение внутренних, душевных страданий, способствующих просветлению и мистическому единению с Богом. Сценический образ Дона Фернандо («Стойкий принц») представлен в режиссёрской интерпретации Вс. Мейерхольда (1915), Е. Грозовского (1965) и Б. Юхананова (2013). Это позволяет проследить на разных временных этапах смену восприятия барочного героя от позитивного сценария до негативного. Если позитивный сценарий трансформации образа утверждает процесс обретения души Бога, то негативный сценарий отрицает возможность духовного возрождения и вытесняет Бога за пределы внутреннего пространства героя, превращая его из спасителя в жертву.

Stage Interpretation and Inner Transformations of the Image of the Hero in Baroque Art

The image of the Baroque hero — the martyr or righteous man — is of scholarly interest as an object of self-knowledge and a guide of the idea of inner transformations. The object of the research has been served to a great degree by Pedro Calderon's play "The Constant Prince" and its stage manifestation, to a lesser degree Andreas Grifius' play "Catharina von Georgien." The duplicity of inner nation typical of the baroque hero and the aspiration towards acquiring immortality are clearly reflected in the mental scheme of the transition from death to resurrection. The protagonist's outward suffering and death are perceived in this context as a symbolic reflection of the inner sufferings of the soul capable of enlightenment and a mystical unification with God. The scenic image of Don Fernando ("The Constant Prince") is presented in the directorial images of Vsevolod Meyerhold (1915), Jerzy Grotowski (1965) and Boris Yukhananov (2013). This makes it possible to trace on various temporal stages the baroque hero's change of perception from a positive to a negative scenario. Whereas the positive scenario of the image's transformation asserts the process of attaining God, the negative scenario denies the possibility of spiritual reawakening and displaces God beyond the scope of the hero's inner space, turning the hero from a savior into a victim.

**Ключевые слова:**

барочный герой, «Стойкий принц» Кальдерона, «Екатерина Грузинская» Грифиуса, трансформация образа, сценическая интерпретация.

Keywords:

the baroque hero, "The Constant Prince" by Calderon, "Catharina von Georgien" by Grifius, transformation of the image, stage interpretation.

Для цитирования/For citation:

Алесенкова В.Н. Сценическая интерпретация и внутренние трансформации образа героя в искусстве барокко // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 32–39. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.032-039.

Термин «барокко» в современной искусствоведческой интерпретации наделён более широким спектром значений, чем это было в прошлом, и выходит за рамки «причудливого» стиля в искусстве XVII–XVIII веков. Потеряв специфическую связь с понятием абсурда или гротеска, он распространился и охватил все формы творческой активности — от архитектуры, скульптуры и живописи до музыки и литературы [13, с. 38]. Барокко, наряду с понятием стиля и эпохи, включает в себя и особую тенденцию «мышления в экспрессивных, динамичных формах» [3, с. 90]. С этой точки зрения искусство барокко является отражением взрывоопасных процессов, происходивших в человеческой душе (на фоне быстро меняющейся картины мира) с её противоречивыми чувствами и свойствами, с её стремлением среди земной порочности, непостоянства и смерти обрести Бога и проложить путь к бессмертию. Поэтому в литературе барокко «широкое хождение получает тема страданий и мученичества» [5, с. 11]. Основу многих драматических сюжетов составляют «непрерывные колебания от счастья к несчастью» [11, с. 339], формируя представление о культуре и духовном облике эпохи.

Типичный барочный герой отличается душевной раздвоенностью, он мечется между землёй и небом, между роскошью и аскетизмом, между самоутверждением и служением, не умея примирить ум и

чувства в условиях пугающей изменчивости бытия. Однако «барокко — это не только показ недостоверности сущего, но и стремление найти за призрачным подлинное, за мнимым — настоящее» [10, с. 183]. Образ героя-страдальца, самозабвенно умирающего за веру, возникает как антитеза духовному безволию. «Мученик долга и чести» особенно отчётливо проявляется в испанской, а позже и германской драматургии как эталон праведности, которая заключается в героическом устремлении человека к Богу. Это устремление носит мистический характер и основано на убеждении, что путь обретения Бога находится во внутреннем пространстве человека, в его душевной обители.

В описании испанской подвижницы св. Терезы Авильской (1515–1582) душевная обитель (или «внутренний замок») представляет собой сферический лабиринт со множеством комнат, в центре которого сияет Бог. Однако не все души способны найти его. Многие, заблудившись, удаляются от сияющей центральной залы и погружаются во тьму, полную искушений, а иные, отказавшись от поисков, вовсе покидают замок и бродят вокруг него. Св. Тереза видела путь обретения душой Бога в образе внутренней трансформации: шелковичный червь должен умереть, чтобы превратиться в бабочку, то есть совершить ритуальный переход от смерти к возрождению [9].

В истории испанского театра Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681) счита-

ется классическим мастером драматургии барокко. Его герои, удивительным образом сочетающие в себе плотское и мистическое, «совершают поразительные открытия, — отмечает В. Силюнас, — каждый из них открывает своего Бога» [10, с. 241]. Это подразумевает, что герой непременно проходит этап внутренней трансформации, которую следует рассмотреть более подробно. Персонаж пьесы «Стойкий принц» Дон Фернандо выделяется тем, что является носителем противоположных качеств барочного героя и одновременно представляет собой яркий пример героя-мученика, ступившего на праведный путь самопожертвования. Пьеса написана в 1628 году и интерпретирует исторические события 1437 года. На русский язык текст Кальдерона переводился неоднократно, но наиболее совершенными признаны переводы К. Бальмонта и Б. Пастернака.

В начале пьесы главный герой предстаёт кровожадным захватчиком. Португальский инфант Дон Фернандо, брат короля Эдуарда, является магистром рыцарского Ордена Ависа, созданного для борьбы с «неверными». Его флотилия высаживается на африканский берег с целью захватить очередной мусульманский город Танжер и «наполнить его кровью и огнём» в случае сопротивления. Фернандо искренне считает себя просвещённым христианином, выполняющим важную миссию — распространение и возвеличивание веры в Бога. По его убеждению, исламский полумесяц — «символ ночи и затмения» — несёт угрозу христианскому кресту — «светочу истины небесной», и потому вражда их предопределена. Ощущая себя верным слугой Бога, Фернандо не только не кичится своим именем и положением, но даже скрывает свой высокий статус.

Одержав победу в поединке над военачальником арабов Мулеем и узнав о том, что сердце любви к женщине, Фернандо неожиданно проявляет сострадание к врагу («Жизнь дарить —

большое счастье») и возвращает ему свободу. «Ты и жесток, и милосерд», — восклицает Мулей, обнаруживая наличие в главном герое свойственных барокко противоборствующих начал. Когда в плен к арабам попадает сам Фернандо, его принимают как гостя и оказывают подобающие его сану почёт и уважение до тех пор, пока он представляет собой ценность для возможного обмена на город Сеуту. Однако стоило принцу низложить свой статус до простого пленника и отменить сделку, как его судьба коренным образом меняется.

Непривычный к суровой жизни принц принимает все тяготы рабского существования — оковы, унижение, грязную работу в конюшнях, голод и холод — как «жребий, посланный свыше», самозабвенно подчиняясь божьей воле. Он готов выносить страдания ради того, чтобы город Сеута оставался христианским и его жителям не пришлось бы предательски менять веру под властью мусульман, чтобы из недавно построенных католических храмов не был изгнан Бог и церкви не были превращены в ясли или мечети. Отказавшись от подготовленного Мулеем побега, Фернандо вновь проявляет благородство, спасая обязанного ему жизнью военачальника от неверности своему королю. Для принца «честь и долг выше дружбы и любви», но именно любовь и дружба помогают непримиримым врагам увидеть друг в друге Бога и раскрыть его в себе.

Поэтическая красота описываемых персонажами пейзажей противоречит жестокости происходящих на их фоне событий. Роскошь и величие королевского двора и властителей соседствуют с нищетой и муками рабов, но размытость границ между величием и абсолютным беспорядком открывается пониманию одного Дона Фернандо. Это понимание, с одной стороны, заставляет принца смиренно отказаться от собственной исключительности и, с другой стороны, вдохновляет его пройти путём Бога —

принять смертные страдания за веру и стать спасителем целого города. Нет сомнений, что Кальдерон позволяет своему герою возвыситься до подражания Христу. Приняв мученическую смерть и даже не будучи похороненным, Фернандо воскресает в духе. В парадном рыцарском облачении он является с горящим факелом перед войском португальцев и приводит их к неожиданной победе над армией арабов. Однако целью этой победы является уже не захват новых территорий и не умножение жертв, а, напротив, временное перемирие и обмен высокогородных пленников на тело умершего принца, обретшего духовное бессмертие и ставшего для своих соотечественников святыней.

Созданный Кальдероном образ Дона Фернандо — стойкого принца — закрепил в драматическом искусстве барокко образец праведника как человека, прошедшего внутреннюю трансформацию, выраженную в ментальной схеме перехода от смерти к возрождению. Двойной смысл этой трансформации заложен как во внешней форме — физической гибели и последующем воскрешении героя, так и на внутреннем плане — в мистическом обретении душой Бога через отказ от собственного владычества над судьбой в пользу принятия воли Всевышнего.

Двумя десятилетиями позже сходный образ праведника появляется в драматургии немецкого поэта эпохи барокко Андреаса Грифиуса (1616–1664). В трагедии «Екатерина Грузинская» (1648) Грифиус создаёт классический образ героини-мученицы в лице прекрасной грузинской царевны. Смелая воительница становится заложницей персидского шаха Аббаса и покоряет его жестокое сердце. Влюблённый шах предлагает Екатерине принять ислам и стать его женой или умереть. Согласие на предложение шаха подразумевает для царевны не только предательство веры Христовой, но и подрыв мужества её верноподданных и укрепление победы персов-мусульман

над православными землями Грузии. Поэтому Екатерина проявляет стойкость и, оскорбив шаха отказом, принимает мученическую смерть за христианскую веру, за свободу своего царства от власти иноверных захватчиков.

В основу пьесы Грифиуса положены подлинные события жизни кахетской царицы Кетеван (1575–1624), десять лет томившейся в заточении в Ширазе и казнённой персидским шахом Аббасом. Трагическая история грузинской царицы (матери прославленного царя Теймураза) была распространена португальскими монахами и получила в XVII веке широкую известность в Европе и России [12]. Любопытно, что останки причисленной к лику святых Кетеван в начале XXI века обнаружены в руинах монастыря, основанного 400 лет назад в индийском Гоа португальцами-августинцами. Расхождение драматического сюжета «Екатерины Грузинской» с историческими событиями невелико, хотя Грифиус изменил многие детали, в том числе уменьшил возраст и статус героини-мученицы. Пьеса ставилась несколько раз при жизни автора, но после была надолго забыта и до сих пор не переведена на русский язык. Причина сценической непопулярности трагедии, вероятно, кроется не только в статичности действий фабулы, но и в отсутствии отчётливой внутренней трансформации центрального образа, ставшей характерной инициацией барочного героя.

Напротив, пьеса Кальдерона «Стойкий принц» до сих пор представляет интерес для театральных режиссёров, хотя искажает исторические события. Испанский драматург намеренно идеализировал образ Фернандо. Исторический прототип персонажа не проявил особого мужества и патриотизма и умер в плену спустя шесть лет в ожидании затянувшихся переговоров об обмене. Его останки были перевезены на родину без малого через тридцать лет после его смерти [10].

Эстетика испанского барокко и свойственные ей эсхатологические мотивы,

во многом созвучные с русским символизмом Серебряного века, привлекли активное внимание творческой элиты России к драматургии Кальдерона. Всеволод Мейерхольд, вдохновлённый переводами К. Бальмонта, воплотил на сцене подряд три пьесы испанского автора, в том числе и «Стойкого принца». Постановка была осуществлена на подмостках Александринского театра в 1915 году, в разгар Первой мировой войны.

Спектакль как прощальный бенефис актёра Ю. Озаровского получил очень короткую сценическую жизнь, и о нём остались скудные воспоминания. Тем не менее известно, что режиссёру удалось воссоздать на сцене в тандеме с художником А. Головиным атмосферу барочной Испании, передать художественными средствами условного театра её дух, ощущение времени и пространства испанского корраля. Многие сцены были разыграны на выдвинутом в зрительный зал просцениуме, максимально приближая действие к публике. Роль Дона Фернандо исполнила Нина Коваленская. На фоне бурно развивающихся в России политических событий и нависшей военной угрозы тема внутренней стойкости прозвучала особенно актуально, позволяя по-новому осмыслить героизм — как «осознанное самопожертвование и победу над судьбой» [1, с. 21]. Сценический образ Фернандо в режиссёрской интерпретации Мейерхольда призывал зрителей к самоопределению и утверждал в человеке колоссальные внутренние силы.

Тема героического самопожертвования обрела новое звучание спустя 50 лет в знаменитой постановке польского режиссёра Ежи Гротовского. «Стойкий принц» в переводе Ю. Словацкого был поставлен в 1965 году в Театре-лаборатории «13 рядов» во Вроцлаве и идеально воплотил концепцию театра как сценического ритуала. Ритуал интерпретировался режиссёром как «акт исповедальности» артиста через своего персонажа, откровенно обнажающего перед публи-

кой все грани внутреннего состояния в момент символического перехода в смерть. По замыслу, зрители включались в круг сценического действия и погружались в процесс самопознания.

В спектакле Гротовского актёр Ришард Чесляк переживал душевные страдания Фернандо так, что они становились для исполнителя очищающей и обновляющей силой. Критик Й. Келер отмечал исходящий от Чесляка «внутренний свет» и такое состояние внутренней лёгкости и благодати, что казалось, «актёр в любой момент взлетит» [цит. по: 4, с. 111]. «Просветление» у Гротовского становилось ключевым этапом внутренней трансформации барочного героя-мученика. Образ Фернандо-Чесляка, невольно отождествляемый в процессе восприятия с Христом, оказывал на зрителей столь сильное воздействие, что способствовал возникновению схожих душевных переживаний и состояний. «Стойкий принц» Ежи Гротовского остаётся непревзойдённым сценическим воплощением заложенного Кальдероном в пьесу мистического опыта.

Полвека спустя ракурс восприятия барочного образа основательно изменился. Российский режиссёр Борис Юхананов переосмыслил и переименовал «Стойкого принца» в «Стойкий принцип». На основе классического текста П. Кальдерона (в переводе Б. Пастернака) и «Пира во время чумы» А. Пушкина был создан двухчастный (идуший в два дня) спектакль «в трёх актах, двух кладбищах и одном концерте». Премьера постановки состоялась в «Школе драматического искусства» в 2013 году, вторая редакция спектакля идёт на сцене «Электротeatра Станиславский» в Москве.

Первая часть посвящена непосредственно истории Фернандо в исполнении Игоря Яцко, вторая же часть представляет собой коллаж из «сценок-мушкетёров» — снов и миражей на кладбище, сплетённых в замысловатые «узоры» в паутине бесконечных реминисценций



к сюжетам, мотивам, песням, историческим событиям, персонажам и природным явлениям. Режиссёр в комментарии к спектаклю объясняет свою концепцию как деление бытия на стойкий принцип двойственности, носителем которого является принц Фернандо, — принцип мира в сфере жизни и принцип смерти в сфере иллюзий.

Дон Фернандо в современной интерпретации неизменно обречён на смерть, как на сцене обречены на смерть слова, тексты и смыслы, вытесняемые нагромождением пластических и танцевальных этюдов, похожих на «винегрет, капуста, перепачканную палитру художника» [7]. Образ барочного героя претерпевает чудовищную трансформацию: из представления о человеческой душе, стремящейся к обретению бессмертия, он мутирует до представления о коллективном сознании социума или человечества, характерным принципом которого является стремление к смерти.

Триумфальный церемониал смерти в постановке Юхананова, с одной стороны, продолжает концептуальную линию театра Ж. Жене с его идеей погребения как праздника, заставляющего «мертвеца заново прожить и умереть на глазах у него самого и публики» [6, с. 149]. С другой стороны, как верно подметила Н. Исаева [7], сведение сюжетных линий в финале спектакля к «Пиру во время чумы» заставляя провести параллель с размышлением А. Арто о театре как чуме [2]. В свете концепции Арто, театральное представление Юхананова призвано вскрыть, подобно болезни, моральные и социальные нарывы, чтобы закончить-

ся смертью или выздоровлением. Однако колоссальное нагромождение режиссёрской фантазии, тиражируя идею бесконечной смены ракурсов одного и того же события в калейдоскопе времён, исключает возможность реализации позитивного сценария трансформации.

На основе сценических интерпретаций «Стойкого принца» можно сделать следующее заключение. Режиссёрская трактовка образа барочного героя-мученика даёт ключ к пониманию внутренних процессов, познаваемых как метафизический опыт, свойственный той или иной эпохе. Позитивный сценарий трансформации (переход от смерти к возрождению) утверждает посредством искусства путь обретения души Бога. Этот путь подразумевает достижение ментального очищения и просветления, которому способствуют героически пережитые страдания, причём внешние страдания воспринимаются как символическое отражение внутренних, душевных страданий. Негативный сценарий трансформации отрицает этап возрождения и заявляет о таком ментальном состоянии общества, при котором достижение просветления невозможно. Подобная интерпретация образа подразумевает вытеснение Бога за пределы внутреннего пространства и погружение души в нескончаемый круговорот миражей и кошмаров. В результате страдания мученика не преображаются в героические, и он, пассивно ожидая спасения извне, остаётся вечной жертвой, тогда как барочный герой-праведник, пройдя через мистическую смерть, из жертвы превращается в спасителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арефьева А.Б. Кальдерон и Мейерхольд (Испанская классическая драматургия на русской сцене начала XX века): Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва: ГИИ, 2013. 27 с.
2. Арто А. Театр и чума // Арто А. Театр и его двойник. М.: МАРТИС, 1993. С. 13–32.
3. Власов В.Г. Стили в искусстве. Т. 1. СПб.: Кольна, 1995. 672 с.

4. Гротовский Е. К бедному театру. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2009. 304 с.
5. Демченко А.И. Эпоха Барокко — магистрали художественного творчества. Очерк второй // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 5. С. 9–18.
6. Жене Ж. Это странное слово // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост. С. Исаев. М.: ТПФ Союзтеатр, ГИТИС, 1992. С. 140–149.
7. Исаева Н. Подземные воды и вязкий огонь: «Стойкий принцип» Бориса Юхананова // Театр, 2016. № 23. С. 16–21.
8. Макогоненко Д.Г. Кальдерон в переводе Бальмонта. Тексты и сценические судьбы // Педро Кальдерон де ла Барка. Драммы. В 2-х книгах. Книга вторая. М.: Наука, 1989.
URL: http://az.lib.ru/k/kalxderon_p/text_0050.shtml (Дата обращения: 12.09.2020).
9. Св. Тереза Авильская. Внутренний Замок, или Обитель // Подвижники: Избранные жизнеописания и труды. Самара: Агни, 1998. С. 380–508.
10. Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб: 2000. 469 с.
11. Солодовник К.Б. Диалогичность барочной и постмодернистской художественных систем // Дергачёвские чтения — 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 5–7 октября, 2006 г. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета; Изд. дом «Союз писателей», 2007. Т. 2. С. 336–344.
12. Цулая Г.В. Из истории грузинской агиографии: «Мученичество всеславной страдальницы царицы Кетеван, которая была замучена неверным царём Персии Шах-Аббасом в городе Ширазе» // Этнографическое обозрение, 2000. № 2. С. 100–115.
13. Brandt G. German Baroque Theatre and the Strolling Players, 1550–1750 // A History of German Theatre. Edited by S. Williams and M. Hamburger. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 38–64.

Об авторе:

Алесенкова Виктория Николаевна, кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0002-3768-7024, alesenvic@gmail.com

REFERENCES

1. Aref'eva A.B. Kal'deron i Meyerkhof'd (Ispanskaya klassicheskaya dramaturgiya na russkoy stsene nachala XX veka) [Calderon and Meyerhold (Spanish Classical Drama on the Russian Stage of the Beginning of the 20th Century)]. *Avtoreferat dissertatsii kandidata iskusstvovedeniya* [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2013. 27 p.
2. Arto A. Teatr i chuma [Artaud A. The Theater and the Plague]. *Teatr i ego dvoynik* [The Theater and its Double]. M.: MARTIS, 1993, pp. 13–32.
3. Vlasov V.G. *Stili v iskusstve* [Styles in Art]. Vol. 1. St. Petersburg: Kolna, 1995. 672 p.
4. Grotovskiy E. *K bednomu teatru* [Towards a Poor Theater]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. 2009. 304 p.
5. Demchenko A.I. Epokha Barokko — magistrali khudozhestvennogo tvorchestva. Ocherk vtoroy [The Baroque Era as a Thoroughfare of Artistic Creativity. Second Essay]. *Manuskript*. Tambov: Gramota, 2019. V. 12. Issue 5, pp. 9–18.
6. Zhene Zh. Eto strannoe slovo [Genet J. This is a Strange Word]. *Kak vseгда — ob avangarde: Antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda* [As Always — About the Avant-garde: Anthology of the French Avant-garde Theater]. Comp. S. Isaev. Moscow: TPF Soyuzteatr, Russian Institute of Theatrical Arts, 1992, pp. 140–149.



7. Isaeva N. Podzemnye vody i vyazkiy ogon': "Stoykiy printsip" Borisa Yukhananova [The Underground Waters and the Viscous Fire: "The Steadfast Principle" by Boris Yukhananov]. *Theater*, 2016, No. 23, pp. 16–21.
8. Makogonenko D.G. Kal'deron v perevode Bal'monta. Teksty i stsenicheskie sud'by [Calderon in Translations by Balmont. Texts and Stage Destinies]. *Pedro Kal'deron de la Barka. Dramy. V 2-kh knigakh. Kniga vtoraya* [Pedro Calderon de la Barca. Dramas. In 2 Volumes. Volume 2]. Moscow: Nauka, 1989. URL: http://az.lib.ru/k/kalxderon_p/text_0050.shtml (Accessed: 09.12.2020).
9. Sv. Tereza Avil'skaya. Vnutrenniy Zamok, ili Obitel' [St. Teresa of Avila. Interior Castle, or The Mansions]. *Podvizhniki: Izbrannye zhizneopisaniya i trudy* [The Ascetics: Selected Biographies and Works]. Samara: Agni, 1998, pp. 380–508.
10. Silyunas V.Yu. *Stil' zhizni i stili iskusstva (Ispanskiy teatr man'erizma i barokko)* [The Style of Life and the Style of Art (Spanish Mannerist and Baroque Theater)]. St. Petersburg: 2000. 469 p.
11. Solodovnik K.B. Dialogichnost' barochnoy i postmodernistskoy khudozhestvennykh sistem [The Dialogic Aspects of Baroque and Postmodernist Art Systems]. *Dergachevskie chteniya — 2006. Russkaya literatura: natsional'noe razvitie i regional'nye osobennosti: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Ekaterinburg, 5–7 oktyabrya, 2006 g.* [Dergachev Conference — 2006. Russian Literature: National Development and Regional Features: Materials of the International Scholarly Conference, Ekaterinburg, October 5–7, 2006]. Ekaterinburg: Urals University Publishing House; Publishing House "Soyuz pisateley", 2007. Vol. 2, pp. 336–344.
12. Tsulaya G.V. Iz istorii gruzinskoy agiografii: "Muchenichestvo vseslavnoy stradalitsy tsaritsy Ketevan, kotoraya byla zamuchena nevernym tsarem Persii Shakh-Abbasom v gorode Shiraze" [G.V. Tzulaya. From the History of Georgian Hagiography: "Martyrdom of the Glorious Sufferer Queen Ketevan who was Tortured to Death in Shiraze City by the Unfaithful King of Persia Shah-Abbas"]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic Review], 2000. No. 2, pp. 100–115.
13. Brandt G. German Baroque Theatre and the Strolling Players, 1550–1750. *A History of German Theatre*. Edited by S. Williams and M. Hamburger. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 38–64.

About the author:

Victoria N. Alesenkova, Ph.D. (Arts), Senior Researcher,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire
(410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0002-3768-7024, alesenvic@gmail.com



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

УДК 736.2

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.040-051

О.О. АЛИЕВА*Уральский государственный архитектурно-художественный университет**г. Екатеринбург, Россия*

ORCID: 0000-0002-7999-8525

*olg.alieva2012@yandex.ru***OLGA O. ALIEVA***Ural State University
of Architecture and Art**Yekaterinburg, Russia*

ORCID: 0000-0002-7999-8525

*olg.alieva2012@yandex.ru***Образы, техника
и стилистика барокко
в творчестве
уральских камнерезов**

Статья рассматривает особенности развития на Урале жанра фигуративной скульптуры малых форм из составного камня путём сопоставления с искусством итальянских мастеров эпохи барокко — основателей этого вида камнерезного искусства. Малая фигуративная скульптура из составного камня (полилитная), сложившаяся как самостоятельный жанр камнерезного искусства в XVII веке в Италии, получила дальнейшее развитие не только в Западной Европе, но и в России, в крупных отечественных центрах художественной обработки камня. На Урале, несмотря на дореволюционные предпосылки, освоение принципов изготовления антропоморфных изображений в полилитной технике происходит только в советский период как определённая школа подготовки специалистов. На современном этапе можно наблюдать активное развитие жанра в искусстве уральских камнерезов. Сегодняшний расцвет полилитной фигуративной скульптуры малых форм в творчестве уральских камнерезов связан не только с культурой обработки этого материала и преемственностью навыков работы в полилитной технике, но и с обращением к традициям полихромных фигуративных композиций флорентийских мастеров эпохи барокко,

**The Images, Technique
and Stylistic Features
of the Baroque Style
in the Works of the Urals
Stonemasons**

The article examines the particularities of the development in the Urals region of the genre of figurative sculpture of small forms from assembled stone by means of comparison with the art of the Italian masters from the baroque period, the establishers of this type of stonemasonry art. The small figurative sculpture from assembled stone (polylite), which has developed as an independent genre of the art of stonemasonry in the 17th century in Italy, acquired further development not only in Western Europe, but also in Russia, in the large-scale centers of artistic elaboration of stone in the country. In the region of the Ural Mountains, notwithstanding the pre-revolutionary conditions, the mastery of the principles of preparation of anthropomorphic images in the polylite technique took place only during the Soviet period as a particular school of preparation of specialists. At the contemporary stage it becomes possible to observe an active development of this genre in the artworks of the stonemasons of the Urals. The present-day flourishing of the polylite figurative sculpture of small forms in the works of the Urals-based stonemasons is connected here not only with the culture of elaborating this material and the successive continuity of the skills of working in the polylite technique, but also with the turn to the traditions of polychrome

эффектностью и натуралистичностью изображения.

Ключевые слова:

камнерезное искусство, уральские камнерезы, полилитная техника, скульптура малых форм, полихромные композиции флорентийских мастеров.

figurative compositions of Florentine masters of the Baroque Era, the effectiveness and naturalist qualities of their depiction.

Keywords:

the art of stonemasonry, stonemasons from the Urals, the polylite technique, sculpture of small forms, polychrome compositions of the Florentine masters.

Для цитирования/For citation:

Алиева О.О. Образы, техника и стилистика барокко в творчестве уральских камнерезов // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 40–51. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.040-051.

Каждый художественный стиль оставляет след в истории искусства, находит выражение в его дальнейшем развитии, проявляясь в последующие эпохи в культуре разных народов. Возвращаясь сегодня к художественному наследию эпохи барокко, как это ни парадоксально, мы ощущаем современные реалии. Именно на заре Нового времени в Западной Европе утвердился жанр малой фигуративной скульптуры из составного камня, расцвет которого в уральском камнерезном искусстве пришёлся на начало XXI века.

Произведения из составного декоративного камня известны с древности. Ещё античные скульпторы достигали виртуозности, монтируя в одно целое изготовленные из разных пород камней отдельные части скульптуры [1, с. 118]. Античные принципы создания скульптуры из камня получили развитие в эпоху Возрождения в Италии, в особенности во Флоренции. Здесь активно развивается искусство каменной скульптуры, основанное на древней культуре обработки камня, щедро залегающего в недрах холмов Тосканы.

Флорентийцы чтили камень. Для них это был самый прочный, самый долговечный в мире материал; из камня они строили свои дома, дворы и амбары, церкви, города; камень давал им в тече-

ние тысячелетий занятие, мастерство, независимость, пропитание. Они поклонялись камню, словно богу, как поклонялись ему их предки — язычники этруски. Решающую роль в возрождении здесь скульптурной обработки камня играли личные пристрастия правителей Флоренции династии Медичи. Они, как известно, всячески поддерживали развитие искусства, покровительствуя талантам и приглашая их, приобщая к работе в своих дворцах одарённых художников. Лоренцо Великолепный организует школу скульптурного мастерства. В ней в своё время обучался Микеланджело. Особое отношение к материалу, знание его особенностей, умение и навыки работы с камнем, востребованность и благоприятные условия для развития способствовали созданию всемирно известных шедевров художников Возрождения.

Наряду с развитием крупных скульптурных форм, к которым обращались для оформления интерьеров, появляется интерес и к более мелкой пластике из камня. В конце XVI века Фердинанд I Медичи (1549–1609) основывает во Флоренции первую придворную мастерскую по изготовлению изделий из камня, расположенную в Палаццо Уффици, где на рубеже XVI–XVII столетий появляются первые опыты работы по изготовлению небольших по размеру элементов убран-

ства храмового интерьера из составного камня. Стремление к передаче реальной телесности формы и широкий выбор камня за счёт ввозимого из других областей благодаря развивающейся торгово-экономической политике способствовали возникновению феномена полихромии скульптуры посредством использования эстетических возможностей цветного поделочного камня.

Но своего становления как самостоятельного жанра искусства и расцвета малая полихромная скульптура из составного камня достигла в XVII веке. Барокко, зародившись в Италии, было прямым продолжением эпохи Возрождения, развитием его идей и форм. Основные критерии нового стиля, как и ренессансного, восходят к Античности. Но вместе с тем барокко свойственны ещё большая роскошь и эффектность в художественном выражении. Синтез искусств и стремление подчинить отдельные произведения пышности и яркости архитектурного ансамбля наделили скульптуру живописными и декоративно-иллюзорными характеристиками, цвет и текстура материала в которых играли немаловажную роль. Эстетические принципы искусства XVII века явились толчком к дальнейшему развитию антропоморфной малой скульптуры из различных по цвету и текстурному рисунку камней, формированию в ней собственного художественного языка, располагающего богатыми средствами выражения. В ней соединились язык пластики и знание выразительных возможностей минералов. Что позволяет утверждать, что в камнерезном искусстве возникло самостоятельное жанровое направление — полилитная скульптура малых форм. Её характеризует большое количество деталей. Для каждого элемента композиции подобран свой образец, имитирующий его натурные особенности.

Флорентийские мастера были пионерами в изготовлении статуэток из благородных камней разной окраски, скле-

енных между собой. Здесь справедливо упомянуть о творчестве Джузеппе Антонио Торричелли (1659–1719), резчика мастерской по изготовлению изделий из полудрагоценных камней во Флоренции. Он успешно работал в полилитной технике, создавая камерные скульптурные произведения по заказу герцога Козимо III (1642–1723).

Поражает мастерством исполнения бюст Виттории делла Ровере (ил. 1), матери великого герцога Тосканского Козимо III. Бюст Великой герцогини собран из нескольких частей, вырезанных из полудрагоценных и поделочных камней. Единый кусок светло-розового халцедона использован для лица с инкрустированными яшмой губами, радужными оболочками глаз из прозрачного халцедона со зрачками из сардоникса и бровями из египетского галечника. Оживляет взгляд, наделяя его ярким блеском, полировка поверхности твёрдого халцедона. Накинута на голову вуаль выполнена из фламандского парагонита. Её пластичные складки ложатся на плечи герцогини, приоткрывая густую вьющуюся массу волос. Из этого же камня выполнен и корсаж с пышными, сборчатыми рукавами. Коричневый текстурный рисунок парагонита, идущий вертикальной полосой с правой стороны корсета, имитирует рисунок дорогой ткани королевского платья. Портрет Великой герцогини выглядит настолько реально-осязаемым, что кажется живым. Точно подмеченное свойство камня соответствовать при определённом подборе и обработке реальным образам и предметам становится одним из основных выразительных средств малой полилитной скульптуры.

Известна ещё одна работа, иллюстрирующая становление и развитие в искусстве итальянского барокко фигуративной малой скульптуры из составного камня. Это статуэтка из твёрдых камней, представляющая одного из Медичи, герцога Орсини (ил. 2). Автор произведения не установлен. Персонаж изображён ко-



*Ил. 1. Дж. А. Торричелли.
Бюст Виттории делла Ровере.
1713. Полудрагоценные камни¹.
Палаццо Питти, Музей серебра.
Флоренция, Италия*

ленопреклонённым: герцог становится на колени на подушку из окрашенной в красный цвет бронзы. На нём парадное одеяние из чёрного мрамора. С правого плеча ниспадает чёрный плащ, образуя многочисленные складки. Костюм насыщен различными деталями: пуговицами, диагональной лентой, поясом, бантами. Рядом лежит чёрная шляпа с широкими полями и пышным пером. Голова и руки герцога выполнены из розового халцедона, волосы, усы, изящная бородка и брови — из коричневого агата. Взгляд опущен вниз. Шея закрыта пышным гофрированным воротником из белого мрамора. Композиция расположена на высокой квадратной подставке.

Как видно из приведённых примеров, итальянские мастера эпохи барокко щедро наделяли антропоморфные скульптурные произведения из составного камня точными натурными характеристиками, стремясь приблизить свои произведения к реальному оригиналу,

удивляя правдоподобием исполнения. Они искусно моделировали тончайшие детали изображения, обогащая образ достоверной информацией. Утвердившийся во флорентийских мастерских новый жанр камнерезного искусства характеризует и понимание таких эстетических свойств камня, как способность к эффектной имитации реальности. Выдающееся мастерство скульптурной обработки формы в сочетании со знанием камня в стремлении максимального приближения к натуре обеспечили дальнейшее распространение полилитной техники в культуре других народов.



*Ил. 2. Фигурка герцога Паоло Орсини².
Флоренция. 1620–1625 гг.
Полудрагоценные камни, металл.
Галерея Кугель. Париж, Франция*

В России интерес к итальянской камнерезной школе возник в XVIII столетии в связи с промышленным освоением добычи и обработки камня. Создаются крупные камнерезные производства в Петергофе, на Алтае и на Урале в Екатеринбурге. Достаточно частой практикой тогда было приглашать для работы

итальянских мастеров, имеющих богатый опыт камнеобработки. А затем и русских камнерезов стали отправлять в Италию, чтобы они могли ближе познакомиться с образцами «высокого» мастерства и повысить уровень своих знаний.

Полилитная техника изготовления малых скульптурных форм, утвердившаяся как самостоятельный жанр камнерезного искусства в Италии в XVII веке, получила развитие на Урале уже во второй половине XVIII века в изготовлении настольных предметов [2, с. 28]. С 30–40-х годов XIX века на фабрике освоили оригинальную технологию изготовления пресс-папье с «накладкой» из фруктов и ягод из различных пород камней. Каменные натюрморты отличались натуралистичностью исполнения. Этому способствовала достоверная моделировка формы, подбор и обработка материала. Подмеченные в природе особенности выражались с помощью его художественных свойств. Тональные и цветовые переходы текстурного рисунка использовались для передачи незрелых частей ягод, неоднородности зелёных листьев. Одни камни подвергались тщательной полировке, передавая блестящую глянец ягоду, например смородину или крыжовник. Поверхностям таких ягод, как малина, придавали матовую фактуру, имитирующую мягкость и бархатистость.

Более сложные антропоморфные формы появились на Урале значительно позже, несмотря на деятельность фирмы «Фаберже» и А.К. Денисова-Уральского в Санкт-Петербурге — Петрограде в начале XX века, освоивших изготовление фигуративных композиций из составного камня по западноевропейской традиции. Дальнейшее развитие натуралистических тенденций в уральской полилитной пластике приостановила возникшая политическая ситуация в стране, масштабные военные события двух мировых войн.

Заложенные в дореволюционный период приёмы работы с объёмными формами из различных камней вновь возродились после Второй мировой войны в стенах художественного ремесленного училища № 42, открытого в Свердловске в 1945 году. Освоение техники полихромной блокированной пластики было включено в учебный план образовательного заведения благодаря знаниям и опыту мастеров «старой» школы. Фигуративные композиции из составного камня, выполненные учащимися и мастерами в качестве курсовых, дипломных и методических работ, несут в себе характерные для советского искусства черты. Произведения отличаются лаконизмом и концентрированностью образов. В работах наблюдается минимум детализировки. Красота камня демонстрируется в крупных блоках, составляющих фигуры персонажей. Выбор цвета и текстурного рисунка материала достаточно условен и не стремится к достоверной натуралистичной передаче действительности. Упрощение формы, трактовка её понятными геометрическими объёмами объясняются характерным для советского периода взглядом на декоративно-прикладное искусство как на производство массовой продукции, которая должна соответствовать принципам технической эстетики, быть доступной и понятной для широких масс народа.

Идею о счастливой жизни советских людей поддерживает созданная в учебном заведении композиция «Уральский перепляс» (ил. 3). Посвящённая теме танца работа отличается обобщённостью форм, где текстурные особенности камня условно разделяют однотонность телесных участков и пестроту тканевых узоров одежды.

Нетрудно заметить, как теряют в советском искусстве своё значение барочные принципы работы над полихромной малой скульптурой. При сохранении технологических особенностей изготовления под воздействием советской эстети-



*Ил. 3. «Уральский перепляс»³.
1988. Мрамор, полудрагоценные камни.
Музей УрПУ «Рифей». Екатеринбург, Россия*

ки меняется стилистика жанра, уводя его от искусства флорентийских резчиков и от чуждых социалистическому искусству «буржуазных» признаков.

Следующий этап развития жанра связан с политическими и социальными изменениями в жизни нашей страны. Новая экономическая ситуация способствовала активному развитию на Урале жанра малой фигуративной скульптуры из составного камня на рубеже XX–XXI веков. Снятие запрета на работу художников с драгоценными металлами и камнями, а также появление определённого класса людей с хорошим материальным достатком — покупателей дорогой художественной продукции, позволили реализации творческого потенциала как отдельных художников, так и целых коллективов камнерезных мастерских, специализирующихся на малой фигуративной пластике, жанровых компози-

циях в полилитной технике. Благодаря преемственности традиций, полилитная техника сохранилась на Урале, и современные мастера, получившие навыки работы в советский период учёбы, с энтузиазмом развернули творческую деятельность [3, с. 3].

Идеологические принципы теряют своё значение вместе с падением политического строя. Произведения отражают существенные перемены, зарождение новых художественных черт. На смену лаконичному и лапидарному советскому искусству пришло творчество современных мастеров, пронизанное другими стилистическими особенностями.

Художники становятся свободными от идеологии, но зависимыми от вкусов и пристрастий современного общества. В конформизм с приоритетами личного пространства, собственности, мнения, вкуса, оригинальности хорошо вписы-

ваются художественные произведения, отличающиеся яркостью и эффектностью. Подверглась значительным изменениям в сравнении с прошедшим периодом трактовка формы, подчиняясь капризным интересам потенциального покупателя данной художественной «продукции», которая становится принадлежностью частной коллекции, подчёркивая статус владельца, или играет роль VIP-подарка. На смену обобщению и условности приходит стремление к натурализму и детализации. Художники стремятся к подражанию природе, имитации природы. Скульптурные произведения наполняются различной детализировкой вплоть до цвета глаз. Художники наделяют своих персонажей естественным движением, позами, мимикой лица в обязательном сопровождении анатомической точности. Пластическая поверхность моделируется мягко, без плоскостей. Соответствует натуралистическому подходу и колористическое решение. Уральские камнерезы, используя широкую палитру, подбирают цвет, адекватный натуре. В ход идёт эффективное использование таких свойств, как текстура и фактура. Живой, неповторимый рисунок камня, тональные и цветовые переходы и вкрапления точно передают натурные особенности. Естественная поверхность материала и способы искусственного фактурирования дополняют форму, внося эффект достоверности и правдоподобия. Композиции дополнены элементами из драгоценных металлов (золото, серебро), которые нередко служат оправками для драгоценных камней (алмаз, изумруд, сапфир и т. д.).

Одним из приоритетных тематических направлений в уральской полилитной скульптуре малых форм является обращение к истории — к образу выдающихся исторических личностей и сюжетов. Портреты русских царей, полководцев и других известных деятелей (ил. 4–6) создаёт Студия камнерезного искусства «Святогор» (бывшая Уральская

камнерезная мастерская им. И. Боровикова). Апеллируя к русскому реалистическому искусству, художники-камнерезы максимально используют эстетические возможности цветного камня, его способность выразительно имитировать натуру. Богатый наряд Ивана Грозного удалось передать благодаря уникальному природному рисунку этого материала. Сформированный за многовековой период сложения и кристаллизации различных веществ, воздействия давления и температуры живописный образец передаёт силуэт расшитой золотом и мехом одежды. Будто специально, формируя контуры цветковых включений,



*Ил. 4. Г. Пономарёв.
Пётр I (шахматы)⁴.
2007. Мрамор,
полудрагоценные камни, золото.
Частная коллекция*



*Ил. 5. Г. Пономарёв. «Иван Грозный»⁵.
2012. Мрамор, полудрагоценные камни,
серебро, золото.
Частная коллекция*



*Ил. 6. Г. Пономарёв. «Александр Суворов»⁶.
2016. Полудрагоценные камни,
окаменелое дерево, металл.
Частная коллекция*

природа создала светлый силуэт рубашки, не забыв выделить декоративными оранжево-красными узорами застёжки и манжеты рукавов. Живописная меховая отделка окаймляет длинное царское одеяние. Продиктованную строением камня форму завершает пластика остальных элементов фигуры: головы с выразительным взглядом, кисти рук и стопы спускающихся по лестнице ног. Брошенная на кресло тёмная шуба, декорированная ковровая дорожка дополнили «задуманный» образ.

Мастерство уральских камнерезов позволяет им выполнять и масштабные многофигурные композиции, виртуозно сочетая в них скульптурные приёмы построения объёмной пластической формы и свойства камня для визуальнo-натуралистичного эффекта. Стремитель-

ная атака лучников, сюжет из древней истории кочевых народов, проживавших на нашей территории, отражён в динамичной композиции «Кочевники» (ил. 7). Под всадниками на разгорячённых конях клубы пыли, выполненные из металла в технике литья.

В рамках темы досуга и времяпрепровождения, пользующейся спросом у потенциального заказчика, уральские камнерезы нередко обращаются к тематике азартных игр, а также рыбалки, охоты и т. д. Эффектным украшением интерьера или гордостью частной коллекции стала работа «Джокер» (2006) (ил. 8), представляющая аллегорию карточной игры. Джокер имеет облик хитрого шута, тасующего карты, который сидит на барабанах, положив ногу на ногу. Работу отличает высокая степень детализировки, вся



*Ил. 7. И. Голубев. «Кочевники»⁷.
2016. Полудрагоценные камни,
окаменелое дерево, металл.
Частная коллекция*

фигурка составлена из многочисленных цветных элементов, воспроизводящих яркий выразительный костюм. В пышных «фонариках» на плечах и бёдрах узнаются короткие прорезные рукава и штаны-буфы, выполненные путём полоччатого набора камней, контрастных по цвету и тону. Из-под коротких рукавов высовываются длинные, до запястьев рук, а из-под коротких штанов — обтягивающее голень трико, декорированное то чёрно-белой шахматной клеткой, то цветными яшмовыми, мраморными и лазуритовыми ромбиками и клеточками. На ногах такие же комбинированные башмаки с загнутыми кверху носками с золотыми бубенцами. Такие же бубенцы прикреплены к концам трёх рожков шутовского колпака. Пышный гофрированный воротник отделан чёрным и коричневым кантом. В пестреющем декоративными элементами наряде джокера только на первый взгляд нет системы. Но присмотревшись, можно заметить, что в правой части фигуры использованы чёрно-белые камни, зато вся левая



*Ил. 8. В. Коробейников. «Джокер»⁸.
2006. Полудрагоценные камни,
золото, эмаль.
Частная коллекция*

часть набрана множеством гармонично подобранных цветных полосок, ромбиков и квадратиков. Четыре карточные масти декорируют торс фигуры. Чёрные пики на белом фоне из кахолонга, красные яшмовые черви на фоне тёмной зелени заирского малахита, чёрные крести на розовой яшме, красные буби на чёрном обсидиане. Сзади к поясу прикреплён коричневый кошелёк. Пестроцветный костюм легко формирует пластику анатомического строения фигуры.

Мастерски передана мимика лица за счёт рельефа мышц, глубоко посаженных глаз и небольшой витой бородки. Застыли в воздухе игральные карты, не успев перелететь из одной руки в другую. Выполненные в эмалевой технике и оправленные золотом, прихваченным на припой в некоторых местах, карты действительно производят впечатление застывших в воздухе элементов и поражают виртуозностью исполнения. Высокий барабан, на котором сидит джокер, скомбинирован из разных сортов яшмы и дополнен серебряными ювелирными

деталью. Вся композиция располагается на подставке-шкатулке для карт. Она инкрустирована флорентийской мозаикой с изображением карточных мастей различных размеров и цветовых решений. В результате получился яркий художественный образ, пронизанный мастерством и виртуозностью умелых рук, вызывающий интригующий интерес у зрителей.

Выразительного правдоподобия художественного образа добились камнерезы «Творческой мастерской Алексея Антонова» в композиции «Кощей» (ил. 9). Персонаж традиционно изображён с сундуком, доверху наполненным золотом. Многочисленные достоверные детали, словно мозаичные фрагменты, составляют знакомый образ. Интерес вызывает портретная характеристика лица Кощея. Пластическими средствами передано напряжение мимических мышц, глубокие

морщины проходят по лбу, щекам, собираются у рта, в уголках глаз, на носу. Словно лопнувшие от напряжения сосуды, выделяются текстурные включения яшмы. Коричневатые пятна, трещины передают дефекты кожи.

Ошеломляющей эффектности и роскошности современных произведений уральских художников могли бы позавидовать барочные мастера. Словно логическая кульминация развития жанра — возврат его к изначально заложенному смыслу. Рождённые в эпоху барокко в камнерезных мастерских по капризу влиятельных особ, призванные удивлять и шокировать утончённую публику, фигуративные скульптурные произведения, преодолев советскую идеологию, снова получили яркий всплеск своего развития. Будто исходные условия существования этого уникального искусства — основа его процветания.

