

AURORA Group s.r.o.
nota bene

www.aurora-group.eu
www.nbpublish.com
ISSN 4253-613X



Philharmonica
International Music Journal

spring

Выходные данные

Номер подписан в печать: 21-12-2023

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Петров Владислав Олегович, доктор искусствоведения, petrovagk@yandex.ru

ISSN: 2453-613X

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php

Publisher's imprint

Number of signed prints: 21-12-2023

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media Ltd

Main editor: Petrov Vladislav Olegovich, doktor iskusstvovedeniya, petrovagk@yandex.ru

ISSN: 2453-613X

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php

Редакция и редакционный совет

Главный редактор журнала:

ПЕТРОВ Владислав Олегович - доктор искусствоведения, ФГБОУ ВО "Астраханская государственная консерватория", профессор кафедры теории и истории музыки, Астраханская область область, г. Астрахань, 414045, ул. Волжская, 43, кв. 9, petrovagk@yandex.ru

Редакционный Совет:

АЗАРОВА Валентина Владимировна – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru (17.00.02)

АКОПЯН Левон Оганесович – доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания МК РФ, член Союза композиторов Российской Федерации. 125000, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5. E-mail: hakopian@practica.ru

ДЕ САНТИС Мила – доцент кафедры истории, археологии, географии и исполнительского искусства, отделение теории и истории музыки, университет Флоренции. Университет Флоренции, пл. Сан-Марко, 4-50121, Флоренция, Италия. E-mail: mila.desantis@uni.it

ДЕНИСОВ Андрей Владимирович - доктор искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, профессор кафедры истории зарубежной музыки, 191104, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Белинского, 5, кв. 90, denisow_andrei@mail.ru

ДИСТАСО Леонардо – доцент факультета философии, неаполитанский университет имени Фридриха II. Корсо Умберто I, 40-80138, Неаполь, Италия. E-mail: leonardo.distaso@unina.it

КАСПАРОВ Юрий Сергеевич – профессор по классам композиции и инструментовки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, композитор, председатель Российской секции Международного общества современной музыки (ISCM). Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Россия. Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: yuri.kasparov@gmail.com

КИРНАРСКАЯ Дина Константиновна – доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор Российской академии музыки им. Гнесиных, научный руководитель продюсерского факультета РАМ им. Гнесиных, президент АНО «Таланты-XXI век». 121069, Москва, ул. Поварская, 30/36. E-mail: kirnarskiy@gmail.com

КЬЯНТИ, Джованни – доцент кафедры философии, коммуникаций и сценического искусства университета Рим-III. Остянсе, 159-00154, Рим, Италия. E-mail: giovanni.guanti@uniroma3.it

ЛАВРОВА Светлана Витальевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры

музыкального образования, член Союза композиторов России, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, дом 2. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

ПАНОВ Алексей Анатольевич – доктор искусствоведения, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет», Профессор, 198504, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Халтурина, д. 15, к. 3, кв. 120, a.panov@spbu.ru

РИККО Ренато — музыковед и преподаватель университета Салерно. Джованни Паоло II, 132-84084. г. Фирано, провинция Салерно, Италия. E-mail: renato.ricco@yahoo.it

САПОНОВ Михаил Александрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки, заведующий Научно-исследовательским центром Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: msapov@ya.ru

СТОЯНОВА Иванка — доктор музыковедения, профессор университета Париж VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: istoianova@univ-paris8.fr

ТОРТОРА Даниэла — профессор истории и эстетики музыки неаполитанской консерватории Сан-Пьетро Маджелла, профессор истории современной музыки филологического факультета университета Рима La Sapienza, руководитель Музея-лаборатории современной музыки MLAC (Laboratory Museum Of Contemporary Art) того же университета. Сан-Пьетро Маджелла, 35-80138, Неаполь, Италия. E-mail: mar.tora@email.it