Фигуративная малая пластика из составного камня, сформировавшаяся как самостоятельный жанр камнерезного искусства в XVII веке в Италии, получила развитие на Урале благодаря особенностям региона с наличием богатых месторождений цветного камня и сложившейся здесь культуре художественной обработки этого материала. Основываясь на дореволюционном опыте, малая камнерезная пластика утверждается в советский период в стенах учебного заведения как школа подготовки мастеров, владеющих полилитной техникой и задавших направление развития уральского камнерезного искусства на современном этапе. Ощувив свободу постсоветского пространства, жанр вернулся к своим истокам.

Современные уральские мастера воспроизвели заложенную художниками эпохи барокко суть этого уникального жанра и добились его расцвета в уральском камнерезном искусстве, что до сих пор не удавалось их предшественникам ни в дореволюционный период, ни в советское время.



Ил. 9. «Кощей»⁹.

2013. Полудрагоценные камни,
окаменелое дерево, золото, серебро.
Частная коллекция

 ПРИМЕЧАНИЯ 

¹ Лицо у бюста сделано из халцедона, губы — из сицилийской яшмы, корсаж и вуаль — из чёрного пробного камня. Работа над бюстом продолжалась полтора десятилетия (1696–1713 годы).

² Материал: мрамор, халцедон, агат, бронза. Высота без основы 16,5 см, с основой 28,5 см, основа 22,4×22,2 см.

³ Работа выполнена в свердловском ХПУ № 42. Руководитель В.Ю. Рысин, исполнители О. Гурченко, В. Залиев, Г. Зимовик, Е. Клюев, А. Рогозин, Н. Сухачёва. Материал: амазонит, лазурит, чароит, родонит, листвинит, сердолик, мрамор. Размеры: 47×30×21 см.

⁴ Работа выполнена в Уральской камнерезной мастерской им. И. Боровикова (г. Екатеринбург). Материалы: мрамор, яшма, чароит, агат, известняк, обсидиан, золото.

⁵ Работа выполнена в Студии камнерезного искусства «Святогор» (г. Екатеринбург). Мастера: А. Лебедев, К. Антипин; шлифовщики: А. Атемасов, С. Цыганков; ювелиры: В. Соболев, Р. Фатыков. Материалы: яшма, магнезит, тигровый глаз, кремь, джаспилит, агат, мрамор, серебро, золото. Размеры: 43×33×33 см.

⁶ Работа выполнена в Студии камнерезного искусства «Святогор»

(г. Екатеринбург). Шлифовщики: А. Атемасов, С. Цыганков; ювелир Д. Бабушкин. Материалы: халцедон, чёрный агат, чёрный нефрит, кварцит, кремь, окаменелое дерево, металл. Размеры: 53×40×40 см.

⁷ Работа выполнена в Студии камнерезного искусства «Святогор» (г. Екатеринбург). Мастера: И. Голубев, С. Ширяев, А. Лебедев, А. Ушков; шлифовщики: А. Атемасов, Р. Бахтин; ювелир Д. Бабушкин; мастера по металлу: Д. Денисов, Д. Бабушкин; литьё: литейная мастерская Д. Брезгина (г. Екатеринбург). Материалы: пирит, агат, яшма, кварцит, кремь, окаменелое дерево, долерит, горный хрусталь, нефрит, опал, гематит, металл. Размеры: 75×64×68 см.

⁸ Работа выполнена в Уральской камнерезной мастерской им. И. Боровикова (г. Екатеринбург). Материалы: яшма, мрамор, лазурит, нефрит, обсидиан, кахолонг, долерит, тигровый глаз, золото, эмаль.

⁹ Работа выполнена в Творческой мастерской Алексея Антонова (г. Екатеринбург). Материалы: яшма, долерит, пирит, гематит, кровавик, окаменелое дерево, авантюрин, тигровый глаз, золото, серебро. Размеры: 40×32 см.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Одноралов Н.В. Техника обработки скульптуры из камня. М.: Искусство, 1970. 128 с.
2. Мавродина Н.М. Искусство екатеринбургских камнерезов. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. 133 с.
3. Алиева О.О. Поделитная пластика XX–XXI вв.: проблемы образности, стилистики, художественных приёмов (на материале Урала): автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов, 2017. 28 с.

Об авторе:

Алиева Ольга Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Уральского государственного архитектурно-художественного университета (620075, г. Екатеринбург, Россия),
ORCID: 0000-0002-7999-8525, olg.alieva2012@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Odnoralov N.V. *Tekhnika obrabotki skul'ptury iz kamnya* [The Technique of Elaboration Stone Sculptures]. Moscow: Iskusstvo, 1970. 128 p.
2. Mavrodina N.M. *Iskusstvo ekaterinburgskikh kamnerezov* [The Art of the Stonecutters from Yekaterinburg]. St. Petersburg: Publishing House of the State Hermitage Museum, 2000. 133 p.
3. Alieva O.O. *Polilitnaya plastika XX–XXI vv.: problemy obraznosti, stilistiki, khudozhestvennykh priemov (na materiale Urala)* [The Polylytic Plastics of the 20th and 21st Centuries: Problems of Imagery, Stylistics and Artistic Techniques (on the materials from the Urals Region)]. *Avtoreferat dissertatsii kandidata iskusstvovedeniya* [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.09]. Saratov, 2017. 28 p.

About the author:

Olga O. Alieva, Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of Drawing, Ural State University of Architecture and Art (620075, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-7999-8525, olg.alieva2012@yandex.ru



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

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.052-060

Т.Ш. ГЕРШБЕЙН*Университет имени Бар-Илана**г. Рамат-Ган, Израиль**ORCID: 0000-0003-4282-1491**tatiana854@gmail.com***TATIANA SH. GERSHBEYN***Bar-Ilan University**Ramat Gan, Israel**ORCID: 0000-0003-4282-1491**tatiana854@gmail.com***Направленное образное представление: к вопросу о терапевтическом влиянии барочной музыки**

На протяжении веков проблема воздействия музыки на человека интересовала философов и мыслителей, порождая многочисленные теории и концепции. Серьёзным этапом в развитии музыкальной терапии явилась эпоха барокко. Впервые учёными была предпринята попытка систематизации средств музыкальной выразительности по принципу их восприятия, а музыкальные произведения, созданные в этот период, широко используются и в современной музыкальной терапии. Барочная инструментальная музыка, положенная в основу метода направленного образного представления, плодотворна для занятий с пожилыми людьми, страдающими болезнью Альцгеймера. Направленное образное представление под музыку традиционно является начальным этапом группового психотерапевтического процесса и используется для подготовки участников к сеансу психодрамы. На основании существующих систем (Хелен Бонни, Джозеф Морено) автором статьи разработана самостоятельная методика, цель которой — установление и расширение вербальной коммуникации с больными на средней (умеренной) стадии болезни Альцгеймера. Помимо основных задач, достижение которых преследуют занятия по направленному образному представлению, музыка, подобранная с учётом индивидуальных

Directed Figurative Imagery: Regarding the Question of the Therapeutic Influence of Baroque Music

During the course of many centuries the problem of the impact of music on human beings has aroused interest in philosophers and thinkers, generating numerous theories and conceptions. A serious stage of development of musical therapy occurred in the Baroque era. During that period for the first time scholars made the attempt to provide a systematization of the means of musical expressivity according to the principle of their perception, while the musical compositions created during that period are also broadly used in present-day musical therapy. Baroque instrumental music taken as a principle for the method of the directed figurative perception is seminal for working with elderly people with Alzheimer's disease. Figurative perception and directed apprehension of music are traditionally considered to be the initial stage of a group psychotherapeutic process and is used for preparation of the participants for a session of psychodrama. On the basis of existing systems (those of Helen Bonny and Joseph Moreno) the author of the article developed an independent methodology, the aim of which is to establish and expand verbal communication with patients at an intermediate (moderate) stage of the Alzheimer disease. In addition to the main goals the achievement of which is pursued by activities in directed figurative perception, the music chosen in consideration of the patient's individual characteristic features arouses a therapeutic impact on him, being conducive to the rehabilitation



характеристик пациента, оказывает на него терапевтическое воздействие, способствуя восстановлению личностных воспоминаний и оптимизации психоэмоционального состояния человека.

Ключевые слова:

музыкальная терапия, Хелен Бонни, Джозеф Морено, музыка барокко, направленное образное представление, музыка и болезнь Альцгеймера.

of personal memories and the optimization of the human being's psycho-emotional state.

Keywords:

musical therapy, Helen Bonny, Joseph Moreno, music of the Baroque era, directed figurative perception, music and Alzheimer disease.

Для цитирования/For citation:

Гершбейн Т.Ш. Направленное образное представление: к вопросу о терапевтическом влиянии барочной музыки // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 52–60.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.052-060.

То, что жизнь отнимает, музыка возвращает.
Г. Гейне

С древнейших времён темы, связанные с влиянием музыки на человека, привлекали внимание философов, поэтов, мыслителей, учёных. Известно, что в Древней Греции музыка ценилась выше, чем архитектура и живопись. Так, Сократ, обучавшийся музыке, видел в ней одно из средств достижения душевного здоровья, а Платон указывал на тесную связь между музыкальными стилями и политическими законами. В Древнем Египте хоровым пением исцеляли от бессонницы, в Древнем Китае прописывали определённые мелодии для излечения болезней, а в Древней Индии верили, что музыка создаёт особый настрой, приближающий человека к миру трансцендентального.

Проблема восприятия музыки получила новое освещение в эпоху барокко. Впервые в трудах учёных рассматривалась направленность музыки на активизацию эмоциональных состояний и чувств человека. Именно с XVII века широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передать достаточно определённые, по мнению теоретиков той эпохи, чувства

и представления. Немецкий учёный Атаназиус Кирхер в трактате *Musurgia Universalis* (1650) наделяет музыку «музыкальным магнетизмом», способностью вызывать в душе определённые аффекты. Кирхер выделяет восемь главных: радость, отвага, гнев, страсть, прощение, страх, надежда, сострадание; а также несколько «производных», разделяя все аффекты на три группы — радость, спокойствие, печаль [1, с. 60]. Он описывает условия, при которых музыкальное произведение может вызвать наиболее сильные аффекты, выделяя факторы, влияющие на восприятие музыки: место, время дня, время года. Кирхер обращает внимание на размер произведения, его пропорции и время, которые должны быть согласованы с духом воспринимающего [6, с. 309]. Учёный утверждает, что существует связь между музыкальными вкусами и природным темпераментом человека: «Меланхолики любят серьёзную, непрерывающуюся, грустную гармонию, сангвиники благодаря лёгкой возбудимости кровяных паров всегда привлекаются танцевальным стилем. К таким же гармоническим движениям

стремятся и холерики, у которых танцы приводят к сильному воспалению желчи. Флегматиков трогают тонкие женские голоса» [9, с. 283]. Кирхер, изучая психотерапевтические возможности музыки и пения, пришёл к выводу, что физиологические процессы в теле человека подвержены влиянию музыкальных сфер (ритма, мелодии, пения).

Исследованиям в области музыкальной терапии в определённой мере соответствовали музыкальные произведения эпохи барокко: их целительные свойства отмечали учёные и в последующие эпохи. Определяя барочную музыку как музыку порядка, многие исследователи XX века утверждали, что она «благодаря своей чёткой структуре ритма и звука усиливает впечатление равновесия» [2, с. 122]. Ироничное высказывание врача и музыкального терапевта А. Понтуика «в совершенной музыке есть свои подводные рифы. Она столь совершенна, что выводит из равновесия» [2, с. 123] лишь подчёркивает сложность и неоднозначность предмета исследования.

Болгарский психолог Г. Лозанов предлагал учащимся слушать барочную музыку и одновременно письменно отвечать на вопросы для мобилизации неисчерпаемых творческих ресурсов правого полушария мозга. «Музыка барокко приводит мозг в состояние гармонии. В частности, она даёт эмоциональный ключ к суперпамяти: открывает лимбическую систему мозга. Эта система не только обрабатывает эмоции, но и является соединительным звеном между сознательным и подсознательным отделами мозга» [7, с. 165]. По его мнению, причина усиления способности поглощать и вспоминать информацию заключается в темпе этой музыки (60–70 ударов в минуту), что приближается к частоте сердцебиения. Данная гипотеза была подтверждена при измерениях частоты электромагнитных волн головного мозга («альфа-волны» частотой 7 Гц являются причиной особого эмоционально-творческого состояния

человека). На основании исследований, проведённых со студентами во время выполнения письменных заданий, учёные пришли к выводу, что ритмика музыки барокко стимулирует припоминание информации, влияет на развитие интуиции, внимания человека и умения давать обоснованные оценки при выражении внутренних чувств и склонностей [5, с. 59].

В работе с пожилыми людьми, страдающими болезнью Альцгеймера, какие-либо измерения проблематичны, более важными параметрами в процессе музыкальных занятий становятся улыбка, зрительный контакт и вербальная коммуникация. Плодотворным представляется использование музыкальных произведений эпохи барокко в методиках, сочетающих музыку и образное представление. Корни подобных практик, основанных на способности музыки стимулировать релаксацию и подкреплять образное воображение, — в древних обрядах исцеления, распространённых во многих культурах мира.

Одним из признанных методов второй половины XX века является система музыкального терапевта Хелен Бонни «Направленное образное представление под музыку», суть которого — в слушании музыки в расслабленном состоянии с целью вызвать в воображении определённые образы и символы. На основе этой практики музыкальный терапевт Джозеф Морено основал свой «Метод образного представления под музыку», используя его как разогрев для занятий психодрамой [4, с. 89]. Занятие начинается с релаксации: участники сидят или лежат в удобных позах в слабо освещённой комнате с закрытыми глазами, концентрируются на своём дыхании, постепенно расслабляя мышцы тела. С началом звучания музыки терапевт зачитывает определённый сценарий, последующие этапы процесса носят психотерапевтический характер и требуют от ведущего навыков работы по этой методике.

Музыкальный терапевт Дорит Амир, анализируя различные техники GIM (Guided Imagery and Music) [10, с. 110], выводит четыре уровня, присущие каждому методу, сочетающему образы и музыку:

1. Эстетический/абстрактный уровень. Восприятие музыки характеризуется визуальными и кинестетическими образами. Цель — получение удовольствия от музыки. Ощущения кажутся обычными, но они более интенсивны.

2. Психодинамический уровень включает вытесненные воспоминания, личностные и межличностные конфликты. Образы или символы прошлого выходят на поверхность сознания, происходит поиск решения проблем.

3. Перинатальный уровень основан на ранних воспоминаниях: роды, смерть, возрождение; происходит осознание телесных травм, физиологических проблем.

4. Трансперсональный уровень — расширение рамок сознания за пределы Эго, ощущение единства, святости, нахождение вне времени и пространства.

Идея сочетания музыки и образного представления, адаптированная для пациентов гериатрических отделений, воплотилась в своеобразные «Музыкальные путешествия» — методику, разработанную автором этой статьи в соответствии с потребностями пожилых людей, страдающих болезнью Альцгеймера на второй стадии заболевания. Клинический социолог Наоми Файл характеризует подобных пациентов, «дезориентированных во времени», согласно её терминологии, следующим образом: «снижение зрения и слуха, постепенное нивелирование запахов, ухудшение двигательных способностей и деградация когнитивных функций подготавливают почву для замкнутости и ухода в себя. Человек всё меньше держится за действительность, он не способен придерживаться хронологии, не может правильно сориентироваться во временных параметрах. Поражение мозга влияет на центры управления: человек не может владеть собой, он теряет ком-

муникативные способности» [11, с. 76]. Вывести пациента из замкнутого круга, в который его заточила болезнь, вернуть ему способность к общению и связному повествованию, вызвать значимые для человека воспоминания, улучшить его психоэмоциональное состояние — основные цели методики «Музыкальных путешествий».

В начале занятия желательнее порассуждать с пожилым человеком о том, что музыка, как и литература, связана с определённым географическим местом и историческим периодом, соответственно, с музыкальным произведением можно «путешествовать» в пространстве и времени. Далее инструктор объясняет, что сейчас зазвучит музыка, и надо представить себе, куда она нас приглашает. Пациент сидит в удобном кресле, его глаза открыты (у людей, страдающих болезнью Альцгеймера, предложение закрыть глаза может вызвать состояние беспокойства). Не существует готового текста для конкретной музыки, всё происходит спонтанно, желательнее лишь придерживаться двух этапов процесса. На первом этапе инструктор включает музыку и через некоторое время задаёт общие вопросы: где мы, в какой стране? Какая эпоха, век? Что мы видим вокруг? Как одеты люди? Что они делают? Какой пейзаж? Какое время года, время суток? Какие краски преобладают? Какая обстановка? Обычно устанавливается довольно пространственный диалог между пациентом и инструктором. Образы, вызываемые музыкой, отличаются, как правило, особой яркостью, что характерно для первого, эстетического уровня (в соответствии с классификацией Д. Амир). Инструктор плавно переводит диалог на личностные воспоминания собеседника — второй, психодинамический, уровень: бывали ли вы в этом месте? Были ли там ваши друзья, знакомые, семья? Эпизод, сохранившийся в памяти? Если чувствуется, что воспоминания по какой-либо причине неприятны паци-

енту или он предпочитает не говорить о себе, желательно перевести разговор на темы литературы, театра, изобразительного искусства, связанные с образами, порождёнными данной музыкой, то есть остаться на эстетическом уровне. В процессе общения инструктор должен очень чутко улавливать малейшие изменения в вербальных и невербальных реакциях человека (он устал, ему стало скучно, ему неприятен данный вопрос) и соответственно выстраивать продолжение или завершение занятия.

Особое значение придаётся музыкальной основе «путешествия». При выборе произведения необходимо учитывать информацию о пациенте, чтобы по возможности предугадать личностные ассоциации, избежать проблемных моментов. В связи с этим предпочтительнее формат индивидуальных встреч (не исключено, впрочем, и проведение подобных занятий в небольших группах). Рекомендуются подготовить несколько различных музыкальных фрагментов — это позволит подобрать музыку, соответствующую эмоциональному состоянию пожилого человека в данный момент.

Морено для своего метода образных ассоциаций под музыку предлагает использовать малоизвестные музыкальные фрагменты, чтобы не возникали особые ассоциации, мешающие свободному и спонтанному развитию процесса. Для работы с людьми, страдающими болезнью Альцгеймера, в подобном ограничении репертуара нет необходимости — узнаваемость музыки может послужить дополнительным стимулом для общения и воспоминаний. Морено справедливо отмечает, что один и тот же музыкальный фрагмент может вызывать различные чувства и ассоциации у разных людей, так как эмоциональные реакции субъективны. «В то же время в самом широком смысле вне зависимости от субъективных причин (или же благодаря им) определённый тип музыки воспринимается большинством лю-

дей как спокойный и, напротив, другой тип большинство людей воспринимают как возбуждающий» [4, с. 103]. Есть музыкальные произведения, вызывающие более или менее обусловленные ассоциации (например, зажигательные латиноамериканские танцы — бразильский карнавал).

«Музыкальные путешествия» с произведениями эпохи барокко, как правило, получают яркими и позитивными: музыка с лёгкостью вызывает слушателей на контакт, порождая у них оригинальные ассоциации и разнообразные темы для общения. В процессе занятий наблюдаются заметные улучшения в вербальном самовыражении пациента: расширяется его словарный запас, речь становится более плавной и логичной. Несколько иное, особое развёртывание приобрели «музыкальные путешествия» с сюитой Г.Ф. Генделя «Музыка на воде». Символично, что по одной из версий, произведение было написано для исцеления английского короля Георга I от провалов в памяти и глубочайших депрессий. Будучи глубоко религиозным человеком, Георг I часто перечитывал Библию и знал историю о царе Сауле, приступы депрессии которого излечивал юный Давид своей игрой на лире. Этот эпизод и побудил короля обратиться к Генделю с просьбой написать для него чудотворную музыку, способную избавить его от недуга. Неизвестно, как повлияла музыкотерапия на короля Георга I, не исключено, что помогла: по мнению некоторых современных исследователей, прослушивание музыки барокко стимулирует секрецию эндорфинов — «гормонов радости» [8, с. 185]. Аналоги эндорфинов применяются в медицине для лечения депрессивных расстройств.

Alla Hornpipe — одна из самых ярких и популярных частей сюиты «Музыка на воде» — как правило, вызывает у пожилых людей положительные эмоции и в чём-то сходные ассоциации. Определяя место, где могла бы звучать подобная



музыка, пациенты обычно называют зал королевского дворца или открытое пространство перед дворцом. Фантазируя о событии, сходятся на том, что оно напоминает торжество: королевский бал, обед, приём важных гостей, иностранных делегаций. В описаниях интерьера преобладают светлые краски: залитое солнцем пространство, освещённый зал, в нарядах людей доминируют яркие тона. Нередко в рассказе возникают исторические или литературные образы, навеянные музыкой. После первого этапа обычно следует переход к вопросам, пробуждающим личностные воспоминания пациента. Однако встречаются и иные типы развёртывания процесса образного представления под музыку. В практике «музыкальных путешествий» были пациенты, у которых именно звучание *Alla Hornpipe* буквально с первых же тактов вызывало непосредственный переход на второй этап — воспоминания (без первого, описательного, этапа). После вопроса «где мы?» человек начинал рассказывать значимый эпизод из своей жизни, не связанный напрямую со звучащей музыкой.

В жизни одной из пациенток гериатрического центра для страдающих болезнью Альцгеймера средней степени тяжести примерно тридцать лет назад произошла трагедия — умерла в молодом возрасте от рака единственная дочь. Жизнь для женщины потеряла всякий смысл: она замкнулась в себе, перестала общаться. Периодически лечилась в психиатрических отделениях, позже, в связи с прогрессирующей болезнью Альцгеймера, её поместили в специализированный медицинский центр. Она не создавала никому проблем, ничего не просила, вербальная коммуникация с персоналом ограничивалась словами: «да», «нет», «спасибо». И с племянницей, регулярно приходившей её навещать, женщина тоже не разговаривала: сидела с отрешённым видом и лёгкой улыбкой на лице, не реагируя на искренние

попытки родственницы заинтересовать тётку рассказами о событиях в семье.

Я пригласила пациентку в музыкальную комнату, предложила удобное кресло и после краткого разъяснения включила *Alla Hornpipe* Генделя. С первых же тактов произведения её взгляд стал более концентрированным, мышцы лица напряглись, она выпрямилась в кресле. Я спросила, где, по её мнению, могла звучать такая музыка. Она ответила, что это Рим, большая площадь, в центре — фонтан, украшенный множественными скульптурами. И неожиданно сама начала рассказывать. Ей было сложно говорить, так как эмоции захлёстывали, выпадали из памяти нужные слова, она путалась, возвращаясь к событиям по нескольку раз, но продолжала своё повествование. Женщина вспомнила о том, как впервые узнала о болезни дочери, как приняла решение начать путешествовать с дочерью, чтобы та успела как можно больше увидеть в отпущенный ей срок. Семья арендовала автомобиль с прицепом, в котором была обустроена домашняя обстановка, создающая для дочери определённый комфорт. Они объездили много интересных мест, Рим поразил своим величием, переноса в разные эпохи и отрешая от повседневных проблем. Рим оказался последним в их путешествиях...

После этого занятия жизнь пациентки изменилась: она легче шла на контакт с персоналом, общалась и с пациентами в отделении, искренне интересовалась их состоянием, старалась всем предложить свою помощь. Мы продолжили наши встречи в музыкальной комнате: слушали музыку барокко, говорили о скульптуре и архитектуре. Её речь во время занятий становилась более ровной и связной. Она припоминала интересные эпизоды своих путешествий, вновь и вновь рассказывая о болезни дочери, но уже спокойно, без эмоционального накала.

Интересный случай представляет и другая пациентка гериатрического отде-

ления для людей, страдающих болезнью Альцгеймера средней степени тяжести. Её состояние отличает высокий уровень тревожности в сочетании с довольно серьёзными нарушениями краткосрочной памяти: каждый вопрос она повторяет большое количество раз, невзирая на то, что получила на него ответ. Состояние беспокойства, как правило, связано с навязчивыми идеями о том, что надо куда-то идти, быстро собирать вещи, чтобы не опоздать. У пациентки серьёзные проблемы с речью: она не может выстроить предложение, затрудняется подобрать нужное слово, часто заменяет его другим, похожим по звучанию. Коммуникация с ней осложнена, персоналу приходится бесконечное количество раз отвечать на один и тот же вопрос, потому что, не получив ответа, женщина впадает в состояние беспокойства, начинает кричать и метаться. У пациентов отделения она вызывает раздражение, невольно провоцируя вспышки гнева с их стороны.

В один из таких «беспокойных» дней женщина была приглашена в музыкальную комнату. Она говорила о том, что ей надо спешить, что она опаздывает, и повторяла это вновь и вновь. В комнате она не согласилась сесть в кресло, настолько была возбуждена. Без каких бы то ни было объяснений зазвучал *Alla Hornpipe* Генделя. Она замолчала, прислушалась, присела в кресло. «Атлит, крепость...», — произнесла она, продолжая прислушиваться к музыке, её взгляд стал осмысленным, направленным вдаль. При ответе на вопросы она сбивалась, путала слова, но в результате получился довольно конструктивный диалог, во многом проясняющий её душевное состояние.

Пациентка родилась в Польше, с детства вместе со старшими братьями посещала собрания прогрессивно настроенной молодёжи, убеждённой в том, что любыми путями надо пробираться в Эрец Исраэль, в Землю Израиля. Родители были против: страх бросить всё и начать жизнь в незнакомом месте переси-

ливал уговоры детей. Братья решились на нелегальную иммиграцию, прихватив с собой сестру, которой было 14 лет. В спешке собрав необходимые вещи и немного еды, они проникли на корабль (один из последних, давших возможность спастись от ужасов холокоста). Она не помнила подробностей этого плавания — всё слилось в один кошмар: теснота, сильная качка, брызги солёной воды и постоянное ощущение страха. Следующий эпизод, сохранившийся в её памяти, — красивое спокойное море, солнечные блики на воде и крепость на суше — Атлит. Все вокруг были радостно возбуждены, что наконец-то приплыли, мечта о Земле Израиля осуществилась. Рассказывая это, женщина обретала приподнятое настроение, глаза блестели, улыбка не сходила с лица. В отделение она вернулась напевая и пританцовывая.

Последующие занятия в музыкальной комнате выстраивались вокруг темы «Атлит»: воспоминания о людях из разных стран сочетались с песнями, привезёнными отовсюду и переведёнными на иврит, элементами танцев, рассказами о традициях, фотографиями. Атлит — лагерь для перемещённых лиц, созданный британскими властями в период Второй мировой войны, существование в нём, по историческим источникам, было довольно проблематичным. Для девочки-подростка Атлит стал первым домом на родине, к которой она так стремилась, видимо, поэтому её отзывы о нём были окрашены в светлые радостные тона. Регулярные музыкальные занятия оказали положительное влияние на состояние пациентки. Она стала значительно спокойнее, существенно снизился уровень тревожности, улучшилась коммуникация. Встречая меня, она всегда улыбалась и с удовольствием шла в музыкальную комнату.

Анализируя явление непосредственного перехода пациентов под влиянием *Alla Hornpipe* на уровень личностных



воспоминаний, достаточно сложно вывести единый алгоритм процесса. Можно предположить, что торжественная величественная музыка Генделя вызвала в памяти пожилых людей вид площади в Риме или крепости Атлит в Израиле. Возможно, на эмоциональном уровне произведение оказалось созвучным ощущениям радости и восторга, сопровождавшим значимые в прошлом события их жизни. Не исключено, что Гендель действительно создал исцеляющую музыку, или стиль музыкального барокко в целом оказывает положительное влияние на

память — эти и подобные проблемы ещё предстоит изучать.

Методика «Музыкальные путешествия» направлена на улучшение коммуникации с людьми, страдающими болезнью Альцгеймера, и не ставит перед собой задачи, связанные с решением психологических проблем пациентов. Тем не менее удачно подобранное музыкальное произведение, как «скоростное шоссе к памяти» [3, с. 391], оживляя воспоминания, оказывает на человека терапевтическое воздействие. И в этом — целебный эффект музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудимова С.А. Музыкальное пространство барокко // Вестник культурологии. Архив. 2018. № 4 (78). С. 57–69.
2. Декер-Фойгт Г.-Г. Введение в музыкотерапию. СПб.: Питер, 2003. 208 с.
3. Драйден Г., Вое Д. Революция в обучении. М.: Парвинэ, 2003. 671 с.
4. Морено Дж. Дж. Включи свою внутреннюю музыку. Музыкальная терапия и психодрама. М.: Когито-Центр, 2009. 143 с.
5. Піхтар О.А. Активізація мислення у студентів засобами музикотерапії // Наукові праці. Вип.95. Том 108. С. 57–61.
6. Рева В.П. Генезис научной мысли о восприятии музыки в исторической ретроспективе // Збірник наукових праць. 2014. № 2 (17). С. 303–314.
7. Сливка Л.В. Музикотерапія в освітньому процесі: історичне і теоретичне підґрунтя // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія «Педагогіка. Соціальна робота». Випуск 37. 2015. С. 164–166.
8. Соколова А.В. Вплив музики на мозок людини // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського. Педагогічні науки. Одеса, ПНПУ ім. К.Д. Ушинського, 2013. № 7–8. С. 183–188.
9. Шутова Н.В. Структурно-динамический подход к использованию музыки в воздействии на личность // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2009. Сер. 12. Социология, психология, педагогика. Вып. 3. Ч. II. С. 282–288.
10. אמיר, ד' (1999). להיפגש עם הצלילים, תרפיה במוסיקה: פרקטיקה, תיאוריה ומחקר, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן.
11. פייל, נ' (2015). תיקוף שיטת פייל כיצד לעזור לזקן חסר התמצאות. ירושלים: ג'וינט ישראל אשל.

Об авторе:

Гершбейн Татьяна Шмуэлевна, музыковед, психолог,
докторант кафедры компаративной литературы, университет им. Бар-Илана
(5290002, г. Рамат-Ган, Израиль);
музыкальный терапевт, Медицинский гериатрический центр
(6195001, г. Тель-Авив, Израиль).
ORCID: 0000-0003-4282-1491, tatiana854@gmail.com

 REFERENCES 

1. Gudimova S.A. Muzykal'noe prostranstvo barokko [The Musical Space of the Baroque]. *Vestnik kul'turologii. Arkhiv* [Bulletin of Cultural Studies. Archive]. 2018. No. 4 (78), pp. 57–69.
2. Dekker-Foyt G.-G. *Vvedenie v muzykoterapiyu* [Introduction to Music Therapy]. St. Petersburg: Piter, 2003. 208 p.
3. Drayden G., Voe D. *Revolyutsiya v obuchenii* [The Learning Revolution]. Moscow: Parvine, 2003. 671 p.
4. Moreno Dzh. Dzh. *Vklyuchi svoyu vnutrennyuyu muzyku* [Acting Your Inner Music]. *Muzykal'naya terapiya i psikhodrama* [Music Therapy and Psychodrama]. Moscow: Kogito-Tsentr, 2009. 143 p.
5. Pikhtar O.A. Aktivizatsiya misleniya u studentiv zasobami muzikoterapii [The Activation of Thinking among Students with the Help of Music Therapy]. *Naukovi pratsi*. Issui 95. Volume 108, pp. 57–61.
6. Reva V.P. Genezis nauchnoy mysli o vospriyatii muzyki v istoricheskoy retrospektive [The Genesis of Scientific Thought about the Perception of Music in a Historical Retrospective]. *Zbirnik naukovikh prats'* [Collection of Scholarly Works]. 2014. No. 2 (17), pp. 303–314.
7. Slivka L.V. *Muzikoterapiya v osvith'omu protsesi: istorichne i teoretichne pidgruntya* [Slyvka Larysa. Music Therapy in the Educational Process: Historical and Theoretical Basis]. *Naukoviy visnik Uzhgorod'skogo natsional'nogo universitetu. Seriya "Pedagogika, sotsial'na robota"*. *Vipusk 37* [Scientific Herald of Uzhgorod National University. Series "Pedagogy. Social Work". Issue 37]. 2015, pp. 164–166.
8. Sokolova A.V. *Vpliv muziki na mozok lyudini* [The Influence of Music on the Human Brain]. *Naukoviy visnik Pivdennoukrains'kogo natsional'nogo pedagogichnogo universitetu imeni K.D. Ushyn'skogo. Pedagogichni nauki* [Scientific Bulletin of South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky. Pedagogical sciences]. Odessa, South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky, 2013. No. 7–8, pp. 183–188.
9. Shutova N.V. *Strukturno-dinamicheskii podkhod k ispol'zovaniyu muzyki v vozdeystvii na lichnost'* [Structural-Dynamic Approach to the Musical in Influence on Personality]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Vestnik of Saint Petersburg University]. 2009. Series 12. Psychology. Sociology. Education. Issue 3. Part II, pp. 282–288.
10. Amir D. *Lehipagesh im hatslilim. Terapiya bemusika: praktika, teoriya vemehkar* [Amir D. Meeting the Sounds. Music Therapy: Practice, Theory and Research]. Ramat-Gan: hotseat universitat Bar-Ilan [Ramat-Gan: Bar-Ilan University]. 1999. 219 p.
11. Feil N. *Tikuf shitat Feil. Keitsad laazor lazaken hasar hitmats'ut*. [Feil N. Validation. The Feil Method. How to Help Disoriented Old]. Erushalaim: Joint Israel Eshel [Jerusalem: The Joint Israel Eshel]. 2015. 147 p.

About the author:

Tatiana Sh. Gershbeyn, musicologist, psychologist,
doctoral student at the Department of Comparative Literature, Bar-Ilan University
(5290002, Ramat Gan, Israel);
music therapist, Medical Geriatric Center
(6195001, Tel-Aviv, Israel).
ORCID: 0000-0003-4282-1491, tatiana854@gmail.com



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

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.061-067

А.Г. ТРУХАНОВА*Московский государственный институт культуры**г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0002-0453-9551

*alexandra_t_70@mail.ru***ALEXANDRA G. TRUKHANOVA***Moscow State Institute of Culture**Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0002-0453-9551

*alexandra_t_70@mail.ru***Особенности хорового творчества Василия Титова**

Среди русских композиторов эпохи рубежа XVII–XVIII веков особое место занимает духовное хоровое творчество Василия Титова (ок. 1650 — ок. 1715), одного из ярких представителей партесного многоголосного стиля, в котором наиболее ярко отразилось своеобразие музыкальной культуры барокко в России.

Творчество Василия Титова — выдающегося мастера хорового письма — разнообразно в жанровом отношении, ему принадлежит около двухсот произведений, многие из которых главенствовали в церковно-певческом обиходе российских храмов на протяжении почти всего XVIII века.

Изучение хоровых произведений Василия Титова позволило выявить характерные черты партесного стиля композитора. Это многохорность изложения с её яркими пространственными эффектами, антифонные сопоставления больших хоровых масс, принцип концертирования, основанный на чередовании группы голосов и tutti, на противопоставлении аккордово-гармонического и полифонического изложения, а также искусное владение имитационной полифонией вплоть до полифонического варьирования. Черты национального своеобразия наиболее ярко проявляются в музыкальном тематизме произведений, где наряду с орнаментальным рисунком переплетающихся мелодических линий, оборотами инструментального типа использованы интонации народных песен, кантов, церковных распевов.

The Characteristic Features of Vassily Titov's Choral Music

Among the Russian composers of the turn of the 17th and 18th centuries a special position is held by the sacred choral works of Vassily Titov (ca. 1650 — ca. 1715), one of the bright representatives of the polyphonic part singing, in which the originality of the Russian Baroque musical culture.

The music of Vassily Titov, an outstanding master of choral writing, is diverse in terms of its genres, it comprises nearly two hundred compositions, many of which predominated in the church music repertoire of Russian churches during the course of the 18th century. A study of Vassily Titov's choral works has made it possible to disclose the characteristic features of the composer's polyphonic style. The latter include the multi-choral presentation with its bright spatial effects, the antiphonic juxtapositions of large choral masses, the principles of concertizing based on the succession of solo voices and tutti, on the juxtaposition of the chordal-harmonic and the polyphonic exposition, as well as the skillful mastery of imitational counterpoint, up to polyphonic variation. Features of national originality reveal themselves most vividly in the musical thematicism of the compositions, where along with the ornamental design of the intertwining melodic lines and turns of an instrumental type, use is made of intonations of folk songs, chants and church chants.

In his musical oeuvres Vassily Titov revised and reevaluated the basic characteristic traits and forms of Western European Baroque music in correspondence with the particularities of Russian musical culture, thereby preserving and enriching the traditions of the Russian national style.



В своём творчестве Василий Титов переработал и переосмыслил основные характерные приёмы и формы западноевропейского барокко в соответствии с особенностями русской музыкальной культуры, таким образом сохранив и обогатив традиции русского национального стиля.

Ключевые слова:

партесное многоголосие, хоровой концерт, Василий Титов.

Keywords:

part counterpoint, choral concerto, Vassily Titov.

Для цитирования/For citation:

Труханова А.Г. Особенности хорового творчества Василия Титова // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 61–67. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.061-067.

Во второй половине XVII века происходит глубокий стилистический перелом в профессиональном церковно-певческом музыкальном искусстве в связи с активным развитием партесного многоголосия, которое утверждается и распространяется по всей Руси. Смена стилей является исторической закономерностью: музыкальная культура целиком и полностью была готова принять и адаптировать новый стиль музыкального мышления.

В области партесного многоголосия работают многие русские композиторы, среди них московские певчие дьяки Николай Бавыкин, Николай Калачников (Калашников), Фёдор Ребриков, Василий Титов. «По стопам польских регентов и композиторов, при руководстве теоретических исследований, подобных сочинениям Дилецкого, не замедлили последовать в Великороссии и Москве свои местные регенты и композиторы», — пишет В. Металлов [7, с. 90].

Исторический период XVII–XVIII веков для стран Западной Европы в целом представлял собой особый этап развития, когда наряду с традициями Средневековья и Возрождения зарождается и достигает кульминации комплекс историко-куль-

турных и философско-эстетических категорий, впоследствии получивший название барокко — термин, который употребляется в искусствоведении и как определение стиля, и как определение направления и художественной эпохи.

Несмотря на то, что в России эпоха барокко не получила такого яркого развития, как в западноевропейских странах, его историческая роль чрезвычайно велика для русской художественной культуры, ставшей частью общеевропейского культурного процесса.

Под влиянием глубоких общественных перемен и потрясений в России XVII века постепенно расшатываются устои средневекового мировоззрения, меняются художественные принципы. Новая эстетика формируется в полемике старого и нового. Переход от средневекового искусства к искусству барокко усиливает светское начало, способствуя активному развитию новых форм, нового типа мышления.

Ренессансные черты достаточно отчетливо проявлялись в русском искусстве XVII века. Д. Лихачёв в нескольких своих работах аргументировал положение о том, что в России барокко, по сути, выполняло ренессансную функцию:

«В XVII столетии, после века необузданных притеснений и государственного вмешательства в литературное творчество, эти ренессансные явления вдруг получают позднее развитие и смешиваются в конце века с явлениями барокко, шедшего с Запада» [5, с. 300–301].

Важную роль в развитии новых стилей в Московском государстве, как известно, сыграли западнорусские мастера, которые съезжались с украинских земель и различных областей Речи Посполитой. К середине XVII века так называемая ордерная архитектура, живописные иконы и многоголосное пение являлись неотъемлемой частью западнорусской церковной традиции.

Исследователи отмечают, что на начальном этапе широкое распространение в творческой практике XVII века имел средневековый в своей основе метод работы «по образцу», путём заимствования характерных европейских элементов, напоминающий во многом модель «копирования». Именно так развивался знаменитый стиль в русской архитектуре, получивший название «московское», или «нарышкинское барокко», который совмещал в себе черты древнерусского московского зодчества с планировкой, свойственной западноевропейской барочной архитектуре. И только в дальнейшем непосредственное знакомство, освоение европейской традиции, непосредственное обучение у носителей этой традиции способствовало расцвету русской архитектуры [10, с. 359].

Именно пространственные виды искусства — архитектура, живопись, скульптура — разрушают привычные стереотипы Средневековья, так как проблема пространства является одной из главных художественных категорий барокко. Пространственность звучания станет основополагающей и в музыкальном искусстве.

«Метод завоевания пространства и в живописи, и в скульптуре, и в литературных памятниках один и тот же: все-

му изображению придаётся динамизм, сообщается бурное, выходящее за пределы изображения движение, целый ряд красноречивых „жестов“, разламывающих старую каноническую форму, разрушающих двухмерно-плоскостное пространство понимания картины мира» [11, с. 50].

Архитектуру барокко отличает «подвижность» объёмов, многообразие отдельных крупных и мелких частей, контрастность их сочетания. Для внутреннего убранства храмов характерна пышность декора, богатая и сложная орнаментика. В изобразительном искусстве это время перехода от иконописи к живописанию, икона всё меньше видится как исключительное священное изображение, а начинает восприниматься как предмет эстетического любования.

Русские композиторы являются прямыми наследниками предшествующих поколений мастеров знаменного пения. Соприкоснувшись с партесным многоголосием, они заимствуют из него всё лучшее, но не копируют польско-украинское искусство, а создают замечательные образцы нового стиля национальной хоровой культуры, достигая при этом больших высот.

Особое внимание привлекает личность Василия Титова (ок. 1650 — ок. 1715) — выдающегося композитора, мастера партесного многоголосия, в творчестве которого формировалась русская национальная хоровая школа.

Современники считали В. Титова «царственным мастером», «всех премудростию своею превосходящим» [Цит. по: 9, с. 62]. Н. Плотникова отмечает, что «сочинения этого государева певчего дьяка главенствовали в певческом обиходе как столичных соборов, так и небольших храмов российской провинции на протяжении всего XVIII века; редкая рукопись этого времени не содержит его концертов или Служб» [8, с. 5].

В. Титов оставил большое наследие, около 200 произведений различных жан-

ров. Ему принадлежат Службы Божии, «Всенощные», Вечерни, большое количество концертов на три, четыре, восемь и двенадцать голосов, циклы восьмиголосных песнопений — Задостойников на все двенадцатые и великие праздники (15 песнопений), Догматиков Богородичных восьми гласов (16 песнопений), «Катавасия на день Пятидесятный», включающая в себя все девять песней канона в день Святой Троицы (Пятидесятницы) и т. д. [8, с. 6].

Музыкальным жанром, который наиболее ярко и законченно представляет русское музыкальное барокко, является партесный хоровой концерт. В. Титов создаёт большое число композиций в этом жанре, среди которых наибольшую известность получили следующие: «Рцы нам ныне» (1809), написанная в честь Полтавской победы, «Златокованную трубу», посвящённая Иоанну Златоусту, «Всем скорбящим радости», «Днесь Христос на Иордан», «Готово сердце моё» и др.

Анализ некоторых концертов композитора, опубликованных в современных изданиях целиком или фрагментами (нотный материал издан В. Протопоповым, О. Дольской, Н. Плотниковой), свидетельствует не только о достаточно свободном и уверенном владении техникой многоголосного письма, но и об известной творческой зрелости и самостоятельности мышления автора. Концерты отличает монументальная фактура, ярко представлены многохорные составы. Н. Плотникова отмечает, что у старших современников В. Титова (Н. Дилецкого, С. Пекалицкого) максимальное число голосов — восемь (в двуххорных сочинениях). Для В. Титова же излюбленным является треххорный двенадцатиголосный состав [8, с. 6].

При небольшом объёме текста композитор использует протяжённую форму, как бы специально растянутую во времени и пространстве.

Музыкальные образы В. Титова — как правило, радостно-ликующего характе-

ра, демонстрирующие возвышенные чувства, хвалебно-приподнятое мироощущение.

Ярко и выразительно использованы темброво-динамические контрасты, которые в партесном многоголосии стали основой принципа концертирования, теоретически обоснованного Н. Дилецким в труде «Идея грамматики мусикийской» и определяемого как «борение» голосов. Это чередование *tutti* и «концертирующих» разделов, в которых, как правило, выступают два однородных голоса с басом в виде кантовой фактуры (по определению Н. Дилецкого — «дудальное правило»), чередование аккордово-гармонической фактуры и имитационного изложения, сочетание двух- и трёхдольных метров и т. д.

В партесном хоровом концерте В. Титов демонстрирует и мастерское владение полифонической техникой. Как известно, полифонизация фактуры вносит характерный для эпохи барокко элемент движения, действия, динамичной энергии. Имитационные принципы изложения музыкального материала с яркими пространственными эффектами, антифонным звучанием нескольких хоров становятся важным стилистическим признаком партесной концертной композиции.

Н. Плотникова в работе «Полифония Василия Титова», анализируя ведущие черты полифонического стиля хорового письма композитора, проводит некоторые аналогии с творчеством западноевропейских мастеров эпохи Возрождения. Она отмечает многообразие имитационных форм, используемых композитором. Это различные виды имитаций: «простые (иногда без противосложения), строгие и свободные, преимущественно в прямом движении, редко — в обращении, ещё реже — в уменьшении. В сочинениях В. Титова присутствуют имитации как с одной пропостой, так и с двумя, тремя, четырьмя пропостами, отражающие специфику многохорного партесного

письма. Канонические имитации применяются композитором в виде конечных канонов, но гораздо чаще — в бесконечных канонах и канонических секвенциях» [8, с. 7–8].

По мнению исследователя, произведения В. Титова позволяют считать его и первооткрывателем такой формы русской полифонии, как полифоническое варьирование, которое в дальнейшем будет ярко представлено в творчестве многих русских композиторов XIX столетия.

Н. Гуляницкая также отмечает, что в творчестве В. Титова «один и тот же гармонический мотив, иногда несколько варьированный, проглядывает сквозь декор мелодических линий, создавая богатство красок при бедности средств (не есть ли это признак того, что в теории архитектуры называется „декоративной пластикой“ русского барокко)» [1, с. 65].

Одним из ярких эффектов пространственного звучания концертных форм в творчестве В. Титова, который представлен в разнообразных вариантах как в строгом, так и в свободном виде, как в камерных, так и многохорных составах, является приём антифонного сопоставления хоров — приём, получивший в трактате Н. Дилецкого название «хоральное правило» («Хоральное пение, когда хор по хоре поёт», или в переводе «хор за хором поёт») [2, с. 304, 312].