УМНОВА Ирина Геннадьевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкоznания и музыкально-прикладного искусства факультета музыки ФГБОУ ВО "Кемеровский государственный институт культуры", член Союза композиторов РФ, член-корреспондент Российской Академии Естествознания. 650056, Кемерово, ул. Ворошилова, 17. E-mail: umnova@kuzbass.net

ФАБРИС Динко — профессор консерватории Сан-Пьетро Маджелла-ди-Наполи. Преподаватель истории музыки в консерватории Бари, руководитель кафедры музыки ранних периодов и Центра музыкальных исследований «Casa Piccinni». Представитель Италии в Правлении Международного музыковедческого общества. Сан-Пьетро Маджелла, 35-80138, Неаполь, Италия. E-mail: dinkofabris@gmail.com

ЧИНАЕВ Владимир Петрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: tchinaev@mail.ru

Тищенко Наталья Викторовна – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отчества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17, mihailovan@inbox.ru

Ирхен Ирина Игоревна – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 irkhen67@gmail.com

Каминская Елена Альбертовна – доктор культурологии, АНО ВО «Институт современного

искусства», проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, 121309, Центральный федеральный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, д. 27А, kaminskaya@mail.ru

Рылева Анна Николаевна — доктор культурологии, главный научный сотрудник и руководитель Центра непрерывного культурологического образования Российского института культурологии. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

Грибер Юлия Александровна - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, Y.Griber@gmail.com

Лисенкова Анастасия Алексеевна - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, [Oskar46@mail.ru](mailto>Oskar46@mail.ru)

Митасова Светлана Алексеевна - доктор культурологии, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства, профессор, 660030, Россия, Красноярский край, г. Красноярск, бул. Ботанический бульвар, 15, кв. 228, mitasvet@mail.ru

Пермиловская Анна Борисовна - доктор культурологии, ФГБУН Федеральный исследовательский центр комплексного изучения Арктики имени академика Н.П. Лаверова УрО РАН, ,заведующая, главный научный сотрудник научного центра традиционной культуры и музейных практик, 163009, Россия, Архангельская обл. область, г. г Архангельск, Архангельская обл., наб. Сев.Двины, 23, оф. 314, annaperm@fciaarctic.ru

Council of Editors

Editor-in-chief of the magazine:

Vladislav Olegovich Petrov – Doctor of Art History, Astrakhan State Conservatory, Professor of the Department of Theory and History of Music, Astrakhan region, Astrakhan, 414045, Volzhskaya str., 43, sq. 9, petrovagk@yandex.ru

Editorial Board:

Valentina Vladimirovna Azarova – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11. E-mail: azarova_v.v@inbox.ru (17.00.02)

Levon Hovhannesovich Hakobyan – Doctor of Art History, Head of the Music Theory Sector of the State Institute of Art Studies of the MK of the Russian Federation, member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125000, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5. E-mail: hakopian@practica.ru

Mila De Santis – Associate Professor of History, Archaeology, Geography and Performing Arts, Department of Music Theory and History, University of Florence. University of Florence, San Marco Square, 4-50121, Florence, Italy. E-mail: mila.desantis@uni.it

Andrey Vladimirovich Denisov – Doctor of Art History, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Professor of the Department of History of Foreign Music, 191104, Russia, St. Petersburg, ul. Belinsky, 5, sq. 90. E-mail: denisow_andrei@mail.ru

Leonardo Distaso – Associate Professor at the Faculty of Philosophy, Friedrich II University of Naples. Corso Umberto I, 40-80138, Naples, Italy. E-mail: leonardo.distaso@unina.it

Yuri Sergeevich Kasparov – Professor of Composition and Instrumentation at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Composer, Chairman of the Russian Section of the International Society of Contemporary Music (ISCM). Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Russia. Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: yuri.kasparov@gmail.com