Черты национального своеобразия проявляются и в мелодике партесных концертов В. Титова, где тесно переплетаются элементы как западноевропейской музыки (В. Протопопов отмечает некоторую связь с тематизмом польских композиторов XVII века, в частности, с творчеством Марцина Мельческого), так и отечественной музыки: в концертах слышатся мелодии кантов, народных песен, некоторых церковных распевов.

При этом композитор активно использует обороты орнаментального характера, имеющие определённую связь с текстом. Особенно ярко это проявляется в восьмиголосных концертах «Злато-

кованную трубу», «Готово сердце моё», в двенадцатиголосном концерте «Днесь Христос на Иордан» и др.

Цветистый орнаментальный рисунок переплетающихся мелодических линий, переход тематического материала из голоса в голос, часто используемые терцовые удвоения, многохорность звучания — всё это выявляет новые колористические возможности хора, напоминая стиль богато декорированных, многоцветных сооружений барочной архитектуры, возводившихся в последних десятилетиях XVII века.

Новый партесный стиль во многом предопределил раскрепощение музыки от канонического текста, которая начинает восприниматься не только как средство приближения к Богу, но прежде всего как условие для нравственного очищения, пробуждения чистых помыслов и добрых чувств.

В. Титов, как и многие другие русские композиторы конца XVII — первой половины XVIII века, активно перерабатывал и переосмысливал в соответствии с особенностями русской музыкальной культуры основные характерные приёмы и формы западного барокко. Несмотря на достаточно близкие связи с барочным многоголосием западноевропейских композиторов, русский партесный стиль являет собой исключительное, необычное явление. Прежде всего это выразилось в сохранении исконно русской традиции исполнения партесных сочинений только *a cappella* и в умении использовать все возможности хорового звучания, которое проявилось в разнообразии фактурно-тембровых красок, во владении разнообразной полифонической техникой, в способности создавать пространственные эффекты звучания больших хоровых масс.

В эпоху барокко в России в музыкальную практику активно входят новые образы, сюжеты, жанры. Несомненно, что широкий поток всего нового корректировался в соответствии с внутренними

потребностями и вкусами. Влияние западноевропейской традиции не лишило русское искусство и, в частности, музыкальное искусство его самобытности, оригинальности и самостоятельности, а лишь помогло развитию того нового, что было уже подготовлено и могло дать впоследствии яркие всходы на русской почве, отбрасывая всё наносное, преждевременное и случайное, то, что не отвечало национальным потребностям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н. Русская музыка: становление тональной системы XI–XX вв.: Исследование. М.: Прогресс — Традиция, 2005. 384 с.
2. Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7 / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. 639 с.
3. Лихачёв Д. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и др. работы. СПб.: Алетейя, 1997. 508 с.
4. Лихачёв Д. Петровские реформы и развитие русской культуры.
URL: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia_o_ros/018.pdf
(Дата обращения: 25.09.2020)
5. Лихачёв Д. Семнадцатый век в русской литературе // XVII век в мировом литературном развитии. М.: Наука, 1969. С. 299–328.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
7. Металлов В. Очерк истории церковного православного пения в России. Репринтное издание. М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 150 с.
8. Плотникова Н. Полифония Василия Титова: учебное пособие по полифонии для студентов музыкальных вузов. М.: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2014. 128 с.
9. Протопопов В. Русская мысль о музыке в XVII веке. М.: Музыка, 1989. 96 с.
10. Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Материалы международной научной конференции. Вып. 1. Ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. 380 с.
11. Учанева Л.С. Переосмысление средневекового синтеза искусств в эпоху барокко // Культура и творчество. Вып. 2. Сборник научных статей. Киров: издательство ВГПУ, 1997. С. 46–55.

Об авторе:

Труханова Александра Геннадиевна, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования,
Московский государственный институт культуры
(141406, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-0453-9551, alexandra_t_70@mail.ru

REFERENCES

1. Gulyanitskaya N. *Russkaya muzyka: stanovlenie tonal'noy sistemy XI–XX vv.: Issledovanie* [Russian Music: the Formation of the Tonal System from the 11th to the 20th Century: Research Work]. Moscow: Progress — Traditsiya, 2005. 384 p.
2. Diletskiy N. Idea grammatiki musikiyskoy [The Idea of Music Grammar]. *Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva. Vyp. 7* [Monuments of the Russian Musical Art. Issue 7].



Publication, translation, research and comments by Vl. Protopopov. Moscow: Muzyka, 1979. 639 p.

3. Likhachev D. *Istoricheskaya poetika russkoy literatury: Smekh kak mirovozzrenie i dr. raboty* [The Historical Poetics of Russian Literature: Laughter as a World View and Other Works]. St. Petersburg: Aleteya, 1997. 508 p.

4. Likhachev D. *Petrovskie reformy i razvitie russkoy kul'tury* [The Reforms of Peter I and the Development of Russian Culture].

URL: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia_o_ros/018.pdf (Accessed: 25.09.2020).

5. Likhachev D. *Semnadsatyy vek v russkoy literature* [The Seventeenth Century in Russian Literature]. *XVII vek v mirovom literaturnom razvitii* [The 17th Century in the World Literary Development]. Moscow: Nauka, 1969, pp. 299–328.

6. Lobanova M. *Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: Issues of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka, 1994. 320 p.

7. Metallov V. *Ocherk istorii tserkovnogo pravoslavnogo peniya v Rossii. Reprintnoe izdanie* [Essay on the History of Church Orthodox Singing in Russia. Reprint Edition]. Moscow: Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra, 1995. 150 p.

8. Plotnikova N. *Polifoniya Vasiliya Titova: uchebnoe posobie po polifonii dlya studentov muzykal'nykh vuzov* [The Polyphony of Vasily Titov: a Textbook on Counterpoint for Students of Music Higher Educational Institutions]. Moscow: Nauchno-issledovatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", 2014. 128 p.

9. Protopopov V. *Russkaya mysl' o muzyke v XVII veke* [Russian Thought about Music in the 17th Century]. Moscow: Muzyka, 1989. 96 p.

10. *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya* [The Russian Musical Baroque: The Trends and Prospects for Research]. *Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Vyp. 1* [Materials of the International Scholarly Conference. Issue 1]. Editor-compiler N.Yu. Plotnikov. Moscow: State Institute for Art Studies, 2016. 380 p.

11. Uchaneva L.S. *Pereosmyslenie srednevekovogo sinteza iskusstv v epokhu barokko* [Reevaluating the Medieval Synthesis of the Arts in the Baroque Era]. *Kul'tura i tvorchestvo. Vyp. 2.* [Culture and Art. Issue 2]. *Sbornik nauchnykh statey* [A Compilation of Scholarly Articles]. Kirov: Publishing House of the Vyatka State Pedagogical University, 1997, pp. 46–55.

About the author:

Alexandra G. Trukhanova, Ph.D. (Arts), Associate Professor
at the Choral Conducting Department, Moscow State Institute of Culture
(141406, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-0453-9551, alexandra_t_70@mail.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 78.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.068-074

**MARIA STRENACIKOVA SR.
MARIA STRENACIKOVA JR.**

Academy of Arts

Banska Bystrica, Slovakia

ORCID: 0000-0002-7087-9730

maria.strenacikova@aku.sk

ORCID: 0000-0001-5555-0091

maria.strenacikova1@aku.sk

**МАРИЯ СТЕНАЧИКОВА, СТ.
МАРИЯ СТЕНАЧИКОВА, МЛ.**

Академия искусств

г. Банска-Бистрица, Словакия

ORCID: 0000-0002-7087-9730

maria.strenacikova@aku.sk

ORCID: 0000-0001-5555-0091

maria.strenacikova1@aku.sk

Slovak music culture and music professions during Classicism era

The Classicist period in Slovakia developed between 1760 and 1830. At that time Slovakia was a part of the territory of the Hungary. Musical culture during the reign of Maria Theresa, Joseph II and Francis I evolved in three stages under the influence of the European musical tradition and contacts with foreign composers from Austria, Germany and Czechia. People could listen to all sorts of music in opera houses, concert halls, noblemen's courts, petty bourgeois salons and in the countryside. Musical professions in Slovakia were comparable with those in Central Europe. Musicians' jobs included those of performers, composers, teachers, writers, theoreticians and organizers of cultural life. Usually, one person held two or more of these positions. Composers wrote works which were performed at various occasions. Music teachers taught at state-run music schools, pedagogical colleges and parochial schools. Manufacturers of musical instruments created a number of new instruments, especially wind instruments, violins and organs, many of which were regarded as being highly significant throughout Europe.

Словацкая музыкальная культура и музыкальные профессии в период классицизма

Период классицизма в Словакии развивался с 1760 по 1830 год. В то время Словакия была частью территории Венгрии. Во времена правления Марии Терезии, Иосифа II и Франциска I музыкальная культура развивалась в три этапа под влиянием европейской музыкальной традиции и контактов с иностранными композиторами из Австрии, Германии и Чехии. Музыка звучала везде: в опере, концертных залах, при дворцах, в мещанских салонах и в сельской местности. Музыкальные профессии в Словакии были сопоставимы с профессиями в Центральной Европе. К музыкантам относились исполнители, композиторы, учителя, писатели, теоретики и организаторы культурной жизни. Один человек обычно занимал одну или несколько из этих должностей. Композиторы создавали произведения, которые исполнялись в различных ситуациях. Учителя музыки преподавали в государственной музыкальной школе, педагогическом училище, церковно-духовных школах. Создатели музыкальных инструментов сконструировали ряд новых инструментов, особенно духовых, скрипок и органов, многие из которых достигли европейского значения.

**Keywords:**

Classicism, music, culture, profession, Slovakia.

Ключевые слова:

классицизм, музыка, культура, профессия, Словакия.

For citation/Для цитирования:

Maria Strenacikova Sr., Maria Strenacikova Jr. Slovak Music Culture and Music Professions During Classicism Era // ICONI. 2021. No. 1, pp. 68–74. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.068-074.

Introduction

During Slovak Classicism, between 1760 and 1830, present-day Slovakia was part of the northern Hungarian Empire (Kingdom of Hungary), known as Captaincy of Upper Hungary. The population of German, Slovak, Hungarian and Croatian nationalities, and a large part of the Hungarian nobility, scientists, artists and merchants lived and operated here. The territory was divided into districts, which had a greater maturity, level and power, the closer they were to Bratislava and Vienna [5].

The greatest primetime, the “golden age”, is associated with the reign of Maria Theresa. The capital was Bratislava, where the central authorities housed, regional assemblies were convened, and important political and power struggles between the centralist efforts of Vienna court and the interests of the Hungarian nobility took place. The successor of Maria Theresa, Joseph II, continued with the reforms, but in 1784 he annulled Bratislava’s privileges as the capital and political center. He assigned them to Buda, and therefore Bratislava lost its prestigious position. However, the process of social and economic changes in Slovakia was already unstoppable and inevitable, and it resulted in the multifaceted changes in the society [3]. The system was shifting from the feudal to the capitalist and the intellectual and the philosophical movements that the Enlightenment brought, causing fundamental changes in the cultural life of Slovakia as well.

Music culture in Slovakia

In our interpretation, the term music culture includes all components that contribute to the existence of music in a particular period.

The music culture of Classicism was created and influenced by:

- music composers (leading personalities, authors of smaller and minor importance),
- performers of music (professional musicians, amateurs, folk musicians),
- compositional creation (works / compositions),
- music cultivation (in churches, monasteries, palaces, town theaters, bourgeois households),
- music education (church — religious education, public schools, private classes),
- instrument workrooms (production and improvement of musical instruments),
- publishers and printers (music sheet, books, journals and magazines),
- music contacts with foreign countries (traveling composers, performers, teachers shared works).

The individual components were never in balance. Some dominated, others developed to a lesser extent, or temporarily stagnated.

In Classicism, fundamental changes in musical development occurred. They were a consequence of progressive democratization and secularization. However, the process of change was not straightforward — it moved from aristocratic circles to the bourgeoisie environment, and from church to secular music. Public music schools were

established, concert life was opened to the public, domestic music making spread, and music attachments in magazines were published.

Musical life flourished in operas, concert halls, residences, and in bourgeois salons. The nobility paid ensembles and the best musicians to perform for them.

Secular music was played, well-known works by important Austrian, German and Czech composers; mainly works by J. Haydn, W. A. Mozart and L. van Beethoven were performed. An important center of music culture was the Grassalkovich Palace in Bratislava, which was built in the years 1756–1760.

Sacral music and works in the Baroque style continued to predominate in the countryside. Rich musical life was happening in religious monasteries, temples and in bourgeois houses [7].

Rural musical folklore was also popular: folk performers were often called to aristocratic residences because of their lower financial cost. Famous folk festivities were the popular dance parties in Košice, with music from popular folk ensembles. Thanks to their excellent level of interpretation, these were able to perform in any environment — from simple village pubs to aristocratic salons.

Music also sounded in aristocratic families on an amateur level, since the nobles themselves (musical amateurs) ordered songs that they were able to play on a lay level [1]. A rarity was the amateur music and theater activities of the employees of the Forestry Office and school youth in Liptovský Hrádok. A report on a shepherd's play has been preserved, which evidenced that the employees themselves created both music and lyrics for the play.

Music professions during Classicism

Music professions were comparable with those in the central European environment. Musicians worked as interpreters, composers, teachers, writers, theoreticians and organizers of cultural

life, while combining two or more of these posts. Their social status was tied to the economic situation [7]. In contemporary practice the composer was also a teacher or a theorist; the performer participated in the organization of musical life, the teacher also worked as an organist; the theorist was active in journalism and composition, etc.

Slovak *music composers* wrote a number of compositions, many of which fulfilled the aesthetic ideal of Classicism. Popular pieces included sonatas, rondos, variations, fantasies, songs, quartets, etc. Over time, the Classical composers began to belong to one of the three categories, according to the importance and quality of their works. Important composers wrote works that bear the hallmarks of advanced Classicism and had a reach and influence beyond the Hungarian Kingdom. Composers of regional significance composed pieces, which had features of the region or the nation. Thirdly, works by composers of local significance sounded only in a narrow audience circles, and features of composing craft prevailed over their artistic skills.

Music teachers taught in various towns. However, the most prestigious institutions were in Bratislava, Košice and Spišská Kapitula. In Bratislava, the music education class was established and it became the first public music school. Since it was considered one of the best in Hungary, it achieved the status of a “model school”, so called “Musterschule”. In Košice, schools focused on the education of cantors and organists who performed throughout eastern Slovakia. There was a pedagogical school in Spišská Kapitula and another successful special class of music education and instrumental music in Trenčín. Education flourished at an excellent level in religious orders, among which the Piarists (Trenčín), the Jesuits (Košice, Trnava) and the Ursulines (Bratislava, Piešťany) excelled [10].

One of the most famous teachers was Franz Paul Rigler, a composer and piano virtuoso who lived in Bratislava. He was responsible for music in the school reform,

Ratio educationis. He is also the author of the textbook, the piano school “Anleitung zum Klavier”, which has long been used in Europe [2].

Musical instruments manufacturers also played an important role. Even though instrumental workrooms were spread throughout Slovakia, several of them had reached only a local level without a wider impact. The best quality instruments, those with a European reputation, were crafted in violin, organ and wind instrument workrooms.

Wind instruments from Slovakia were widely recognized and sought after. European musicians ordered improved basset horns by Theodor Lotz and improved French horns by Engelbert Lansmann from Bratislava. Karol Schmidt introduced his own claveolin, similar to harmonium (reed organ), and produced popular and sought-after keyboard instruments such as clavichords and pianos. In Spiš, these instruments were produced with success and recognition by the Wallachy family from Spišská Sobota and by Jakub Roth and Jozef Schmidt from Vrbov [8].

Relatively little is known about the production of percussion instruments, as they have been preserved in very limited quantities. For example, of all 4,000 specimens of instruments in the Music Museum in Bratislava, only 16 are idiophones and even only 10 are membranophones. Most records come from Spiš and Šariš: their military function, use on ceremonial secular occasions and in sacred music are described. The specific names of the manufacturers or workshops are not known, since percussion instruments were neither signed, nor marked with names or signs [11].

Violin production flourished in the second half of the 18th century in Bratislava, where both excellent violinists and string instrument manufacturers lived and worked. They came from Vienna, the Czech Republic and Germany; they settled in the town to supply the high need for more and more instruments for a numerous body of musicians, and

quickly set up family workrooms. Later, their sons and students worked in these. They provided high-quality instruments to aristocratic ensembles, church ensembles and monasteries. The first violinmaker was Anton Thir I, who settled in Bratislava around 1750 after arriving from Vienna. His masterpieces were highly valued and very popular. His sons Ondrej and Anton Thir II, followed Thir's art. They used maple and spruce wood, and tirelessly experimented with lacquer coatings, which gradually changed from a completely dark color to bright red-chestnut and red-gold-brown shades. Equally important violinmakers came from the Leeb family: Ján Juraj Leeb I, Ján Juraj Leeb II, Ján Juraj Leeb III, Ondrej Karol Leeb. Their instruments were beautifully shaped, elaborated and polished with a rich palette of colors from brown through shades of dark red-brown to yellow. The Leeb family became famous as the best, most progressive Hungarian violin producers. They raised many successors, including Ondrej Thir, who was a pupil of J. J. Leeb III. After the death of J. J. Leeb III, his workshop was taken over by Jozef Hamberger Sr., who was the founder of another important violinmaker family. At that time, they had competition only in the successful and productive violin workroom of the Ertlovs. Besides Bratislava, other workrooms had a very good reputation: the Trnava workroom of Ján Pavel Wörle, the Nitra violin-maker room of František Kerkovič, the Košice workroom of Ján Juraj Leeb I., and the Prešov violin-producing workroom of Adam Molnár. The Slovak school for manufacturing violin was originally based on instrument models by A. Steiner, N. Amati and A. Stradivari. During its 150-year flourishing period, it developed its typical Slovak characteristic features. [6] High importance was acknowledged also to the organ manufacturers in Slovakia. Organs crafted in the famous family Pažický from Rajec sounded in churches in Slovakia, Poland, Silesia and Lower Hungary. During 120 years, the Pažický family built more than 200 instruments. The founder of the

workroom was Ján Pažický, who allegedly worked as a mill journeyman and was a self-taught organist. Several organs are preserved in churches and are still used today, many of them have only the cabinet preserved, or their instrumental part has been electrified or replaced. Other masterpieces were built by the father and son Podkonický from Banská Bystrica. It is not known how father Martin entered the organ making craft, but he was a sought-after expert who always did precise and professional work, as evidenced by the organs in Levoča, Žaškov, Smrečany and Špania Dolina. His son Michal, after the return from his studies in Jena, Germany, continued in the organ making tradition and after his father's death, he fully took over the family workroom. He obtained orders from all over Hungary and built organs of extraordinary beauty, unique size and rare sound qualities [4].

Special music professions included activities of *music theoreticians*. In Classicism, the theory of music reflected the practical requirements of musical life. It was not purposeless, because theoretical thinking was characterized by a specific connection between theoretical and practical aspects. In relation to practice, music theory visibly and fully manifested itself in three areas, in music pedagogy, in the instrument making craft and in music journalism. The pedagogical area was focused on teaching musical instrument playing, teaching singing, improving the general-bass technique and acquiring basic theoretical knowledge and skills in practical composition procedures. The theory was a part of published schools for musical instruments and of song collections, and it had an instructive mission. Besides the previously mentioned textbook *Anleitung zum Klavier* by Franz Paul Rigler, a collection of spiritual songs *Melodiatura or Partytura* by Adam Škultéty was published in Brno (in the year of the Buda edition of Rigler's representative work, in 1798). The author wrote it in a very understandable form: in the theoretical part he used a simple intelligible language and he tried to create

a Slovak musical terminology. The author tried to get as close to rural organists as possible. He did not create a scientific music-theoretical work, but a practical guide for amateurs. The level of his work was payable to the purpose for which it was created [12]. He defined the basic concepts necessary for the creation of a general bass song accompaniment. For example:

– A tact was a “*arty time division into certain equal particles.*”

– He called preludes *ante-playings* and pointed out that “*...they should not be offensive, too long here and there runnings on the organ...*”.

– He recognized three types of tones: “*... a proper tone that has no marks, a hard tone, marked with a sharp sign and a soft or sad tone, fore-signatured by letter b.*” [13, 20]

Overall, it can be stated that Slovak music theory in Classicism significantly lagged behind the level of the composition and interpretation sphere.

Publishers and printing companies

The great expansion of technology, inventions and scientific discoveries — typical of the Enlightenment of the 18th Century, significantly and positively marked all areas of life. The music culture was mainly influenced by the new quality of the typography and the improvement of music printing. In Slovakia, the modern type of printers spread rapidly, and almost all major towns could be proud of their own printers and publishers. Although Vienna had a monopoly position in the monarchy, the peak significance was attributed to the Printing Center in Bratislava, the Košice Jesuit Printing House and the Trnava University Printing House. The printers also actively and progressively worked in Banská Bystrica, Prešov, Skalica, Banská Štiavnica and Komárno. Their outcomes included compositions by domestic authors, editions of Haydn's, Mozart's works, many compositions by other foreign authors, opera librettos, popular and sought-after music attachments

of journals and magazines. Also, the titles of unnotated but music related literature were published (e.g. the *Pressburger Zeitung* newspaper regularly reported on music news and music activities, and in Hungary, the most widely read periodicals were multiple editions of cancionales, concert programs, lyrics, etc.) [9].

Summary

Music Classicism in Slovakia was evolving similarly to that in Central Europe. It was influenced by the philosophy of that time, the political situation and economic conditions. Many changes were characteristic for music culture, including a shift from church music to secular music and from aristocratic environment to the bourgeoisie. Musical life developed in opera houses, concert halls, residences, etc. In addition to church music

in churches and in the countryside, secular music associated with the names of important Austrian and German composers (the well-known trio Haydn, Mozart, Beethoven) was developing. In the countryside, the people also enjoyed the folk music.

Composers, performers, teachers, but also writers, often combining several posts, dominated the music professions. Manufacturers of musical instruments, especially the wind instruments (improved French horns and Bassett horns), organs and violins were of the greatest importance on a European level. In music theory, two basic works were created: *Anleitung zum klavier* by Franz Paul Rigler, and *Melodiatura or Partytura* by Adam Škultéty. The publishing houses and printers of notes, sheet music appendices, lyrics, etc. also played an important role in the development of music culture in Classicism.

REFERENCES

1. Bokesová Z. et al. *Dejiny slovenskej hudby* [A History of Slovak Music]. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1957, 540 p.
2. Burlas L. *Dejiny európskej hudobnej teórie* [A History of European Music Theory]. Žilina: Žilinská univerzita, 2007, 134 p.
3. Elschek O. (ed.) *Dejiny hudby na Slovensku* [A History of Music in Slovakia]. Bratislava: SAV, 1996. 572 p.
4. Gergely O. & Wurm, K. *Historické organy na Slovensku* [Historical Organs in Slovakia]. Bratislava: OPUS, 1982. 351 p.
5. Kolektív: *Ottova encyklopédia SLOVENSKO A — Ž* [Otto's Encyclopedia SLOVAKIA A — Z]. Bratislava: Ottovo nakladateľstvo, 2006. 1056 p.
6. Kresák M. *Husliarske umenie na Slovensku* [The Art of Violin Playing in Slovakia]. Bratislava: Tatran, 1984. 264 p.
7. Múdra D. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus* [A History of Music Culture in Slovakia. II. Classicism]. Bratislava SHV, 1993. 316 p.
8. Múdra D. *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch* [Musical Classicism in Slovakia in the Documents of the Period]. Bratislava: Ister Science, 1996. 279 p.
9. Paďour R. *Dejiny kníhtlače v Žiline* [The History of Typography]. Brno: Masarykova univerzita. Manuscript. 2013. 37 p. (in Slovak)
10. Starosta M. *Kapitoly z dejín klavírneho umenia a pedagogiky klavírnej hry* [Chapters from the History of Piano Art and Piano Pedagogy]. Bratislava: VŠMU, 2000. 132 p.
11. Strenáčiková M. Sr. & Strenáčiková, M. Jr. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. 3. Klasicizmus*. [A History of the Musical Culture in Slovakia. 3. Classicism]. Manuscript. 150 p.
12. Škraban T. *Evanjelická duchovná hudba ako súčasť života kresťanov* [Evangelical Spiritual Music as a Part of the Life of Christians]. Banská Bystrica: Pedagogická fakulta UMB. Manuscript. 2012. 148 p.
13. Zúriková-Predmerská A. K výročiam Adama Škultétyho a jeho Melodyarury aneb Partytury. [Concerning the Anniversaries of Adam Škultéty and his Melodicism in his Musical Scores]. *Cirkevné listy* [Church Letters], CXXXII/12, 2008, pp. 18–22.

About the authors:

Maria Strenacikova Sr., Doc. Mgr. Art., C.Sc., Faculty of Music Arts, Academy of Arts
(97401, Banska Bystrica, Slovakia),
ORCID: 0000-0002-7087-9730, maria.strenacikova@aku.sk

Maria Strenacikova Jr., PaedDr., Ph.D., Faculty of Music Arts, Academy of Arts
(97401, Banska Bystrica, Slovakia),
ORCID: 0000-0001-5555-0091, maria.strenacikova1@aku.sk

Об авторах:

Стреначикова Мария ст., магистр искусств, кандидат наук, доцент кафедры
теоретических предметов факультета музыкального искусства, Академия искусств
(97401, г. Банска-Бистрица, Словакия),
ORCID: 0000-0002-7087-9730, maria.strenacikova@aku.sk

Стреначикова Мария мл., доктор педагогических наук, кандидат наук,
преподаватель кафедры теоретических предметов
факультета музыкального искусства, Академия искусств
(97401, г. Банска-Бистрица, Словакия),
ORCID: 0000-0001-5555-0091, maria.strenacikova1@aku.sk



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

УДК 792.5

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.075-089

А.П. ГРУЦЫНОВА*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского**г. Москва, Россия**РАТИ — ГИТИС**ORCID: 0000-0003-4014-4722**anna_gru@mail.ru***ANNA P. GRUTSYNOVA***Moscow State P.I. Tchaikovsky
Conservatory**Moscow, Russia**Russian Institute of Theatre Arts**ORCID: 0000-0003-4014-4722**anna_gru@mail.ru***Балет «Свадьба Пелея
и Фетиды» (1653),
сохранившийся
в изображениях**

Статья посвящена балету «Свадьба Пелея и Фетиды», который был поставлен в 1653 году в парижском дворце Пти-Бурбон, чтобы (по правилам французского театра того времени) дополнить одноимённую оперу Карло Капроли. Основой для сюжета постановки послужил широко распространённый в искусстве миф о смертном Пелее и nereиде Фетиде, преобразованный в соответствии с эстетикой того времени. Танцевальные *entrées* следовали после каждой сцены итальянской оперы и были связаны с её содержанием, в свою очередь образуя последовательное, логично выстроенное повествование. Изданное либретто весьма ярко и образно передаёт содержание, а иногда и внешний облик действия. Сохранилось и описание декораций и машин, применённых в балете, благодаря чему в наше время можно составить визуальное впечатление от постановки. Кроме того, важными уточняющими подробностями, способными дать представление не только о внешнем виде персонажей, но и о конкретном распределении ролей между исполнителями, являются эскизы множества костюмов, дошедших до нашего времени. Таким образом, оказывается, что в музыкальном спектакле XVII века значительную роль играло его визуальное решение, которое, сохранившись

**The Ballet “Les Noces de Pelée
et de Thetis” (1653)
Preserved
in Visual Images**

The article is devoted to the ballet “Les Noces de Pelée et de Thetis” which was produced in 1693 in the Petit Bourbon Palace in Paris (according to the rules of the French theater of that time period) in order to complement the opera with the same name composed by Carlo Caproli. The basis for the plot of the production was the myth widely disseminated in art works about the mortal Peleus and the Nereid Thetis, transformed in correspondence with the aesthetics of that time. The Dance *entrées* followed each scene of the Italian opera and were connected with its each content, in its turn, forming a consistent, logically delineated narration. The published libretto conveys the plot, and at times the outer form of the action quite vividly and figuratively. A description of the decorations and machines used in the ballet has also been preserved, as the result of which in our time it becomes possible to create a visual impression from the production. In addition, important defining details capable of providing a perception not only of the protagonists’ outward appearances, but also of a concrete distribution of roles between the performers are the sketches for numerous costumes preserved up to our time. Thereby, it turns out that in 17th century musical performance a considerable role is played by its visual solution, which, having been preserved in iconographic materials, is capable of helping create

в иконографических материалах, способно через несколько столетий помочь создать впечатление от общего замысла постановки.

Ключевые слова:

либретто, костюмы и декорации балета «Свадьба Пелея и Фетиды», опера Карло Капроли, мифологические сюжеты в балете и опере.

an impression from the overall conception of the production a few centuries after it happened.

Keywords:

libretto, costumes and decorations for the ballet “Les Noces de Pelée et de Thetis,” Carlo Caproli’s opera, mythological plots in ballet and opera.

Для цитирования/For citation:

Груцынова А.П. Балет «Свадьба Пелея и Фетиды» (1653), сохранившийся в изображениях // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 75–89. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.075-089.

Почти 370 лет назад в парижском дворце Пти-Бурбон, ныне более всего известном как театральный зал, в котором Ж.-Б. Мольер с труппой ставил собственные пьесы¹, был показан спектакль. Жанр его на современный взгляд определялся весьма сложно и напоминал скорее длинное описание («итальянская комедия на музыке, смешанная с балетом на тот же сюжет»), в качестве авторов и исполнителей были представители двух культур (итальянской и французской), а либретто спектакля основывалось на мифологическом сюжете. Называлась постановка «Свадьба Пелея и Фетиды».

История этого произведения началась в конце 1653 года, когда кардинал Дж. Мазарини встретился с итальянским аббатом Ф. Бути. К тому времени Бути уже был автором либретто «Орфея» Дж. Росси — оперы, поставленной в 1647 году. Теперь по заказу всемогущего кардинала Бути написал либретто итальянской комедии на музыке. Текст же балета, «смешанного» с комедией, принадлежал И. де Бенсераду, являвшемуся автором большинства французских придворных балетов того времени (из-под его пера вышли 23 таких произведения).

В начале 1654 года во Францию прибыла итальянская труппа, состоявшая из

певцов и музыкантов. Вместе с ними приехал и будущий автор сочинения, которое будет создано на уже написанное либретто — итальянский композитор и скрипач К. Капроли. Однако на французской сцене ставить оперу без танцевальных выходов было немыслимо². Поэтому необходимо было создать на тот же сюжет и балет, что и сделал, по некоторым сведениям, двадцатидвухлетний Ж.-Б. Люлли. Работа над итальянской комедией шла довольно спорно, и 14 апреля 1654 года спектакль был поставлен в уже упомянутом знаменитом зале Пти-Бурбон в присутствии королевы Анны Австрийской, английского короля в изгнании Чарльза II и всего французского двора.

Для сюжета был избран древнегреческий миф о смертном Пелее и nereиде Фетиде. Эта история была популярна и в античные времена, но авторов того времени, как правило, интересовал один эпизод этого мифа: борьба Пелея и Фетиды, которая, чтобы избежать брака со смертным, превращалась то в змею, то во льва, то в огонь, то в воду. Для авторов же эпохи барокко именно этот фрагмент интересным быть перестал. В XVII веке свадьба Фетиды и Пелея более всего привлекала возможностью изобразить сначала куртуазные взаимоотношения персонажей, а затем и праздник на Олимпе

с участием множества божеств. Кроме того, этот пир в мифе одновременно служил и началом новой, тоже чрезвычайно популярной в музыкальном театре, истории — о суде Париса, так как именно на свадьбе Пелея и Фетиды богиня раздора Эрида «потеряла» своё знаменитое яблоко с надписью «прекраснейшей».

Спектакль, поставленный в 1654 году, разумеется, не мог служить полной «иллюстрацией» мифа. В любые времена та или иная мифологическая история при переносе на музыкальную сцену подвергается изменениям. И прежде всего это касается XVII века, когда античный миф — лишь повод «сыграть» очередную куртуазную историю не без её проекции на самый блестящий европейский двор того времени.

Либретто «комедии на музыке» писал итальянец, поэтому в ней (и во включённом в действие балете) имена античных божеств в подавляющем большинстве взяты не из греческой, а из римской традиции (Юпитер, Юнона, Меркурий, Геркулес, Аполлон, статуя Марса). Однако в том же сюжете фигурировал «греческий» кентавр Хирон, окружённый академистами (такое звание имеют в либретто участники так называемой «академии Хирона»), и Прометей, образ которого станет особенно важен в искусстве более позднего времени. Кроме того, были внесены и менее явные, но от этого не менее значительные изменения. Несчастный Прометей, прикованный мстительным Юпитером к скале на вершине Кавказа, терпит ежедневные мучения, доставляемые ему орлом, «который терзает его сердце [курсив мой. — А. Г.]» [5, р. 22] (без сомнений, такая подробность более подходила для придворного балета). Титан по приказанию Юпитера избавлялся от своего наказания за помощь Пелею, а Геркулес выступал лишь в качестве «попутчика», который приводил его на заключавший балет праздник.

В сравнении с мифом был изменён и финал балета, в апофеозе которого от-

сутствовала богиня раздора. Сделано это было намеренно и, в отличие от других преобразований, отдельно оговаривалось в предисловии к изданному либретто. Вот как там объяснялось отсутствие Эриды: «было бы позором, если б он [раздор. — А. Г.] появился и <...> возмутил этот восхитительный праздник после того, как сам был из Франции изгнан» [5, р. 4]. Замечание появилось не случайно: в 1654 году страна только начала оправляться от завершившейся за год до того Фронды³.

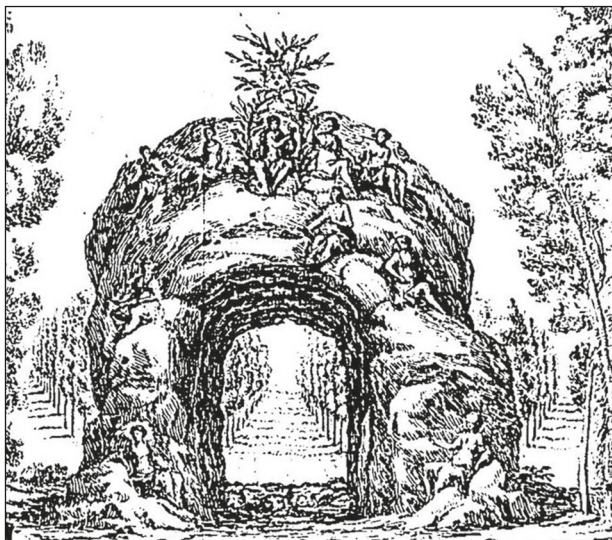
«Свадьба Пелея и Фетиды» в полном смысле слова была произведением «смешанным», так как после каждой сцены итальянской «комедии на музыке» (то есть, оперы) следовало балетное *entrée* (всего их было десять), связанное с событиями исполненной оперной сцены. По традиции французского балета каждое *entrée* содержало, кроме собственно танцев, монологи отдельных персонажей, нередко довольно продолжительные. Забавно, но при том, что музыка оперы Капроли не сохранилась, от спектакля остались именно балетные выходы⁴. В этом видится некий знак: в самом деле, Париж всегда был более склонен к балету, чем к опере, сохранив эту любовь даже при кардинале Мазарини, который откровенно покровительствовал итальянскому жанру. Вышло очень по-французски: опера утеряна, а балетные выходы — сохранились. Как весьма точно замечал Ф. Боссан, «при наличии одинаковой отправной точки в Париже химическая смесь поэзии, музыки и танца породила придворный балет, в то время как во Флоренции смесь тех же ингредиентов породила оперу» [1, с. 152].

В балетных *entrée* действуют как персонажи персонифицированные (Аполлон и Музы, Юнона⁵, Гименей, Геркулес), так и обобщённые, которые, чтобы отличить их от оперных хоров, в либретто названы «немыми хорами» (*chœur muet*). Таковы «немые хоры» волшебников, искателей кораллов, фурий ревности, дикарей и

дикарок, дриад, рыцарей Фессалии, придворных и искусств (свободных и механических).

Танцевальные выходы «Свадьбы Пелея и Фетиды», завершающие сцены оперы, состояли из двух отграниченных друг от друга частей. Первая — собственно *entrée*, вторая — так называемая *air* — следующий за ним танец. Интересно, что каждое последующее *entrée* становится все более причудливым в выборе персонажей, в нём участвующих.

Пролог комедии показывал долину родной Пелею Фессалии, где на горе располагаются девять муз и Аполлон (ил. 1), которые затем спускаются вниз, «заполняют театр и составляют первое *entrée* балета» [5, р. 5].



Ил. 1. Пролог — Аполлон и музы
(фрагмент изображения)

Первая сцена первого акта проходила в пещере кентавра Хирона (ил. 2), который советует Пелею, чтобы тот «на Кавказе просил содействия Прометея, тайно укравшего на небе огонь и унёсшего все великие и возвышенные знания» [5, р. 13]. В конце сцены, когда Пелей соглашается последовать совету Хирона, волшебники, присутствующие при всём этом, «очаровывают танцем» [5, р. 13].



Ил. 2. 1 д., 1 сц. — Хирон, Пелей
и волшебники
(фрагмент изображения)

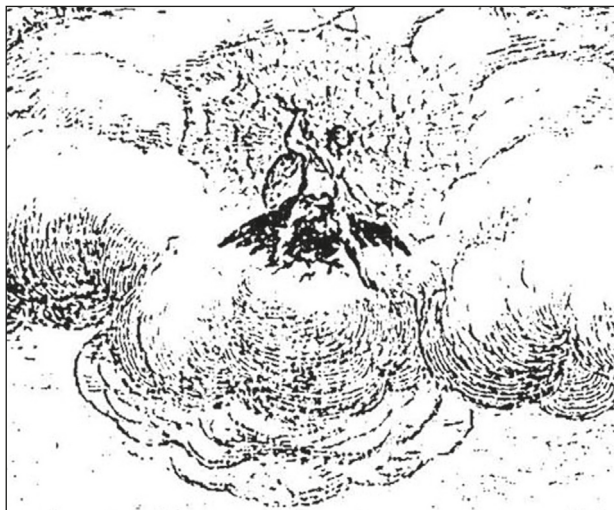


Ил. 3. 1 д., 2 сц. — Нептун (слева)
и Фетида (справа)
(фрагмент изображения)

Вторая сцена первого акта представляла зрителям вид на море (ил. 3), где «Фетида показывается на огромной раковине, сопровождаемая морским полубогом и окружённая прекрасной группой искателей кораллов» [5, р. 16]. Сцена отказа Фетиды от брака с Нептуном и последующей грозы, вызванной рассерженным богом морей, завершилась выходом искателей кораллов, которые, «чтобы переждать бурю, устраивают ради развлечения танец» [5, р. 16].

В третьей сцене брак Фетиде предлагал спустившийся на огромном облаке с небес Юпитер (рис. 4) — и тоже получал отказ. Но следом являлась ревнивица Юнона, которая «прибывает в вихре не менее бурном, чем её гнев» [5, р. 20] и призывала на помощь фурий ревности (ил. 5). Четвёртое *entrée* посвящалось именно этим персонажам.

Первая сцена второго акта происходила на вершине Кавказа, где терпел мучения Прометей (ил. 6), к которому



*Ил. 4. 1 д., 3 сц. — Юпитер
(фрагмент изображения)*



*Ил. 5. 1 д., 3 сц. — Юнона и фурии
(фрагмент изображения)*



*Ил. 6. 2 д., 1 сц. — мучимый Прометей
(фрагмент изображения)*

является за советом Пелей (ил. 7). Титан «уверяет, что Дельфийский оракул предсказал Фетиде сына более великого, чем его отец; <...> потому Юпитер, без сомнения, принуждён будет отказаться от своих претензий» [5, р. 22]. Завершалась сцена выходом дикарей и дикарок (ил. 8), выразивших в танце своё ликование по поводу освобождения Прометея, которое последует за его советом Пелею.



*Ил. 7. 2 д., 1 сц. — Пелей
(фрагмент изображения)*



*Ил. 8. 2 д., 1 сц. — дикари
(фрагмент изображения)*



Ил. 9. 2 д., 2 сц. —
улетающий Меркурий
(фрагмент
изображения)



Ил. 10. 2 д., 2 сц. — Юпитер и дриады
(фрагмент изображения)

Вторая сцена показывала дворец Юпитера, тайно выстроенный из золота и драгоценных камней специально для того, чтобы сочетаться браком с Фетидой. Однако узнав от Меркурия (ил. 9) о сделанном Оракулом предсказании, Юпитер отказывался от своего намерения и возвращался на небо. В это время дриады, которые присутствовали при разговоре, «прислушиваясь, чтобы дать отчёт Юноне обо всех мыслях Юпитера, изъявляют в танце свою радость» [5, р. 24] (ил. 10).

Пожалуй, самая рыцарственная сцена «Свадьбы Пелея и Фетиды» — третья сцена второго акта. В ней рыцари Фессалии, «удручённые жестокостью Фетиды по отношению к их царю Пелею, затевают между собой битву в честь Марса» [5,

р. 27] (ил. 11). Они надеются, что, приняв такого рода жертвоприношение, воинственный бог, в свою очередь, попросит Венеру помочь Пелею в любовной истории. Особенно характерным для XVII века выглядит краткое завершение изложения этой сцены: «статуя Марса начинает говорить и предсказывает всяческое благополучие; <...> рыцари снимают вооружение и танцуют [курсив мой. — А. Г.]» [5, р. 28].

Третий акт — счастливая развязка столь долгой истории. В первой сцене Хирон в окружении собственных академистов советовал Пелею явиться к Фетиде «с последней горячностью любви» [5, р. 29]. Академисты же «в танце изъявляют радость по поводу возвращения Пелея» [5, р. 29] (ил. 12).



Ил. 11. 2 д., 3 сц. — битва рыцарей Фессалии
(фрагмент изображения)

Во второй сцене третьего акта Пелей всё-таки добивается согласия Фетиды на брак (ил. 13) и «весь двор Пелея танцует с беспримерным ликованием» [5, р. 31].

Последняя сцена представляла собой огромную картину празднества, на котором присутствовали практически все олимпийские божества (ил. 14), амурь



Ил. 12. 3 д., 1 сц. — академисты, Хирон и Пелей
(фрагмент изображения)



Ил. 13. 3 д., 2 сц. — Фетида (слева) и Пелей (справа)
(фрагмент изображения)



Ил. 14. 3 д., 3 сц. — празднество олимпийских божеств
(фрагмент изображения)



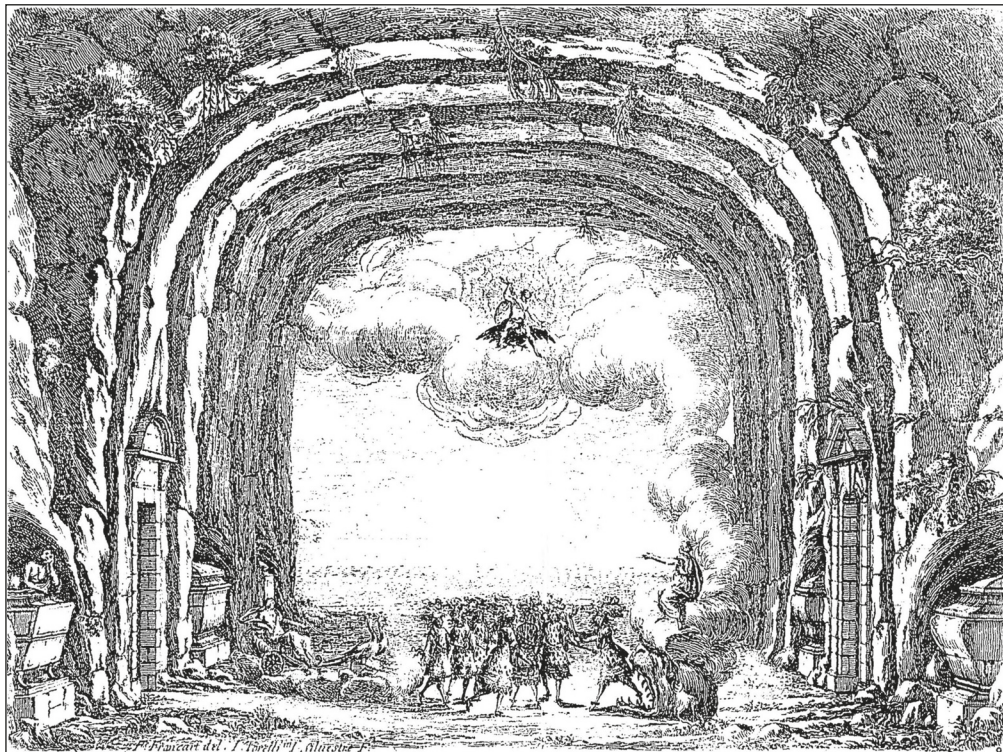
Ил. 15. 3 д., 3 сц. — амуры,
танцующие на небесах
(фрагмент изображения)

и Искусства, изобретённые, как говорится в либретто, Прометеем (свободные — Геометрия, Музыка, Диалектика, Грамматика, Риторика, Астрология, Арифметика, и механические — Война, Агрικультура, Навигация, Охота, Ювелирное дело, Живопись, Хирургия). Завершалось всё гран-балетом на земле, «тогда как маленькие Амуры, в свою очередь, танцуют на небесах» [5, р. 35] (ил. 15).

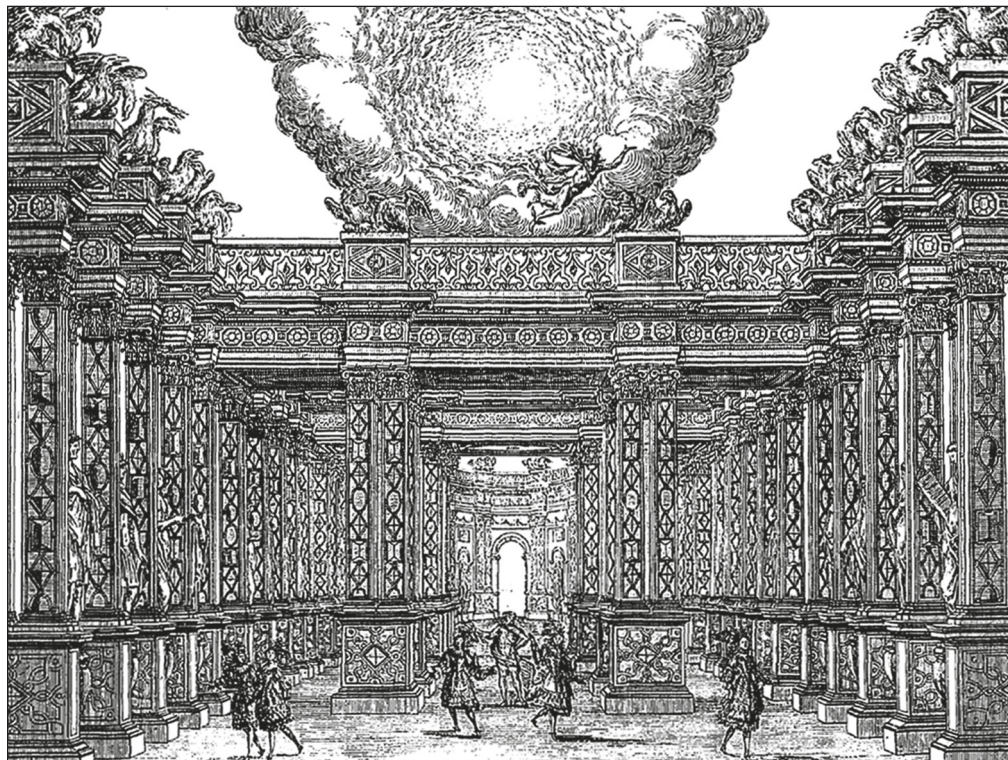
Если в наше время костюмы и сценография — зачастую всего лишь сопутствующая составляющая часть спектакля (от которой иногда можно и удачно

отказаться), то в «Свадьбе Пелея и Фетиды», как и в прочих постановках того времени, визуальный ряд по праву стоял рядом с хореографией и, вероятно, представлялся даже чем-то более важным, чем музыкальное сопровождение. Недалом помимо либреттиста и композиторов одним из важнейших авторов представления стал художник, создавший декорации и сценические машины — Дж. Торелли. Его «театральные перемены», видимо, были столь впечатляющи, что после премьеры «Свадьбы Пелея и Фетиды» была издана отдельная брошюра (параллельно — на итальянском и французском языках) под названием «Декорации и машины Свадьбы Фетиды, королевского балета; представленного в зале дю Пти-Бурбон, Жака Торелли, изобретателя. Посвящено Его Преосвященству кардиналу Мазарини» [4].

Каждая перемена декораций и связанное с ними действие описано в этой книге любовно и подробно, со скрупулёзно прорисованными гравюрами⁶. Вот как,



Ил. 16. 1 д., 3 сц. — вид сцены



Ил. 17. 2 д., 2 сц. — вид сцены

например, описывается сцена появления фурий ревности: «Юнона вызывает из ада монстра, который, ужасный видом, показывается из-под земли, испускает пламя и дым, смешанные с серой, и извергает четырёх фурий, которые вместе со многими другими составляют танец сколь странный, столь и любопытный» [4] (ил. 16).

Ещё более подробного описания удостаивается тайно выстроенный Юпитером дворец, «замечательный архитектурой и коринфскими колоннами из золота; на столбах балюстрады золотые статуи орлов. На лицевой стороне колонн видно множество драгоценных камней различных цветов, оправленных в ляпис-лазурь. Между двойными пилястрами возвышаются статуи многочисленных ушедших древних Божеств» [4] (ил. 17).

Столь же мельчайшими подробностями отличаются и эскизы множества костюмов, созданных для этого спектакля Ж. Жиссе. Так как «Свадьба Пелея и Фети-

ды» была произведением «смешанного» жанра, то и исполнители тоже были разнообразны. Роли в собственно «итальянской комедии на музыке» были поручены певцам, приехавшим из Италии вместе с композитором Капроли. Это известный в то время кастрат Дж. Киарини (Пелей) (ил. 18), В. Капроли (Фетида) (ил. 19), А. д'Имола (судя по эскизам костюмов, он исполнял роли двух божеств — Нептуна и Юпитера) (ил. 20–21), англичанин Т. Стаффорд (Прометей) (ил. 22–23) и даже славянин Ф. Гигоф, по одним сведениям — поляк, по другим — русский (кентавр Хирон) (ил. 24).

Для нас же особенно интересны исполнители балетных *entrées*. Листая либретто, можно найти практически все имена тех, кто «представлял» дриады, nereиды, искателей кораллов и пр. В большинстве своём это были великосветские любители, которые, как это зачастую случалось в то время, в мастерстве танца не уступали профессионалам. Россыпь имён читается как роман А. Дюма: герцогиня



Ил. 18. Эскиз костюма Пелея



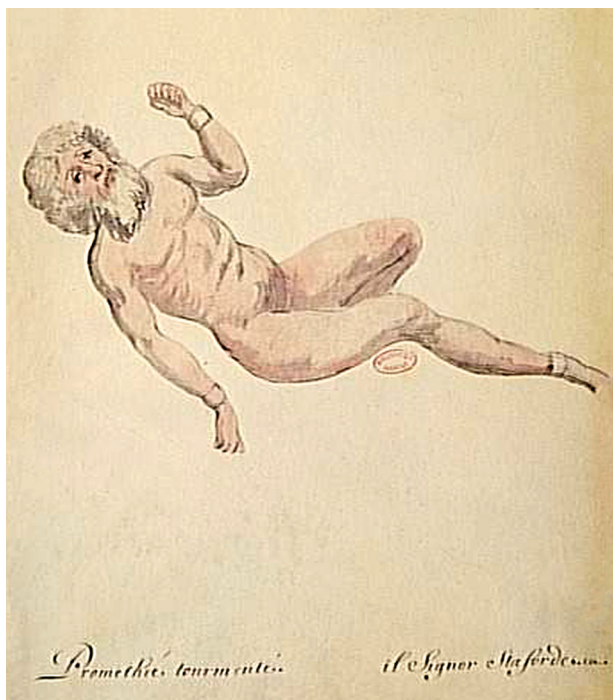
Ил. 19. Эскиз костюма Фетиды



Ил. 20. Эскиз костюма Нептуна



Ил. 21. Эскиз костюма Юпитера



Ил. 22. Эскиз костюма мучимого Прометея

де Креки, герцог де Жуайёз, принцесса де Конти, граф де Сент-Эньян и граф де Сент-Эньян-младший, мадемуазель д'Эстре... Некоторые из них выходили в нескольких *entrées*.

Последовательно в шести ролях появлялся перед зрителями 16-летний Людовик XIV, первым образом которого в этом балете стал Аполлон (ил. 25) (роль, уже «опробованная» им за год до этого в «Королевском балете Ночи»), а далее — последовательно — фурия, дриада, академист (ил. 26), придворный и Война (ил. 27). Его младший брат, четырнадцатилетний принц Филипп, официально носивший титул «Месье, единственный брат короля», выходил в двух ролях — искателя кораллов и Амура (ил. 28) (эскизы некоторых костюмов могут служить своего рода миниатюрными портретами — настолько индивидуальны в них черты лица⁷). Помимо всех прочих, в роли одной



Ил. 23. Эскиз костюма освобождённого Прометея



Ил. 24. Эскиз костюма Хирона



Ил. 25. Эскиз костюма Аполлона



Ил. 26. Эскиз костюма академист



Ил. 27. Эскиз костюма Войны



Ил. 28. Эскиз костюма Амура



Ил. 29. Эскиз костюма музыки Эрато

из муз (Эрато) выступила десятилетняя английская принцесса Анна-Генриетта — дочь казнённого в Англии короля Карла I и будущая невеста Месье (ил. 29).

Продолжая рассказ о дамах, принимавших участие в «Свадьбе Пелея и Фетиды», можно указать на одну характерную для придворного спектакля того времени деталь: фурии ревности или увлечённо следящие за Юпитером дриады были ролями для мужчин. Тогда как девять Муз и Свободные Искусства представлялись дамами. Вот уж действительно, «в галантной культуре дама всегда молода, прекрасна лицом и душой, и иной быть не может. Изображать безобразных старух, вроде феи Карабос, — дело мужчин» [2, с. 43].

Кроме дилетантов-придворных в балете принимали участие и профессионалы. Три роли (волшебника, фурии и академиста) исполнял «сеньор Батист» — предположительный автор музыки балетных выходов Ж.-Б. Люлли. Под тремя масками (фурии, дриады и академиста) скрывался «сеньор Мольер». Уже знаменитый в то время восемнадцатилетний П. Бошан (танцовщик, а впоследствии знаменитый хореограф), соседствующий с Мольером, к трём уже упомянутым ролям добавил и ещё одну — одного из Механических Искусств (любопытно, что в либретто указана Живопись, тогда как эскиз, подписанный «господин Бошан», относится к другому искусству — Хирургии (ил. 30)).

Участие короля в балете обычно рассценивается исследователями как дополнительное подтверждение «центрального» в то время положения абсолютного монарха, которое проецировалось из сферы государственного устройства на театральный жанр. Подчёркивается это и избранием «любимого» образа Людовика XIV — Аполлона, Феба или Восходящего солнца⁸. Несомненно, это так. Однако следует принять во внимание несколько дополнительных деталей. Читая либретто балета, легко заметить, что король исполнял в «Свадьбе Пелея и Фетиды»



Ил. 30. Эскиз костюма Хирургии

больше ролей в балетных выходах, чем любой другой её участник (включая таких профессионалов, как Бошан, Мольер и Люлли). Впрочем, нередко это были роли не центральные (помимо, пожалуй, уже упомянутого Аполлона), а входящие в ансамбль. Юный Людовик оказывался лишь одним из нескольких (фурий, дриад, академистов и т. п.), и в этом тоже видится своеобразная игра в «добрые старые времена», когда король был лишь первым среди равных. Однако ему предназначалось большее, чем у других, количество стихотворных строк в тех *entrées*, где он появлялся (ему же принадлежит и абсолютный «рекорд» — 24 строки). С ним не мог соперничать даже его брат Филипп. И это обратная сторона такого рода «проецирования» центрального положения венценосного исполнителя, когда ни один из прочих участников

не мог дольше короля привлекать внимание публики.

Показанная в Пти-Бурбон 14 апреля 1654 года «Свадьба Пелея и Фетиды» была за два месяца показана девять раз. Кастиль-Блаз добавляет, что «те же актёры давали представление перед публикой в театре Марэ на улице Вьель-дю-Тампль» [3, p. 72].

Сюжет о свадьбе Пелея и Фетиды, испытанный в XVII и XVIII веках в разных произведениях разных искусств, вернётся и в XIX веке. В 1816 году им воспользуется Дж. Россини для создания кантаты, а в 1876 — М. Петипа в балете «Приключения Пелея», возвращающем на сцену музыкального театра «пересказ» почти полной версии мифа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кроме того, там проходили придворные праздники (например, в их числе был и первый балет — «Комедийный балет королевы», 1581).

² Как известно, даже в XIX веке к постановке на сцене парижской Оперы допускались лишь оперы, содержащие балетные сцены. Благодаря этому требованию в вагнеровском «Тангейзере» появилась знаменитая сцена вакханалии.

³ В том же году был поставлен знаменитый «Королевский балет Ночи», который негласно считается празднеством по случаю завершения смуты.

⁴ Здесь мы не говорим о либретто и изображениях.

⁵ Юнона — единственное действующее лицо, фигурирующее как среди «поющих», так и среди «танцующих». Причём, «поющей»

Юноной был итальянец Дж. Пиньяни, а «танцующей» — француженка мадам де Комманж.

⁶ Фрагменты этих гравюр мы уже приводили выше в качестве иллюстраций к тексту. Интересно, что на каждой из гравюр в одновременном изображении «собраны» не только все подробности декорационного решения, но и все основные «события» конкретной сцены. Например — появление перед Фетидой Юпитера, последующий выход Юноны и, наконец, танец фурий ревности (ил. 16).

⁷ Можно, например, сравнить эскиз костюма музы Эрато и портрет принцессы Анны-Генриетты.

⁸ Широко известно, что именно поэтому Людовик XIV получил своё определение в истории как «король-солнце».

ЛИТЕРАТУРА

1. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. 266 с.
2. Булычёва А. Сады Армиды. М.: Аграф, 2004. 488 с.
3. Castil-Blaze. Opera Italien (1548–1856). Paris: Castil-Blaze, 1856. 544 p.
4. Décorations et machines aprestées aux *Noces de Tétis*, ballet royal; représentées en la salle du Petit-Bourbon, par Jacques Torelli, inventeur. Dediées a l'Eminentissime Prince Cardinal Mazarin. [Paris, 1654]. [n. p.].
5. Les Noces de Pelée et de Thetis. Comedie Italienne en Musique, entremêlée d'un ballet sur le même sujet, dansé par se Majesté. Paris: Chez Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, 1654. 43 p.

Об авторе:

Груцынова Анна Петровна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского; профессор кафедры хореографии, РАТИ — ГИТИС (125009, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0003-4014-4722, anna_gru@mail.ru

 REFERENCES 

1. Bossan F. *Lyudovik XIV, korol'-artist* [Louis XIV, King Artist]. Moscow: Agraf, 2002. 266 p.
2. Bulycheva A. *Sady Armidy* [The Gardens of Armida]. Moscow: Agraf, 2004. 488 p.
3. Castil-Blaze. *Opera Italien (1548–1856)*. Paris: Castil-Blaze, 1856. 544 p.
4. Décorations et machines aprestées aux *Noces de Tétis*, ballet royal; représentées en la salle du Petit-Bourbon, par Jacques Torelli, inventeur. Dediées a l'Eminentissime Prince Cardinal Mazarin. [Paris, 1654]. [n. p.].
5. Les Nopces de Pelée et de Thetis. Comedie Italienne en Musique, entremêlée d'un ballet sur le même sujet, dansé par se Majesté. Paris: Chez Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, 1654. 43 p.

About the author:

Anna P. Grutsynova, Doctor of Arts, Associate Professor,
Professor of the Division for Interdisciplinary Musicological Studies,
Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory;
Professor of the Department of Choreography, Russian Institute of Theatre Arts
(125009, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0003-4014-4722, anna_gru@mail.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.090-110

Interview with Benjamin Bagby, Medieval Musician Conducted for *ICONI* by Edward Green

Benjamin (Ben) Bagby is one of the world's distinguished medievalists, and is particularly well-known for his scholarly, yet passionate performances of the music of the medieval epoch — both with the ensemble *Sequentia*, which he co-founded, and as a soloist. In the field of solo performance he is renowned for bringing to life the important Anglo-Saxon epic *Beowulf* — presenting it, as far as contemporary scholarship and vivid artistic imagination can allow, in an authentic “bardic” manner. This wide-ranging interview has much discussion of his career in both regards, as well as his experience as a professor at the Sorbonne.

Readers who may wish, after reading this interview, to know more about this important musician and scholar can visit these two websites: www.BagbyBeowulf.com / www.Sequentia.org

Бенджамин (Бен) Бэгби — один из выдающихся медиевистов мира, особенно известный изысканиями в сфере музыки средневековой эпохи и страстным её исполнением, в том числе и с ансамблем *Sequentia*, соорганизатором и солистом которого он является. В области сольного исполнительства он известен тем, что воплотил в жизнь англо-саксонский эпос «Беовульф», представив его, насколько позволяют современные знания и живое воображение, в аутентичной «бардской» манере. В предлагаемом обширном интервью обсуждаются обе сферы его деятельности, а также опыт работы профессором в Сорбонне.

Читатели, пожелавшие после прочтения данного интервью узнать боль-



*Photo 1. Benjamin Bagby
[photo credit: Frank Ferville]*

ше об этом известном музыканте и учёном, могут посетить эти два веб-сайта: www.BagbyBeowulf.com / www.Sequentia.org

Edward Green: *It's a pleasure, Ben, to do this interview.*

Ben Bagby: I'm honored.

Edward Green: *For readers of *ICONI* who do not already know something of the beautiful and extensive work you've done — especially with the ensemble *Sequentia* — in having the music of the medieval era known, loved, and enjoyed with new depth and richness, I imagine this interview will be an eye-and-ear opener. For those who have followed your work over the decades, perhaps even as “fans,” I hope there will be surprises along the way for them, nevertheless.*

You're best-known, of course, for your one-man performances of the classic Anglo-Saxon epic Beowulf. Way before the movie with Angelina Jolie!

Ben Bagby: That unfortunate mass-market movie had a specific task to perform, namely, to make a lot of money. It was never really about the Beowulf story. I have other priorities, and so I can dispense with Angelina Jolie and the other special effects. In any case, the most potent images are the ones which each listener concocts in her/his head.

Edward Green: *Well, unlike the film — which to my mind is a hyped-up, ultimately dull, artificial and superficial thing — you really brought the epic to life. The complexity and the depth of the emotions of all the “characters” were there. And you had to be all of them, which is an acting achievement.*

Ben Bagby: Thank you. In my mind, I am only ‘speaking’ the text (whether in singing in speaking, or something in-

between) as honestly as possible. I’m never consciously trying to be an actor in the sense of psychological embodiment or anything strictly theatrical. I am always deeply embedded in the text, which has a poetic structure, and so my options are limited.

Edward Green: *When I saw you do it in New York, many years back, now, I felt as if I was transported, with accuracy, back more than a millennium to the world of the Anglo-Saxons; to the bards.*

Ben Bagby: Thank you. I was honored that you came to hear it.

Edward Green: *So — can you tell us how you came to create this powerful and marvelously engaging performance? I’m sure lots of thought, study, and effort went into the recreation of a work of “musical theatre” of which we have so few actual surviving records.*

Ben Bagby: I was first transfixed by *Beowulf* in a suburb of Chicago in the early



*Photo 2. Ben Bagby performing Beowulf
[photo credit: Hilary Scott]*

1960's, when my English teacher handed me Burton Raffel's translation of the poem and laconically said 'you need to read this' (she later handed me yet another bombshell: Dante's *Inferno*). Perhaps it's not a coincidence that a few years later, in high school, I was utterly swept away by the sound of medieval music and started my first ensemble (more about that later). The Anglo-Saxons would say that this was simply my *wyrd* (personal destiny).

In 1981, *Sequentia* (the medieval music ensemble I co-founded with Barbara Thornton) was invited to give a concert in Louvain, Belgium, as part of a university colloquium about performing historical vocal music. One of the participants in the colloquium was the Anglo-Saxonist Thomas Cable (University of Texas/Austin), who had recently published a book entitled *The Meter and Melody of 'Beowulf,'* discussing the theoretical background for various possible modes of performance. We began to talk, and our discussions, along with my close collaboration with Vermont harp-builder Lynne Lewandowski, sowed the seeds for making the *Beowulf* story into a performance.

The sound-image for this performance popped into my head a few months later, as I was driving through rural Arkansas one blustery March evening; perhaps my subconscious was prodded by the omnipresent local images of razorback hogs, kin to the wild boar, those symbols of fearlessness so dear to the Anglo-Saxons. An instrument was ordered and built, and the project slowly took musical shape, at first making use of shorter Old English poems (such as *Caedmon's Hymn* and *Deor*) and later expanding into a short scene from *Beowulf*, which had its first public performance in 1987 and was integrated into a *Sequentia* concert program of medieval English music. Initial guidance with the intricacies of Anglo-Saxon pronunciation and meter was generously provided by Thomas Cable, during several memorable working sessions in his stone library-tower in Austin.

In 1990, I was approached by the artistic director of the Utrecht Early Music Festival (Netherlands), about the idea of programming 'an entire evening of *Beowulf*' as part of the festival's storytelling theme that summer. How could I possibly say no? With less than 5 months to put together a performance lasting about an hour, I worked feverishly to solve the many problems of shaping an 'epic' performance instead of a 10-minute 'song'. I should note that there were numerous deletions in the text necessary due to festival time constraints and — those ever-pragmatic Dutch — the final departure times of Utrecht buses & trams following late-night concerts. This work was all accomplished with harp in hand and without the use of musical notation, and it was in this process of finding a new oral tradition to reconstruct a lost oral tradition that the project has its deepest roots. Following the premiere in the tiny crypt of the medieval Pieterskerk in Utrecht, this was the version of the story which I subsequently performed throughout Europe and North America during the mid-1990's.

Edward Green: *Including at Lincoln Center.*

Ben Bagby: Yes, and with the Lincoln Center Festival's invitation to give a series of performances in New York, in 1997, the project received a huge boost in energy and interest. And it was during those subsequent difficult years 1997–2000 — which witnessed the long illness and death of my partner Barbara Thornton and the uncertainty of *Sequentia's* future — that the *Beowulf* project took on a new importance and urgency: the memorization process was completed, deleted sections of text were restored, new instruments were acquired, and video titles were used for the first time. *Sequentia's* long-time agent Jon Aaron became the producer of the *Beowulf* project and gained an expertise in Anglo-Saxon which allowed him to effortlessly run the video titles from his offstage laptop.

In the meantime, I have been performing *Beowulf* between Vancouver Island and the



Faroe Islands; synagogues in Poland and the Lower East Side of New York; a warehouse in Los Angeles and a medieval art museum in Cologne; Perth, Pittsburgh and Perugia; the Cloisters and the Sydney Opera House; a high school in rural Texas and the Cité de la Musique in Paris, and the Moscow Conservatory. I had much help with the text from the late John Miles Foley (University of Missouri/Columbia), the distinguished Anglo-Saxonist and scholar of oral poetry, who also oversaw the filming of the DVD in Helsingborn, Sweden, in 2006.

Edward Green: *Ben, if I'm correct, your Beowulf performance is a somewhat condensed form of the entire epic. Yes?*

Ben Bagby: That's true, and I am often asked if I plan to learn and perform the entire poem. In fact, during 2002 discussions were started about the possibility of preparing the complete *Beowulf* (3182 verses, or a performance time of roughly 5 hours) for a group of co-commissioners in the U.S., but sufficient interest and funding could not be found to make possible the development of such an intense, long-term project. The idea was reluctantly abandoned in 2004, but not before I had worked my way well into the scene with Grendel's mother.

Responding to the Lincoln Center Festival's invitation to return with *Beowulf* in 2006, I decided to expand my performance to include the final 20 minutes of the first episode (Beowulf's defeat of Grendel and the subsequent celebrations), thereby making 'Part I' complete and containing the uncut text of lines 1-1062, the same version as was released on DVD. I will soon turn 70 and so plan to leave to the next generation the task of working with the next episodes.

Edward Green: *Well, you've certainly given them a fine platform on which to build further. A question now on how your "medieval" career began. Since we happen to have been friends at Oberlin Conservatory in our undergraduate years — circa 1970 — I remember your orientation then was hardly focused on the distant past. You did a lot with contemporary music, yes?*

Ben Bagby: Yes. I was always interested in many kinds of music, including contemporary (in high school I was a charter subscriber to 'Source' — a new music journal which was avant-garde even by today's standards), and at Oberlin I did hang out with composition students (shall I name names?), some of whom were just discovering computers, while others were trying to emulate Webern, Terry Riley, or Aaron Copland. My tastes ran more to weird, anti-authoritarian composers like Harry Partch, with his self-made instruments and eclectic texts. And, of course, there was the ever-present grin of our generation's hero and provocateur, John Cage. But I also loved Berg's *Wozzeck* for its emotional intensity and the genius of his colors, structures, and the way he played with time.

Edward Green: *And, in fact, you introduced me to the Dietrich Fischer-Dieskau recording of Wozzeck. (Actually, you also ended up selling it to me. Do you remember?)*

Ben Bagby: I was sad to part from that LP you bought, but sorely needed the cash for a plane ticket to Iceland.

Edward Green: *Right — I remember that! Before that trip you were taking a correspondence course in the language, yes?*

Ben Bagby: You remember correctly: when we were both students living at Oberlin in its "German House," I was studying Icelandic by correspondence, in preparation for that upcoming summer escapade in Iceland. I had always been fascinated by Iceland, a passion triggered by some image I saw as a boy (possibly an article in *National Geographic*), and the thought that an 'ideal society' existed somewhere on our turmoil-filled planet, in a place of great natural beauty, isolation and mystery. I visited there several times as a student, learned to speak the language passably well, and even worked on a farm in Iceland one entire summer. Many years later, when I turned my medieval sights to the Old-Icelandic Edda, as texts which were clearly performed and not read in the Middle Ages, my experiences in Iceland gave me a good basis for the work which was to follow.



Photo 3. Ben Bagby (2nd from left in the front) in 1971 with the Oberlin Collegium Musicum
[photo credit: L.D. Nuernberger]

Edward Green: *Back a bit again to Oberlin: I also remember your doing theater work with Julie Taymor — so many decades before Lion King! And singing Brahms in recital. And caring for Wagner. So: how did your professional orientation come to be pointed so firmly towards the Middle Ages?*

Ben Bagby: Yes, I put together the music for a student production of *'The Lady's Not for Burning'*, starring Julie Taymor, but I doubt she even noticed me, so I would hardly say we 'worked' together. And as for your memories of me caring for Wagner, I think you may be confusing me with someone else. I admire Wagner, but as Mark Twain once said: 'His music is better than it sounds'.

Edward Green: *Maybe I was thinking of Robert Black — the pianist, and later conductor. A great loss that he died so young.*

Ben Bagby: Agreed. Bob and I worked on a lot of Lieder at Oberlin, and he was a wonderful collaborator and Mensch, and a dedicated Wagnerian with an intimate knowledge of the operas. And may I say a bit more about my "pre-Oberlin" days?

Edward Green: *Sure!*

Ben Bagby: In the spring of 1967, I was an idealistic and ambitious high school student, fanatically dedicated to classical music and to singing, and resolved to spend my summer holidays studying music as much as possible. I signed up for an intensive summer school in Michigan, to sing in a choir under Robert Shaw, and study German Lied. I suddenly found myself in an environment of like-minded kids, and the generally advanced level of music-making was thrilling. I was in heaven. As it happens, the New York Pro Musica Antiqua (America's premiere early

music ensemble in the 1950's and 60's) was also holding a summer workshop at the same school, and we students received free tickets to one of their concerts, which was of music by Machaut and 13th century French motets. I had no idea what this music was, or what the ensemble was, but went along with my new friends in a spirit of discovery. I think we were all high on music.

From the first moment of that concert, I was utterly transfixed by this music I had never heard before, and by the performances, which remain etched in my memory today. Many of these musicians would later become my mentors, friends, and colleagues, but on that magic night they were all gods. I felt transported as only a 16-year-old can, and left that concert feeling stunned, mystified, and delighted. The course of my entire professional life had been set in those hours, and a love affair with Machaut's introspective side which has lasted a lifetime.

After that experience, I wanted to read everything I could get my hands on and learn all about this incredible music I had just heard. I pestered the NYPM director to grant me an audience, and he very kindly gave me a basic reading list of books to consult. I wrote to my high school pals and informed them that we were going to start our own early music ensemble, and that we needed to procure the appropriate instruments. By the following November we had already given our first concert, and basically, with my ensemble *Sequentia*, I have been doing the same thing ever since. It's been a straight line from that evening of that concert, through the entire arc of my musical life. The following summer, I went to an early music summer school in Vermont, and my focus shifted increasingly towards New York. Then, as you remember, I spent five years at Oberlin Conservatory, as a voice major (also a German major in the College), but also pursuing medieval music on the side. During one of those years, I spent a semester as an intern to the NY Pro Musica and also did some performing with them, in

the last years before they ceased to exist, in 1974. A golden age was over, but still, I was so lucky.

Edward Green: *True. But if you'll forgive me, I think you were part of another golden age. Perhaps there's been more performances, recordings, and scholarship concerning the medieval period in the last 40 years than ever before.*

Ben Bagby: The demise of the old Pro Musica was definitely the end of a certain era in the institutional performance of early music in North America. But you are right, a new way of doing things was emerging, and our generation was incredibly lucky to live through a new and even richer period for the arts, especially between the late 70's and late 90's, when there were seemingly endless opportunities and sources of funding.

Edward Green: *Meanwhile, back to your biography. What happened after Oberlin?*

Ben Bagby: In a nutshell: my post-Oberlin interests led me to Europe, on a Watson Foundation Fellowship, then a diploma from the Schola Cantorum in Basel (in those days the teachers were Thomas Binkley and



*Photo 4. The ensemble Sequentia, ca. 1993
Left to right: Elizabeth Gaver, Ben Bagby,
Barbara Thornton
[photo credit: Markus Bollen]*

Andrea von Ramm), where I met Barbara Thornton. We started *Sequentia* together and moved to Cologne, Germany, where we remained until her tragic death in 1998. Later, I moved to Paris, where I still live. *Sequentia* is in its 43rd year of existence, and I am now trying to train the next generation of young artists.

As a teacher I sometimes run into a highly motivated and energetic student who reminds me of my young self, and at those moments I remember the thrill of that 1967 concert, the gravitas of soul in their singing, and the wonderful feeling of harmony and cohesion which that music-making provoked in me. And at those moments I sense the slow passage of time's long cycle, and the gifts which we may bequeath to those who follow us.

Edward Green: *Do you know Eli Siegel's essay "The Middle Ages, Say," which appeared nearly a century back in the December 1923 issue of the "Modern Quarterly"?*

Ben Bagby: No. Do you have it on-hand?

Edward Green: *Yes. And here's why I'd like to continue the interview by asking you to comment on it: because the passion he shows in the essay — a passion that justice come to the people of the medieval era — seems to me to strike a powerful ethical keynote for this interview. Equally, a scholarly and an artistic keynote, very much in keeping with the passion which has been at the center of your own pace-setting career as a scholar and performer of medieval music.*

Here's some of what Eli Siegel wrote; these sentences come from the end of the essay. It's prose, but the language is so beautiful and ardent, it's clear a poet is writing. What I love here is the ethical intensity: how he wants the full reality of the Middle Ages seen and honored; how he wants to put an end to any making it "picturesque," far-off, quaint, strange — wrongly distant from our own lives now, our own most immediate emotions.

We need to look upon the people living then, as men — there were "individuals" and "personalities" and "egos" in the

Middle Ages too — like our friends, our enemies and the people we meet on the street we don't care about much

We should look on the past passionately; we should see all reality passionately, not only the part we have right under our noses or nearly that. Our feelings should have no limits in either extensity or intensity... Then we shall see the Middle Ages, that man-made division of reality in time, as having along with monks, kings, wars, Charlemagne, Battles of Hastings, Catholicism, ignorance, guilds, Thomas Aquinas, serfs, feudal systems, Marsiglio, Battles of Tours, and all, all the rest of such things — to be found in some text book or other every one; complexes, moonlights, moments for every century, creative instincts, repressions, amœbae, dirty stories, pains and pleasures, individual aspirations, desires, frustrations, adrenal glands and the others, ravishments, deaths for every person with the death pangs for each person, named and unnamed, love with all the details of love, and lastly, possibilities. The men of the Middle Ages had possibilities; part of them are seen working in man today. The rest of them are ours.

Ben Bagby: This is a very moving and heartfelt text about the universality of human experience, which in turn is reflected in the music we hear from any given period. Thank you for introducing me to it.

Edward Green: *You're very welcome.*

Ben Bagby: And I couldn't agree more that we should — we must — look on the past passionately, in detail, and not make generalizations based on stereotypes. For the Middle Ages, these stereotypes were too often formed by 19th-century Romanticism and later, by Hollywood (and by Wagner), in a process which continues to this day in fantasy series such as 'Game of Thrones', but also in the ubiquitous blandness of the 'Medieval Fair' and the clueless banalities of certain role-playing groups. I think Siegel's wise words could be equally applied to any



period, and any place and social condition in human history: pre-Confucian China, hunters on the African savanna, Frenchmen in powdered wigs discoursing on the rights of man, swooning Romantics in the German forests or Viennese salons, passionate Roman Republicans, the court of the Shogun, the cities of the Inca and Aztec, any empire you can name, or that elusive beast called ‘Modern Democracy’.

Edward Green: *Recently, in these months of pandemic, you did a marvelous on-line presentation of the music of Oswald von Wolkenstein. I “zoomed” in on it, along with my wife, Carrie — and we both felt it was wonderful.*

Ben Bagby: Thank you. It was my first ‘virtual concert’ of the Covid era, and the experience was intensely weird, sitting alone in my room, singing into my laptop, knowing that perhaps 200 invisible people were listening, across the ocean. I suppose this is going to remain the new normal for a while yet.

Edward Green: *Including the work of your collaborator, the translator Lawrence Rosenwald. The English version he came up with was very moving. Sincere. Deep. The counterpoint of you singing the original, and Dr. Rosenwald reading his translation was thrilling.*

Ben Bagby: Yes, he is one of the most sensitive translators I know, with an ear for the singer, and for the essential orality of these texts, their structures and word-games. To that, he adds his own very distinctive voice. As a reciter of his translations, he is wonderful, very unique and inspiring. We had a lot of fun during that presentation, in spite of being on two sides of the Atlantic.

Edward Green: *Now, I was a bit amazed at how much of Wolkenstein’s German from roughly 600 years back was immediately understandable — at least if one has some degree of fluency with modern German. It was very different with Beowulf; there — except for an occasional phrase like “any other man,” most of it was impenetrable to modern English ears. Which made me glad when you*

performed it live you had a screen with a running translation. Why the difference?

Ben Bagby: We need to bear in mind the telescoping effect of looking back in time. Both Beowulf and Wolkenstein count as ‘medieval’ but they are possibly 600 years apart, or more, in time. By the time Wolkenstein was making his poems, he was a sophisticated traveler who had seen the world and spoke (by his boasting) ten languages. When he wanted to record his songs for posterity, he personally oversaw the production of two manuscripts, and chose to write his songs in a more-or-less standardized literary German which he himself did not grow up speaking. This written language qualifies as ‘early modern German’ although it predates Luther’s Bible by almost a hundred years. This is probably why you, and many other speakers of German, can understand so much of the text. The native German speaker can understand almost everything, in a way which might approximate our understanding of Chaucer or even the early Tudors. Wolkenstein also understood the musical notational system of his time (mensural notation of the 15th century), and so could accurately notate rhythms as he heard them.

The situation is much different with Beowulf, where we have an orally transmitted text which was, by serendipity, written in a manuscript in ca. 1020 by monks interested in preserving a [Christianized] pagan tale which was obviously beloved. It is the sole manuscript source for this text. There are many scribal errors and indeed there were two different scribes who understood the text in different ways, so that what we have in front of us by no means represents the work of a poetic creator who is documenting his masterpiece. It is a haphazard survival, from the early 11th century, of a text which may date back to the 8th century or earlier (this is still being debated). It’s no wonder we do not understand the Anglo-Saxon language (also known as Old English), apart from a few phrases or specific words (ship, anker, man, sword) which have remained



unchanged since then. As the language of the ruling elite, English was replaced by Norman French in the 11th century and that transformation is audible now, so that modern English is a hybrid language, whereas Old English is a strictly Germanic language much more related to Old Norse than to Latin. But modern Germans and Scandinavians also have problems understanding it, and in fact only today's Frisian speakers (in the Netherlands) can really follow along with some success. There is no musical notation of any kind, and in fact we would have no reason to expect to find such a document. We know such tales were sung, often self-accompanied on the harp, but these performances never found their way into writing.

Edward Green: *Thanks for the detailed explanation. I want to say also that I cared very much for how you both spoke about Wolkenstein: the man, himself. And when you explained his text, it is remarkable that someone was so candid back then. I mean, it's more than a century before Montaigne! It made me wonder. I know Montaigne was affected by Rabelais, who was affected by Villon. But was there any impact — direct or indirect — of Wolkenstein?*

Ben Bagby: I'm not aware of any connection between Villon and Wolkenstein, but it might have simply been two parallel phenomena, or the 'Zeitgeist'. Wolkenstein was certainly an ambitious man with an oversized ego, which we might expect from a talented and ambitious youngster brought up in a lonely Alpine valley, who had dreams of the court, exotic faraway places, and hanging out with powerful aristocrats. He made himself into the poetic persona we venerate today, but his actual life was of course filled with petty strife, problems with women, with his family, and with money. Yes, his persona was huge, but probably the man himself was solving life's problems on a day-by-day basis, and, as Siegel reminds us, concerned with "...complexes, moonlights, moments for every century, creative instincts, repressions, amœbae, dirty stories, pains and pleasures,

individual aspirations, desires, frustrations, adrenal glands and the others, ravishments, deaths for every person with the death pangs for each person, named and unnamed, love with all the details of love, and lastly, possibilities." Wolkenstein was particularly concerned with his own death, and wrote movingly about it in his songs.

Edward Green: *Montaigne is usually seen as the 1st person to make Self the "subject of subjects." And without Montaigne, it's hard to think Shakespeare would have achieved all he did. One more thing I'd like to ask you about now: from one point-of-view, Wolkenstein is not all that engaging as melodist. Compared to Machaut earlier, or Dufay, a bit later. Let alone some of the great early composers of the Sequences. But you took what he presented on that parchment manuscript and gave it your all. What you did (including knowing just when NOT to sing, or accompany on harp — also how to vary the rhythms so richly) — sparked the song, from a musical perspective, to life.*

Ben Bagby: Thanks.

Edward Green: *And am I right in thinking that the melodic core of "Es fugt sich" is a lot like "Scarborough Fair?" In other words: does it make sense to think of Simon & Garfunkel when listening to Wolkenstein?*

Ben Bagby: In a sense, sure. Meanwhile, like any medieval artist or musician, Oswald had no trouble 'borrowing' melodic material from elsewhere. Not across centuries, naturally — *not* from Simon and Garfunkel.

Edward Green: *For sure!*

Ben Bagby: And borrowing was common in a world which had no concept of artistic copyright or ownership. To copy was to venerate, and creative re-purposing was the rule. A long story song like the Wolkenstein one you mention, which lasts almost 15 minutes, doesn't really require a complex melody, since it must serve many purposes. This is why you hear a relatively simple and straightforward modal melody, mostly syllabic, which contains no rhythmic information whatsoever, so that the text itself can determine the rhythm. This type of melody is also commonly found in late

medieval Germany: honest and balanced, slightly neutral, a vehicle the poets called a ‘Ton’, to which any number of texts might be sung. But Oswald also wrote some of the strangest and most sophisticated melodies of the 15th century, with chromatic alterations, and complex rhythmic play. So, it’s more a case of using the right tool for the job. In addition, he happily adapted well-loved French and Italian courtly songs, some of them polyphonic, to his own texts. He was omnivorous.

Edward Green: *Yes, I heard all that on your album of his songs. I was very glad, too, for your compact — yet vivid — explanation of the level of musical education Wolkenstein would have had. And the fact that in other of his manuscripts he was up-to-date as to music theory. I assume this meant rhythmic procedures and notation, and — perhaps? — polyphony, too. Yes?*



*Photo 5. Dr. Lawrence Rosenwald,
Wellesly College
[photo credit: Kenneth Freundlich]*

Ben Bagby: He was a curious and ambitious man, with many interests, and widely travelled. As such, he would have come into contact with the greatest musicians of his time, especially in ca. 1415–17, when he was present for much of the Council of Constance, a huge gathering of high churchmen and nobles, who arrived with their retinues, their

knights, courtiers and entertainers, and their own clergy, cantors, composers and chapel choirs. That must have been a heady mix of ideas, sounds, and personalities, perfect for a polyglot like Wolkenstein. Musical notation was a hotly debated topic in those days, but also the increasing virtuosity of polyphony, about which Wolkenstein certainly understood a great deal. But at the same time, he was also performing his own story-songs and entertaining the German-speaking high nobility with his witty verses, even to the point of criticizing the local taverns, brothels, and price gougers. Like all big meetings or conferences, this was a unique chance to network and schmooze with the rich and powerful, and there was no lack for big egos, hustlers, and ambitious men in the medieval church.

Edward Green: *But above all, what I loved most about the presentation was the sheer joy of it. So often that’s missing in the modern presentation of medieval music; a certain “grayness” comes over it too, too often in my experience.*

Ben Bagby: There are so many genres and shades of medieval music — after all, we are discussing a period of 700 years or more, across the wide geographical area of Europe, so it’s very hard to make generalizations. Some types of music are indeed introspective, ritualized, and intellectual, whereas others may well be extroverted and designed to entertain, to amuse, to provoke. Again: the spectrum is vast. In the case of this one song which we performed and discussed, it was a modern performer giving voice to a slightly neurotic egomaniac, telling his life-story, and hoping the listeners will sympathize. So of course, the energy in the presentation was intense, often hilarious, but not always joyful. In fact, he ends the song on a dark note, fearing the fires of hell which may await his soul.

Edward Green: *On this point — the joy, the fun which was very much part of medieval times — I’d like to quote a poem I love very much. And having already quoted some prose by Eli Siegel on the medieval era, it’s a poem*

of his: “Night in 1242,” which appeared in his book “Hot Afternoons Have Been in Montana,” [Definition Press]. It’s very surprising in its everydayness: no popes; no drawbridges; no crusades: just two children wanting to have fun! A mother is in it, too.

And this from a year which — as Eli Siegel knew — had lots of “bigger” events: Alexander Nevsky defeating the Teutonic Knights in the famous “Battle on the Ice;” or the battle of Grobnicko Polje, where the Croats halted the Mongolian invasion of Europe. How meaningful the “everyday” is in this poem:

In 1242 people looked at the sun.
 Let’s have some fun,
 Said Jane Terrell to John Hodge in 1242.
 Jane was so little, John was so little,
 in 1242.
 So they tried to pull off some branches
 from a tree,
 a tree that was near them.
 John couldn’t and Jane laughed.
 John laughed back and said she couldn’t
 do near as well as he.
 Jane laughed back and said anyway
 it was funny the way he tried.
 Jane’s mother came out. Where have
 you been all this time? she asked.
 Jane said: Mother, I haven’t been
 out long.
 Why, it’s almost dark, said Jane’s mother,
 and I haven’t seen you since
 noon when the sun was right above
 us shining very hotly
 and brightly.
 Goodbye, John, said Jane, laughingly.
 John was rather angry at the way she
 laughed;
 he didn’t like her then for it.
 It was about dark now.
 Very soon it was night in 1242.
 There were other nights in 1242,
 and the sun came every time
 before these nights,
 and came every time
 there was a night;
 So there were sun and night in 1242.
 In 1242, there were sun and night.

Ben Bagby: Specificity is everything! As this thought-provoking, charming poem makes clear, there is no such thing as ‘the Middle Ages’, but rather a multiplicity of specific persons, places and events. The dates and definitions we use today were largely inherited from the 19th century, including the term ‘Middle Ages’ — how ridiculous is that? And the word ‘Gothic’? It’s evocative and provokes a feeling which probably a thoughtful Jungian could explain to us, but as history it’s completely without real meaning. Who knows what scholars and performers, 700 years from now, will be calling the times we currently live in, times which contain for us so much specificity, such a clear identity. Our era will certainly be given a name we would find ridiculous and hopelessly clueless.

Edward Green: *Let’s hope not! But you may well be right.*

Ben Bagby: To return to the poem: when I was a student, I kept a little memory notebook which was devoted to historical events in one particularly fertile century in European cultural and political life (1150–1250), with one page reserved for each year in that period. And as I learned details about a given year, I filled those pages with notes and descriptions, so that the individual years themselves, previously expressed only as impassive numbers, slowly took on life, identity, and personality. If I could ever find that notebook again, I’d be curious to see what I wrote on the page for 1242.

Edward Green: *For me, as a fan of the Eisenstein movie and Prokofiev’s great score for it, had I done what you did, I’m sure Alexander Nevsky would have been my choice.*

Ben Bagby: Well, I hope my notebook shows up sometime; then, we’ll compare notes. Meanwhile, it’s the same for you and me even now. If somebody mentioned to us the year 1970, we would each call up a host of similar and specific feelings, pictures, people, images and sounds from that one year, in our student days. It would have a quality, an aura, a vibe. But if you mentioned that year to one of my students born in the

1990's, they would stare blankly and perhaps mention the Beatles or something about their parents being born then. Events and people slip into the foggy past so quickly.

Edward Green: *Speaking of academic circles, you recently retired from a position at the Sorbonne — yes?*

Ben Bagby: Between 2005 and 2018 I was on the music faculty of the Sorbonne — University of Paris, as a part-time associate professor, teaching in a newly-created master's degree program for the performance of chant and medieval music. Our students were quite international (we had students from France, Italy, USA, UK, Ireland, Argentina, Colombia, Spain, Russia, Poland, and Japan) and mostly vocalists, wanting to specialize in music before 1300, learn techniques for accessing medieval manuscript sources and bring them to performance. There was an emphasis on liturgical chant, but also polyphony and secular song, and they studied notation, counterpoint, history, languages, and medieval techniques for improvisation.

Each year ended with a public student concert, which was usually of an extremely high quality.

Edward Green: *Was that your first academic posting? Or had you held formal positions earlier? If so, where?*

Ben Bagby: Although I have taught many courses, summer workshops and limited guest professorships regularly over the past 40 years, the posting at the Sorbonne was my first and only such formal position. Previous to that, my entire career had been spent as a free-lance musician, as a founding member of my ensemble (Sequentia) and as a soloist. More recently, I have been teaching as an adjunct instructor in medieval performance practice as part of a master's program at the Folkwang University of the Arts in Essen (Germany). We presently have students from Germany, Slovenia, Korea, and USA.

Edward Green: *I'd like now to engage you in something like a lightning round — for the purpose of your giving us apt, if surprising,*



Photo 6. Sequentia, 2020.

*Left to right above: Jasmina Črnčič, Bagby;
left to right below: Norbert Rodenkirchen, Ian Harrison
[photo credit: Gesine Bänfer]*

relations between medieval music and musicians, and people (and compositions) more familiar now. Kinships of spirit, say. Or of technique. Or of subject matter. So — I'll name someone, or something, and then who or what comes to mind, say, roughly between the years 500 and 1500, or so. And perhaps you might swiftly say why you see or hear that kinship.

Ben Bagby: Good; I'm up for it.

Edward Green: *OK — first: Franz Joseph Haydn.*

Ben Bagby: What comes to mind is structural clarity, the desire for an established order and hierarchy, but also the occasional surprise. I suppose the medieval musician who first comes to my mind with that combination of qualities in his music is the 15th century Gilles Binchois, who wrote charming, pristine little polyphonic chansons in the 'Burgundian' style.