Dina Konstantinovna Kirnarskaya – Doctor of Art History, Doctor of Psychological Sciences, Professor, Vice-Rector of the Russian Academy of Music. Gnesinykh, Scientific Director of the Production Faculty of the Russian Academy of Sciences. Gnessinykh, President of ANO "Talents-XXI Century." 30/36 Povarskaya str., Moscow, 121069. E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Giovanni Chianti – Associate Professor of Philosophy, Communications and Performing Arts at the University of Rome-III. Ostiense, 159-00154, Rome, Italy. E-mail: giovanni.quant@uniroma3.it

Svetlana V. Lavrova – Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music Education, member of the Union of Composers of Russia, Vice-Rector for Research and Development of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2, Zodchego Rossi str., Saint Petersburg, 191023. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

Alexey Anatolyevich Panov – Doctor of Art History, Federal State Budgetary Educational

Institution of Higher Education, St. Petersburg State University Professor, 198504, Russia, St. Petersburg, ul. Khalturina, 15, room 3, sq. 120. E-mail: a.panov@spbu.ru

Renato Ricco – Musicologist and Lecturer at the University of Salerno. Giovanni Paolo II, 132-84084. g. Fischano, province of Salerno, Italy. E-mail: renato.ricco@yahoo.it

Mikhail Alexandrovich Saponov – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History of Foreign Music, Head of the Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: msaponov@ya.ru

Ivanka Stoyanova – Doctor of Musicology, Professor at the University of Paris VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: istoianova@univ-paris8.fr

Daniela Tortora – Professor of the History and Aesthetics of Music at the San Pietro Majella Conservatory of Naples, Professor of the History of Modern Music at the Faculty of Philology of the University of Rome La Sapienza, head of the MLAC (Laboratory Museum of Contemporary Art) Museum of Contemporary Music of the same university. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: mar.tora@email.it

Irina Gennadievna Umnova – Doctor of Art History, Professor of the Department of Musicology and Applied Music of the Faculty of Music of the Kemerovo State Institute of Culture, member of the Union of Composers of the Russian Federation, corresponding member of the Russian Academy of Natural Sciences. 17 Voroshilova str., Kemerovo, 650056. E-mail: umnova@kuzbass.net

Dinko Fabrice – Professor at the San Pietro Majella di Napoli Conservatory. Professor of Music History at the Bari Conservatory, Head of the Department of Early Music and the Casa Piccinni Music Research Center. Representative of Italy on the Board of the International Musical Society. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: dinkofabris@gmail.com

Vladimir Petrovich Chinaev – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: tchinaev@mail.ru

Tishchenko Natalia Viktorovna – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu. A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politehnicheskaya str., 17. E-mail: mihailovan@inbox.ru

Irhen Irina Igorevna – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2. E-mail: irkhen67@gmail.com

Kaminskaya Elena Albertovna – Doctor of Cultural Studies, ANO VO "Institute of Contemporary Art", Vice-rector for Educational and Methodological work, Professor of the Department of Directing theatrical performances and holidays, 121309, Central Federal District, Moscow, Novozavodskaya str., 27A. E-mail: kaminskayae@mail.ru

Ryleva Anna Nikolaevna – Doctor of Cultural Studies, Chief Researcher and Head of the Center for Continuing Cultural Education of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

Griber Yulia Aleksandrovna – Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color

Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10. E-mail: Y.Griber@gmail.com

Lisenkova Anastasia Alekseevna – Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm, ul. 25-October, 4, sq. 43. E-mail: Oskar46@mail.ru

Mitasova Svetlana Alekseevna – Doctor of Cultural Studies, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and History of Art, Professor, 660030, Russia, Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, blvd. Botanical Boulevard, 15, sq. 228. E-mail: mitasvet@mail.ru

Permilovskaya Anna Borisovna – Doctor of Cultural Studies, Academician N.P. Laverov Federal Research Center for the Integrated Study of the Arctic, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Head, Chief Researcher of the Scientific Center for Traditional Culture and Museum Practices, 163009, Russia, Arkhangelsk Region, Arkhangelsk, Arkhangelsk Region, nab. Sev.Dvina, 23, of. 314. E-mail: annaperm@fciaarctic.ru

Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикатором можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна.