Edward Green: *Next: the Beatles.*

Ben Bagby: The overwhelming power of love. Music can be the love-potion, similar to the one which Tristan and Isolde drank. Humans are powerless to act in that moment.

Edward Green: *And were there any "performance/composition" collectives, so-to-speak, that could be seen as roughly parallel to the Beatles, that come to mind to you from the medieval centuries?*

Ben Bagby: We might look to the assembly of composers, arrangers, scribes, artists, translators, and poets who were, we assume, called together by the Castilian King Alfonso X ('The Learned') in the mid-13th century. He ordered that a collection of sung Marian miracle-stories and canticles of praise be put together, the 'Cantigas de Santa Maria', of which he was the nominal author but for which he actually functioned more as editor, facilitator, and paymaster. More than 400 Cantigas were gathered together, in luxurious illustrated manuscripts, in a process which must have involved a huge amount of collaboration, coordination, re-writing, translation and design. There were certainly multiple sources, possibly even the king himself, but all these songs were

normalized into the Galician-Portuguese language, considered more fitting for such poetry, and not Castilian or Latin. There is no direct witness to this process, but it can only have come to pass in a 'collective' such as you describe. Of course, those amazing artists, true to their beliefs, remained forever anonymous.

Edward Green: *Continuing: how about the musical West Side Story?*

Ben Bagby: In a rigid world of 'them' versus 'us', the forbidden lovers must meet in secret, but their 'loved ones' conspire against them. The medieval story it most reminds me of, at least in the basic feeling, is the fateful love affair between Abelard and Heloise, in 12th-century Paris. The older scholar (a brilliant and controversial lecturer in philosophy, obviously an irresistible man) and his beautiful young student fall into a passion which is discovered, and results in his being castrated by her male relatives. This event does not end the enmity of their clans, but the lovers do remain true to one another throughout their lives, exchanging letters from their respective monasteries, trying to transcend their youthful passion into a love which is more spiritual. Their letters are studied and admired to this day.

Edward Green: *Let's now have Beethoven. This interview is taking place almost to the day of his 250th birthday!*

Ben Bagby: And certainly it's right that there's a world-wide celebration. So, with Beethoven, again, what comes immediately to mind is the awesome mastery of structure and tonal language — as I said about Haydn — but with Beethoven even more the desire to push past its limits in finding expression for basic human emotions: love, freedom, justice, transcendence. In a similar way the earliest church polyphony (here thinking of Leoninus, ca. 1200) built upon the venerable structure of Gregorian Chant, to create new vertical and temporal structures, sung freely at times, which transcended the original, to the point where that 'Gregorian' original was almost entirely imperceptible (in the time of Perotinus, early

13th century). In turn, bits and pieces of these radical polyphonic creations served to carry a new text, which could be about The Virgin Mary, or about erotic love. These were called motets. A constant re-purposing of the past, dynamic and fearless — (did someone mention Beethoven?)

Edward Green: *And Bartók.*

Ben Bagby: Here I think of the power of modal music, oral tradition and local practice, and of the power of language to inflect rhythm and hence musical expression. Where would Bartók be without the magnificent cadences of Hungarian, and the folk traditions of his countrymen which he knew and studied so closely? And where would Machaut be without the complexities of French, and the melodies of his predecessors, the trouvères, whose work he surely knew and venerated?

Edward Green: *And sticking with the famous “B” composers, how about Bach?*

Ben Bagby: I’ll pass on Bach. Too monumental.

Edward Green: *Sure, I understand that! Switching a bit: as you know, I’ve done a lot of scholarly work in relation to jazz, and in particular, Duke Ellington. So — what parallels do you find there? And, specifically, does any medieval person remind you, in a strong way, of Ellington? Any great and constantly innovative “band-leaders,” for example?*

Ben Bagby: We have no direct information that such a thing as a ‘band’ existed in courtly music of the Middle Ages. Of course, there were gatherings of minstrels and performers of all sorts whenever a Church council was called, or an official court festivity, or a yearly trade fair, and we cannot rule out that musicians got together to combine their forces on such occasions. But we should bear in mind that medieval instruments were not standardized by any means, neither in sound quality nor in tuning, so that it would require a monumental effort simply to get a group to play in tune in any given mode. Duke had the piano as a basis, and standardized band instruments which were all tuned the same way. To continue

this comparison: medieval instrumental music was transmitted uniquely by oral tradition, and there was no such thing as a score, arrangement, or lead sheet of any kind. In fact, most musicians would have had no need to read musical notation at all. Add to this the simple fact that players had their own personal way of performing and were used to being soloists (or in a few cases, we read of duos), and you have a recipe for disaster with a large group of individualists. Although we can see depictions of idealized ‘angel consorts’ in 15th-century painting (4–5 instruments or more), the band tradition, as such, did not really come into being until the 16th century, with the formation of courtly instruments into matched ‘consorts’ (especially viols and winds), for which composers wrote new pieces, which could be performed from part books. So, I’ll have to pass on the Ellington comparison.

Edward Green: *Well, despite the absence of “The Duke,” that was one enlightening answer, anyway! Now, turning in a different direction: who, among your colleagues these decades, do you admire most for their contributions to the understanding of medieval music? And/or to the compelling performance of it?*

Ben Bagby: One performer in particular whom I admire is Katarina Livljanić, the founder and director of the ensemble *Dialogos*, who has done amazing work with the rediscovery of Glagolitic Chant from her native Dalmatia, as well as Beneventan chant, the earliest polyphonies from Winchester, and ground-breaking music-theater productions such as Tondal’s *Vision* and the tale of Barlaam and Josaphat. An amazing artist and scholar.

Edward Green: *We have, in this territory, at least one colleague in common: Edward Roesner. When I was doing my PhD at NYU, I took every medieval course he offered. I remember conversations with him about the value to any jazz or blues scholar of being trained as a medievalist — including how to reconstruct music for which very little detailed notation (if any) exists. This, of*



Photo 7. Katarina Livljanic, Dialogos and Kantaduri Ensembles in concert.
Zagreb, July 2014

course, brings us back to the question I asked earlier about how you did the “Beowulf” and the *Wolkenstein*.

Circling back a bit: as I said, early on in the interview, I vividly remember your Oberlin performances of non-medieval music. Also, your theatrical performances. Do you branch out still? Or have you pretty much focused your life as a performer and scholar on the medieval era?

Ben Bagby: Sequentia was founded in 1977 and since then I have been doing basically nothing but medieval music, and almost exclusively with my own ensemble or as a soloist. In our early years of poverty in Cologne, I took limited jobs with other ensembles (Ensemble Organum, Collegium Vocale Köln) simply to remain active and pay the bills. In those first years in Cologne (ca. 1977–1981), most of our friends were young composers in the scene around Stockhausen, Kagel, Kontarsky and their students, and several of them (Clarence Barlow, Kevin Volans, Johannes Fritsch, Walter Zimmermann) wrote pieces for us. There was a flourishing loft-music culture. I once sang in a production of Stockhausen’s

‘Sternklang’ in Bonn, which gave me the unique opportunity to work with him, his son Markus, and the conductor Peter Eötvös. It was a heady time: a lot of loft concerts, intense conversations, and many cigarettes (remember those?). But after that time, the scene shifted, our ensemble started working full-time, and I ceased performing other repertoires. My love of theater has been kept alive by my work with *Beowulf* and the dramatic nature of Sequentia’s concert programs in general.

Edward Green: *Speaking of non-medieval music, I was happy to learn, from a conversation we had at Lincoln Center some years back, that you are in the direct family line of George William Bagby (1828–1883) — one of America’s best humorists of the time. He was also, I gather, a physician. I learned of his work from a lecture Eli Siegel gave in which he read an “Account” by Bagby of the impact of a concert given by Anton Rubinstein in New York. Do you know it?*

Ben Bagby: Yes. A little history: the Bagby family came to Virginia from northern England in the early 17th century, probably to plant tobacco, and stayed there well into

the 19th century until some of them (my branch) ventured ‘out west’ (in those days, west meant Kentucky). I am not proud to be a very distant relative of the racist essayist G. W. Bagby, active in Richmond, who was an unapologetic defender of the Old South, the Confederacy, and Slavery. His comical piece on Rubinstein is anything but subtle, and must have struck a chord at the time. If you read his other essays, you’ll see that he lived on another planet, a planet I do not care to visit. I would much prefer to have a drink with another distant cousin, Albert Morris Bagby, who had studied piano with Liszt in Weimar, not with much success, it seems, and later lived in New York City where he became an impresario, organizing the city’s first public chamber music series in the ballroom of the old Waldorf Hotel. He also published a truly awful novel about the adventure of an American girl studying piano with Liszt: ‘Miss Träumerei’. Later, he started a charitable foundation to help care for elderly and infirm musicians who had fallen on hard times (this was in an age before musicians’ unions), and in fact The Bagby Foundation still exists. Moral? We all have good and bad skeletons in the closets of our family trees.

Edward Green: *Perhaps! In any event, this is the point in the interview where readers can learn a bit more about your background: family, early years, etc. Anything in particular which you’d like to share? The most obvious question is: what was your first big emotion about music? And that leads to the next obvious question: when did you decide that music was the career for you? — and why?*

Ben Bagby: My brother was a jazz musician, and my father had a lovely voice, so there was always music around our house, also in church and in my schools. I have a distinct memory of Van Cliburn at the Tchaikovsky Competition in Moscow (1958?) and the intensity of his playing. My mother had an LP of Chopin polonaises which I simply adored, and when she noticed that enthusiasm, she gave me for my birthday an LP of Mozart and Beethoven symphonies

(which I still own). Of course, I had to endure the obligatory piano lessons which were *de rigueur* for a child of my time and circumstances. But later, in middle school around age 12, I discovered singing, and how music liberated us kids from suburban banality. At age 14, I saw a performance of Tosca in Chicago which totally blew me away, and then obtained a recording of Fischer-Dieskau singing Schubert. The musical blessings were falling around me, right and left. In school, I was in every musical production, every play, every vocal concert. But also counting the days until my escape. The rest of the story has been told already.

Edward Green: *As you know from our many conversations over the years, I see the philosophic work of Eli Siegel — like his poetry — as having permanent cultural value of a very large kind. In fact, I think the one solidly universal statement of aesthetics that exists, is the one he made: “All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves.” To my mind, this principle joins Art and Life in an eternal bond of friendship; it explains both.*

So, I’d like to ask you: what particular aspects, or persons, or works, of medieval music seem to you to exemplify, in a particularly vivid way, certain relations of opposites. Of course, feel free to explain in deep technical detail if you like.

First: the opposites of Energy and Repose.

Ben Bagby: Here, I would call to mind the liturgy of the medieval church, in which singing played an absolutely essential role, together with movement and gesture, the spoken word, and silence. I think the constant juxtaposition of these elements creates a kind of Neo-Platonic vision of the cosmos, wheels turning within wheels, at different speeds, and yet totally interconnected, and the total harmony which this represented for the medieval mind. A vast world-machine oscillating between energy and repose, run by a ‘master mechanic’ or prime mover. Anyone who has heard a medieval mass, or a real sung Latin mass, will have sensed a



Photo 8. *Sequentia*, 2017.

Left to right: Norbert Rodenkirchen, Hanna Marti, Ben Bagby
[photo credit: Johannes Ritter]

faint glimmer of what that was felt 700 years ago and more.

Edward Green: *Next: the opposites of Freedom and Order.*

Ben Bagby: From one perspective, we can say that there was no concept of Freedom as such in medieval music, just as the concept of personal freedom was a non-starter in a world ruled inexorably from above, both in this life and the next. In fact, Order was ordained in all things and respected, and anything not ordered was either the work of the Devil or it was darkness, chaos. Therefore, it's very difficult to discuss this particular set of opposites, which would have had little or no clear meaning for the medieval intellectual. As an example of the status of order, I might mention Hildegard von Bingen's 12th century music drama, *Ordo Virtutum* (literally, 'The Order of the Virtues'), in which a human soul is seduced by the Devil away from the Virtues and salvation,

and into 'the world', only to be abused. She comes crawling back, bruised and beaten, and is received again by the Virtues (led by Humility), regaining her immortal soul. In this play, the parts of the Soul (Anima) and all of the Virtues are notated for singing, often with quite virtuosic vocal parts. But the lines delivered by the Devil, words of insult, blasphemy, and abuse, are not sung, but spoken with a rough voice (Hildegard specifies: 'strepitu'). The Devil, being from the world of evil and bondage, cannot know the gift of singing, which is the essence of order and liberation.

Edward Green: *Liberation — sounds like "freedom."*

Ben Bagby: True! And there is, indeed, another aspect to the relation of order and freedom in the musical sphere of the Middle Ages, which centers on what we would today call 'improvisation'. The bedrock of all medieval musical creation (at least that

we can see in manuscripts) was the corpus of Frankish liturgical chant known as Gregorian Chant. I will have to make a long story short: this huge body of music was transmitted orally during a period of several hundred years, before being first written down during the reign of Charlemagne (early 9th century). For this purpose of documentation, musical notation was first codified in the West. All of the many manuscripts attest to an enormous uniformity and respect for tradition. But then, upon this solid base, the idea of the ‘cantus firmus’ emerged, a platform for the creation of new melodies (polyphonic extemporization in two and three, or even four voices), sometimes sung ‘ex tempore’ but later notated, or the addition of new texts (sequences, tropes, and later the polyphonic motet), all done without violating the sacred order of the original chant. This was certainly a field of creativity for medieval musicians, who were searching for ways to respect the untouchable liturgical essence, while at the same time engaging in the freedom of building new vertical polyphonic structures, adding new texts, adding rhythmic elements, and manipulating the sense of time. It began as a spontaneous process of extemporaneous singing (we know of treatises which teach this by giving models), which later was codified into compositional techniques. And so the original freedom slowly went back into the world of order.

Edward Green: *Yes, the opposites do merge, in so many ways. Now, let me ask you about the opposites of Roughness and Smoothness — so big in the physical world, but also in the world of human feeling: how things are impeded, difficult, but also easy-going, even sweetly so.*

Ben Bagby: I could once again mention the scene between the Soul and the Devil: the angelic quality of sing vs. the roughness of the Devil’s rough spoken voice (‘strepitu’ — we still say ‘strep throat’).

There certainly was ‘rough’ music at all times in history (also in 1242) but since it lived uniquely in oral tradition, it was not deemed worthy of being documented for

posterity. The musical manuscripts which have survived, did so for a reason: they were important, authentic, repositories of worthy song, having ‘auctoritas’ and ‘gravitas’, and meriting the incredible expense and effort of making a parchment manuscript, which required hundreds of animal skins, precious ink and pigments, a team of expert scribes and designers, and the whole laborious process of making those individual folios into books. No ‘rough’ music was going to be thought worthy of such treatment. That would have to wait for the invention of printing, in the 15th century, which made more kinds of music available to people of more limited means. The world of parchment manuscripts is a world of smoothness.

Edward Green: *Finally: the opposites of Heaviness and Lightness — including, as they are in our feelings, so much — Seriousness and Playfulness.*

Ben Bagby: Here, I should stress again that the music of the liturgy (which accounts for a vast majority of the surviving medieval music manuscripts) involves the vocalization of holy texts, destined for reflection, contemplation, and study. As such, they are not considered Light or Playful, and yet within the liturgy there certainly can be lighter and heavier moments, when the relative lightness of an antiphon envelops the more profound texts of the Psalms, or when a complex and highly virtuosic responsory follows a reading of scripture. Then, in response to this liturgically heavy seriousness, there are new creations from the 12th and 13th centuries, usually associated with a certain class of clerical orders: young men and boys, who had their own feast days in the time following Christmas (especially Saint Stephen, and the Holy Innocents, as well as the feast of the Circumcision). For these holy days, the Church created a certain amount of lightness, frivolity, and role-playing, with a boy bishop, processions with a donkey, and even some tolerated misbehavior (which we learn about from the complaints of visiting priests). Whether as a means of letting off steam after strenuous liturgies of Advent and

Christmas, or as an expression in the joy of youth, the idea of winter darkness turning back towards light (more opposites!), these are definitely moments of “the making one of opposites.”

Edward Green: *Yes, and just how much light and dark affect people is a field for constant study. Delightful study. So — I’d like to conclude with a question that is meant quite seriously, but off-hand seems paradoxical: “What is the Future of Medieval Music?” By which I mean, what new direction of understanding do you think musicians need to go in, in order to even more richly and fully be fair to the reality that was the medieval world, medieval aesthetics, medieval thought, emotion, and music?*

Ben Bagby: Any discussion of the future of medieval music must start with the way music is taught, and how students gravitate towards one repertoire or another. Medieval musicians generally lived in a series of interlocking oral traditions and had memory skills which we can hardly imagine. They learned by listening and doing, in a process of long-term dedication and endless repetition. The main modern convention which is contrary to something we might call a ‘medieval way’ is the slavish veneration we have for written sources, for the primacy of ‘the score.’

In the Middle Ages, musical notation was known since the 9th century, but mostly for the documentation of chant. However, notation was basically never used for purposes of performance. Throughout most of the medieval period, cantors would rarely put a manuscript on a music stand and sing from it. The later concept of the performance score was unknown, and the cult of the genius composer was basically still in its infancy as late as the 14th century. Most medieval musical works were created — and later written down — anonymously.

Although the last forty years have witnessed an expansion of the number of music schools which teach early music performance, the spectrum of repertoires and styles in music before, say, Beethoven,

is simply too large to offer instruction in all types and genres of historical music. Early music (which is now generally called HIP — ‘Historically Informed Performance’), once thought to be a limited body of primitive works (which a music-history professor of mine once referred to collectively as ‘pre-music’), is in fact an overwhelmingly varied complex of repertoires. In contrast, the traditional classical-music conservatory is inevitably evolving into the role of ‘specialist’ school, offering instruction in a period of music which encompasses roughly 250 years, whereas an early music program must contend with at least a thousand years of documented musical creation. The trend is clear: along with jazz, world music, and electronic music, most professional music schools today offer a course of study in something called early music, which in most cases means instruction in Baroque-music performance. But in the environment of early music study, the medieval period — and for that matter, the Renaissance — is still largely neglected.

Edward Green: *Having spent myself now close to 40 years teaching in a major Conservatory and knowing a fair amount about other schools of music in the United States, I can vouch for what you are saying. We’ve strayed far from the most time-tested mode of music education: Master-Apprentice.*

Ben Bagby: Right — and, of course, that relationship was an integral element of oral transmission as a way of keeping traditions alive and strong. Later it was formalized into something we associate with guilds, a process which began for musical composition and poetry in the 13th century. But the guild phenomenon is already a sign of formalization and rigidity, and it was only a matter of time until learning could be shifted to printed documents, books, and musical scores. Then came the shift to screens, and here we are, with our fabulous capacity for information retrieval and storage, but our vastly diminished capacity for memory. Orality in musical transmission can be a fertile ground for

creative tension, but this is not what music schools are generally interested in pursuing in the training of young musicians. The basic course of study in all early-music schools remains focused on the traditional model for performers: the technical mastery of an instrument or voice, the learning of the canon of pieces most performed, the acquisition of a sense of appropriate style and ornamentation, the chance to work in ensembles with expert coaches, advanced master classes with famous performers, and finally, competitions. We can hardly expect students of Baroque music to be interested in a world where music was transmitted orally, where rhetoric and ancient languages are as important as music, where improvisational skills are valued more than sight-reading. It's messy, time-consuming, and difficult to evaluate with traditional exams and juries.

Edward Green: *All the more reason for music educators in general — not just in the field of medieval music — to rethink these “traditions.” We should start with the bedrock question: what will most encourage our students to keep alive their beginning emotion about music — their love for it — and not*

snuff that love, or stunt it, through a cold and impersonal academicism.

Ben Bagby: Right. And that's why I think a dedicated school for medieval music would need to approach this type of study very differently. I have always dreamed of starting a school which pursues these essential aspects of musical study, but it remains a dream and I am the first to admit that there is simply not a critical mass of students — especially paying students — who would be interested, nor is there enough solid employment opportunity waiting for such students when they finish their diplomas.

Without a doubt, the big energy field now in early-music performance is the Baroque — and for singers, especially, Baroque opera — where there is an infrastructure, a solid career to be built and a decent living to be earned. We lack enough passionately interested and gifted candidates for serious, full-time institutional programs in medieval-music performance, and this situation guarantees that the general level of performance skill will continue to remain generally static. Expectations remain correspondingly low, and as a result medieval music performance



Photo 9. *Sequentia*, 2006

does not enjoy the competitive ascending spiral of excellence which the Baroque music scene has so brilliantly created. Luckily, there are some wonderful exceptions to this state of affairs, but they remain exceptions. Recent students of mine have given me cause

for hope that this situation will change in the years to come. I hope I'm around to witness that.

Edward Green: *I do, too. And thank you very, very much for this engaging interview.*

Ben Bagby: You're certainly welcome.

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, Соединённые Штаты Америки),
ORCID: 0000-0002-7643-1187, edgreenmusic@gmail.com



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

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.111-125

ANTON ROVNER*Moscow State P.I. Tchaikovsky
Conservatory**Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0002-5954-3996

antonrovner@mail.ru

А.А. РОВНЕР*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского**г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0002-5954-3996

antonrovner@mail.ru

**Mark Belodubrovsky,
a Versatile Contemporary
Composer, Violinist
and Educator**

Mark Belodubrovsky is one of the most accomplished contemporary composers living presently in Moscow who has written a substantial amount of solo, chamber and vocal musical compositions of high quality, which are performed in Russia and in a number of other countries. His musical output is especially noted for its versatility of different styles of music: some of his compositions are traditional and romantic in their style and tonal in their harmony, with a strong influence of Russian folk music which the composer actively employs in a number of his compositions, while other works follow innovative avant-garde trends and incorporate serialism, including serial rhythm, sonoristics, aleatory technique and a number of other techniques. Some of his compositions are very accessible to a broad audience, containing memorable melodic and rhythmic traits, while others are written in a highly complex language, based on musical experimentation, comprehensible for the most part to a sophisticated audience well-versed in avant-garde trends in music. Some of his works are based on extroversive theatrical gestures and even contain comic elements, while others bear an inner philosophical discourse. Nonetheless, both of these contrasting features combine together to express a highly original style of the composer's music which cannot be mistaken for that of anybody else. Belodubrovsky is known and highly regarded as a composer, a violinist, an enthusiastic cultural activist who discovered

**Марк Белодубровский,
многогранный современный
композитор, скрипач
и просветитель**

Марк Белодубровский — один из самых интересных современных композиторов, живущих в настоящее время в Москве и написавших большое количество сольных, камерных и вокальных произведений высокого художественного достоинства, исполнявшихся в России и за рубежом. Особенность его музыки заключается в контрастности стилей: некоторые его сочинения традиционные и романтические, обладают тональной гармонией, с заметным влиянием русской народной музыки, которую композитор активно использует в целом ряде своих произведений, в то время как другие его сочинения следуют новаторским авангардным течениям и используют серийную технику, включая серийный ритм, сонористику, алеаторику и другие техники. Многие его сочинения доступны для широкой публики и содержат запоминающиеся мелодические и ритмические черты, в то время как другие написаны весьма сложным языком, базирующимся на музыкальном экспериментаторстве, понятном лишь искушённой публике, знакомой с авангардными музыкальными течениями. В основе некоторых его сочинений — экстравертивные театральные жесты, есть и юмористические элементы, в то время как другие несут внутренний философский дискурс. Тем не менее эти контрастные свойства органично сочетаются, создавая яркий и самобытный стиль композитора,

and popularized rare compositions of the early 20th century Russian modernist trend, the long-time director of the Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts in Bryansk, and simply as a very open musician with a broad-minded approach towards various musical styles and directions. All of this has undoubtedly created an impact on his multifarious musical style which combines opposite stylistic directions.

The article describes the life and the musical activities of Mark Belodubrovsky, then proceeds to describe and analyze his musical compositions. It is shown that notwithstanding the fact that his compositions pertain to different styles, they are all united by one individual stylistic trait which defines the composer's artistic individuality.

Keywords:

Mark Belodubrovsky, Bryansk, Nikolai Roslavetz, Nahum Gabo, music festival, musical compositions.

который невозможно спутать с чьим-либо другим. Белодубровского знают и уважают как композитора, скрипача и активного деятеля культуры, открывавшего и пропагандирующего редкие произведения русского авангарда начала XX века, бессменного директора Фестиваля искусств имени Николая Рославца и Наума Габо в Брянске и просто как открытого музыканта с широким взглядом на различные музыкальные стили и направления. Вся его деятельность, безусловно, оказала воздействие на его многогранный музыкальный стиль, сочетающий противоположные стилистические направления.

Данная статья описывает жизнь и музыкальную деятельность Марка Белодубровского, а затем анализирует его произведения. Автор делает вывод, что несмотря на стилевые различия сочинений композитора, все они объединены единой стилистической сутью, определяющей его творческую индивидуальность.

Ключевые слова:

Марк Белодубровский, Брянск, Николай Рославец, Наум Габо, музыкальный фестиваль, музыкальные произведения.

For citation/Для цитирования:

Rovner A. Mark Belodubrovsky, a Versatile Contemporary Composer, Violinist and Educator // ИКОНИ / ICONI. 2021. No. 1, pp. 111–125. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.111-125.

Mark Belodubrovsky is one of the most accomplished contemporary composers living presently in Moscow who has written a substantial amount of solo, chamber and vocal musical compositions of high quality, which are performed in Russia and in a number of other countries. His musical output is especially noted for its versatility of different styles of music — some of his compositions are traditional and romantic in their style and tonal in their harmony, with a strong influence of Russian folk music which the

composer actively employs in a number of his compositions, while other compositions follow innovative avant-garde trends and incorporate serialism, including serial rhythm, sonoristics, aleatory technique and a number of other techniques. Some of his compositions are very accessible to a broad audience, containing memorable melodic and rhythmic traits, while others are written in a highly complex language, based on musical experimentation, comprehensible to only a sophisticated audience well-versed in avant-garde trends in music. Some of his

works are based on extroversive theatrical gestures and even contain comic elements, while others bear an inner philosophical discourse. Nonetheless, both of these contrasting features combine together to express a highly original style of the composer's music which cannot be mistaken for that of anybody else. Belodubrovsky is known and highly regarded as a composer, a violinist, an enthusiastic cultural activist who discovered and popularized rare compositions of the early 20th century Russian modernist trend, the long-time director of the Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts in Bryansk, and simply as a very open musician with a broad-minded approach towards various musical styles and directions. All of this has undoubtedly created an impact on his multifarious musical style which combines opposite stylistic directions.

Mark Belodubrovsky was born in Bryansk, a regional center in Russia close to the borders of Ukraine and Belarus, on June 23, 1941 (a day after Nazi Germany invaded the Soviet Union). He began violin studies with his mother Alexandra Belodubrovsky, then entered the Specialized Music School in Leningrad, where he majored in violin as a student of Veniamin Scher and later studied composition with Sergei Volfenzon, from where he graduated in 1960. Then he went on to study at the Leningrad Conservatory, continuing his violin studies with Veniamin Scher, his composition teacher being Orest Yevlakhov, graduating from there in 1965. After that Belodubrovsky returned to Bryansk where he became a soloist at the Bryansk Philharmonic Society, a member of the Bryansk String Quartet (with Alexander Simonov as second violinist, Igor Dubinin as violist and Nikolai Kovalchyuk as cellist) and the Bryansk Piano Trio (with Ludmila Severina as pianist and Yuri Kravchenko as cellist). He also began to teach violin, chamber ensemble and music theory at the Bryansk Music College. In 1972 he founded the "Apodion" Club (the title of which presented a humorous parody of a Soviet-

style abbreviation of the words "Apollo" and "Dionysus," the two opposing aspects of Nietzsche's artistic dichotomy) which was aimed at presenting and promoting rare specimens of music, literature and art. This club was forcefully closed down in 1985 by the Soviet authorities, who accused Belodubrovsky of promoting "bourgeois culture, religious art and Zionism." However, the musician did not despair and continued his musical activities, having founded the "Nikolai Roslavetz Festival for the Arts" during the following year, 1986.

At that time Belodubrovsky discovered for himself the works of Nikolai Roslavetz (1880–1944), an early 20th century Russian modernist composer who wrote music based on single chord-formations, resembling late Scriabin's harmonic style and preceding Schoenberg's serialism. Roslavetz's music was discovered by George Perle in 1959 in the USA and musicologist Detlew Gojowy in the 1960s in Germany, the latter popularized the composer's music in his comprehensive book "Neues Sowjetisches Avant-garde in die 1920-es Jahre," published by Laaber Press in Germany. In the Soviet Union Roslavetz's music began to be popularized in the 1980s by musicologist Marina Lobanova, music theorist Yuri Kholopov, composer Edison Denisov and others. A number of Roslavetz's compositions were published in Moscow during the years 1989–1992. Since then, most of Roslavetz' musical compositions have been published in Germany in Schott Edition. Marina Lobanova has written a comprehensive monograph on Roslavetz's music, and a number of pianists and other performers have recorded the composer's works on CD's with famous labels.

Belodubrovsky began actively performing and popularizing Roslavetz's music while he still directed the "Apodion" Club, then after it was closed he founded the Nikolai Roslavetz Festival for the Arts (renamed as the Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts in 1993, having added to the title the name of the famous architect Nahum Gabo). This festival was aimed at popularizing the

music of Nikolai Roslavetz, as well as other early 20th century Russian modernists Alexander Mosolov, Arthur Lourie, Sergei Protopopoff, Vladimir Shcherbachev, Vladimir Deshevov and others, and also presenting music by contemporary composers from Russia and other countries. During the years 1988–1990 Belodubrovsky performed a number of concerts with his wife, pianist Ludmila Severina, and with other musicians in Moscow, Leningrad and other cities and wrote a number of articles about Roslavetz which were published in the Soviet music journals “Sovetskaya muzyka” and “Muzykal’naya zhizn’,” the first articles about the composer to be published in the Soviet Union since 1929, when he was essentially prohibited from being performed. In the 1990s Belodubrovsky started to participate actively in various music festivals in Russia and Western Europe, including the festival “Aid to St. Petersburg” in Finland, the “Moscow Autumn” and “Alternativa” contemporary music festivals in Moscow, “Sergei Oskolkov and his Friends,” “From the Avant-garde to the Present Day” and “A Week of Music of Gabriel Fauré” festivals in St. Petersburg, and went on tours with concerts in Germany and Switzerland. His music has been performed a number of times at the Composers’ Concordance concerts in New York since 2004. The “Nikolai Roslavetz and Naum Gabo Festival for the Arts” continued to be held in Bryansk, and a number of important musical compositions by Nikolai Roslavetz have been premiered at the festival, most notably, the Second Chamber Symphony, performed by the Studio for New Music chamber ensemble in March 2002. Since 2008 Belodubrovsky has lived in Moscow, where his music has been performed at the “Moscow Autumn” contemporary music festival, at the Jurgenson Salon and at the “Musical Bridges” contemporary music series at the Moscow Conservatory. The performers of his music include the Moscow Ensemble for Contemporary Music, the “20th Century” Ensemble, pianists Mikhail

Dubov and Ivan Sokolov, violinists Maria Khodina, Maria Margorina and New York-based violinist Dan Auerbach.

As has been stated before, Belodubrovsky has written compositions in various musical styles, ranging from the traditional to the avant-garde style. The composer’s earlier works are for the most part fairly romantic in their style. During the 1960s and 1970s Belodubrovsky composed a number of song cycles set to lyrical poems by the famous 18th, 19th and early 20th century classic Russian poets Gavrila Derzhavin, Alexander Pushkin, Feodor Tutchev and Ilya Selvinsky, as well as Hungarian poet Sandor Petefy. In each of these song cycles the composer attempted to create by musical means the portrait of the respective poet on whose poems the corresponding cycle was composed. The single song “**Romance**” to the poem of early 20th century poet Velemir Khlebnikov (1885–1922) and the **Two Romances set to Poems by Ilya Selvinsky** are the earliest songs, and virtually the first compositions by Belodubrovsky, having been written in the early 1960s, while he was a student at the Leningrad Conservatory. At that time, he received the published editions of the poems by these masters, which were very rare in those times in the Soviet Union. The Romance set to the text of Khlebnikov is a traditional romantic song, albeit composed on the text of a modernist poet. The Two Romances on the texts of Ilya Selvinsky contain stylizations of street songs and cabaret songs, organically combined with an academic romantic style. One of the reasons why the composer had the wish to compose this small cycle was his desire to express by musical means the popular tavern-like spirit expressed in the poems. Herein lies a parallel with the bringing in of quotations of popular songs present in Alban Berg’s operas “Wozzeck” and “Lulu,” each of which contains stylizations of cabaret songs, as well as the allusions to cabaret music existent, on the one hand, in Schoenberg’s early tonal “Cabaret Songs” and, on the other hand, in his expressionistic “Pierrot Lunaire” in

their juxtaposition of the vernacular and the elitist musical styles. Belodubrovsky's aim in composing these songs was to alleviate these "vulgar" musical traits and to elevate them to a "high" classical style.

The **Songs set to texts of African Poets** for baritone and piano was composed in 1964, when Belodubrovsky was studying at the Leningrad Conservatory. The composer chose four poems from a collection of African poetry translated onto Russian and recreated in his music the African exotic color and the intensive feelings present in the poems. The first song is called "The Voice of the Ancestors," the music to which is solemn and dark in its mood. The poet calls upon people to listen to the voices of their ancestors. The second poem is called "The Lonely Woman," the music of which is lyrical and sad in its mood, expressing the poem which describes a sad and lonely woman walking on the street, and claiming his resemblance to her in his forlorn state. The third song is called "Answer," and it features a fast tempo and an intensely tragic mood with dynamic vocal declamations, expressing the poem's supplicating questioning about the meaning of life. The fourth song is called "Waves," and it is the only joyful song in the cycle, endowed with a fast tempo, virtuosic piano textures, and a major mode with pentatonic predominance, expressing the poem's pantheistic hymn to the joy of life. The colorful allusions to the exoticism of the African continent is depicted by means of fanciful melodic turns with suggestions of folk music from unspecified faraway countries, harmonic chords with parallel fifths and octaves, an abundance of modal harmonies, and pentatonicism in the final song. At times, sharpened rhythms brings in allusions to a Westerner's perception of African music, thereby continuing the tradition of exoticism in music, as expressed by Rimsky-Korsakov, Ravel and many others.

The **Concerto for Violin and Orchestra** was composed in 1965 as a diploma work for graduating from the Leningrad Conservatory. Only the first movement of the work was fully

orchestrated, while at the graduation exam performance the entire composition was played in its violin and piano arrangement. The second movement has been frequently performed by Belodubrovsky and his wife Ludmila Severina in its version for violin and piano. It is a lyrical work in an Andante tempo with minor-leaning modal harmonies and parallelisms in the harmonic outline. It is in ternary form with a tranquil beginning and ending and a more intensive middle section with a more virtuosic violin part, ending with a dynamic cadenza for solo violin, after which the tranquil mood of the first section recurs in the recapitulation. The second movement of the concerto was performed at the Moscow Conservatory in 2019 by Maria Khodina on the violin and Sayaka Takahashi on the piano, for which occasion it was renamed by the composer as "**Poem for Violin and Piano.**"

The **Song Cycle on the Texts of Sandor Petefy** originally consisted of three songs, initially composed in 1966, all of which were rather short in duration. They had a very simple, traditional, romantic style, bearing allusions to a popular, folksy musical manner. In 2006, forty years later, Belodubrovsky decided to expand the conception of the cycle and wrote three other songs, longer in their durations, considerably more complex in their musical language, in their harmonies and textures, more expansive in their musical development. This was stipulated by the composer's fondness for the poet's works, as well as for his desire to maintain his principle demonstrated in his previous song cycles to reflect the entire fullness of the poet's personality. For this reason, he started to choose other texts by the poet, thereby raising the total number of songs of the cycle to six. Notwithstanding the apparent difference of breadth between the earlier and the later composed songs, all of them contain a sense of unity with each other and help create an integral song cycle. Obviously, the three later songs bring in greater breadth to the whole cycle, endowing it with almost symphonic qualities.

The “**Bryansk Songs**” for soprano, violin, viola, cello and piano were composed in 1970. They consist of three original Russian folksongs from the Bryansk region, to which the composer added accompaniments. These pieces were composed as the result of Belodubrovsky’s study of Russian folk music. When the composer studied at the Leningrad Conservatory, the students were sent on “folk music expeditions” to Russian villages so that they could collect folk songs as they were sung by the village dwellers, and he was very impressed by the singing of the women folk singers. He added instrumental accompaniments to the songs he collected during his trips to the villages, thereby turning them into original pieces. The accompaniment expressed the essence of the folk songs, at the same time, endowing them with the character of classical music and with his personal compositional stylistic manner. The composer wrote these pieces at a time of a state of compositional stagnation he experienced, when he felt no stimulus to compose music, and he did not know what to do next. He decided to overcome this crisis by creating arrangements of these folk melodies. The accompaniments also bear the trace of influence from the style of Carl Orff, whose music the composer was fascinated with at the time. Orff took original elementary German songs in their actual sounds and incorporated them verbatim in his own musical compositions. In addition, he developed his own conception of how the folk songs were to be elaborated and incorporated in classical compositions. The German composer had six notebooks with elaborations and arrangements of folk songs, as well as instructions of how to teach children by their means. These elaborations began with simple melodies, on the basis of which Orff instructed how the children would be taught to improvise in class and thereby to develop their musical and auditory skills. Belodubrovsky remembers how pleased he was when after a performance of his “Bryansk Songs” a fellow composer came up to him and told him that it was clear that

the music was simple and comprehensible and, at the same time, there were certain elements present which were more complex than originally perceived. After having finished this work, the composer felt freed of his compositional stupor, and this composition served as a stimulus for him to continue developing further in terms of his compositional activities.

The Fifteen Pieces based on Folksong Themes for string quartet were composed in 1972, and they are essentially arrangements of folk songs of the peoples of each of the 15 republics of the Soviet Union. The composer was immensely interested in folk songs of various nations and peoples, and he decided to compose pieces for string quartet in which he would elaborate and create accompaniments for them as harmonic and textural filling. At first, he arranged the folk songs of only several nationalities, and then he decided to incorporate those from all the 15 Soviet republics. In addition to other considerations, he was particularly interested in the fact that extremely different nationalities with cultures that are totally dissimilar to each other frequently have music with very similar features. This prompted him to speculate that the further back through the centuries we go in history, the more similarity and even unity between different peoples may be found in terms of their culture and music. In addition, the creation of this instrumental cycle included a practical element — Belodubrovsky wrote this work in order to support the Bryansk String Quartet, in which he was the first violinist. The cycle was performed rather frequently in Bryansk in the 1970s and was even broadcast on the radio. In Moscow it was performed by the “20th Century” ensemble at the Jurgenson Salon in 2010.

The theatrical music to Maurice Maeterlinck’s play “**L’Oiseau bleu**” [“**The Blue Bird**”] for recitation, soprano, violin, cello and piano was composed in 1977. The composer was fascinated with the theatrical plays of Maeterlinck and decided to compose this work for the Bryansk Piano Trio affiliated

with the Bryansk Philharmonic Society. This was a theatrical play to be performed not in a theater, but in a concert hall by one person reciting the text, while the singer provided a few vocal numbers, while all the instrumental parts were performed by the piano trio. The music consists of separate numbers, each one delineating a character or an episode of the play. The composition includes a lot of sophisticated avant-garde effects characteristic of contemporary European music, intermingled by some highly melodic numbers, most notably, those including the soprano, containing very accessible melodic tunes in the vein of Soviet children's music of the second half of the 20th century. The composition lasts 45 minutes, and, notwithstanding its wide assortment of refined avant-garde textures, it is altogether very audience-friendly and greatly accessible to lay listeners unfamiliar with sophisticated avant-garde music, especially to children, who appreciated it during its numerous performances in different schools and libraries in Bryansk in the 1970s and 1980s.

The cantata **"You are in my Heart, Fatherland"** for recitation, mixed chorus and chamber orchestra was composed in 1979, and contains three movements. The subject matter of the text is the history of Russia from its early days to modern times. The first movement is called "Song of the Russian Land," wherein the music brings in allusions to early Russian Znamenny chant church singing. The middle movement is more dramatic and includes aleatory writing and declamations, while the third movement describes Russia during the Soviet period and contains melodic writing in the vein of children's songs of that time period.

The cantata **"Bryansk"** for female chorus and piano was composed in 1982 in commemoration of a significant historical date connected with the city of Bryansk, set to texts by Sergei Markov and Alexander Levinsky, supplemented with slight literary revisions by younger-generation Bryansk-based poet Galina Kartashova. Since in the original conception of the Cantata its

texts described the historical events of Bryansk during and after World War II, it was necessary to introduce realities of the city's life during more recent years, and this was superbly carried out by Levinsky and Kartashova.

The song **"The Bryansk Madonna"** was composed in 1982 to a poem written by Belodubrovsky himself based on several poems by Italian poets. In the center of Bryansk, close to the Bryansk Music College, there is a small park named after the famous Russian poet Alexei Konstantinovich Tolstoy, wherein there is a large number of wooden statues, one of which presents a copy of the statue of the Madonna, or Virgin Mary, originally created by a classic Italian sculptor. This particular statue inspired the composer to write this song. Since he had in his personal library a volume of Italian poetry translated into Russian, and since he perceived the importance of the fact that the statue of the Madonna was based on an original Italian statue, he decided to base his original poem on four Italian poems. He chose poems by four Italian poets, uniting their aspects into one poem, so that the object of the poem was only the Virgin Mary. The music of the song is very soft and lyrical, combining a tonally centered harmony with very intricate deviations into chromaticism, especially in the piano part, while the vocal part sings a very gentle tonal melodic line.

The **"Ten Frescos for Four Electronic Bayans"** were composed in 1985 for a special group of musicians playing on a unique set of "electronic bayans" (essentially electrically amplified accordions). The composition was written in commemoration of the thousandth anniversary of the city of Bryansk (the first time Bryansk was mentioned in historical chronicles was in the year 985 AD), and it expresses the historical realities of the city, and it organically combines Russian melodicism with contemporary sonoristic textures. It also includes a few vocal lines, which may be sung either by the performers, while they play on their instruments, or by singers who are added to the ensemble

during the performance. The texts for the vocal parts are written by different poets, the most significant of whom is Vyacheslav Kupriyanov. His *vers libre* poems have been set to music in this composition. Belodubrovsky found Kupriyanov's poems in a literary journal and was very impressed of the way he depicted the history of Russia from its earliest days to modern times. The composition consists of three movements, the second of which has an abundance of sonoristic textures played by the bayans, while the first and the third emphasize the melodic element. The composition includes a stylistic allusion to the traditional folk song "Desnyanka" the text of which Belodubrovsky replaced with his own original text.

In the late 1980s Belodubrovsky began composing his first works in his avant-garde style. The composer was more grateful than most of his contemporaries for the changes brought about by the end of end of the Soviet regime, since the atmosphere in a smaller city like Bryansk were especially oppressive to artists than that of the big cities like Moscow and Leningrad, and the changes the country underwent in the late 1980s and early 1990s presented Belodubrovsky with greater opportunities for his composing and performing activities than he ever had before. Belodubrovsky's works for solo violin are extremely important among his output. Since the composer is a violinist, the works written in his genre are written to demonstrate both his virtuosic technique of performance and the expressivity of his musical style and his personal character. The most well-known of his solo violin works is his **Prelude and Toccata**. This work, composed in 1988, consists of an expressive first movement in a moderate tempo with free rhythm endowed with a poignant emotional intensity, while the second is fast in its tempo, dynamic in its energy and mood, quite virtuosic and its technique and is written almost entirely in the regular motoric rhythm of regular sixteenth notes performed at a speedy pace. The composition combines a perceptible tonal centrality with intensive chromatic

harmonies, spelling out a peculiar use of serial technique. This was the composer's first work incorporating serialism, and he found it especially intriguing to compose a work which possessed serial writing in combination with tonal centrality.

The composer's second work for solo violin was the **Prelude and Chorale**, which was written by him in April 1989. It is also a two-movement cycle. The first movement, which is the Prelude, is extremely dramatic, emotionally poignant, entirely atonal in its harmonies, consisting of short separate rhythmically fast phrases played loudly and dynamically, alternating with slower and softer sounds, the latter including harmonics. The second movement, the Chorale, is predominantly diatonic, combining the C major mode and the Mixolydian mode, containing irregularly rhythmmed repeated double stops, all of which is meant to resemble church chants from Georgia. In the Chorale the composer attempted to reflect elements of Georgian folk and church music by means of nonstandard modal harmonic progressions. Some chromatic harmonies return towards the end of the work. The dichotomy of the two movements of the piece extremely contrasting in their harmonic and textural languages creates a moving dramaturgical effect.

"**Burn, O Invisible Flame**" is a work for female chorus in three movements set to a poem by contemporary Russian poet Olga Sedakova, depicting feelings of sadness, loneliness and, at the same time, religious fervor expressed in the poem. Olga Sedakova came to Bryansk in 1985 to take part in Belodubrovsky's "Apodion" Club, and the composer had the chance to acquaint himself with her poems, which he liked immensely, and wished to set one of them to music. The initial version of the composition was written in 1991, but the composer made a revised version in 2015. The work is tonal in its harmony with a predominance of the minor mode, very sad, plaintive, and at the same time elevate, featuring multifold repetitions of short melodic fragments

overlying harmonic textures. The harmonic textures involve a large number of divisions for the female soprano and alto voices, giving way to full harmonic textures and complex chords, with an abundance of seventh chords, ninth chords and triads with added neighboring notes. The third movement features the separate choral voices singing repetitive motives at various speeds, thereby creating an aleatory texture. In the composer's later version of the work the harmonies and the textures, especially those of the third movement, are made even fuller and more complex. There are slight allusions of folk music and Russian Orthodox Christian church music, albeit not as direct as in the cycle "The Blue Candle."

The **Dramatic Fantasy** for two pianos was composed in 1991 and is written by means of the serial technique, which the composer organically combines with sonoristic textural effects for two pianos. The work is fast in its tempo, very dynamic in its mood and contains a lot of rhythmic repetitions alternating between the two pianos, succeeding each other at times, which creates an interesting antiphonal acoustic effects.

Of special interest are his two Sonatas for Violin and Piano. The **First Sonata for Violin and Piano** was composed in 1991–1992. It is a complex modernist work written by means of the serial technique. The entire composition is based on one single twelve-note series, which is such that if it were stated in several voices at once, it would create the impression of an overall improvisation consisting of a freely atonal displacement of pitches. However, the entire musical material of the work is structured in such a way that lengthy fragments of the music are organized serially. This series not only develops the horizontal melodic dimension of the music, but also affects the rhythm in the broadest sense of the word, making it possible to organize the overall form of the composition. Since the twelve-tone series organizes all the parameters of the music, this also generates the composition's large-scale

form. The intervallic relationship between the tones of the series can be numerically established and then transferred to the value of the respective duration. To a certain degree this corresponds with the serial technique of American composer Charles Wuorinen known as the time-point system.

At the same time, the Sonata contains avant-garde sonoristic textural effects which are not connected with the serial technique, such as playing inside the strings of a grand piano, as well as a tragic emotional mood. The work expresses the composer's intensive sad feelings connected with the adverse material and political conditions of living in Bryansk in the 1980s. The First Sonata initially was given the title of "Ksnyarb," which is "Bryansk" spelled backwards, but the composer later discarded the title, in order to avoid excessively concrete biographical connotations. It was composed under the influence of the composer's friendship and musical interaction with St. Petersburg-based pianist and composer Sergei Oskolkov, together with whom Belodubrovsky performed in a piano-and-violin duo. The two musicians performed this work at the Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts in 1993, and then played it in different concerts and festivals in St. Petersburg and Moscow. Recently it was performed at the "Moscow Autumn" contemporary music festival in Moscow by violinist Vladislav Pesin and pianist Mikhail Dubov.

The choral cycle "**Luminous Dreams**" for children's chorus a cappella set to poems by Russian contemporary poet Victoria Andreyeva was composed in 1997. The cycle contains four short pieces for two-part chorus (three-part in the third movement), with repetitive entirely tonal harmonies and simple melodic and contrapuntal writing, both extremely accessible, so that children could sing it without difficulty, and at the same time, very sophisticated and expressive, effectively grasping the moods of the four poems, which also seem deceptively to be simple on first reading, but are in fact very profound and philosophical in their

inner content. The titles of the four pieces are, respectively, “Luminous Days,” “An Opened Window,” “Thunderstorm” and “Ah, in that Garden.” Belodubrovsky was very fond of these poems and wished to convey their lyrical moods by musical means. The third movement is the fastest in its tempo and most dynamic in its mood and the most complex in its textures. It has a three-part texture, two of the voices of which repeat a fast melodic motive at random, creating an aleatory texture, while the third voice comes it a few seconds later with a more expanded melody. The fourth piece returns to the simple two-part texture and the lyrical mood of the first two pieces.

The **“Four Poems by Joseph Eichendorf”** for solo violin were composed in 1998 under the influence of the great German poet’s verses. Each of the four pieces of this cycle is preceded by Eichendorf’s poems, which may be recited by the violinist in German, or in Russian. The music includes a lot of sound painting, not only expressive, but also depictive elements, such as trumpet fanfares, the rustling of the wind and bird calls. It combines elements of tonal melodicism with a variety of sound color, including pizzicato, harmonics and such extended techniques as playing on the other side of the bridge.

The **Four Transformations** for solo violin, composed in 1999, contain fragments of real music by other composers — namely, Mendelssohn, Webern, Grieg and Dufay, transformed by Belodubrovsky, each time in a different way. The composer was influenced by the technique of “transformation” developed by Russian artist Mikhail Chemiakine, who emigrated to Paris in the 1970s, who had the tendency of creating altered or distorted copies of well-known sculptures or paintings by other visual artists, recognizable, albeit, greatly varied in Chemiakine’s rendition. Likewise, Belodubrovsky tried to alter well-known musical works by other composers, thereby creating original works of his own with recognizable features of the original compositions. The first movement is a

transformation of Mendelssohn’s Wedding March, which is altered by speeding up the tempos, adding dissonant harmonies and presenting the initial melody with a comical touch. The transformation of Webern’s fourth piece from his Five Pieces for String Quartet opus 5 is extremely difficult in its technique, albeit, containing a comical character by having the violinist combine all four rhythmically and texturally diverse parts together in one part with an added whistling part. Notwithstanding the comical quality, Belodubrovsky’s transformation of Webern’s piece retains to a certain degree its expressive and mystical character. The transformation of Guillaume Dufay’s motet is also extremely difficult in its technique, since it combines all the four voices of the choral work in one violin part as quadruple-stops, the awkwardness of playing all four voices on one bow dispelling much of the solemn, elevated character of Dufay’s work and bringing in an unwieldy, comical character, retaining only a bit of the original austere character of the original piece. Grieg’s “Death of Åse” is transformed by having the violinist play the chorale texture of the original music faster than the elder composer wrote it and with added double-stops, thereby bringing in a humorous element.

Two Bryansk Songs for solo violin were composed in 1999 and are based on genuine folk songs from the Bryansk region, which the composer transformed to such an extreme manner, that it is no longer to recognize the original songs. The first piece is moderately slow in tempo and elaborates folk Russian melodicism in the high register of the violin, at times making use of harmonics, as well as dramatic double-stops in combination with trills on the violin. The second piece is fast in its tempo and dynamic in its mood. It elaborates a melody which sounds as a Russian folk song, presenting it in various registers, with various manners of playing the violin, combining the initial diatonic melody with dissonant, chromatic double-stops. The violinist is supposed to recite in a funny voice the text of a Russian

folk song from the Bryansk region about a dove flying and a girl asking her mother permission to go out to the village and to hear folk musicians playing the Russian folk instrument, the gusli. The middle of the piece contains very dynamic, virtuosic music in regular sixteenth-note durations performed in contrasting registers, including high register. Then the music returns to the initial folk-song material of the piece. The performance of this composition has been performed by Belodubrovsky himself in an especially impressive and dynamic manner.

The **Second Sonata for Violin and Piano** was composed in the year 2000 with the aim of performing together with Sergei Oskolkov at the piano a set of “Second Sonatas for Violin and Piano,” including those by Oskolkov, Alfred Schnittke and 20th century French composer Jacques Charpentier. Unlike the First Sonata for Violin and Piano, this composition is not written entirely in the serial technique, but employs some of aspects of serialism in the context of diatonic melodic musical material. The composition contains tonal centricity combined with lengthy excursions into the realm of chromatic harmony. Although this Sonata was written much later than the First Sonata, it also expresses, albeit retrospectively, the composer’s intense emotional response to the hardships of his life in Bryansk in the 1980s connected with the oppressive political situation, when the governmental authorities were giving him a hard time because of his musical-educational activities of promoting rare specimens of music, literature and art, including those prohibited by the Soviet regime. The most prominent use of the serial technique is expressed by the inclusion of the famous Soviet popular song from the time of World War II “*Shumel surovo bryansky les*” [“The Bryansk Forest was Stirring Sternly”] composed by Sigismund Katz to a poem by Anatoly Sofronov. The composer presented the pitches of this widely famous Soviet song in retrograde form, as if it were a serial line. Simultaneously he gave instructions for the musicians to pronounce the words

of the song’s title backwards, and then in the dramaturgical culmination of the composition the names of the two creators of the song Katz and Sofronov are also to be chanted by the two performers backwards as “Tsak” and “Vonorfos,” in a seeming act of mystical exorcism. Thereby, the composer was expressing his attitude of protest against the political persecution he had to endure from the Soviet authorities during those years, most notably when his “Apodion” Club was forcefully closed down in 1985. The Second Sonata for Violin and Piano was performed by Belodubrovsky and Oskolkov at the Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts in Bryansk, at the “Moscow Autumn” contemporary music festival and the Sergei Berinsky Musical Club in Moscow and the “Sergei Oskolkov and his Friends” festival for the arts in St. Petersburg.

“**Journey from Moscow to St. Petersburg**” (or “**Composition in which I Expressed my Feelings during my Journey from Moscow to St. Petersburg**”) for piano, harmonica, whistle, quail-pipe and automobile horn, all played by one performer, the pianist, was composed in 2002. It is a lightweight, comical and theatrical composition, containing predominantly repetitions of alterations between tonic and subdominant harmonies played on the piano and the harmonica, to which are added additional comically sounding textures of the whistle, the quail-pipe and the automobile horn. The title of the work invokes a book of memoirs by late 18th century poet and writer Alexander Radishchev “The Journey from St. Petersburg to Moscow” which combines sentimental poetic musings with elements of social criticism. The composition, written during one of Belodubrovsky’s trip to St. Petersburg to take part in the festival for the arts “Sergei Oskolkov and his Friends” lacks both traits inherent in Radishchev’s book, but is entirely comical, expressing a primitivist and Dadaist musical aesthetics, akin to the artistic movement of the 1920s, and meant to depict the sound of a train. It has been performed in various venues

in Moscow, at Belodubrovsky's festival in Bryansk and at the aforementioned festival in St. Petersburg.

The choral cycle **"Blue Candle"** for mixed chorus set to poems by Russian mid-20th century visionary poet Daniil Andreyev (1906–1959) was composed between 1998 and 2003 and consists of three movements. The composer chose three poems by Andreyev from his collection "The Blue Candle," all of them containing religious visionary qualities and moods. All three of the pieces are moderate in their tempi, the second being slightly faster than the first and third. They combine a simple melodic quality with the choral textures and elevated moods of Russian Orthodox Christian church music, albeit the composer's intention was not to create a canonical church composition, but to recreate the profound, mystical qualities of the poems by means of the music. The second movement contains more discernible melodic writing, while the first and third pieces emphasize the choral textures to a greater degree.

The **Sonata for Violin and Organ**, subtitled **"Epitaph, Improvisation and Chorale"** was composed in 2004 and was performed at the "Moscow Autumn" festival in Moscow. It consists of three extremely contrasting movements the characteristic features of which are essentially described by the work's subtitle, and is written almost entirely in a traditional musical style containing elements of neoclassicism and a diatonic harmony. The first movement is slow and solemn, the second is faster and more rhythmically active, and the third movement is slow and has an austere, religious mood. In the first movement of the Sonata, the "Epitaph," there is a self-quotation of a musical theme from the composer's "Suite for Four Electronic Bayans" from the 1980s, whereas the last movement of the composition, the "Chorale" contains a quotation from a specimen of Znamenny chant, the early Russian (pre 17th century) monophonic church singing.

In 2005 Belodubrovsky composed a short opera **"Nikolai" ["Nicholas"]** for soprano,

tenor, violin, cello and piano to a libretto of his own creation based on poetic and prose texts by early 20th century poets Velemir Khlebnikov, Daniil Kharms and Alexander Vvedensky and by contemporary Russian writer Victor Pelevin. The libretto contains lightweight humorous elements, as well as serious, philosophical contemplation of life and its meaning. It deals with the last Russian tsar Nicholas II (who reigned between in 1894 and 1917). He is shown as superficial in his character and weak and indecisive in his motivations. Through the influence of his wife Empress Alexandra, his character is changed, and he acquires strength of motivation and volition. Belodubrovsky considers this work as the most important in his musical output. The music, tonal in its harmonies and romantic in its style, with elements of neoclassicism characteristic of late 20th century composers from St. Petersburg, begins and ends in a slow and austere mood with sparse textures, switching to a faster tempo and a more lightweight, jovial mood, prior to returning to the initial mood later. The end of the opera contains a text setting of Alexander Vvedensky's famous "Elegy" and offers extremely sad and pensive music, depicting the mood of the text in its philosophical questioning about the meaning of life.

"Dream" for violin and piano, composed in 2005, is a short lyrical composition, entirely tonal in harmony and traditionally romantic in its instrumental texture and overall language, composed in a rather standard ternary form with a slightly more dynamic middle section. It was composed in memory of composer German Okunev, a faculty member of the Leningrad Conservatory, who was killed in a car accident, when he was taken away in an ambulance after having fallen ill with the flu.

"Extraction of Iodine from Algae" for solo violin was composed under the impression of a philosophical treatise by priest and philosopher Father Pavel Florensky (1882–1937). The music expresses and depicts the aforementioned title by

means of physical effects, such as rustlings, created by sparse sonoristic avant-garde textures, including quarter-tone intervals and glissandi carried out by double-stops in the high register of the violin. It also contains depictions of bell peals created by double-stops and triple-stops in the lower register of the violin, indicating the fact that Florensky was a priest. A very important element in the piece is the pitch F, indicating the name of Florensky, with which the piece begins and which frequently recurs throughout the entire work.

“**Az i ya**” for solo flute was written in 2007. The title of the piece presents a word play, including the Old Slavonic word “Az” (meaning “I,” as in first person singular), the “i” meaning “and” in Russian” and the “ya” meaning the first person singular “I” in contemporary Russian. At the same time, the assemblage of word also connotes the Russian word for “Asia.” Thereby the composer presents a correlation between ancient, historical with contemporary culture. The music combines in an organic way simple diatonic melodic passages, repeated by means of variations, with more complex chromatic passages containing livelier virtuosic textures, albeit containing lots of repetitions. Subsequently the composer created a newer version of the piece, to which he added more chromatic harmonies, virtuosic passages, and even a small number of extended techniques for flute. The piece conveys a succession of different emotional moods, ranging from pensive and philosophical to fast and lively.

“**The Beasts of St. Anthony**” for clarinet, violin, cello and piano is a three-movement composition written in an avant-garde style. It was inspired by a book of poetry titled “The Beasts of St. Anthony” written by Leningrad-based poet Dmitri Bobyshev, who was patronized by Anna Akhmatova, and who later emigrated to the USA, and by the picture illustrations of these poems by artist Mikhail Chemiakine. In Bobyshev’s poetry book each poem is illustrated by Chemiakine, and the music was inspired both by the

poems and the pictures. The composition contains serial technique applied not only to pitch, but also to rhythm. The rhythmic series is built in such a way that it bears rhythmic development, thereby, the pitch series is transferred to the rhythmic series, and that in turn is transferred to the gradual development of the overall form. In addition to the serial aspect, the composition includes very harsh sonoristic textures and elements of aleatory technique.

“**Debryansk**” for piano, composed in 2010, consists of three movements bearing the titles of “Morning,” “Day” and “Evening.” The title of the work denotes the early historical name of “Bryansk” (stemming from the Russian word “debry,” which means “forest thickets”). The composer wished to express the history of Bryansk, so the work is endowed with an assortment of avant-garde textures meant to convey historical color and exoticism — first of all, piano textures depicting bell peals, describing the churches of Bryansk and their lengthy history, as well as extended techniques, such as playing inside the strings of the piano and pizzicato sounds inside the strings. The work was performed by pianist Ivan Sokolov in Moscow and at the “Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts” in Bryansk.

This examination of Mark Belodubrovsky’s musical compositions demonstrate him as a versatile, talented and distinguished composer, able to create music in various styles and techniques, from traditional to avant-garde, in different instrumental and vocal media. Notwithstanding their extreme diversity, his musical style is not in the least eclectic or lacking in inner focus, but the extreme diversity of the composer’s styles merely presents a broad panorama of various aspects of a single unified style, endowed with profound philosophical thought, emotional expression, colorful depiction and brilliant theatrical qualities. All of this portrays a powerful and highly integrated creative talent whose musical language speaks powerfully to those

who are fortunate to hear it, and whose recognition by the public definitely deserves to be expedited and given its proper dues. In addition to his merits as a violinist, concert organizer and popularizer of music by undeservedly forgotten composers, he deserves to be better known and appreciated as a distinguished original composer.



REFERENCES



1. Belodubrovsky M. Nash zemlyak (O Nikolaye Roslavtse) [Our Countryman (About Nikolai Roslavetz)]. *Sovetskaya muzyka*. 1989. No. 5, pp. 104–109.
2. Ivanova I.V. “Moskovskaya osen” skvoz' prizmu ispolnitel'stva [The “Moscow Autumn” Festival through the Prism of Performance]. *Muzykal'naya akademiya*. 2002. No. 2, pp. 9–20.
3. Kudryavtsev S. S uvazheniem i lyubovyu k slushatelyu [With Love and Respect to the Listener]. *Rossiyskaya muzykal'naya gazeta*. 1992. No. 1, p. 1.
4. Lobanova M. *Nikolai Andreyevich Roslavetz i kul'tura yego vremeni*. St. Petersburg: Petroglif, 2011. 352 p.
5. Lukyanova N. X Mezhdunarodnyy festival' iskusstv “Sergei Oskolkov i ego druzya” [The International Festival for the Arts “Sergei Oskolkov and his Friends”]. *Muzyka i vremya*. 2006. No. 11, pp. 31–35.
6. Nestyeva M.I. Novoe vo vzaimootnosheniyakh raznykh stilisticheskikh plastov [The New in the Correlation of Diverse Stylistic Strata]. *Muzykal'naya akademiya*, No. 4. 2020, pp. 52–64.
7. Rivkind T. Ottsy i vnuki bryanskogo avangarda [The Fathers and Grandchildren of the Bryansk Avant-Garde]. *Kultura*. 2001. 13–19.09, p. 4.
8. Rovner A. Mark Belodubrovsky: vo imya prosveshcheniya publiki [For the Sake of Educating the Public]. *Muzykal'naya akademiya*. 2001. No. 2, pp. 13–17.
9. *Russkiy avangard i Bryanshchina* [Russian Avant-garde and Bryansk Region]. Compiled and with an Introduction by Mark Belodubrovsky. Bryansk: Bryansk State Pedagogical University, 1998. 383 p.
10. Severina I. Imeni Roslavtsa i Gabo [Named after Roslavetz and Gabo]. *Muzykal'naya akademiya*. 2002. No. 4, pp. 21–25.
11. Severina I. Ot avangarda do postmodertna [From the Avant-garde to the Postmodern]. *Muzyka i vremya*. 2003. No. 6, p. 20.
12. Gojowy D. *Musikstunden. Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst*. Köln, 2008. 704 S.
13. Gojowy D. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber, 1980. 462 S.
14. Hartling Ute. Weihnachtlieder vereinten Orchester und Gemeinde. *Mitteldeutsch Zeitung*. 1997, 18 Dezembers.
15. Lobanova M. Nicolaj Roslavec und sein tragisches Erbe. “*Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*”, H. 10. Leipzig, 2005, SS. 241–272.

About the author:

Anton A. Rovner, Ph.D. in Music Composition, Rutgers University (New Jersey, USA); Ph.D. (Arts), faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-5954-3996, antonrovner@mail.ru

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Белодубровский М. Наш земляк [О Николае Рославце] // Советская музыка. 1989. № 5. С. 104–109.
2. Иванова И. «Московская осень» сквозь призму исполнительства // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 9–20.
3. Кудрявцев С. С уважением и любовью к слушателю // Российская музыкальная газета. 1992. № 1. С. 1.
4. Лобанова М. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011. 352 с.
5. Лукьянова Н. X Международный фестиваль искусств «Сергей Осколков и его друзья» // Музыка и время. 2006. № 11. С. 31–35.
6. Нестьева М.И. Новое во взаимоотношениях разных стилистических пластов // Музыкальная академия, 2020. № 4. С. 52–64.
7. Ривкинд Т. Отцы и внуки брянского авангарда // Культура. 2001. 13–19 сентября. С. 4.
8. Ровнер А. Марк Белодубровский: во имя просвещения публики // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 13–17.
9. Русский авангард и Брянщина / Сост. и предисл. М.Е. Белодубровского. Брянск: БГПУ, 1998. 383 с.
10. Северина И. Имени Рославца и Габо // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 21–25.
11. Северина И. От авангарда до постмодерна // Музыка и время. 2003. № 6. С. 20.
12. Gojowy D. Musikstunden. Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst. Köln, 2008. 704 S.
13. Gojowy D. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber, 1980. 462 S.
14. Hartling Ute. Weihnachtslieder vereinten Orchester und Gemeinde. Mitteldeutsch Zeitung. 1997. 18 Dezembers.
15. Lobanova M. Nicolaj Roslavec und sein tragisches Erbe. “Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig”, Н. 10. Leipzig, 2005. S. 241–272.

Об авторе:

Ровнер Антон Аркадьевич, Ph.D. (музыкальная композиция),
Университет Ратгерс (штат Нью-Джерси, США);
кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры междисциплинарных
специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского
(125009, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-5954-3996, antonrovner@mail.ru



Н.А. ЦАРЁВА

*Дальневосточный государственный
технический рыбохозяйственный
университет*

г. Владивосток, Россия

ORCID: 0000-0002-6179-3978

nadezda58@rambler.ru

NADEZHDA A. TSAREVA

*Far-Eastern State
Technical Fisheries
University*

Vladivostok, Russia

ORCID: 0000-0002-6179-3978

nadezda58@rambler.ru

Идея русского символизма о синтезе культурных форм в контексте культуры постмодерна

Актуальность темы обусловлена вниманием к тенденциям развития культуры. Синтез культурных форм является одним из важных факторов динамики культуры. Учение русского символизма о синтезе культур анализировалось в научной литературе всего XX века. Новизна исследования заключается в сопоставлении идеи синтеза искусств в начале XX и XXI веков. Рассматриваются два аспекта идеи синтеза: 1) актуальность идеи синтеза искусств в эпоху постмодерна; 2) музыка и зрительный ряд как организующие центры синтеза искусств в эпоху информационных технологий. Цель данной статьи — рассмотреть учение русского символизма об интеграции различных форм искусства и особенности синтеза в эпоху постмодерна.

Идея интеграции культурных форм являлась одной из ключевых в русском символизме в начале XX века и осмысливалась как реальная перспектива развития культуры. В широком значении синтез в символизме означал целостность жизни, интеграцию всех сфер жизнедеятельности человека, «органическое соединение» культур прошлого и настоящего. Реализация синтеза возможна на основе искусства символизма, способного создать новую культуру. Синтез искусств понимался как начало формирования новой культуры.

The Idea of Russian Symbolism about the Synthesis of Cultural Forms in the Context of Postmodern Culture

The relevance of the topic is due to the attention to trends in the development of culture. The synthesis of cultural forms is one of the important factors in the dynamics of culture. The teaching of Russian symbolism about the synthesis of cultures was analyzed in the scientific literature of the entire twentieth century. The novelty of the research is to compare the idea of art synthesis in the early twentieth and twenty-first centuries. Two aspects of the idea of synthesis are considered: 1) the relevance of the idea of art synthesis in the postmodern era; 2) music and the visual series as organizing centers of art synthesis in the era of information technology. The purpose of this article is to examine the teaching of Russian symbolism about the integration of various forms of art and the features of synthesis in the postmodern era.

The idea of integrating cultural forms was one of the key elements in Russian symbolism at the beginning of the twentieth century and was interpreted as a real prospect for the development of culture. In a broad sense, synthesis in symbolism meant the integrity of life, the integration of all spheres of human activity, the “organic connection” of cultures of the past and present. The synthesis can be realized on the basis of the art of symbolism, which can create a new culture. The synthesis of arts was understood as the beginning of the formation of a new

Ядром синтеза искусств символисты видели музыку.

Для искусства эпохи постмодерна характерен синтетизм. Компьютерные и информационные технологии создают новые формы синтетического медиаискусства. Центром интеграционной конструкции форм аудиовизуальной культуры постмодерна становится видеоряд. Символистская идея о синтезе искусств как начале изменения культуры в эпоху постмодерна остаётся утопическим проектом. Но создание новых форм искусства в культуре постмодерна происходит на основе интеграции. Новые технологии становятся фактором, определяющим особенности синтеза искусств и влияющим на динамику культуры. Как в русском символизме, так и в современном искусстве целью синтеза искусств остаётся представление целостного образа мира, формирование системы мировоззренческих установок.

Ключевые слова:

русский символизм, синтез искусств, культура постмодерна.

culture. The core of the synthesis of arts, the symbolists saw music.

Postmodern art is characterized by synthetism. Computer and information technologies create new forms of synthetic media art. The video series becomes the center of integration construction of postmodern audiovisual culture forms. The symbolist idea of the synthesis of arts as the beginning of cultural change in the postmodern era remains a utopian project. But the creation of new art forms in postmodern culture is based on integration. New technologies are becoming a factor that determines the specifics of the synthesis of arts and influences the dynamics of culture. Both in Russian symbolism and in modern art, the goal of art synthesis is to present an integral image of the world, to form a system of worldview attitudes.

Keywords:

Russian symbolism, synthesis of arts, postmodern culture.

Для цитирования/For citation:

Царёва Н.А. Идея русского символизма о синтезе культурных форм в контексте культуры постмодерна // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 126–136. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.126-136.

Современный этап исторического развития обозначают как эпоху постмодерна. Эпоха модерна, провозгласившая веру в человеческий разум, науку и технику, позволила человечеству перейти к постиндустриальному обществу. Научно-технические достижения, одним из которых стал интернет, изменили представления о пространстве, времени, движении. Общество становится информационным. Наступает эпоха постмодерна. Каждый тип общества имеет специфику, которая выражается в различных формах и видах деятельности. Динамичное развитие культуры в современном обществе проявляется в создании её новых форм и видов.

Вследствие культурной динамики XXI века современные стратегии её исследования основываются на понимании культуры как формы бытия, которая утрачивает постоянную сущность и становится изменчивой динамической реальностью [3, с. 183]. Данное определение позволяет рассмотреть динамику русской культуры начала XX и начала XXI века, её внутренние системные изменения, одним из которых стал синтез искусства. Интеграционные явления и процессы в сфере эстетического пространства являются важным источником динамики культуры, которая реализуется в разнообразных формах, синтезирующих различные виды искусств и знания.

При взаимодействии и соединении разнородных элементов возникают новые формы, направления, стили, модели, изменяется тип мышления, следовательно, создаётся другое социокультурное пространство.

Традиционно одной из форм культуры является художественная, основанная на творческой деятельности, нацеленной на удовлетворение духовных потребностей человека. Художественное творчество тесно связано с понятием искусства. Элементами художественной культуры называют семь видов искусства: архитектуру, изобразительное искусство, музыку, литературу, танец, театр, кинематограф. О феномене взаимодействия названных видов в разные исторические периоды писали многие авторы [2; 8; 11; 14; 17; 18]. Понимание синтеза искусств зависит от социокультурных факторов, мировоззрения эпохи. В своем историческом развитии формы искусства соединялись для воплощения художественной идеи, большего эстетического воздействия. Особое жизнестроительное значение идея интеграции искусств получила в русском символизме в начале XX века. Символизм формулирует идею полифонии всех сфер эстетического, знаний, мифов, языков и в конечном итоге культур, то есть идею культуры как открытой системы, находящейся в постоянной динамике. Синтез искусств в теории символизма понимался как фундамент создания новой культуры человечества.

В начале XXI века социокультурная динамика обусловила особое внимание к синтезу искусств. Процессы интеграции форм искусства в эпоху постмодерна по сравнению с другими периодами усиливаются. В обществе потребления технические достижения позволяют соединять различные формы эстетического для удовлетворения эмоциональных запросов человека. В культуре постмодерна соединение различных форм искусств стало необходимой характеристикой

произведения. Новые феномены культуры определяются такими терминами, как «интеграция искусств», «синтез искусств», «синтетическое искусство», «синестетическое произведение».

Русский символизм, утверждая необходимость единства рационального и иррационального знания, дионисийского и аполлонического начал, единство искусств и, наконец, культур, пророчески определяет общий вектор в решении значимых проблем XXI столетия. Поэтому целью статьи является уяснение сущности идеи синтеза в философии русского символизма начала XX века и её сопоставление с процессами размывания границ между различными видами искусства в эпоху постмодерна. Если тему синтеза в русском символизме освещали глубоко, то об актуализации идеи интеграции различных культурных форм в XXI веке полноценного исследования не сделано. Поскольку символистское учение о синтезе искусств имеет много аспектов, для сопоставления с тенденциями к плюрализации культурного пространства в эпоху постмодерна остановимся на двух вопросах: 1) является ли идея синтеза искусств актуальной в эпоху постмодерна; 2) становятся ли музыка или зрительный ряд организующим центром интеграции искусств в эпоху информационных технологий.

Идея синтеза искусств в русском символизме

Русский символизм как литературно-художественное направление конца XIX — начала XX века представлен творчеством выдающихся философов, поэтов, историков (Дм. Мережковский, А. Белый, А. Блок, В. Брюсов, Вяч. Иванов, Эллис и др.). Символизм сформулировал философско-эстетические основы культуры эпохи модерна, предложил новые художественно-эстетические принципы, иное понимание соотношения искусства и жизни, поэтому оказал существенное влияние на русскую культуру XX века.

Идея синтеза становится одной из центральных в теории символизма. Русские символисты понимали синтез форм культуры [14, с. 293] предельно широко — как единство искусств и культур. Интеграция культур начнётся с синтеза искусств, который способен создать новые формы и виды. Искусство, отражая и преображая действительность, изменяет культуру.

Понимание синтеза в символизме сложнее, чем механическое объединение различных видов искусства. Идея синтеза подразумевает интегральное осмысление явлений культуры. Объективный мир многогранен и не может быть раскрыт средствами одного вида знаний. Все формы культуры отражают различные сферы духовно-практической деятельности человека, следовательно, интегративно взаимодействуют. Художественные и нехудожественные элементы, образуя единое целое, сосуществуют на различных уровнях социокультурной реальности. Философия, история, творчество, эстетика и т. д. представляют собой отдельные сферы человеческого знания, и только культура в процессе их интеграции способна образовывать новые формы. Синтез рождается как некое соединение художественной и внехудожественной реальностей.

Основной идеей концепции синтеза искусств становится стирание всех границ между жанрами и видами, искусством и жизнью, «воссоединение дифференцированных культурных сил в новое синтетическое мирозерцание и целостное жизнестроительство» [9, с. 47]. Крупнейшие теоретики русского символизма, сознавая ограниченность рамок традиционного искусства, стремятся доказать, что преодоление творческого кризиса культуры возможно только на путях выхода творчества за пределы искусства в сферу созидания нового уровня бытия, ориентированного на высшие духовные ценности.

В теории символизма синтез рассматривается как возможность снятия извечного противоречия между картиной мира, существующей в сознании человека, и окружающим его миром. Жизнь и искусство как будто сливаются в единое целое, происходит соединение духовного и материального, потому что различные виды нехудожественной деятельности становятся формами искусства. В искусстве, в сфере эстетического происходит реальное соединение метафизического и материального. Благодаря такому синтезу искусство не просто отражает, но преображает, творит действительность. Произведение, рождающееся в результате синтеза, становится явлением искусства, которое более, чем традиционное произведение, адекватно реальному миру и по характеру пространственно-временных связей, и по восприятию его субъектом [17, с. 27].

Основой будущего искусства станет синтез различных художественных форм и систем. В результате синтеза искусств будет создана будущая культура — «культура культур». «Органическое соединение» культур произойдёт благодаря символу, который позволяет нашему сознанию открыть сознание ушедших культур и соединиться с ними. Сознание личности вмещает совокупность «со-знаний», где «со» означает «сознание знаний» [4, с. 35], то есть индивидуальные сознания всех предыдущих эпох и культур. Поэтому символизм определяется А. Белым как культура, вмещающая в себя индивидуальные сознания всех предыдущих культур. Перспективы исторического развития и создания новой культуры символисты видят в единстве всех предыдущих культур, сближении Востока и Запада. Развивая идею синтеза культур, В. Брюсов определяет конечную цель развития культуры — рождение единой художественной системы, вбирающей в себя наследие прошлого и достижения настоящего [6, с. 52].



Новым синтетическим искусством, соединяющим музыку, живопись, танец, архитектурные формы и др., символисты видели театр.

Музыкальное синтетическое искусство, полагал Белый, будет воплощено в мистерии. Современная драма может стать мистерией, «она неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется на жизнь» [5, с. 105]. В этом случае мистерия станет жизнью, следовательно, синтез искусств есть жизнетворчество.

Идею мистерии как формы воплощения синтеза искусств разделял Вяч. Иванов. Театр — это особое символическое действие, способное соединить времена, пространства и события. Театр тесно связан с мифом, создающим коллективную коммуникацию: «Колыбелью театра является такой вид действия, в котором прямо участвуют все, собравшиеся его править» [10, с. 212]. Искусство представляет способ реализации жизнестроительных устремлений, а театр — это сфера искусства, в которой будут заложены основы будущей культуры.

Символисты понимали синтез искусств как преобразующее жизнетворчество, поскольку видели в синтетическом искусстве возможность организации взаимосвязи и взаимодействия различных видов жизнедеятельности человека.

Итак, в символистской концепции культуры синтез искусств осмысливается в контексте освоения мира и понимается, по словам А.И. Мазаева, как «творчество, направленное на всеохватывающее эстетическое освоение и преобразование мира, на создание материальной и духовной среды, благоприятной для человека» [14, с. 11]. Синтез искусств способен дать человеку целостный взгляд на мир, изменить человека, а значит, и культуру, к которой он принадлежит. Синтез различных сфер культуры осмысливается как их взаимодействие на основе высших общечеловеческих ценностей. Поскольку в техногенную

эпоху важнейшим вопросом становится сохранение и реализация индивидуальной сущности человека, идея синтеза искусств имеет особую актуальность в культуре постмодерна.

Музыка — ядро синтеза искусств

Идея синтеза культурных форм создавалась в течение всего творчества теоретиков символизма. Поиск синтеза искусства, стилевых тенденций осуществлялся символизмом на основе анализа различных форм искусства.

В статье по эстетике «Формы искусства» в 1902 году А. Белый пишет, что отдельный вид искусства не в состоянии передать полностью действительности, поскольку изображает мир в формах либо пространственных, либо во временных. Белый предлагает иерархическую структуру искусств, в которой формы искусства располагаются на основании их связанности («органическое») или отстранённости («неорганическое») от реального мира. В классификации искусств архитектура занимает низшую ступень в связи с прагматическим назначением, «земным притяжением», на высшей ступени располагается музыка. Поэзия — как «мост, перекинутый от пространства к времени» [5, с. 96], связывает пространственные и временные искусства для познания сокровенной сути бытия. «Формы искусства способны переходить друг в друга, переплетаться друг с другом, проникаться духом ближе лежащих форм... Возрождение каждой формы искусства зависит от воздействия на неё более совершенной формы» [там же, с. 97].

Синтез искусств не является суммой механически соединённых искусств. По убеждению Белого, синтез искусств есть органичное соединение всех видов искусств в единое целое. В каждом произведении нет закреплённой доминирующей формы искусства, то есть синтез искусств динамичен. В зависимости от художественной идеи сближаются, сли-

ваются поэзия и музыка, живопись и литература и т. д.

На основе анализа форм искусства Белый представляет их синтез в виде структуры, имеющей организующий центр. Ведущую роль может выполнять только один вид искусства, другие дополняют его в образованном синтезе. Определяющим видом искусства, ядром, вокруг которого объединены вспомогательные виды, Белый видит музыку. Близость к музыке определяет достоинство формы искусства. Преодолевая время и пространство, музыка связывает все прошлые и будущие миры, «обнимает собою всевозможные комбинации действительности», представляет суть движения любой формы материи, даже тишина в музыке (ничто) является средством выражения, то есть имеет смысловое наполнение. «Музыка — искусство беспричинного, безусловного движения» [там же, с. 96]. Музыка содержит в себе «внутреннее движение мира, его сущность, управляющую миром», поэтому она раскрывает нам внутреннюю сущность явления. Другие формы искусства отражают внешние стороны действительности. Музыка потенциально содержит в себе сущностные элементы различных форм искусства, их символический язык. Всякое искусство ведёт нас к чистому созерцанию мировой воли, или «всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки» [там же, с. 104]. Подобно символу, музыка способна проникать в трансцендентное, углубляться в «ноуменальное» и передавать сущность вещей в эмпирическое бытие. «Все искусства встречают аналогичные черты в музыке, но язык музыки объединяет и обобщает искусства... В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром. Мы имеем дело с целой вселенной» [там же, с. 104].

А. Белый полагал, что близость к музыке придаёт художественному произведению глубину. В «Симфониях» он соединяет литературу и музыку. Произведения

представляли новый вид музыкального синтетического искусства, в котором звуковой ритм организовывал структуру. Слова, образы и сюжет играли второстепенную роль, иллюстрируя ритм. Сцены не связывались с основным текстом, а сопрягались как самостоятельные смысловые единицы. Синкретизм «Симфоний» выражался в стремлении к синтетическому изображению действительности, стиранию границ между отдельными видами искусств.

В учении Вяч. Иванова о будущей органической эпохе музыка определяется как центр, объединяющий все виды искусств. Музыка есть «зачинательница и руководительница всякого будущего синтетического действия и художества» [9, с. 41]. В каждом произведении искусства, по убеждению Иванова, есть скрытая музыка, не только благодаря ритму и внутреннему движению. Подлинное художественное произведение всегда говорит нам о более глубоком, чем открывает нам эмпирический мир, «в этом смысле оно символично, то, что оно объемлет своим символом, остаётся для ума необъятным и несказанным для человеческого слова» [там же, с. 42]. Музыка и есть не выраженный в словах и других материальных формах порыв, который говорит о существовании истинного смысла, рождает стремление к его достижению.

Таким образом, вербальная основа искусства в символизме есть только выражение музыки. Для определения музыки символисты использовали абстрактное понятие «дух музыки». В отличие от других искусств, музыка в русском символизме представляет не отражение идеи, а саму идею, является «бессознательным выражением внутренней сущности мира» [12, с. 155].

А. Белый, заглядывая в будущее, задумывался о сохранении музыкой своего статуса как ядра синтеза искусств: «...будут ли стремиться все формы искусства всё более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, то есть

к музыке?» [5, с. 105]. Каким же стал организующий центр синтеза искусств в эпоху постмодерна?

Визуально-звуковой синтез в современном искусстве

Особой формой мышления в искусстве является образ, построенный на вербальной, звуковой, изобразительной или пластической основе. Если процесс восприятия информации идёт не через один, а через несколько каналов, образ будет более полным. Известно, что мышление человека имеет нелинейный характер: вся нейронная сеть, а не только отдельный участок, участвует в процессе мышления. Многоуровневое, дискретное мышление является системным. Синтетическое искусство, объединяя различные формы искусства, наиболее релевантно системному мышлению, поскольку реализует возможность системного, синестезийного восприятия.

Новый технологический этап в эпоху постмодерна существенно влияет на особенности культуры. В XXI веке развивается самое синтетическое искусство за весь предшествующий период существования человечества. Синтез искусств требует синтеза восприятия. Поэтому для современного искусства характерна синестезия — это особый способ восприятия, когда некоторые состояния, явления, понятия и символы произвольно наделяются дополнительными качествами: цветом, запахом, текстурой, вкусом, геометрической формой, звуковой тональностью или положением в пространстве [2, с. 43]. Традиционно синестетическое искусство связывается с такими жанрами, как аудиовизуальное искусство, кино, мюзикл и др., где восприятие происходит на пересечении каких-либо из чувств — зрения, слуха, движения, и т. д. Проблема синестезии, актуализированная в связи с технологическими инновациями в сфере культуры, пока не имеет однозначного решения. С одной стороны,

понятие синестезии в искусстве расценивается как одновременное восприятие множественных стимулов в одном целостном гештальт-переживании [19]. По мнению других исследователей, синестезийность восприятия имеет фрагментарный характер и усложняет восприятие целостного образа [7, с. 63].

Думается, что в культуре постмодерна благодаря технологиям усиливается взаимодействие различных форм искусства, в сферу которого входят всё новые синтетические жанры. Благодаря технологическим приёмам в нестандартной форме интегрируются и традиционные виды искусства. В одном произведении сосуществуют различные жанры, стили, формы искусства. Интеграция форм искусства позволяет сделать пространством эстетического все сферы жизнедеятельности человека, от искусства до повседневной жизни. Синтез искусств позволяет реализовать потребность человека изображать и воспринимать действительность наиболее полно. Примером синтетического искусства эпохи постмодерна является информационное искусство.

С помощью компьютерных или информационных технологий создаются различные синтетические виды медиаискусства: компьютерное моделирование, видеоарт, медиаперформанс, медиаинсталляция, веб-арт, цифровая фотография, реклама, ландшафт, дизайн интерьера, моды и др.

Феноменом синтезированного искусства XXI века является «Инстаграм» в Интернете. В течение короткого времени в несколько секунд предлагают текст, сопровождаемый видеорядом, музыкой, сценическими приёмами и др. Ярким феноменом современного искусства являются произведения YouTube Poop. Соединение, монтаж информации, мультфильмов, фильмов, музыки, спецэффектов, видеоигр в одном сюжете обуславливает синестезийное восприятие. Онлайн-медиа предлагают фотошопы, модные

графические сервисы, видеоредакторы и т. д. — эти новые феномены культуры постмодерна имеют художественную и смысловую наполненность.

В современном культурном пространстве не только Интернет стал синтетическим искусством. Арт-технологии используются для создания шоу, концертов, массовых праздников, представляющих собой новые полисенсорные формы искусства, в которых преодолеваются границы жанра и вида. Технологии телевидения и кино интегрируют все виды искусства. Сложно представить кинопроизведение без музыки, которая создаёт целостный образ. Восприятие музыки позволяет связать в единое сюжет, видеоряд. Но остаётся ли музыка основой, ядром современного синтеза искусств? Или объединяющей основой синтеза форм искусств стал видеоряд?

Благодаря универсальной природе музыки продолжает оставаться важнейшим элементом сложной структуры синтеза искусств. Музыка способна без изображения и вербального ряда передавать информацию. Вместе с тем технологии медиакультуры обеспечили особое место в синтезе искусств изображению. Система видеокультуры создана современными компьютерными технологиями. Экран, видеоряд, картинка сопровождают восприятие образа, произведения искусства. Приоритет визуальности отмечал ещё К. Штокхаузен «...у 999 людей из 1000 в нашем обществе преобладает визуальное начало в восприятии, и для них единственный путь — переводить опытные данные чувственного восприятия в зрительные ряды» [18, с. 53]. Но, несомненно, без музыки сложно представить современную культуру, не случайно называемую аудиовизуальной.

Культура постмодерна отказывается от догматичности, жёсткости и замкнутости концептуальных построений. Для широкого и глубокого отражения смыслов явлений и событий в культуре продолжается поиск синтеза различных

видов искусств, стилевых тенденций. В синтезе искусств эпохи постмодерна преодолеваются видовые, жанровые, мировоззренческие, культурные границы. Синтез искусств создаёт культуру, понятную всем и потому способную объединить всех. Развитие технологий даёт реальную перспективу создания новых синтетических форм искусства. Возможно, что интеграционные процессы в сфере эстетического в XXI веке способны преодолеть границы между формами медиакультуры и традиционными формами искусства.

Итак, учение о синтезе искусств в русском символизме позволяет осмыслить особенности культуры информационного общества, а именно — смешение форм и видов эстетического пространства, характерное для искусства эпохи постмодерна. Глобального утопического проекта символизма о синтезе всех культур современная интеграция искусства не решает. Но идея символизма о стирании границ между различными видами в сфере эстетического получила особенное развитие на современном этапе. Трансформация идеи синтеза закономерно обусловлена инновационными технологическими процессами информационного общества. Человек XXI века принадлежит не только книжной, но и аудиовизуальной культуре, характерной особенностью которой является синтетическое изображение действительности. Сплав искусств в эпоху постмодерна формирует особый синестезийный способ восприятия. Как в русском символизме, так и в современном искусстве стирание границ между формами искусства позволяет слиться в произведении всем художественным устремлениям для создания различных ассоциаций в сфере не только искусства, но и бытия. Представляя целостный образ мира, синтез искусств способствует формированию системы мировоззренческих установок, являющихся основанием культуры.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Алексеева А.В. Синестезия в искусствоведении. Специфика интерпретации термина // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 3. / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2013. С. 363–367.
2. Андреева В.А. Музыка в синтетических видах искусств // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2003, № 2. С. 42–47.
3. Арташкина Т.А. Визуализация как средство информационного воздействия на индивидуальное и массовое сознание // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сб. статей международной научно-практической конференции (23 октября 2014 года). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2015. С. 182–192.
4. Белый А. Путь самосознания // Душа самосознающая. М.: Канон+, 1999. С. 15–46.
5. Белый А. Формы искусства // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 95–106.
6. Брюсов В. О искусстве // Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1975. С. 51–55.
7. Зайцева М.Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма // Психолог. 2014. № 5. С. 60–78.
8. Зись А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука, 1978, 280 с.
9. Иванов Вяч. Новая органическая эпоха и театр будущего // Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 211–284.
10. Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия // Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 40–57.
11. Калинина Л.Ю. Понятие «синтез искусств»: актуальные аспекты // Балтийский гуманитарный журнал, 2016, Т. 5, № 4 (16). С. 233–236.
12. Кондаков И.В., Корж Ю.В. «Дух музыки» в философии русского символизма. URL: <http://docplayer.ru/38835517-Duh-muzyki-v-filosofii-russkogo-simvolizma.html> (Дата обращения: 12.03.2020).
13. Кулененок В.В. Синтез искусств — условие построения целостно-структурированной среды: история и современные тенденции // Искусство и культура, 2011, № 3. С. 52–64.
14. Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 324 с.
15. Степанов Г.П. Взаимодействие искусств. Л.: Знание, 1993. 183 с.
16. Усольцев В.А. О синтезе искусств: из Серебряного века — в наш 21-й // Эко-Потенциал, 2014, № 8. С. 147–156.
17. Царёва Н.А. Проблема философии культуры русского символизма и европейского постмодернизма. Владивосток: ВГУЭС, 2010. 390 с.
18. Штокхаузен К. Супрагуманизация. Наступает время, грядёт пробуждение // Слово композитора / Сборник трудов РАМ имени Гнесиных. Вып. 145. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 52–55.
19. Campen, C. van. Visual Music and Musical Paintings. The Quest for Synesthesia in the Arts // F. Vacchi & D. Melcher. Making Sense of Art, making Art of Sense. Oxford: Oxford University Press, 2009. 122–127 p.