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или докторских диссертаций работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну.

Не принимаются к публикации избранные части из диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.enotabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]
[2]
[3]
[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноски, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноски в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются углками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (“ ”).
- Тире между датамидается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаяхдается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы ХХ столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

По вопросам публикации и финансовым вопросам обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне
E-mail: info@nbpublish.com
или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невосстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенno важно задокументировать созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

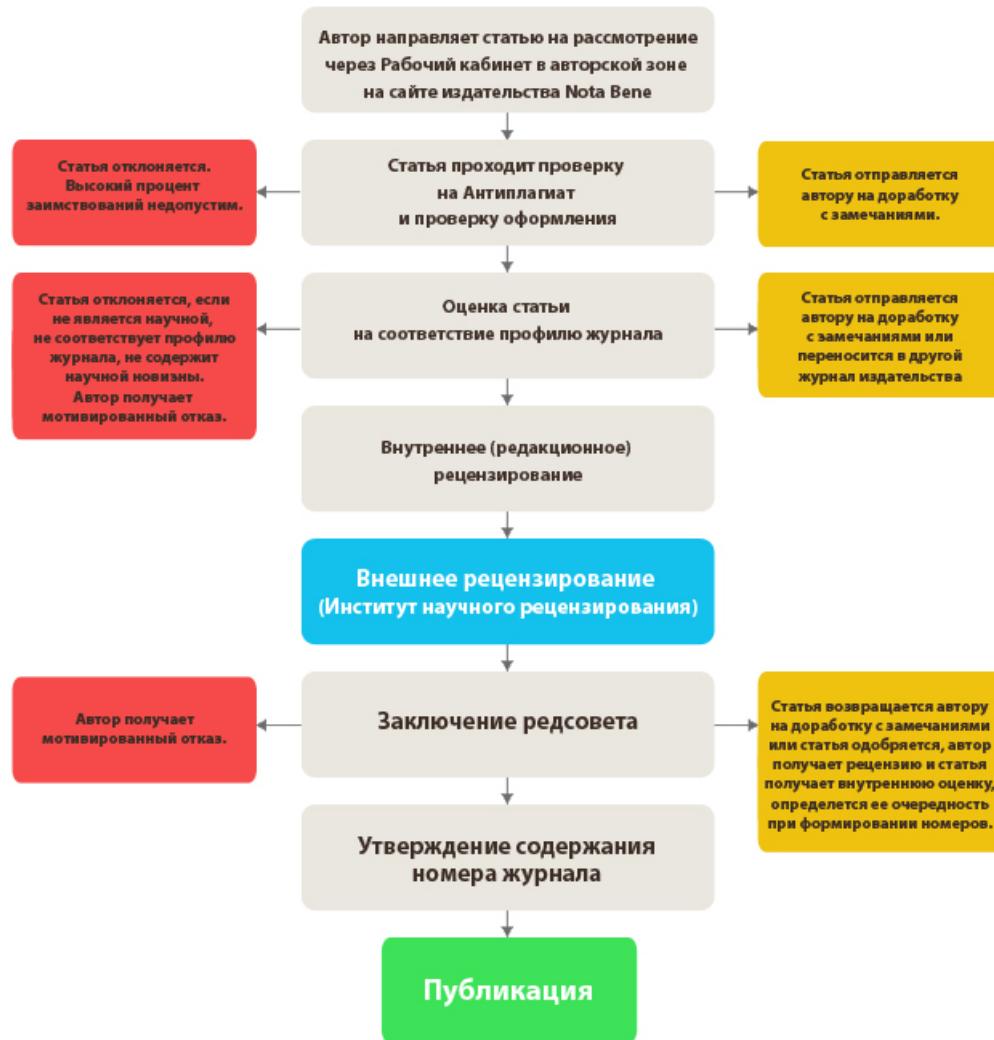
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Рудякова А.Э. О педагогических приоритетах преподавателей-вокалистов начального периода деятельности Саратовской консерватории.	1
Бальшин В.В. Жанр струнного квартета в творчестве Бетховена и Шостаковича: тематические и интонационные связи	9
Ван Ш. Адольф Нуурри – певец Июльской революции	21
Караманова М.Л., Асриян А.Г. Пьер ван Хауве и его концепция «Игра с музыкой» в истории музыкального образования	34
Серова Н.С. Шесть монографий А.И. Демченко	42
Англоязычные метаданные	53

Contents

Rudyakova A.E. On the Pedagogical Priorities of Teachers-vocalists of the Initial Period of Activity of the Saratov Conservatory	1
Balshin V.V. The string quartet in the works of Beethoven and Shostakovich: thematic and intonation links	9
Wang S. Adolphe Nourrit is singer of the July Revolution	21
Karamanova M.L., Asriyan A.G. Pierre van Houwe and his concept of "Playing with Music" in the history of music education	34
Serova N. Six monographs by A.I. Demchenko	42
Metadata in english	53

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Rudyakova A.E. — On the Pedagogical Priorities of Teachers-vocalists of the Initial Period of Activity of the Saratov Conservatory // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 5. – С. 1 - 8. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.5.44211 EDN: IDKPZU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=44211

On the Pedagogical Priorities of Teachers-vocalists of the Initial Period of Activity of the Saratov Conservatory / О педагогических приоритетах преподавателей-вокалистов начального периода деятельности Саратовской консерватории

Рудякова Алла Эдуардовна

ORCID: 0000-0002-5798-5846

кандидат искусствоведения

преподаватель кафедры Истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики
Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова

410003, Россия, Саратовская область, г. Саратов, ул. Соборная, 68А/145, кв. 136



[✉ rudjkowa@mail.ru](mailto:rudjkowa@mail.ru)

[Статья из рубрики "Музикальная педагогика и психология"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.5.44211

EDN:

IDKPZU

Дата направления статьи в редакцию:

16-08-2023

Дата публикации:

04-10-2023

Аннотация: Объектом данного исследования является начальный период деятельности Саратовской консерватории, предметом можно назвать педагогические приоритеты педагогов-вокалистов данного рассматриваемого периода. В статье на основе редких архивных данных, сохранившихся печатных свидетельств, мемуаров учеников производится попытка восстановления педагогических приоритетов наиболее известных и обладающих весом в музыкальных кругах Москвы и Петербурга, активных участников концертных мероприятий Императорского Русского Музыкального Общества: Михаила

Ефимовича Медведева - первого исполнителя партии Ленского в опере П. И. Чайковского "Евгений Онегин" и Алевтины Михайловны Пасхаловой, воплотившей образ Снегурочки в одноимённой опере Н. А. Римского-Корсакова. К научной новизне исследования относится то, что автор выявляет и впервые вводит в научный оборот данные о педагогических приоритетах наиболее ярких преподавателей-вокалистов, внесших значительный вклад в совершенствование образовательного процесса кафедры академического пения. Выявляется, что к педагогическим приоритетам М. Е. Медведева и А. М. Пасхаловой можно отнести: достаточно низкий тип дыхания, повышенное внимание к выработке чувства опоры звука, осторожное отношение к развитию полного диапазона голоса, выработкой чёткой дикции, ровности звуковедения, слаженности регистрационных переходов; мягкой атаки звука; умения качественно вокализировать различные динамические градации звука; применение в педагогическом процессе «концентрического» метода обучения, повышенное внимание к воспитанию эмоционально-драматической составляющей личности исполнителя. Анализ также показал, что к особенностям, отличающим педагогические взгляды профессоров начального периода деятельности Саратовской консерватории, можно отнести применение в классной работе с начинающим певцом репертуара русских композиторов.