Об авторе:

Царёва Надежда Александровна, доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный университет (690087, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0002-6179-3978, nadezda58@rambler.ru



REFERENCES

1. Alekseeva A.V. Sinesteziya v iskusstvoznanii. Spetsifika interpretatsii termina [Synesthesia in Art History. Specific Interpretation of the Term]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statey* [Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Scientific Articles]. Issue 3. Ed. by S.V. Maltseva, E.Yu. Stanyukovich-Denisova. Saint Petersburg: NP-Print, 2013, pp. 363–367.
2. Andreeva V.A. Muzyka v sinteticheskikh vidakh iskusstv [Music in Synthetic Arts]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenii. Severo-Kavkazskiy region. Obshchestvennye nauki* [News of Higher Educational Institutions. North Caucasus Region. Social Science]. 2003. No. 2, pp. 42–47.
3. Artashkina T.A. Vizualizatsiya kak sredstvo informatsionnogo vozdeystviya na individual'noe i massovoe soznanie [Visualization as a Means of Informational Influence on Individual and Mass Consciousness]. *Vizual'naya kommunikatsiya v sotsiokul'turnoy dinamike: sb. statey mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (23 oktyabrya 2014 goda)* [Visual Communication in Socio-Cultural Dynamics: Collection of Articles of the International Scientific and Practical Conference (October 23, 2014)]. Kazan: Publishing House of Kazan State University, 2015, pp. 182–192.
4. Belyy A. Put' samosoznaniya [The Path of self-consciousness]. *Dusha samosoznayushchaya* [The Soul of Self-Awareness]. Moscow: Kanon+, 1999, pp. 15–46.
5. Belyy A. Formy iskusstva [Forms of Art]. *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a Worldview]. Moscow: Respublika, 1994, pp. 95–106.
6. Bryusov V. O iskusstve [About the Art]. *Collected works in 7 volumes. Volume 6*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975, pp. 51–55.
7. Zaytseva M.L. Fenomen sinestezii v iskusstve postmodernizma [The Phenomenon of Synesthesia in the Art of Postmodernism]. *Psikholog* [Psychologist]. 2014. No. 5, pp. 60–78.
8. Zis A.Ya. Teoreticheskie predposylki sinteza iskusstv [Theoretical Prerequisites for the Synthesis of Arts]. *Vzaimodeystvie i sintez iskusstv* [Interaction and Synthesis of Arts]. Leningrad: Nauka, 1978. 280 p.
9. Ivanov Vyach. Predchuvstviya i predvestiya [Premonitions and Forebodings]. *Rodnoe i vselenskoe* [Native and Universal]. Moscow: Republic, 1994, pp. 40–57.
10. Ivanov Vyach. Novaya organicheskaya epokha i teatr budushchego [New Organic Epoch and Theater of the Future]. *Rodnoe i vselenskoe* [Native and Universal]. Moscow: Republic, 1994, pp. 211–284.
11. Kalinina L.Yu. Ponyatie “sintez iskusstv”: aktual'nye aspekty [The Concept of “Synthesis of Arts”: Actual Aspects]. *Baltiyskiy gumanitarnyy zhurnal* [Baltic Humanitarian Journal]. 2016. Vol. 5, No. 4, pp. 233–236.
12. Kondakov I.V., Korzh Yu.V. “Dukh muzyki” v filosofii russkogo simvolizma [The “Spirit of Music” in the Philosophy of Russian Symbolism]. URL: <http://docplayer.ru/38835517-Duh-muzyki-v-filosofii-russkogo-simvolizma.html> (Accessed: 03.12.2020).
13. Kulenenok V.V. Sintez iskusstv — uslovie postroeniya tselostno-strukturirovannoy sredy: istoriya i sovremennyye tendentsii [Synthesis of Arts — a Condition for Building a Holistically Structured Environment: History and Modern Trends]. *Iskusstvo i kul'tura* [Art and Culture]. 2011, No. 3, pp. 52–64.
14. Mazaev A.I. *Problema sinteza iskusstv v estetike russkogo simvolizma* [The Problem of Synthesis of Arts in the Aesthetics of Russian Symbolism]. Moscow: Nauka, 1992. 324 p.
15. Stepanov G.P. *Vzaimodeystvie iskusstv* [Interaction of Arts]. Leningrad: Znanie, 1993, 183 p.
16. Usoltsev V.A. O sinteze iskusstv: iz Serebryanogo veka — v nash 21-y [On the Synthesis of Arts: From the Silver Age to Our 21st]. *Eko-Potentsial* [Eco-Potential], 2014, No. 8, pp. 147–156.
17. Tsareva N.A. *Problema filosofii kultury russkogo simvolizma i evropeyskogo postmodernizma* [The Problem of Philosophy of Culture of Russian Symbolism and European Postmodernism]. Vladivostok: Vladivostok State University of Economics and Service, 2010. 390 p.
18. Shtokkhauzen K. Supragumanizatsiya. Nastupaet vremya, gryadet probuzhdenie [Suprahumanization. The Time is Coming, the Awakening is Coming]. *Slovo kompozitora* [K. Stockhausen. The Composer's Word]. *Sbornik trudov RAM imeni Gnessinykh. Vyp. 145*. [Proceedings of the Russian Gnessins' Academy of Music]. Issue 145. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 2001, pp. 52–55.

19. Campen, Cretien van. Visual Music and Musical Paintings. The Quest for Synesthesia in the Arts. In: F. Bacci & D. Melcher. Making Sense of Art, making Art of Sense. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 122–127.

About the author:

Nadezhda A. Tsareva, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social-Humanitarian Disciplines, Far-Eastern State Technical Fisheries University (690087, Vladivostok, Russia),

ORCID: 0000-0002-6179-3978, nadezda58@rambler.ru





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

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.137-147

И.Б. ГОРБУНОВА

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

г. Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0000-0003-4389-6719

gorbunovaib@ Herzen.spb.ru

IRINA B. GORBUNOVA

Herzen State Pedagogical University of Russia

Saint-Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0003-4389-6719

gorbunovaib@ Herzen.spb

Музыка, математика и информатика: особенности функционирования музыкально-компьютерных технологий

В первой части лекции «Музыка, математика и информатика: история взаимодействия» (см. журнал «ИКОНИ» № 3 за 2020 год) были рассмотрены процессы взаимосвязи 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» 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, музыка и компьютер, музыкально-компьютерные технологии.

Music, Mathematics and Computer Science: Features of Functioning of Computer-Musical Technologies

The lecture “Music, Mathematics and Computer Science” is subdivided into two parts. The first part, “Music, Mathematics and Computer Science: History of Interaction” (see ICONI journal, No. 3, 2020) examines the processes of interconnection and interpenetration of various fields of music, mathematics and computer science, spanning the period from Ancient Times to the turn of the 20th and 21st centuries. The second part of the lecture: “Music, Mathematics and Computer Science: Particular Features of Functioning of Computer-Musical Technologies” 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, music and the computer, computer-musical technologies.

Для цитирования/For citation:

Горбунова И.Б. Музыка, математика и информатика: музыкально-компьютерные технологии // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 137–147. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.137-147.

Информатика и информационные технологии сегодня затрагивают различные области образования и сферы деятельности, в том числе музыкальное творчество и музыкальную педагогику. Возникла новая междисциплинарная сфера профессиональной деятельности, связанная с созданием и применением специализированных музыкальных программно-аппаратных средств, требующая знаний и умений как в музыкальной сфере, так и в области информатики — музыкально-компьютерные технологии (МКТ). Данное понятие используется специалистами в различных музыкальных областях с начала XXI века.

Во многих учебных заведениях мира музыкантам преподаются элементы МКТ (IRCAM — Институт исследований и координации акустики и музыки при Центре им. Ж. Помпиду в Париже; SEMAMu — Centre d'Etudes Mathématiques et Automatiques Musicales, основанный Я. Ксенакисом в Париже; CCRMA — Центр компьютерных исследований музыки и акустики Стенфордского университета; Центр музыкального эксперимента Калифорнийского университета в Сан-Диего; Научно-учебный центр МКТ (ранее — Вычислительный центр) Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и др.).

Сотрудниками учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена разработан, лицензирован и внедрён в педагогический процесс профессионально-образовательный профиль подготовки бакалавров художественного образования «050610 — Музыкально-компьютерные технологии», на который с 2004 года осуществляется набор абитуриентов. Разработана и внедрена программа магистерской подготовки «Музыкально-компьютерные технологии в образовании». Программы бакалавриата и магистратуры внедре-

ны в образовательный процесс многих музыкальных и педагогических вузов, а также академий культуры и консерваторий нашей страны.

И исполнителю, и композитору, и аранжировщику, и звукорежиссёру, и музыканту-педагогу сегодня уже недостаточно быть только уверенным пользователем персонального компьютера для достижения высоких профессиональных результатов и эффективного применения широкого спектра МКТ, представленных на российском и мировом рынке в данной сфере. Следовательно, возникает необходимость внесения изменений в программы подготовки музыкантов различных специальностей в области информатики, предполагающих формирование информационной компетентности современного музыканта на базе МКТ как основы его профессионализма.

Однако чётких границ феномена МКТ в сфере образования на данный момент не очерчено. В существующих учебных курсах рассматриваются лишь отдельные его аспекты, а при его определении не отражается вся многогранность междисциплинарной области, отсутствуют системный подход к обучению и единые стандарты. В связи с этим мы уточняем понятие феномена музыкально-компьютерных технологий. Так, в предыдущей лекции «Музыка, математика и информатика: история взаимодействия» (см. журнал «ИКОНИ», № 3, 2020) были рассмотрены процессы взаимосвязи и взаимопроникновения различных областей музыки, математики и информатики [4]. Настоящая лекция посвящена рассмотрению различных аспектов развития и применения музыкально-компьютерных технологий в современной музыкальной практике, включающей музыкальное творчество, исполнительство и область музыкального образования.

Сегодня для активного функционирования в творческом пространстве подобных технологий уровня подготов-

ки специалистов только в области музыки или информатики недостаточно, поскольку МКТ — междисциплинарная сфера, требующая для успешной работы в ней и существенной музыкальной подготовки, и фундаментальных знаний в области информатики. Возникает проблема совершенствования процесса обучения информатике музыкантов различных специальностей, необходимость разработки методики обучения информатике, учитывающей достижения МКТ и призванной формировать адекватный уровень информационной компетентности современного музыканта.

Музыкально-компьютерные технологии как новая образовательная творческая среда в формировании современного музыканта

Наряду с традиционными музыкальными инструментами, на которые ориентировано обучение музыке, всё большее распространение получает музыкальный компьютер и МКТ, которые открывают новые возможности для творческого эксперимента, расширения музыкального кругозора, художественного тезауруса обучаемых, и это делает обучение владению ими особенно актуальным. Новые информационные технологии, ориентированные на современное музыкальное образование, создают условия для подготовки музыкального деятеля, владеющего кроме традиционных музыкальных дисциплин музыкальным компьютером как новым музыкальным инструментом [2].

Важнейшими сферами приложения и развития МКТ сегодня являются:

– МКТ в профессиональном музыкальном образовании (как средство для расширения творческих возможностей);

– МКТ в общем образовании (как одно из средств обучения);

– МКТ как средство реабилитации людей с ограниченными возможностями;

– МКТ как раздел дисциплины «Информатика», «Информационные технологии»;

– МКТ как новое направление в образовании специалистов технического профиля, связанное, в частности, с моделированием элементов музыкального творчества, звукотембральным программированием, музыкальным программированием, что обуславливает возникновение новых творческих технических специальностей [7].

Наблюдающиеся тенденции развития МКТ в общем и профессиональном музыкальном образовании, а также в подготовке специалистов информационно-технологического профиля обучения, возможности их применения, широкая востребованность, разнообразные сферы приложения позволяют говорить о появлении нового феномена — МКТ.

Основными компонентами МКТ как новой образовательной творческой среды являются:

– *музыкальный компьютер* как основной элемент аппаратно-инструментальной базы новой образовательной творческой среды и программное обеспечение музыкально-компьютерного образовательного комплекса;

– *методическая система и её методологическая основа*, позволяющие адекватно использовать МКТ на всех этапах и во всех направлениях музыкально-образовательного процесса, психолого-педагогические аспекты их применения;

– *МКТ как социально-культурный фактор интеллектуального и эмоционального развития личности* [5].

МКТ постоянно обновляются, что в свою очередь обогащает их функциональные возможности. Актуальная на сегодняшний день конфигурация по истечении некоторого времени неизбежно будет восприниматься как «устаревшая». Тем не менее можно рассматривать определённые параметры конфигурации МКТ образовательного комплекса как базовые, оптимальные для решения поставленных

задач. Состав *аппаратной части музыкально-компьютерного образовательного комплекса* разрабатывался с учётом соотношения методической целесообразности и рентабельности и был апробирован на базе учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А.И. Герцена в процессе реализации программы профессиональной переподготовки, при проведении занятий на курсах повышения квалификации, в период апробации и внедрения инновационного учебно-методического комплекса «Музыка и информатика» Национальным фондом подготовки кадров Министерства образования и науки РФ, в процессе разработки и реализации профессионально-образовательного профиля подготовки бакалавров художественного образования «Музыкально-компьютерные технологии». Разработана и внедрена программа магистерской подготовки «Музыкально-компьютерные технологии в образовании». Программы бакалавриата и магистратуры внедрены в образовательный процесс многих музыкальных и педагогических вузов страны, академий культуры и консерваторий.

Музыкально-компьютерный образовательный комплекс состоит из объединённых в локальную сеть компьютеров, оборудования для аудиовизуального сопровождения (рис. 1).

Аппаратная часть учебной музыкально-компьютерной аудитории включает следующий комплект оборудования:

- персональные компьютеры в стандартной комплектации;
- MIDI-клавиатуры;
- специализированные звуковые карты или внешние аудиоинтерфейсы;
- головные стереотелефоны (средство индивидуального контроля аудиосигналов);
- динамические микрофоны (индивидуальные средства для записи речи, голоса и акустических сигналов);
- компьютер преподавателя, визуальная информация с которого демонстри-

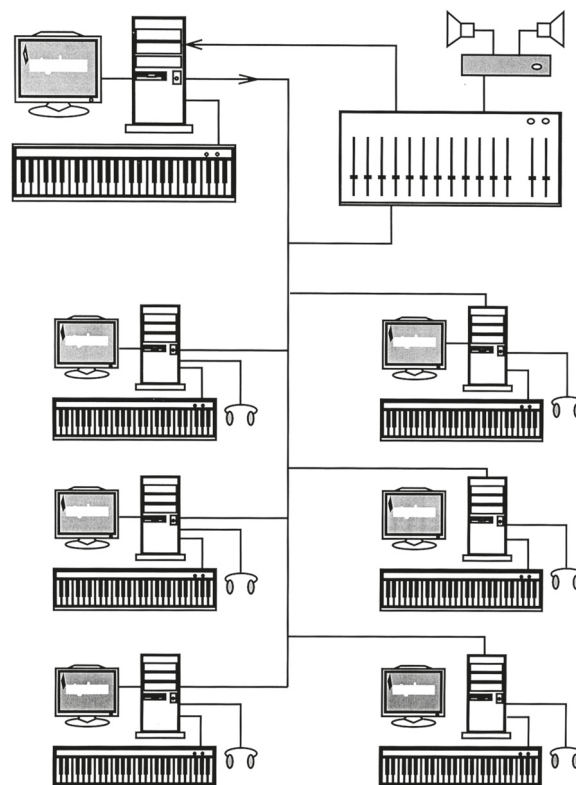


Рис. 1. Схема оборудования класса:
1 — компьютер преподавателя,
2 — рабочие места учащихся,
3 — микшерный пульт,
4 — усилитель и акустические системы

руется на настенном экране с помощью мультимедийного проектора;

– для коллективной работы, совместного прослушивания выполненных заданий и ансамблевого музицирования все компьютеры через микшерский пульт подключаются к Hi-Fi-усилителю и студийным акустическим системам.

Данное оборудование позволяет преподавателю активно использовать индивидуально-групповую форму занятий, корректировать действия каждого ученика с учётом особенностей его дарования. Одновременное выполнение заданий всеми обучающимися благодаря наушникам позволяет работать, не создавая помех для остальных участников учебного процесса, обеспечивается также усвоение учащимися материала и закрепление полученных знаний и

навыков непосредственно на занятиях. Таким образом, учебное время используется максимально эффективно. Подключение к звуковой карте компьютера MIDI-клавиатуры или синтезатора является необходимым условием существенного расширения возможностей обучения и музыкального творчества, поскольку превращает компьютер в полноценный музыкальный инструмент. Разработанные в соответствии со стандартом MIDI принципы табличного волнового синтеза, использование аппаратных и программных сэмплеров, позволяющих оперировать готовыми наборами тембровых коллекций (инструментальными банками), открывают широчайшие возможности работы с практически неограниченным набором тембров как «живых» инструментов, так и электронных, в том числе пока ещё не существующих. В такой виртуальной студии звукозаписи к исполненной на MIDI-клавиатуре и отредактированной в секвенсоре музыке могут быть добавлены партии других инструментов (в том числе «живое» звучание, записанное через микрофон). MIDI-запись позволяет распечатать произведение в виде нотной партитуры или отдельных партий, добавить видеоматериал.

Программное обеспечение музыкально-компьютерного образовательного комплекса

Среди множества музыкальных компьютерных программ, ориентированных на разные виды деятельности, первое место по количеству, разнообразию и популярности у профессиональных музыкантов занимают программы для музыкального творчества — создания и аранжировки произведений. Собственно образовательные программы составляют лишь небольшую часть.

Программная часть учебного МКТ программно-аппаратного комплекса состоит из операционной системы и

программного обеспечения, которые вместе образуют «программную платформу» комплекса. Взаимодействие программной платформы и аппаратного обеспечения можно рассматривать как программно-аппаратный комплекс, который может быть реализован различными способами.

Задачи, которые решаются при подготовке специалистов с использованием МКТ, меняются в процессе развития самих технологий. Поэтому целесообразно использовать несколько МКТ-классов с различной комплектацией на различных платформах. Это позволит музыкантам получить разносторонний опыт работы, подготовиться к различным условиям функционирования в сфере МКТ, обеспечит необходимый уровень востребованности на рынке труда.

При разработке *компьютерных музыкальных обучающих систем* решается комплекс педагогических, психологических и технологических проблем. Основными являются следующие задачи: поддержка учебного процесса с использованием компьютерных технологий в качестве инструментальных средств обучения на музыкально-теоретических специальностях; МКТ как средство контроля качества музыкального образования; поддержка учебно-музыкальной деятельности путём создания автоматизированных рабочих мест; поддержка исследовательской музыкальной деятельности путём организации информационного взаимодействия с внешней научной средой; развитие систем дистанционного музыкального образования.

Внедрение музыкального компьютера в учебный процесс даст должный эффект в том случае, если у преподавателя будет широкий выбор обучающих и контролируемых программ, охватывающих все темы курса. Некоторые обучающие программы и инновационные учебно-методические комплексы, включающие необходимые сервисы обучения, можно найти в Сети.



Методическая система использования МКТ в музыкально-образовательном процессе

Интенсивное развитие теоретических средств информационных технологий обучения предоставляет лишь хорошие дидактические возможности, эффективность реализации которых в значительной мере зависит от уровня развития, дидактической обоснованности и «технологичности» методического обеспечения. Цифровые методы обработки информации позволяют не только существенно ускорить многие технологические (и творческие) процессы и практически свести к нулю ошибки при передаче, хранении и воспроизведении огромных объёмов информации. МКТ могут также служить неким универсальным «знаменателем», к которому легко привести самые различные виды музыкальной информации [3; 11–13].

Обучающие музыкальные программы могут найти применение на всех уровнях системы музыкального образования. Они успешно применяются в профессиональном музыкальном образовании при обучении и повышении квалификации; их использование обеспечивает естественность процесса обучения, позволяет сократить его срок. Музыкальный компьютер не исключает традиционных форм обучения, основанных на непосредственном творческом общении, но создаёт новые позитивные факторы в обучении, в частности значительное увеличение доли и эффективности самостоятельной работы учащихся. Возможен постепенный переход от сложившегося типа обучения в почти обязательной трёхступенной системе школа — училище — вуз к различным альтернативным системам. Это позволит преодолеть предметно-информационное дублирование, оптимизировать методики преподавания, сократить сроки обучения. Меняется позиция педагога, который становится

носителем нового педагогического мышления и принципов педагогики сотрудничества. Он получает возможность проектирования и перепроектирования (в зависимости от потребностей учебного процесса) своей деятельности.

Интенсивное развитие теоретических средств информационных технологий обучения предоставляет лишь хорошие дидактические возможности, эффективность реализации которых в значительной мере зависит от уровня развития, дидактической обоснованности и «технологичности» методического обеспечения. Использование МКТ в музыкальном образовании даёт возможность:

– существенно активизировать развитие музыкального слуха и мышления, что обусловлено их интенсивными обучающими возможностями, основанными на интеграции логико-перцептивных форм деятельности. Понимание элементов музыкального языка происходит с помощью ощущений и зрительно-наглядных представлений, что дополняет возможности вербального общения. На занятиях по музыкальным дисциплинам оптимизируются все виды слухового анализа, объективизируется контроль деятельности обучаемых и оценки результатов, в ряде упражнений преодолевается зависимость от темпированного фортепиано, негативно сказывающаяся на развитии слуха. Нетворческие формы труда преподавателя передаются компьютеру, что позволяет демонстрировать выразительные возможности гармонии (прежде всего — конструктивную логику), наблюдать закономерности музыкальной морфологии и синтаксиса, упрощает получение навыков ориентирования в интонационно-семантической плоскости, слышания и осознания содержательно-образного плана, способствует сближению учебного материала с художественной практикой, наконец, обогащает тембровый слух учащихся, их представления о красочно-многомерном качестве звука;



– автоматизировать практические занятия по развитию музыкальных способностей, чтению нот с листа, а также развивать музыкальный слух у лиц, обладающих его дефектами;

– вести контроль усвоения пройденного материала. При этом можно получать данные о качестве усвоения учебного материала непосредственно в ходе занятий, либо отсроченно, в зависимости от цели деятельности преподавателя;

– развивать практические навыки в области композиции, аранжировки. Важной для учащегося является возможность экспериментирования на синтезаторе или MIDI-клавиатуре с компьютером, поиска новых звучаний, новых музыкальных форм и др. Музыкальный компьютер допускает также мгновенную фиксацию удачной импровизации, возможность исправления ошибок (вплоть до отдельных элементов звука), точных (до миллисекунды) купюр и вставок;

– изучать принципы формообразования, исследовать тембры, темпы и другие элементы музыкальной речи. При этом возможно использование компьютерной техники для анализа музыкальных произведений (музыковедческий анализ, исследование и сравнение музыкальных стилей, жанров, типов композиции и т. д.) для выявления внутренних формальных (преимущественно статистических) связей элементов композиции (формальный анализ музыки). В рамках развития этого направления целесообразно решение задачи определения подлинности анонимных произведений, их возможного авторства;

– создавать всевозможные справочно-информационные системы, выполняющие учебно-образовательные функции в рамках процесса изучения музыки, а также её преподавания. Освоение огромнейшего материала, накопленного музыкальной теорией и историей, требует значительных затрат времени. В связи с этим развитие системы образования в данной области идёт по экстенсивному

пути и осуществляется за счёт увеличения объёмов учебного времени. МКТ позволяют не только надёжно сохранять музыкальный материал, но и получать информацию по всем его формализующим свойствам и параметрам;

– развивать музыкально-художественный кругозор, являющийся основой полноценной творческой жизни музыканта, необходимой предпосылкой его твёрдой позиции в искусстве;

– постоянно повышать качество преподавания музыкально-теоретических дисциплин за счёт расширения возможностей и объёмов преподавания и улучшения управления процессами усвоения и использования знаний. Все моменты, связанные с психологически угнетающим многократным повторением в педагогическом процессе одного и того же материала, с выполнением определённых упражнений, обеспечивающих выработку у молодых музыкантов умений, знаний, навыков с проверкой этих знаний, могут быть поручены компьютеру. Использование на занятиях по сольфеджио, гармонии, полифонии обучающихся, тренажёрных и контролирующих систем позволяет необычайно интенсифицировать учебный процесс, делает его полностью индивидуализированным для каждого учащегося, избавляет от рутинной тренажёрной работы педагога, создаёт атмосферу неподдельного интереса к музицированию;

– обучающие музыкальные программы могут найти самое широкое применение и в тех случаях, когда необходимо интенсивное восстановление навыков после длительного перерыва в обучении либо при необходимости быстрого и прочного формирования специальных музыкальных навыков.

Социально-культурный фактор интеллектуального и эмоционального развития личности обучаемого

Генеральная цель, сверхзадача музыкального образования — обеспечивать



совершенствование личности, воспитывать музыкальную, художественную культуру. Внедрение музыкального компьютера в учебный процесс в рамках личностно-ориентированной модели обучения способствует развитию обучаемого как личности, формирует у него потребность в самообразовании, саморазвитии.

В результате практической педагогической деятельности на базе музыкальных учебных заведений, а также проводимых научных исследований экспериментально установлено, что музыкальный компьютер обладает огромным потенциалом для интеллектуального и эмоционально-личностного развития обучаемых [2; 3 и др.].

Интерес современных учащихся к музыкальному компьютеру огромен, а информированность в сфере постоянно обновляющихся МКТ впечатляет. Чтобы компьютер из помощника ученика не превратился в монстра-поработителя, необходимо не только детальное изучение проблемы специалистами, но, в первую очередь, освоение этих технологий. Необходимо опережающее профессиональное владение всем арсеналом современных МКТ. Это обеспечит возможность широчайшего применения музыкального компьютера (в том числе как инструмента, раскрывающего перспективы и новые возможности в профессиональной деятельности музыканта) в образовательном процессе на различных уровнях: в ДМШ, ДШИ, в музыкальных лицеях, в старших классах общеобразовательной школы, в музыкальных училищах и музыкально-педагогических колледжах, в системе профессионального образования, в учреждениях дополнительного образования.

Обучающие музыкальные программы последнего поколения могут предложить каждому учащемуся очень много вариантов индивидуальной настройки: осваивая учебный материал, учащийся сам устанавливает скорость обучения, выбирает

объём материала и степень его сложности, то есть сам определяет пути и способы приобретения новых знаний. В результате доминирующей для него становится основная задача всего процесса обучения, связанная с овладением знаниями, умениями и навыками, необходимыми для успешной музыкальной деятельности, появляется устойчивый интерес к учёбе и познавательные мотивы, формируются потребности в самообучении, в саморазвитии, а также умение самоопределяться в учебной деятельности, осознание личной ответственности в ней.

Построение процесса обучения в виде развивающих интерактивных игр резко повышает внимание и интерес к учебному материалу. Значительно улучшается качество восприятия информации и музыкального сопровождения учебного процесса. Практически у всех учащихся отмечается положительное исходное отношение к работе с музыкальным компьютером; рост творческого самоуважения; снижение информационной перегрузки. Даже при неудачном выполнении задания отмечается устойчивая положительная мотивация на всём протяжении выполнения программы.

Известно, что применение МКТ облегчает и ускоряет процесс усвоения материала, сокращая первоначальный этап приобретения умений и навыков и их теоретического осмысления; подавляет ощущение барьера между обучающими и обучаемыми; минимизирует непроизводительное расходование времени занятия; увеличивает время активной самостоятельной деятельности учащихся; учащийся более глубоко понимает изучаемый материал; появляется мотивация обучаемого на контакт с новой областью знаний; сокращается время обучения; уменьшаются затраты на профессиональную переподготовку и повышение квалификации.

Абсолютно незаменимыми становятся МКТ в процессе реабилитации и социальной адаптации людей с ограниченными



возможностями. Так, при обучении музыке слабослышащих детей были достигнуты удивительные результаты: слабослышащий ребёнок приобретает способность слышать музыку, вдохновенно исполнять её; его речь становится интонационно окрашенной, понятной окружающим [1; 9; 10].

Многие из названных аспектов применения современных МКТ в музыкальном образовании были рассмотрены на прошедшей в декабре 2020 года в РГПУ им. А.И. Герцена XIX Международной научно-практической конференции «Современное музыкальное образование — 2020: творчество, наука, технологии», организованной учебно-методической лабораторией «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ и Санкт-Петербур-

бургской государственной консерваторией им. Н.А. Римского-Корсакова. На конференции была высказана идея о создании в РГПУ им. А.И. Герцена на базе УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» Центра по обмену научной и методической информацией в области музыкального искусства, музыкального воспитания и образования, призванного в том числе всемерно содействовать развитию МКТ как важнейшему условию в реформировании современного музыкального образования, способствовать интенсивному развитию и широкому распространению интерактивных средств обучения, включить исполнительство на электронных музыкальных инструментах [6; 8] в перечень дисциплин в системе российского музыкального образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронов А.М., Горбунова И.Б. Методика обучения информационным технологиям людей с нарушением зрения // *Общество: социология, психология, педагогика*. 2015. № 5. С. 15–19.
2. Горбунова И.Б. Информационные и музыкально-компьютерные технологии в музыкальном образовании // *Современное музыкальное образование — 2016: материалы XV Международной научно-практической конференции*. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. 2017. С. 44–51.
3. 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.
4. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Музыка, математика и информатика: история взаимодействия // *ИКНИ*. 2020. № 3. С. 137–150.
5. Горбунова И.Б., Романенко Л.Ю. Феномен музыкально-компьютерных технологий в современной культурологической и социогуманитарной теории и практике // *Казанский педагогический журнал*. 2015. № 5–2 (112). С. 388–395.
6. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery // *Int'l Conference Proceedings*. 2018, pp. 23–28.
7. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // *Opcon*. 2019. V. 35. No. S24, pp. 360–375.
8. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician // *ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference Proceedings*. 2018, pp. 144–149.
9. Gorbunova I.B., Govorova A.A. Music Computer Technologies in Teaching Children with Profound Visual Impairment: Peculiarities, Problems and Perspectives // *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 42–52. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.042-052.
10. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment // *16th International Conference on Literature, Languages, Humanities & Social Sciences (LLHSS-18)*. Budapest, Hungary. *Int'l Conference Proceedings*, pp. 15–18, Oct. 2018. DOI: 10.17758/URUAE4.UH10184022.
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, 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 авторе:

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

REFERENCES

1. Voronov A.M., Gorbunova I.B. Metodika obucheniya informatsionnym tekhnologiyam lyudey s narusheniem zreniya [Methods of Teaching Information Technologies for People with Visual Impairments]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika* [Society: Sociology, Psychology, Pedagogy]. 2015. No. 5, pp. 15–19.

2. Gorbunova I.B. Informatsionnye i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v muzykal'nom obrazovanii [Information and Music-Computer Technologies in Music Education]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2016: materialy XV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Modern Music Education — 2016: Materials of the XV International Scientific-Practical Conference]. Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg State Conservatory named after Rimsky-Korsakov. 2017, pp. 44–51.

3. 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.

4. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. Muzyka, matematika i informatika: istoriya vzaimodeystviya [Music, Mathematics and Computer Science: History of Interaction]. *ICONI*. 2020. No. 3, pp. 137–150. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.137-150.

5. Gorbunova I.B., Romanenko L.Yu. Fenomen muzykal'no-komp'yuternykh tekhnologiy v sovremennoy kul'turologicheskoy i sotsiogumanitarnoy teorii i praktike [The Phenomenon of Music and Computer Technologies in Modern Cultural and Socio-Humanitarian Theory and Practice]. *Kazanskiy pedagogicheskiy zhurnal* [Kazan Pedagogical Journal]. 2015. № 5–2 (112), pp. 388–395.

6. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery. *Int'l Conference Proceedings*. 2018, pp. 23–28. DOI: 10.17758/URUAE4.UH10184023.

7. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. V. 35. No. S24, pp. 360–375.

8. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician // ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. *International Conference Proceedings*. 2018, pp. 144–149. DOI:10.17758/URUAE2.AE06184024.



9. Gorbunova I.B., Govorova A.A. Music Computer Technologies in Teaching Children with Profound Visual Impairment: Peculiarities, Problems and Perspectives. *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 42–52. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.042-052.
10. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment. *16th International Conference on Literature, Languages, Humanities & Social Sciences (LLHSS-18)*. Budapest, Hungary. *Int'l Conference Proceedings*, pp. 15–18, Oct. 2018. DOI: 10.17758/URUAE4.UH10184022.
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, 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 author:

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





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

УДК 78.071.1

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.148-159

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 Р.К. Щедрина

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, А.И. Хачатурян, Г.В. Свиридов. В продолжение этой серии предлагается лекция о творчестве Р.К. Щедрина. После разделов, касающихся раннего и центрального периодов его творчества, анализируется драматизм и даже трагизм мировосприятия композитора и их преодоление. Максимального напряжения данная ситуация достигала при обращении Щедрина к самой больной для романтического сознания проблеме — проблеме взаимоотношений личности и её окружения, особенно в варианте их противостояния.

По ходу изложения предлагаются фрагменты музыкальных произведений с их рекомендуемым исполнением, в сумме своей дающие представление о наиболее существенных сторонах творчества Щедрина.

Ключевые слова:

творчество Щедрина, эволюция, основополагающие принципы, черты стиля.

The Musical Oeuvres of Rodion Shchedrin

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, Dmitri Shostakovich, Aram Khachaturian and Georgy Sviridov. This series is continued with a lecture about the music of Rodion Shchedrin. Following the portions of the lecture which deal with the early and middle periods of the composer's music, the drama and even the tragic quality of his world perception and their overcoming, the present situation acquired maximal tension upon Shchedrin's turning to the most acute problem for the romantic consciousness — the problem of interactions of personality and its surroundings, especially in the event of their confrontation.

During the lecture's exposition fragments of musical compositions are offered with their recommended performances, in their sum providing a perception of the most substantial sides of Shchedrin's musical legacy.

Keywords:

Shchedrin's musical legacy, evolution, foundational principles, stylistic features.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество Р.К. Щедрина // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 148–159.
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.148-159.

Раннее творчество

Родион Константинович Щедрин был в числе первых в ряду так называемых *шестидесятников*, то есть тех композиторов, литераторов, художников, кинематографистов, которые выдвинулись на ведущие позиции в искусстве в 1960-е годы и сделали для отечественной культуры второй половины XX века определяющий вклад.

Щедрин был в числе первых, долгое время являлся лидером этого композиторского поколения и раньше других заявил о себе.

Начиналось это ещё в середине 1950-х годов. Весной 1954-го в качестве дипломной работы на окончание консерватории Щедрин сыграл свой **Первый фортепианный концерт**. Это сочинение вызвало самый живой интерес, и время подтвердило его жизнеспособность, а для самого композитора сразу же проставило по крайней мере три акцента, важных для его творчества:

1) совершенно определённая национальная характеристика (подразумевается ярко выраженное русское начало);

2) обращение к частушке как жанру, который до него только изредка вводился в произведения академического плана;

3) интерес к фортепиано и, в частности, к жанру фортепианного концерта — к нынешнему дню им создано пять произведений подобного рода (1954, 1966, 1973, 1991, 1999).

Московскую консерваторию Щедрин оканчивал по двум отделениям: композиция и фортепиано. Как *пианист* Щедрин впоследствии выступал в основном с исполнением собственной музыки —

играл её он великолепно, создавая подлинные эталоны интерпретации своих произведений. И показательно: всё, что мы сегодня услышим из написанного для фортепиано, будет звучать в исполнении самого Щедрина — лучше, чем он, его сочинения пока не играл никто.

После Первого фортепианного концерта следующей крупной работой молодого автора стал балет **«Конёк-Горбунок»**, законченный в 1956 году, и это опять-таки стало важной вехой. Не только потому, что написанная им музыкальная сказка оказалась настоящей творческой удачей, и балет уже более полувека с успехом идёт в ряде театров, в том числе на сцене Большого театра, где со временем были поставлены почти все театральные произведения композитора.

Не менее важно другое: в первом же своём *нестуденческом* опусе Щедрин обратился к жанру, которому суждено было стать для него определяющим, поскольку именно в балете он достиг наиболее значительных художественных результатов (с вершиной творчества в «Анне Карениной»). Не будет преувеличением сказать, что мировой балет второй половины XX века — это прежде всего балеты Щедрина. И, само собой разумеется, что его балетные партитуры — отнюдь не просто музыка для хореографии, это масштабнейшие художественные концепции.

На материале музыки «Конька-Горбунка» композитор сделал несколько фортепианных миниатюр, и они открыли собой целую серию фортепианных пьес, которые сразу же и широко вошли в репертуар пианистов. Вошли по достоинству: это вещи яркие, самобытные, их отличает виртуозный блеск и красоч-



ность пианистической палитры. Есть в них и очень характерно переданный национальный колорит.

Вслушаемся с этой точки зрения в пьесу «Тройка» (1959), где многое задано уже самим заголовком. Мы говорим *задано*? Но в каком преломлении предстаёт этот традиционно русский мотив! Здесь мы сталкиваемся с такой примечательной особенностью почерка Щедрина, как смысловая многозначность (позже будет сказано об амбивалентности образного строя его музыки).

В самом деле: упругий синкопированный ритм (специфически русская иррегулярная метрика 5/8) передаёт настроение бесшабашного веселья (в пёстрых ярмарочных тонах) и одновременно своей «сбивчивой» пульсацией вносит подтекст, намекающий на езду по ухабистому нашему бездорожью. И уже в этой ранней пьесе заметна столь свойственная манере Щедрина острота ритма и гармонии.

«Тройка»

Р. Щедрин (0.55)

Что ещё есть в «Тройке» и что сразу же выделило Щедрина, так это *чувство юмора*. То чувство, преломление которого нечасто встречается в музыкальном искусстве и которым в избытке оказался наделён молодой композитор. Оно самоочевидно в уже называвшихся первых крупных его произведениях: озорство быстрых частей Первого концерта, а «Конёк-Горбунок» — это настоящий балет-буфф или *«потешные сцены»* (если воспользоваться подзаголовком балета Стравинского «Петрушка»). Что касается фортепианных пьес, то предметом «специального внимания» юмористическое начало становится в «Юмореске» (1957).

Помимо отмечавшейся уже подчёркнутой остроты выразительных средств (в том числе дразнящей пикантности диссонлирующих звучаний) и яркого остроумия, находим здесь ещё одно ха-

рактерное для Щедрина качество — парадоксальность. В этой музыкальной пародии совершенно необычным, но органичным образом сочетаются грубовато-шаржированное и тонкое, изысканно-ироничное, а в чисто звуковом плане обращает на себя внимание предельный разброс сопоставляемых в одновременности регистров — очень низкого и самого высокого.

«Юмореска»

Р. Щедрин (0.59)

Наряду с подобными ощущениями света, радости, гармоничности, в творчестве композитора тех лет вызревали ростки того, что впоследствии широко развернётся в усложнённой и драматической образности. Её признаки обострялись по мере приближения к шестидесятым годам, получив наиболее масштабное выражение в Первой симфонии и опере «Не только любовь». В этих произведениях по-разному раскрывалась ситуация *перелома времён*. Имеется в виду тот перелом, который происходил в движении от периода середины XX века (то были в основном 1930–1950-е) ко второй половине столетия (свой отсчёт в отечественном искусстве она начала с 1960-х).

Щедрин родился в 1932 году и, следовательно, начальный отрезок его жизненной траектории охватил практически всю протяжённость первого из этих исторических периодов (то есть 1930-е, 1940-е и 1950-е годы), а сам он в той или иной степени унаследовал социальный и эстетический опыт того времени. Однако внутренне, всем своим существом, он тяготел к следующему историческому периоду (вторая половина XX столетия), где ему и всему его поколению как раз и предстояло проявить себя в полной мере. И естественно, что в раннем творчестве композитора, которое пришлось в основном на вторую половину 1950-х, это сказалось в свое-

образном стилистическом балансировании между прошлым и будущим.

На грани перехода (рубеж 1960-х годов) эта ситуация балансирования приобретает драматический характер, и можно понять подоплёку возникшего тогда драматизма: напряжённое ожидание перелома времён, психологическое состояние накануне больших перемен, вызревающих внутри жизненного уклада уходящей «сталинской эпохи», стремление вырваться из уже стесняющих оков прошлого к горизонтам нового.

Как раз этому и посвящена **Первая симфония** (1958), начало которой вводит в атмосферу сильнейшего внутреннего напряжения: «вздыбленная» патетика вступления к I части, за которыми следуют большие пространства сумрачных, тягостных раздумий, претворённых в развёртывании тематизма главной партии (примечательно, что она идёт в медленном темпе).

Симфония № 1
I часть (начало)
Н. Аносов (1.55)

В опере «**Не только любовь**» (1961) этот балансирующий характер передан через *расслоение* общего, массового (русская деревня тех лет) и индивидуального, воплощённого прежде всего в образе Варвары.

Народно-массовое по духу своему оставалось преимущественно в рамках былых эстетических измерений, хотя подавал его композитор очень своеобразно. Своеобразие это во многом определялось самым широким использованием жанра частушки. Настолько широким, что произведение сразу же стали именовать *оперой-частушкой*.

К тому времени тема «Родион Щедрин и частушка» стала уже, что называется, притчей во языцех. Этот фольклорный жанр, только изредка проникавший в сферу академического искусства, стал для Щедрина поистине золотоносной

жилой. Как никто другой, он в обилии и во всевозможных ракурсах вводил его в свои ранние сочинения.

С простодушно-здоровой атмосферой народной жизни в опере сопоставлен сложный, противоречивый внутренний мир Варвары. Внешне её драма состоит в том, что после мучительных колебаний она отвергает для себя возможность любви, жертвуя собой для общего благополучия (отсюда название — «*Не только любовь*»). Однако подлинная драма в ином: по складу натуры Варвара далека от своего непосредственного окружения, её дух томится чем-то иным, и это иное настроено на ту психологическую «тональность», которая станет типичной для 1960-х годов.

Характерный штрих: у Варвары тоже есть *частушка*, но какая! Трактовка народно-жанрового прототипа здесь уже всецело находится в русле зарождавшегося тогда самобытнейшего течения отечественной музыки, получившего впоследствии наименование «*новая фольклорная волна*». И здесь со всей очевидностью предстаёт свойственная Щедринскому психологизму 1960-х годов *амбивалентность* образа, под которой понимается противоречивая двойственность состояния.

Вот и в данном случае: внешне — разгульный пляс-трепак (трепак — старинный плясовой жанр), внутренне — горькая драма одиночества. Драма, наполненная невероятным, предельным напряжением, готовым в любое мгновение обернуться катастрофой души. Это уже совершенно иной строй чувств, и подхлестываемые оркестровым ритмом драматической «погони», они приобретают ту степень интенсивности эмоционального переживания, которая будет свойственна искусству второй половины XX века.

«Не только любовь»
Частушки Варвары
Т. Синявская (1.08)

Центральный период творчества

После оперы «Не только любовь» композитор окончательно преодолевает всё традиционное, то есть то, что шло от стиля и эстетических установок предыдущего периода. Утверждение новых принципов звукового мышления в немалой степени было связано с обращением к «авангардным» техникам, которые тогда, после длительного перерыва, ещё только входили в обиход отечественного искусства. Но самое главное состояло в том, что коренным образом изменился интонационный контур музыки Щедрина. А в отношении её обновляемого «этоса» наиболее примечательное заключалось в полном *раскрепощении* воссоздаваемых человеческих проявлений.

Этот дух раскрепощения с особой наглядностью был ощутим в сфере образности, которая так выделяла раннего Щедрина и состояла в соединении национально-характерного и юмористического, нередко базируясь на частушечной основе.

Квинтэссенцией этой линии, её кульминацией и завершением стал концерт для оркестра «**Озорные частушки**» (1963), где абсолютная свобода в трактовке фольклорного жанра нацелена на изобретательнейшее остроумие, постоянно переходящее в «занозистое» пересмешничество, которое напоминает о скомошьих традициях отечественного искусства и в частности выражает себя в подражании игре народных инструментов с их шаржированной подачей.

«Озорные частушки» К. Кондрашин (1.07)

В ходе эволюции образный мир музыки Щедрина претерпел к этому времени коренную метаморфозу: от юмора к сатире, от жанрово-характеристической подачи народного начала к его драматическому освещению. Показательна в дан-

ном отношении опера «**Мёртвые души**» (1976). Намеченная в предыдущей опере драматургия расслоения приобретает здесь законченное выражение и воспринимается как монтаж двух параллельно существующих пластов жизни, которые практически не пересекаются друг с другом, являясь абсолютно чужеродными.

Губернское общество (так сказать, «образованный класс») композитор вслед за Гоголем подаёт в ракурсе сугубого развенчания, самым широким образом используя всевозможные градации гротеска. Для характеристики этих персонажей Щедрин применяет средства академической музыки, причём ставит перед собой цель использовать все вокальные формы, выработанные в оперном искусстве. Но как они применяются?!

Вот первая сцена — «Приём у губернатора»: экспозиция гоголевских персонажей, выполненная как серия микропортретов, очень кратких и крайне контрастных. Здесь и Чичиков — его, «залётную птицу», человека из столицы, восторженно приветствуют (фраза «*Виват, Павел Иванович!*»). Сам он с сакраментальным текстом «*Интересуюсь познанием всякого рода мест*» подаётся через виртуозное *bel canto* с фиоритурами и разного рода «завитушками», но это *bel canto* как бы вывернуто наизнанку (начиная с повторения первого слога фразы «*ин...*»).

Композитор выворачивает наизнанку и все другие вокальные формы. Путём подобной деформации (с использованием больших интервальных скачков и приданием всему гипертрофированной характерности) как раз и достигается высмеивание, окарикатуривание этих «мёртвых душ».

«Мёртвые души», № 2 Ю. Темирканов (1.33)

Народная жизнь, которая у писателя почти не приметна (через отдельные штрихи и намёки), у Щедрина развёр-

нута в полновесный пласт. Более того, ей придано едва ли не определяющее значение — образом народной России открывается и завершается произведение.

Вместо прежней цветистости красок и юмористического наклона здесь передано углублённо-драматизированное ощущение бедственного её состояния. Сумрачно и безнадежно повествуется о лапотной, горемычной стране, обречённой на скудость и тоскливую беспросветность *доцивилизованного* существования. Рисуя такую Россию, композитор обращается к народному пению в его натуральном виде (и по словесной лексике, и по интонационному фонду, и по манере исполнения) — то было явление небывалое для академического искусства.

А заодно отметим для себя всю остроту драматургического расслоения: сразу же после только что прослушанной нами сцены «Приём у губернатора» следует сцена под названием «Дорога» с причетным запевом «*Ты не плачь, не плачь*», и воспринимается она символом тягостного монотонного хода бесконечно тоскливой жизни, что подчеркнуто затемнённым колоритом музыки.