Ключевые слова:

Саратовская консерватория, вокально-педагогические традиции, воспоминания ученика, методическая работа, педагогические взгляды, репертуар русских композиторов, арии, романсы, вокализация, драматическая одарённость

Of great importance to the development of Saratov's musical culture was the activity of the local branch of the Imperial Russian Musical Society, which opened music classes in the city (1873), a music school (1895), and then the third conservatory in Russia and the first in the province (1912).

The appearance of the new higher education institution was a landmark event for the whole country. One of the most prominent theorists of his time, Boleslav Leopoldovich Yavorsky, wrote, "The significance of the conservatory can be enormous if it manages to attract attention and sympathy, and if it goes to meet them, looking for and encouraging talents. Volga has always been famous for its songs, meaning that the creators—musicians and singers—are provided by nature itself ..." [1, I. 8].

The new higher education institution was staffed with a strong teaching team from the beginning of its activity. Among the vocalists, Mikhail Efimovich Medvedev and Alevtina Mikhailovna Paskhalova had the greatest fame and authority in Russian musical circles. They played a significant role in the formation of the training of singers in the Department of Academic Singing. However, due to the few surviving documents, their activities have not yet found sufficient coverage by researchers and musicologists. In this article, based on archival data, memoirs of students, and printed certificates about the initial period of work at the Saratov Conservatory, we will try to identify Medvedev and Paskhalova's pedagogical views, which were the basis for the formation of the Saratov Conservatory's vocal and pedagogical traditions. By vocal-pedagogical traditions, we mean a complex of vocal-technical training tools, techniques, and developments that have high effectiveness in the education of a professional singer and were characteristic of the pedagogical process in the Saratov Conservatory.

Mikhail Efimovich Medvedev, his real name was Meer Chaimovich Bernstein (1852–1925), was a lyric and dramatic tenor, the first performer of the role of Lensky in Tchaikovsky's opera *Eugene Onegin* was born in the Kyiv region (the town of Rakitnoye) in 1852. His dream of becoming an opera singer began in childhood when he sang in the church choir. At 18, Meer entered the Kyiv Music College and then (at the invitation of Nikolai Grigoryevich Rubinstein) the Moscow Conservatory for his third year in the class of the outstanding professor Giacomo Galvani, who was a supporter of the classical installations of the Bologna vocal school.

After graduating from the Conservatory, Medvedev was invited to the Kyiv Opera, and in 1885, he became a soloist of the Imperial Bolshoi and Mariinsky Theaters, successfully debuting the most challenging part of Othello in the opera of the same name by Giuseppe Verdi. Medvedev made his main career in the province, where he conducted stage and entrepreneurial activities.

Before starting his career at the Saratov Conservatory (1912–1925), the singer already had some pedagogical experience: in 1898, he taught at the Kyiv Blumenfeld Music School, in 1901–1905, at the Music and Drama School of the Moscow Philharmonic Society (since 1903 as a professor), in the Moscow "Studio near the Arbat Gate," in the Kyiv Philharmonic (from 1905), from 1905 at the Kyiv Conservatory, and later opened the "Kyiv Opera Higher Music and Drama Courses," where, in addition to vocals, he lectured on music theory and engaged in diction and stage skills. In 1907, in Rostov-on-Don, the teacher taught a vocal class at the Pressman Theater School, then was invited to the Kyiv Opera as a stage teacher [\[2, pp. 242–242\]](#).

Unfortunately, Medvedev did not leave behind any work or methodical instructions. However, only data has been preserved that he composed vocal exercises for all types of voices, but the manuscript is currently considered lost [\[3, p. 74\]](#). To identify the pedagogical views of the first professor of the Saratov Conservatory, we will consider the memoirs of his student at the Kyiv Higher Music and Drama Courses, baritone S. Y. Levik (1883–1967) and what he published in his memoir *Notes of an Opera Singer*.