«Мёртвые души», № 3

Ю. Темирканов (1.22)

Вступив с начала 1960-х годов в основную фазу своего творчества, композитор пошёл по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности, что соответственно сопровождалось сгущением красок и тонов в обрисовке всего и вся. А это, в свою очередь, означало, что художественный процесс приобретал явно *романтическую направленность*.

И надо признать: Родион Щедрин был в числе самых ярких представителей романтического движения второй половины XX века. Говоря об этом, будем исходить из представления, что классический романтизм первой половины XIX столетия — только одна из фаз ро-

мантизма как направления, периодически выходящего на авансцену художественного процесса в различные его исторические периоды.

Как известно, средоточием романтического искусства является мир личности. В её современном контуре композитор более всего акцентировал *интеллектуальное начало*, и ему удалось обрисовать в музыке на редкость сильный и убедительный портрет интеллектуала тех лет — интеллектуала с его сложным и многомерным внутренним миром, своеобычием внешнего облика и поведения, с его непредсказуемостью и подчас с изошрённостью жизненных проявлений (имеются в виду «капризы» эгоцентрического свойства, но поданные очень обаятельно). И всё это при условии исключительной остроты интонационного контура, которая намечалась уже у раннего Щедрина.

Вот что мы слышим в фортепианном цикле «**24 прелюдии и фуги**» (1964–1970), который начинается следующим образом:

24 прелюдии и фуги № 1, Прелюдия и fuga C dur Р. Щедрин (1.11)

Портретируя столь нестандартную личность, композитор даёт совершенно неожиданную трактовку полифонии и полифонического цикла. Можно утверждать, что именно Щедрин открыл «шлюз» *полифонической музыке* второй половины XX века и сделал в этом направлении больше, чем кто-либо. После цикла «24 прелюдии и фуги» появилась его «**Полифоническая тетрадь**» (1972) — 25 пьес с массой контрапунктических кунштюков и шарад. Медленные части многих крупных его сочинений — пассакальи, основанные на сложном полифоническом развитии.

В связи с этим уместно говорить о *бахианстве* Щедрина. Как-то Д.Д. Шостакович задал ему вопрос: «Если бы вы

попали на необитаемый остров и вам было бы позволено взять всего одно музыкальное произведение, что бы вы выбрали?» Щедрин, не задумываясь, ответил: «Искусство фуги». С именем и традицией Баха у него связано несколько сочинений, в том числе «**Музыкальное приношение**» (1983) — огромная композиция с главенствующей ролью органа и с реминисценциями баховских хоралов (кстати, подготавливая в качестве исполнителя премьеру, композитор овладел игрой на этом инструменте).

Интеллектуализму музыки Щедрина, в том числе преломляемому через бахианство и тяготение к полифонии, нередко сопутствовал ярко выраженный *романтический артистизм*. Это находило себя в блистательном оркестровом мастерстве, в подчёркнуто эстетизированной подаче художественного материала, в красоте отделки музыкальной ткани, в общей изысканности и элегантности звучания.

Образцом искусства подобного рода можно считать балет «**Кармен-сюита**» (1967). Здесь Щедрин выступил в своеобразном партнёрстве с Бизе, осуществив коренное преобразование хрестоматийно известных мелодий на современный лад. Сделано это настолько корректно, органично и впечатляюще, что исключаются какие-либо предлоги для упреков в насилии над исходным тематизмом. Его модернизация ведётся главным образом по линии оригинальных, чрезвычайно изобретательных трансформаций тембра и ритма. И говоря о преобразованиях ритма, следует упомянуть о том, что транскрипция выполнена только для струнных и ударных, причём партия ударных требует пяти исполнителей. Можно говорить о *конгениальности* этой транскрипции — не случайно она соперничает в популярности с самой оперой.

Кармен-сюита, № 4
Г. Рождественский (1.19)

Александр Блок определял романтизм как «*стремление жить удесятёрённой жизнью*». В 1960-е годы это стремление нередко смыкалось с бурным разворотом урбанистической стихии, что проходило тогда под знаком НТР (научно-технической революции — так стали именовать очередной виток повышенной активности «индустриальной эры»).

Урбанистическая стихия затронула музыку Щедрина самым непосредственным образом, сказавшись в широком внедрении рационально-конструктивных элементов и в запечатлении мощной энергетики. В этом отношении настоящим взрывом стала **Первая фортепианная соната** (1962), которая как раз и ознаменовала окончательное вхождение Щедрина в «координаты» второй половины XX столетия. В её I части происходит стремительное перерождение ярмарочно-смехового начала, которое шло от раннего творчества, в жёсткую урбанистику, а финал — это «огнедышащая», поистине вулканическая лава энергии, своего рода акт самосжигания в яростно клокочущем водовороте бурных действий.

Соната для фортепиано № 1,
финал
Р. Щедрин (1.17)

Урбанизированный мир современного романтика — это нередко мир парадоксов. В музыке Щедрина столь специфический ракурс отчётливее всего находил себя в «совмещении несовместимого». Если взять для примера финал **Второго фортепианного концерта** (1966), то обнаружим парадоксальные перебросы и неожиданные переключения от деловитой сосредоточенности (она акцентирована «внехудожественными» формулами пианистических экзерсисов Ганона, преобразованных на урбанистический манер) к гедонии нарочито легковесного, поверхностного досуга (выполнено на основе искусного воспроизведения джазовой импровизации).



Концерт для фортепиано с оркестром № 2, финал

Р. Щедрин,
дирижёр Г. Рождественский (1.17)

Трагизм и его преодоление

Сверхинтенсивность жизненного пульса нашла у Щедрина преломление не только в плане резких, неожиданных переключений контрастов и не только в бурной энергетике действенных проявлений, но и в плоскости эмоционально-психологических переживаний. Помноженная на уже отмечавшееся сгущение и обострение всего и вся, эта сверхинтенсивность повела к сильнейшему драматизму и даже трагизму мировосприятия. Максимального напряжения данная ситуация достигала при обращении к самой больной для романтического сознания проблеме — проблеме взаимоотношений личности и её окружения, особенно в варианте их противостояния.

Свой апогей разработка этой проблематики прошла в балете «**Анна Каренина**» (1971), где она достигла трагического накала. Мы акцентируем мысль о противостоянии отмеченных сущностей — и совсем не случайно, обсуждая концепцию рассматриваемого балета, сразу же заговорили о «двух музыках», через резко выраженный контраст которых данное противостояние как раз и раскрывалось.

Музыка *внешняя* — это окружение Анны, светское общество, обрисованное как бесстрастно-холодное, в тонах изысканного аристократизма, порой громогласно-помпезное в своих церемониалах. Музыка *внутренняя* — это сама Анна, портретируемая в основном в ракурсах напряжённейшего психологизма и трагической экспрессии.

В передаче психологизма композитор широко опирается на возможности *сонорики*, в том числе моделируя рефлексивные состояния путём погружения в плывущее звуковое «маревое» (сонорика исключает отчётливость интонационно-

го контура и тем более мелодизм как таковой). Всё это явственно намечено уже в Прологе к балету, наполненном напряжённой томительностью и ощущениями тревожности, чреватой драматическими взрывами неминуемых катастроф.

«Анна Каренина», Пролог

Ю. Симонов (2.35)

Всплывающие здесь отдельные мелодические фразы — из музыки Чайковского. Так Щедрин стремился пометить атмосферу семидесятых годов XIX века, то есть времени создания романа Толстого. Однако цитаты эти звучат в качественном преобразении, сближаясь с авторской музыкальной тканью и тем самым вращая в контекст искусства второй половины XX века.

Катастрофичность существования личности определяет трагическую экспрессию исключительной силы и остроты. В её выражении Щедрин достиг такого предела, что в обозримом будущем трудно представить себе нечто превышающее по степени обнажения эмоций боли, отчаяния, переходящих в открытый вопль души. И когда над этим полыханием экспрессии нависает тяжёлая «длань» фатальных произнесений медных духовых инструментов, вновь ощущается традиция Чайковского, но она опять-таки получает сугубо современное наполнение.

Прозвучит завершающая сцена I действия. Впереди ещё два акта, однако по характеру музыки для нас ясно, что героиня балета обречена, поскольку это — сцена любви только по сюжету, а музыка раскрывает как бы уже свершившуюся катастрофу.

«Анна Каренина», № 10

Ю. Симонов (1.37)

Премьера «Анны Карениной» прошла в 1972 году. После этой кульминации тра-



гизма (и кульминации творчества Щедрина вообще) подобная настроенность постепенно пошла на спад. Последние сильнейшие её всплески находим в балете «**Чайка**» (1980), причём в трактовке данного типа образности намечаются коренные перемены: трагизм жизнеощущения замыкается теперь на самой личности — она и есть причина глубокого внутреннего разлада. Окружающая среда здесь уже просто фон, фон презираемый, отвергаемый, но не являющийся причиной трагедии главных героев.

Сейчас мы услышим примечательные в этом отношении идущие друг за другом фрагменты «Чайки». В первом эпизоде передаётся пароксизм отчаяния в столь характерном для Щедрина тоне предельной экспрессии (вплоть до физиологизма, когда струнные, можно сказать, «рвут струны»). А второй эпизод: легковесная музыка нарядной, забавной мишуры, олицетворение занятой пустоты жизни (ведущий тембр — флейта-пикколо, она беспечно высвистывает и «верещит»). Кстати, так композитор стремился обрисовать обывательскую публику, освиставшую чеховскую «Чайку» на премьере в Петербурге.

«Чайка»

Прелюдия 12 и Интерлюдия

А. Лазарев (1.48)

Говоря о постепенном отходе от трагизма, необходимо упомянуть пока последний балет Щедрина — «**Дама с собачкой**» (1985), где уже нет ни трагизма, ни былой экспрессии. Его герои временами как бы пребывают в некоем «подвешенном» состоянии, равносильном жизненному прозябанию. Это своеобразно отвечало социальному тупику, в котором оказалась страна к середине 1980-х годов (то, что называли временем застоя, стагнации).

С конца 1980-х, опять-таки вместе со всей страной, Щедрин вступил в нынешний, поздний этап творчества и именно

тогда, когда начался деятельный поиск выхода из тупика, композитор создаёт хоровой концерт «**Запечатлённый ангел**» (1988), в котором настойчиво звучит призыв к покаянию (одна из ключевых фраз текста: «*Покаяния отверзи ми двери*»). Авторскому замыслу отвечает опора на церковно-славянскую лексику и стилистику православного пения, но трактованную по-своему, свежо и порой необычно. Так, допустим, никогда в церковной музыке мы не услышим хорового скандирования отделённых друг от друга слогов — то, что представлено, например, в VI части Концерта.

«Запечатлённый ангел»

VI часть

В. Минин (1.14)

Теперь музыка Щедрина всё чаще приобретает совершенно другую окраску. Он отказывается от крайностей авангарда (их пиком был **Третий фортепианный концерт**, 1973) и вообще от какой-либо избыточности в искусстве, тяготеет к прояснению и просветлению образного строя, возвращаясь к традиционным духовным и художественным ценностям.

Для него всё более значимыми становятся классические ориентиры стиля — стиля уже не романтического, а классического в своей сущности (разумеется, в его современном истолковании). Всё это означало поворот к горизонтам *Постмодерна* как определяющего направления в искусстве рубежа XX–XXI веков. С этой точки зрения вслушаемся в ещё один фрагмент из «Запечатлённого ангела».

«Запечатлённый ангел» — концерт для хора и *свирели*. В идеале композитор хотел бы слышать именно этот инструмент (в реальной исполнительской практике обычно звучит флейта), словно подчёркивая его тембром, что отныне он предпочитает урбанизированному существованию соприродное естество и ноту душевной благодати, причём свирель



воспринимается здесь как тон особой чистоты и небесной голубизны.

«Запечатлённый ангел»

V часть

В. Минин (1.04)

Основные произведения

Р.К. Щедрина

Оперы

«Не только любовь» (1961)

«Мёртвые души» (1976)

«Лолита» (1994)

Балеты

«Конёк-Горбунок» (1956)

«Кармен-сюита» (1967)

«Анна Каренина» (1971)

«Чайка» (1980)

«Дама с собачкой» (1985)

**Вокально-симфонические
и хоровые сочинения**

«Поэтория», концерт для поэта,
женского голоса, хора и оркестра (1968)

«Ленин в сердце народном»,
оратория для солистов,
хора и оркестра (1969)

«Казнь Пугачёва»
для хора *a cappella* (1981)

«Строфы из „Евгения Онегина“»
для хора *a cappella* (1981)

«Запечатлённый ангел»
для хора и свирели (флейты) (1988)

**Оркестрово-концертные
жанры**

Концерт для фортепиано с оркестром
№ 1 (1954)

Симфония № 1 (1958)

«Озорные частушки»,
концерт для оркестра № 1 (1963)

Симфония № 2 (1965)

Концерт для фортепиано
с оркестром № 2 (1966)

«Звоны», концерт для оркестра № 2
(1968)

Концерт для фортепиано с оркестром № 3
(«Вариации и тема») (1973)

«Автопортрет» для оркестра (1984)

«Хороводы», концерт для оркестра № 4
(1989)

«Русские фотографии» для струнного
оркестра (1994)

Concerto cantabile для скрипки
и струнного оркестра (1997)

**Камерно-инструментальная
музыка**

«Юмореска» для фортепиано (1957)

«Подражание Альбенису» для фортепиано
(1959)

«Тройка» для фортепиано (1959)

Соната для фортепиано № 1 (1962)

24 прелюдии и фуги для фортепиано
(1964–1970)

«Полифоническая тетрадь» для фортепиано
(1972)

«Тетрадь для юношества» для фортепиано
(1981)

«Фрески Дионисия» для 9 инструментов
(1981)

«Музыкальное приношение» для органа
и 9 духовых (1983)

«Русские наигрыши» для виолончели
solo (1990)



ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А.И. Балетная поэтика Родиона Щедрина // Родион Щедрин: материалы к творческой биографии / сост. Е.С. Власова. М., 2007. С. 372–394.
2. Демченко А.И. Освободительная эпопея в зеркале музыкального искусства России. Saarbrücken (Германия): Lambert Academic Publishing, 2017. 428 с.
3. Демченко А.И. Отнюдь не госзаказ! // Музыкант-классик. 2017. № 7–8. С. 10–12.
4. Демченко А.И. Полстолетия назад. Диалог личности и среды в отечественном искусстве 1960-х годов // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2017. С. 45–68.
5. Завьялов Е.Н., Жоссан Н.Ю. Концерт для оркестра № 4 «Хороводы» Родиона Щедрина // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Оренбург, 2014. Вып. 16. С. 234–250.
6. Комиссинский В.Г. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. М.: Советский композитор, 1978. 192 с.
7. Лихачёва И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1977. 208 с.
8. Матусевич А.П. Возрождение «Мёртвых душ» // OperaNews. 2012. 26 февраля.
9. Меликова Л.Б. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина // Актуальные вопросы искусствознания: музыка — личность — культура / отв. ред. О.Б. Краснова. Саратов, 2012. С. 37–46.
10. Паисов Ю.А. Хор в творчестве Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1992. 240 с.
11. Прохорова И.А. Родион Щедрин. Начало пути. М.: Советский композитор, 1989. 72 с.
12. Сазонов А.А. Аспекты использования ударных инструментов в произведениях Р. Щедрина // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2012. С. 182–194.
13. Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. 328 с.
14. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
15. Щедрин Р.К. Автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. 288 с.
16. Gerlach H. Zum Schaffen von Rodion Schtschedrin. Berlin: Press-Union, 1982. 242 p.

Об авторе:

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

REFERENCES

1. Demchenko A.I. Baletnaya poetika Rodiona Shchedrina [The poetics of the Ballet by Rodion Shchedrin]. *Rodion Shchedrin: materialy k tvorcheskoy biografii* [Rodion Shchedrin: Materials for Creative Biography]. Ed. by E.S. Vlasova. Moscow, 2007, pp. 372–394.
2. Demchenko A.I. *Osvoboditel'naya epopeya v zerkale muzykal'nogo iskusstva Rossii* [Liberation Epic in the Mirror of Musical Art of Russia]. Saarbrücken (Germany): Lambert Academic Publishing, 2017. 428 p.
3. Demchenko A.I. Otnyud' ne goszakaz! [Is not a State Order!]. *Muzykant-klassik* [Musician Klassik]. 2017. No. 7–8, pp. 10–12.
4. Demchenko A.I. Polstoletiya nazad. Dialog lichnosti i sredy v otechestvennom iskusstve 1960-kh godov [Half a Century Ago. The Dialogue Between the Individual and the Environment



in the Russian Art of the 1960-ies]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'snvo* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance]. Tambov, 2017, pp. 45–68.

5. Zaviyalov E.N., Zhossan N.Yu. Kонтсерт dlya оркестра № 4 “Khorovody” Rodiona Shchedrina [Concerto for Orchestra No. 4 “Round Dances” by Rodion Shchedrin]. *Aktual'nye problemy kul'tury, iskusstva i khudozhestvennogo obrazovaniya* [Actual problems of culture, art and art education]. Issue 16. Orenburg, 2014, pp. 234–250.

6. Komissinskiy V.G. *O dramaturgicheskikh printsipakh tvorchestva R. Shchedrina* [On the Dramaturgic Principles of Art by R. Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 192 p.

7. Likhachyova I.V. *Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina* [Rodion Shchedrin's Musical Theatre]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 208 p.

8. Matushevich A.P. *Vozrozhdenie “Mertvykh dush”* [The revival of the “Dead Souls”]. OperaNews. 2012. On the 26th of February.

9. Melikova L.B. 24 prelyudii i fugi R. Shchedrina [24 Preludes and Fugues by R. Shchedrin]. *Aktual'nye problemy iskusstvoznaniya: muzyka, lichnost', kul'tura* [Actual Problems of Art Studies: Music — Personality — Culture]. Saratov, 2012, pp. 37–46.

10. Paisov Yu.A. *Khor v tvorchestve Rodiona Shchedrina* [Choir in the Works of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1992. 240 p.

11. Prokhorova I.A. *Rodion Shchedrin. Nachalo puti* [Rodion Shchedrin. The Beginning of the Path]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 72 p.

12. Sazonov A.A. *Aspekty ispol'zovaniya udarnykh instrumentov v proizvedeniyakh R. Shchedrina* [Aspects of the Use of Percussion Instruments in the Works by R. Shchedrin]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'snvo* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance]. Tambov, 2012, pp. 182–194.

13. Tarakanov M.E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [Creativity of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 328 p.

14. Kholopova V.N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path in the Center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.

15. Shchedrin R.K. *Avtobiograficheskie zapisi* [Autobiographical Records]. Moscow: AST, 2008. 288 p.

16. Gerlach H. *Zum Schaffen von Rodion Schtschedrin* [To the Creation of Rodion Shchedrin]. Berlin: Press-Union, 1982. 242 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),

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



Из опыта работы педагога-музыканта

В наших методических публикациях «Из опыта работы педагога-музыканта» предлагается новая информация на основе практической работы и инновационных учебных пособий, в которых предусмотрено совместное творчество учителя и ученика на уроке, а также активное применение ансамблевых форм музицирования

Л.Н. ШАЙМУХАМЕТОВА

*Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-1355-9677
i2018n@yandex.ru*

LIUDMILA N. SHAYMUKHAMETOVA

*Scholarly-Methodical Center
“Innovational Art Studies”
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-1355-9677
i2018n@yandex.ru*

Ролевые игры в классе фортепиано

В статье представлены инновационные формы работы с музыкальным текстом на уроках фортепиано, применяемые в работе с начинающими в любых условиях преподавания: как в академическом образовательном процессе, так и в частной практике преподавания самозанятых специалистов. Читателя ожидает знакомство с конкретными методическими разработками ролевых игр, полезных учителю в его практической работе. Разработки выполнены в рамках одного из ведущих современных направлений, разрабатываемых научной школой практической музыкальной семантики. Представленные задания могут служить образцами для создания аналогичных разработок самим учителем с заменой музыкального материала и с учётом возрастных особенностей учащихся. Автор проекта профессор Л.Н. Шаймухаметова стремится привлечь внимание не только к новым подходам в работе с текстом и к практической семантике как важнейшему направлению в обучении музыке, но и к вопросу о том, каким должен быть современный учебник для начинающего музыканта.

Материалы предназначены в том числе для слушателей курсов повышения

Role Playing in Piano Instruction

The article presents innovative forms of work with musical texts during piano lessons applied in work with beginning students in all conditions of teaching: in the academic educational process, as well as in private teaching practice of self-employed specialists. The reader shall be acquainted with concrete methodological elaborations of role playing which may be useful for the teacher in his or her practical work. The elaborations are carried out within the framework of one of the leading contemporary directions developed by the academic school of practical musical semantics. The presented homework assignments may serve as specimens for the creation of analogous elaborations by the teacher himself with substitutions of the musical material and with consideration of the pupils' age-related capabilities. The author of the project, Liudmila Nikolayevna Shaymukhametova aspires to draw attention not only to new approaches to work with the musical text and to practical semantics as the most important direction in teaching music, but also to the question of what the contemporary textbook for the beginner musician should look like.

The materials are addressed, among others, to upgrade training courses and professional retraining of teachers of schools,



квалификации и профессиональной переподготовки преподавателей школ, методистов и учителей общего и профессионального образования, для применения в практической работе преподавателей частных школ.

Ключевые слова:

фортепиано, инновационные формы, начинающие музыканты, ролевые игры в классе фортепиано, современный учебник для начинающих музыкантов, музыкальный текст, смысловая детализация музыкального текста, самозанятые специалисты-музыканты в условиях частной практики

methodologists and teachers of general and professional education, as well as for application in practical work of private school teachers.

Keywords:

piano, innovational forms, beginning musicians, role playing in piano instruction, contemporary textbook for beginning musicians, the musical text, semantic specification of the musical text, self-employed specialized musicians in the conditions of private practice.

Для цитирования/For citation:

Шаймухаметова Л.Н. Ролевые игры в классе фортепиано // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 160–167. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.160-167.

Фортепиано и сольфеджио — два важнейших предмета, которые формируют знание о музыкальном языке и навыки музыкальной речи. Оба тесно связаны между собой, так как помогают системно изучить и грамматику, и семантику нотного и музыкального текста, создают условия для творческой работы по композиции, импровизации и аранжировке. Оба работают с текстом: в двухстрочной записи (фортепиано) и однострочной (сольфеджио). В представляемой ниже публикации — образцах методических разработок и учебников — задания адаптированы не столько к тому или иному конкретному школьному предмету, сколько к универсальной совместной практической работе учителя и ученика с музыкальным (двухстрочным и однострочным) текстом. Предлагаемые разработки могут с одинаковым успехом использовать преподаватели, как обучающие игре на инструменте (либо работающие в классе ансамбля), так и ведущие групповые занятия по сольфеджио.

Универсальной формой межпредметных связей является *интонационный*

этюд, который предполагает творческое взаимодействие ученика и педагога с композиторским сочинением. Интонационный этюд способствует активному освоению музыкальной речи через расшифровку и грамотную артикуляцию ключевых интонаций произведения, а также формирует вариантность мышления как залог будущего успеха талантливой личности.

Современная наука — педагогу-практику

Теория музыкальной поэтики и практической семантики как составная часть отечественной концепции музыкального содержания вызвала к жизни разработку технологии креативной работы с музыкальным текстом. Последняя переводит традиционные формы деятельности, принятые в классе фортепиано (или сольфеджио), с формально-грамматического уровня на уровень освоения содержания текста. Это делает реальной осмысленную работу с первоисточником и даёт возможность вариантного его преобразования.



Предлагаемые в публикации конкретные альтернативы опираются на базовые теоретические основания. Так, современная наука обращает внимание на необходимость различать понятия «нотный текст» и «музыкальный текст». Нотный текст устроен по правилам музыкальной фонетики и грамматики. Музыкальный текст и его смысловые структуры организует семантика. Основные понятия семантического анализа применяются ещё не во всех ДМШ, однако именно они помогают выявить смысловую связь с образами предметного мира или героями музыкального произведения. К таким терминам и понятиям относятся: «семантические фигуры», или «ключевые интонации»¹ произведения. Это устойчивые интонационные обороты с закреплённым значением, наиболее часто повторяющиеся (и узнаваемые) в музыкальном тексте. Они являются признаками присутствия в тексте героя, персонажа, сюжетного действия, образов, то есть категорий музыкальной поэтики.

Практика показывает, что проникновение в тайны смысловой организации музыкального произведения в значительной степени помогает воспитывать культуру отношений юного исполнителя с музыкальным текстом. Чтение *нотного* текста лишь отчасти способно привести к пониманию смысловой логики сочинения, ориентируя на его грамматику. Вместе с тем в любом тексте, даже таком простом, как одногласная мелодия, состоящая из нескольких звуков, присутствуют смысловые структуры, вызывающие конкретно-образные представления. Важно научиться обнаруживать и расшифровывать их в музыкальном тексте как можно раньше. В выразительной, адекватной авторскому тексту артикуляции, прозвучат тогда привычные слуху мажорные трезвучия, обернувшиеся значениями роговых сигналов или фанфар, а басовые формулы «аккомпанемента» — учтивым поклоном кавалера. Многие «второсте-

пенные» детали текста в новом ракурсе их рассмотрения откроются новым гранями смысла. Так, широко распространённый звукоряд басовой партии старинных клавирных танцев перестанет быть ничего не означающим грамматическим «голосом», если расшифровать его в контексте «словаря эпохи» как трагическую фигуру *catabasis*, «кочующую» из текста в текст многих сарабанд и менуэтов барокко.

Академик Б.В. Асафьев называл музыку «искусством интонирования смысла», имея в виду постоянное присутствие подобных интонаций в текстах различной природы (как в фольклоре, так и в композиторском творчестве). Обнаружение и узнавание их («общезначимых» и «общеупотребительных» — так именовал их Асафьев) помогает конкретизировать не только смысл различных деталей текста, но и поставленные педагогом исполнительские задачи.

Умение находить *ключевые интонации* в тексте и работать с ними, включая их в разработку ролевых игр, ведёт с самой первой стадии обучения к овладению музыкально-интонационным словарём «бытующих» интонаций. В исполнительском активе и музыкальном сознании будущего музыканта формируются первичные семантические представления — типичные обороты речевого, танцевально-пластического, сигнально-звукового происхождения, которые помогают осмысленному интонированию и импровизации на сюжетно-образной основе.

Теоретическую базу разработок составила авторская концепция Л.Н. Шаймухаметовой в области практической семантики — современного научно-методического направления. Таким образом, через активную творческую деятельность по решению изобретательских задач учащиеся осваивают устную музыкальную речь — важнейшую основу изучения музыкального языка, а также приобретают навыки нотной записи мигрирующих интонационных формул

через креативные формы письменных заданий. Всё это требует не только последовательного, целенаправленного развития ученика, но и специальной методической подготовки учителя. В данной статье публикуются образцы разработок заданий для работы в фортепианном классе. Инновационные формы работы на уроках сольфеджио будут рассмотрены в одном из следующих выпусков журнала.

Герои и персонажи в тексте музыкальных произведений

К предлагаемым ниже известным репертуарным пьесам разработаны исполнительские сценарии в форме ролевых игр. В результате анализа смысловых структур мы обнаружим в тексте присутствие разных героев, которые выполняют всевозможные действия: играют на музыкальных инструментах, поют, танцуют, выполняют трудную работу (Кузнец). Распределить роли и исполнить их на фортепиано нужно будет в ансамбле с учителем. Исполнители ролей героев в каждой пьесе должны будут произносить свой текст по-разному, потому что композиторы рассказывают о героях разные истории. История о герое и его друзьях называется *сюжетом*.

В первой пьесе «Насмешливая кукушка» Кукушка дразнит Охотника. Исполнители, выполняя конкретные действия, обращают внимание на связь звука со смыслом.

Ролевая игра «Кукушка дразнит Охотника» (Австрийская народная песня)

В австрийской народной песне «Насмешливая кукушка», изложенной на двух строках фортепиано (пример № 1), — два героя (действующих лица): Охотник и Кукушка. Признаками присутствия героев в тексте являются ключевые интонации: роговые сигналы (Охотник) и интонация «зова кукушки» (Кукушка). Озорная кукушка дразнит охотника.

Пример № 1

Австрийская народная песня



Вопросы и задания

1. Прослушайте пьесу в исполнении учителя и определите на слух ключевые интонации, которые изображают Охотника и Кукушку.

2. Найдите и отметьте в тексте границы реплик Кукушки и Охотника.

3. Распределите роли (Кукушки и Охотника) между двумя исполнителями (Кукушка — ученик, Охотник — учитель) и сыграйте пьесу в ансамбле.

4. Повторите интонационный этюд вдвоём с учителем в новом сюжете: «Кукушка перелетает на разные ветки дерева». Переносите во время игры реплику Кукушки в разные регистры: в 3-ю октаву (в такте 4) и 4-ю октавы (в тактах 6; 12–13).

Ролевая игра «Пастухи играют на свирелях» (Украинская народная песня)

Двухстрочник фортепианного изложения (пример № 2) графически ясно рисует героев и ситуацию: высоко в горах два пастушка играют на свирелях (1-й Пастушок — верхняя строка, 2-й Пастушок — нижняя).

Пример № 2

Украинская народная песня



Вопросы и задания

1. Прослушайте пьесу в исполнении учителя и найдите в тексте наигрыши 1-го и 2-го Пастушка.

2. Распределите роли 1-го и 2-го Пастушка между двумя исполнителями (1-й Пастушок — ученик, 2-й Пастушок — учитель) и исполните пьесу в ансамбле.

3. Исполните пьесу ещё раз, поменявшись ролями.

4. Проставьте в тексте пьесы динамические обозначения так, чтобы на их основе можно было бы менять исполнительский сценарий: создайте ролевую игру «Пастушок и эхо» (такт 1 — Пастушок, такт 2 — Эхо и т. п.).

5. Сыграйте мелодию вдвоём с учителем в октавной дублировке: ролевая игра «Пастушки играют на разных инструментах»: 1-й Пастушок — на свирели, 2-й Пастушок — на рожке (каждый исполнитель в своём регистре — в разных октавах).

6. Сыграйте обе мелодии одновременно в октавной дублировке (от начала и до конца) в новом сюжете: «Два пастушка играют вместе».

7. Запишите пьесу, исполненную в сюжете «Два пастушка играют вместе» (задание № 6) как фортепианное сочинение. Продолжите запись².

Ролевая игра «Герои-певцы поют в ансамбле» (Русская народная песня)

Во многих фортепианных пьесах главными героями оказываются певцы. Часто они «поют» в дуэте, где реплики звучат друг за другом по очереди.

В фортепианной пьесе, записанной на основе русской народной песни (пример № 3), главными героями также являются два певца, исполняющие песню в дуэте.

Пример № 3

Русская народная песня



Сыграйте пьесу вдвоём с учителем в ролевой игре с участием «двух певцов».

Вопросы и задания

1. Определите границы реплик 1-го и 2-го певца на каждой из строк нотного текста. Какие голоса (мужские, женские) поют эту песню?

2. Перепишите реплики 1-го певца на отдельную строчку в скрипичном ключе.

3. Перепишите реплику 2-го певца на отдельную строчку октавой ниже (для низкого мужского — басового — голоса).

4. Расставьте в партиях двух певцов динамические обозначения (форте, пиано).

5. Распределите роли между двумя исполнителями (1-й певец — ученик, 2-й певец — учитель) и исполните пьесу, затем поменяйтесь ролями.

Ролевая игра «Поём на два голоса» (Русская народная песня)

В русской народной песне (пример № 4) нужно найти двух героев-певцов, голоса которых в первоначальном тексте одинаковы по тембру. Но эту же песню могли бы исполнить и другие голоса: к примеру, *высокий и низкий*. Такая картина возможна на основе преобразования первичного текста и создания вторичного текста — нового *исполнительского сценария*.

Вопросы и задания

1. Определите границы реплик 1-го и 2-го героев-певцов (по 2 такта).

2. Выпишите на одну строку в скрипичном ключе как мелодию реплики 1-го Певца (такты 1–2; 5–6).

Пример № 4

Русская народная песня





3. Выпишите в басовом ключе на одной строке как мелодию реплики 2-го Певца (такты 3–4; 7–8).

4. Распределите роли между двумя исполнителями (1-й Певец — ученик, 2-й Певец — учитель) и исполните пьесу в сюжете.

Ролевая игра «Эхо на реке» (Польская народная песня «Висла»)

При внимательном рассмотрении фортепианной пьесы (пример № 5) в нотной графике видны повторяющиеся мотивы эха. Однако они могут быть восприняты слушателем лишь после маркировки их соответствующей динамикой. Это действие можно предложить выполнить ученику.

Пример № 5

Польская народная песня «Висла»

С помощью динамических превращений звука в фортепианной пьесе можно изображать *приближение* и *удаление* предметов, управлять воображаемым пространством: создавать модели «близко» (форте) и «далеко» (пиано). Обратите внимание на эти секреты творчества: разработайте и выполните с учениками совместно несколько заданий. Исполните пьесу в ансамбле, применяя эхо-эффекты — ученик может повторить каждый мотив на пиано.

Обозначьте динамическими оттенками эхо в следующем примере, в пьесе с гармонизацией (пример № 6). Исполните пьесу как интонационный этюд в ансамбле с учителем (партию эхо сыграет ученик на октаву выше записанного).

Пример № 6

«Висла»

Ролевые игры в ансамблевой форме

В любом интонационном этюде можно использовать коллективное (ансамблевое) творчество. Оно имеет преимущества в раскрытии содержания фортепианной пьесы и, кроме того, позволяет в ряде случаев включить в исполнение множество участников, даже не знающих нотной грамоты и только начинающих изучать музыкальный язык.

Ролевая игра «Клоуны-акробаты» («Клоуны» Дм. Кабалевского)

Содержание пьесы, основанное на идее озвучивания скрытых в нотном тексте «прыжков», может быть обозначено в сюжете «Клоуны-акробаты». Количество исполнителей-участников интонационного этюда-сцены зависит от интерпретации содержания, и на вопрос «Сколько клоунов в этой пьесе?» можно получить разные ответы. Если ограни-

читься анализом внешних признаков фактуры и не принимать во внимание её глубинный смысл, то можно «увидеть» или «услышать» только двух героев: Весёлого Клоуна и Грустного Клоуна, которые весьма популярны в традиционных редакциях двухручного исполнения этой пьесы. Однако если мы рассмотрим пьесу в плоскости ролевых игр и исполним её в форме интонационного этюда, то многие скрытые в нотном тексте смысловые структуры станут явными: мы обнаружим новых героев — участников циркового представления.

Вопреки грамматическим границам текста, семантический анализ выявляет так называемые «скрытые» смысловые структуры. Каждый герой — Клоун — имеет собственную ключевую интонацию, которая может быть наиболее ярко озвучена именно в ансамблевой игре. Ансамблевое исполнение даёт возможность сделать эти структуры явными, героям обрести неповторимую интонационную форму, а исполнителям сыграть характерные роли. Таким образом, в нашей пьесе будут присутствовать не два, а много разных клоунов.

Воспользуемся предложенным сюжетом для разработки ролевой игры. Сначала расшифруем ключевые интонации героев в нотном тексте, а затем распределим их между исполнителями. Даже не зная нотной грамоты, они с удовольствием озвучат множество ролей: *Весёлого Клоуна* (учитель показывает ученику на фортепиано 1-й мажорный мотив мелодии, состоящий из трёх звуков, и все его последующие повторы в пределах восьмитактного периода); *Грустного Клоуна* (2-й минорный мотив мелодии и все дальнейшие его вариантные повторы); *Рыжего Клоуна* (нисходящий затактовый мотив *ми — до-диез* — скачок с акцентом в 4-м такте); *Зелёного Клоуна* (нисходящий затактовый мотив *ми — ре — до-диез* 4–5-го тактов и его повторы); *Фиолетового Клоуна* (нисходящий затактовый мотив-прыжок *ми — соль-диез* — 5-й такт);

Коричневого Клоуна (нисходящий затактовый мотив-прыжок *ми — соль-бекар*) и клоуна по имени *Сальто-Мортале* (двойной нисходящий заключительный прыжок *ми — соль-диез — ми — ля*).

Басовый голос обычно принято рассматривать как «аккомпанемент» к мелодии. Однако исполняя звуки поочередно левой и правой рукой, один из участников ансамбля может превратить звучащий «аккомпанемент» в полноценное «соло», то есть озвучить ещё одного (нового) героя, исполняющего роль *Клоуна на ходулях*.

После обсуждения сценария и распределения ролей перед исполнителями ставится задача показать ключевые интонации: яркое и неожиданное включение «акробатических прыжков» в ситуацию кутерьмы и всеобщего веселья³.

Итак, все восемь героев — клоунов-акробатов — появились в пьесе благодаря усилиям исполнителей, выступающих в условиях нетрадиционного ансамблевого музицирования и создающих на основе первичного авторского текста новый, вторичный текст — исполнительский сценарий.

Уместно подчеркнуть здесь особую роль исполнителя, который читает нотный текст и расшифровывает содержание музыкального произведения как сценарист или режиссёр⁴.





ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие «ключевые интонации» используется в работе с детьми младшего возраста для адаптации представлений о семантических фигурах.

² Письменное задание выполняется учениками 1–2-х классов, изучивших нотную грамоту. Учащиеся подготовительных классов могут

ограничиться выполнением устных заданий.

³ Все прыжки (Рыжего, Фиолетового, Коричневого клоунов и клоуна Сальто-Мортале) исполняются в разных октавах. Этот приём называется *регистровка*.

⁴ См. об этом журнал «ИКОНИ» № 3 за 2019 год, с. 77–89.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шаймухаметова Л.Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

2. 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:

Шаймухаметова Людмила Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕ, председатель АНО ДПО Научно-методический центр «Инновационное искусствознание» (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-1355-9677, i2018n@yandex.ru

REFERENCES

1. Shaymukhametova L.N. Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165. (In Russ.)

2. Shaymukhametova L.N. About the Study of the Means of Transcription of Works for Clavier by Beginning Pianists. *ICONI*. 2019. No. 2, pp. 116–127. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127. (In Russ.)

About the author:

Liudmila N. Shaymukhametova, Dr. Sci. (Arts), Professor, Academician of RANH, Head of the ANO APE Scholarly-methodical center “Innovation art studies” (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-1355-9677, i2018n@yandex.ru



Играем вместе с учителем: учебное пособие для начинающих пианистов

Книжная и электронная версии

Учебное пособие содержит методические разработки интонационных этюдов, выполняемых в ролевых играх. Задания направлены на формирование у учащихся семантических представлений и освоение элементарных навыков анализа и артикуляции смысловых структур музыкального текста. Предназначено для совместной работы с учителем на уроках в младших классах ДШИ и ДМШ.

Об учебном пособии «Играем вместе с учителем»: методические комментарии

Фортепиано в ДМШ отводится главенствующая роль не только как специальному инструменту, но и как инструменту дополнительному — включённому в систему обязательной подготовки исполнителей различных специальностей. Известно, что не меньшую роль играет его применение в предметах теоретического цикла. Музыкальный язык осваивается через фортепиано также и в процессе обучения преобразованию текста (аранжировке), и в обучении композиции. Иначе говоря, роль фортепиано в воспитании креативного мышления универсальна, она не ограничивается специальными задачами изучения репертуара и приобретением узкопрофессиональных навыков исполнительского мастерства.

Актуальность учебного пособия под названием «Играем вместе с учителем» обусловлена необходимостью формирования творческого подхода ученика к авторскому тексту, осмысления его не



Шаймухаметова Л.Н., Царёва Е.Ю.
Играем вместе с учителем: учебное пособие для начинающих пианистов. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2013. — 48 с., нот. Книжная и электронная версии.



только с грамматической, но и с содержательной стороны на самом раннем этапе обучения. Слова «игра», «играем» понимаются здесь и в прямом, и в переносном смысле. Прежде всего, это игра на фортепиано в нетрадиционной форме ансамблевого музицирования: развёртывание двухручных пьес совместно с учителем в 4 руки путём освоения технологии преобразования текста в смысловую партитуру, то есть аранжировки авторского (первоначального) текста без записи, в устной форме. Ключевые интонации служат в пособии основанием для создания исполнительского сценария и разработки ролевых игр.

Ролевая игра является универсальной и результативной моделью креативного обучения. В предлагаемом пособии она

представлена в особой форме, близкой природе музыки и исполнительским традициям музыкального и театрального искусства — в форме *интонационного этюда*, который помогает конкретизировать смысловые задачи, закладывает элементарные навыки анализа текста и его последующей грамотной художественной артикуляции. Интонационный этюд предполагает развёртывание смысловых структур пьесы в диалоги и ансамблевую партитуру без записи с участием учителя и ученика на двух, либо на одном фортепиано в 4 руки.

В условиях ролевых игр в пособии учащиеся знакомятся с *ключевыми интонациями* — самыми главными интонационными оборотами, которые часто встречаются в произведении и обычно характеризуют героев, персонажей или предметный мир. Благодаря закреплённым значениям, ключевые интонации легко узнаются во многих текстах.

Часто пьеса содержит две или несколько ключевых интонаций. В этом случае возникает *музыкальный диалог* или большая *сцена* с участием разных *действующих лиц*, где каждый герой имеет свои индивидуальные реплики.

С помощью ролевых игр в сознании учащихся формируются семантические представления на основе восприятия типичных оборотов речевого, пластического, сигнального происхождения, а также вырабатываются навыки артикуляции, аранжировки, импровизации, ансамблевого музицирования, чтения с листа. В ролевых играх исполнитель одновременно с разучиванием *нотного* текста постигает особенности смысловой организации *музыкального* текста, учится составлению исполнительского сценария.

Обучение навыкам творческого преобразования первичного авторского текста в форме интонационного этюда лучше начинать с привлечения репертуара, специально подобранного для этой цели. В пособии предложены примеры такого рода заданий на материале музыки раз-

личных жанров и стилей. Это старинные уртексты эпохи барокко, несложные пьесы для бытового музицирования, фольклорные композиции с сюжетным развитием.

Пособие состоит из трёх разделов: 1. Герой, персонаж и ключевые интонации музыкального текста; 2. Герой и автор в музыкальном тексте; 3. Музыкальные диалоги.

Задания *первого раздела* направлены на формирование представлений о смысловых структурах музыкального текста и основных категориях поэтики и практической семантики. Связь героя с ключевыми интонациями произведения позволяет рассматривать его как структуру текста с содержательными значениями. Ученик постигает смысловую организацию произведения в музицирующей форме, наблюдая за героем в различных ситуациях, сюжетных действиях и выступая от его имени. Он учится определять количество героев в музыкальном тексте, их отношения с окружающим миром, природой и другими участниками действия. Ученик также отвечает на вопросы: *где находится герой, что он делает, какое у него настроение, что происходит в сюжете*. Начиная исполнитель осваивает навыки грамотной выразительной артикуляции на интонационно-образной основе, произнося текст от имени конкретного героя или персонажа. Выразительная артикуляция в условиях ролевых игр оказывается мотивированной содержательными структурами текста, что помогает и в традиционных условиях работы по освоению репертуара.

Во *втором разделе* даются примеры на полиструктурную смысловую организацию композиторского текста, когда, к примеру, в клавирном тексте встречаются полижанровость или признаки «неклавирного» текста (*quasi*-оркестровой партитуры), введены цитаты, «прямая речь» героя, параллельные сюжетные действия. Парадоксально «устроены», к примеру, исполнительские сценарии



«песен», которые никто не поёт, или «танца», который не танцуют, а «играют в оркестре», различные диалоги с участием двух героев (Кот и мыши; Карабас-Барабас и Куклы; Осёл и Кукушка и т. д.). Часто пьесы дают повод для развёртывания сценариев, в которых герои выполняют параллельные действия: «Кузнец бьёт молотом по наковальне» (основное действие) и одновременно «напевает песенку» («прямая речь»). Главный герой пьесы Трубоч (его «прямая речь» — сигнал фанфары) «солирует в „оркестре“», одновременно «оркестр играет сопровождение к польке». Оба веселят танцующий народ. И вся эта полифония музыкальных, немusикальных и иных — предметных — смыслов обнаруживается в текстах *фортепианных* произведений. Фортепиано как инструмент, используемый в ансамблевом музицировании, даёт более широкие возможности для развёртывания текстов в смысловые партитуры, чем пьеса, предназначенная для двухручного исполнения.

В работе делается акцент на возможности создания *вторичного, исполнительского* текста путём преобразования первоначального содержания, задуманного композитором. Во многих случаях такие преобразования приводят к созданию текста с новым содержанием — то есть к *аранжировке*.

В *третьем разделе* предлагаются разработки ролевых игр, построенные на развёрнутых высказываниях или изображениях героев. В результате такой деятельности формируются представления о различных формах диалога. *Общение* действующих лиц показано в разных ситуациях и обстоятельствах (к примеру, Осёл и Кукушка спорят и участвуют в «певческом конкурсе»; Собачка и её Хозяин на прогулке обсуждают важное событие — появление уличной кошки). Часто встречаются *пластический диалог* — изображение танца с участием двух героев, *сцены музицирования* (диалоги певца и музыкального инструмен-

та, двух инструментов, солиста и ансамбля) и другие.

Все интонационные этюды снабжены методическими комментариями: анализом ключевых интонаций первоначального текста, а также разработкой вторичных текстов — исполнительских сценариев, где одни и те же герои могут участвовать в разных действиях и событиях. В анализе первоначального (композиторского) текста содержатся указания на присутствие в тексте тех или иных действующих лиц и распределение ролей между исполнителями. К каждому интонационному этюду разработаны «Вопросы и задания», направленные на анализ музыкального содержания авторского произведения и его ключевых интонаций, определяется связь семантических фигур с главными героями произведения и их действиями. В конце пособия расположена «Памятка учителю» — словарь основных терминов музыкальной поэтики и семантики, которые постоянно используются в практической работе.

Методические разработки ролевых игр в других произведениях могут применяться педагогами на основе предложенной технологии аналогично.

Итак, в ролевых играх учащиеся осваивают музыкальную речь и приобретают необходимые исполнительские навыки, решая художественные задачи в активной музицирующей форме. Разработки ролевых игр пособия рассчитаны на совместную творческую работу учителя с начинающими пианистами в классе специального и общего фортепиано. Пособие также может быть использовано на предметах «Фортепианный ансамбль», «Аранжировка», «Импровизация», «Музицирование» и «Композиция» — везде, где есть место творчеству.

Заказать пособие в книжном издании или в электронной версии можно по эл. адресу: lab234nt@yandex.ru