Levik wrote that the peculiarity of the professor's pedagogical style was his ability to create a certain emotional and psychological environment in the classroom that helped students fully understand and perform the tasks assigned to them. According to Levik's memoirs, the teacher completely denied any scientific voice production methods. He did not consider it necessary to give students any information about the physiological structure of the vocal apparatus, arguing that such information could negatively affect the process of voice formation. This information is confirmed by S. K. Arkhangelsky, a professor at the Saratov Conservatory [\[4, I. 3\]](#). Medvedev proclaimed the empirical method the priority teaching method (showing with one's own voice). Levik noted that the teacher could qualitatively demonstrate to the student any, even the most technically tricky place in the work.

In his opinion, Medvedev always observed the most optimal duration of a lesson—not less than fifty minutes. The vocal lesson always started with working on the voice via exercises. When singing exercises (performed with the most conveniently sounding middle note), the teacher used both solmization and solfegging, which was given only to technically advanced students. The peculiarity of the selection of Medvedev's exercises was the presence of chants in the chromatic conduct of the melody, which, according to the teacher, contributed to the development of evenness and uniformity of vocalization and also brought up the purity of intonation. Medvedev used a variety of exercises for all types of vocal techniques—

legato, staccato, etc. Work was carried out on the ability to use dynamic shades and uniformly build positional transitions in intervals, developing the mobility of the voice. Only after the student had mastered the principles of proper sound science was he allowed to proceed to the study of vocalizations, which always correspond to the singer's capabilities at this stage of training. According to Levik's memoirs, Medvedev did not attach much importance to using vocalizations in his pedagogical process. Therefore, little attention was paid to them. Basically, only a few vocalizations were performed in the lesson. At the same time, the teacher demanded the quality and correctness of vocalization. Then, the student was given simple works with text.

Medvedev considered learning to master singing breathing as the basis of the vocalist's voice production. Levik recalled that the teacher preferred to develop a lower-rib-diaphragmatic type of breathing. A large amount of time in the lesson was devoted to developing the correct breathing. Before taking a breath, it was necessary not only to monitor the posture ("stand straight, do not hunch over"), relaxation of the muscles of the body and face ("do not twist your mouth"), as well as several "lower your head so that the Adam's apple does not bulge ..." (which indicates the priority of the neutral position of the larynx—not lowered, as there is no indication of a "yawn") [\[5, p. 101\]](#). The teacher explained that in no case is it impossible to artificially strengthen the respiratory stream with the help of the diaphragm ("do not press on the breath").

In his pedagogical work, Medvedev was of the opinion that singing was an active process and required considerable strength and help from the body. The professor said: "You need to sing all the notes with equal vigor, without exception; you can't relax anywhere." To develop an active vocalization, Medvedev selected works for each student individually with a very close arrangement of intervals in the melody. At the same time, the teacher carefully monitored not only the activity of phonation but also the preservation of a high position of sound in various melodic constructions [\[5, p. 103\]](#).

The most challenging task for Medvedev was developing the upper register of the student's voice, which needed to be worked on carefully and consistently without force. He said that a prematurely "stretched up" voice loses its beauty and volume of timbre not only in the middle but also in the lower part of the range. According to Levik's memoirs, Medvedev had the ability to perfectly set the top notes of all types of singing voices: not only tenors but also sopranos, baritones, and basses. The high notes of the range of Medvedev's students were always stable, well-built in a high position revealed in volume, but "in timbre, they sounded somewhat impoverished, emasculated, became as if alien and less beautiful" [\[5, p. 107\]](#). Thus, in her work, E. V. Milovanova recorded the peculiarity of such a sound of the upper register in the leading soloist of the Baku Opera Theater named after Mirza Fatali Akhundov, the lyric-dramatic tenor A. A. Drozdov (a student of Medvedev's), whom she often heard in the parts of the lyric-dramatic repertoire [\[6, L. 39\]](#). According to Levik, the reason for the insufficient timbral evenness of the voice of Medvedev's students was an individual feature of the teacher's methodology: he did not work on rounding the entire range but only asked to "cover," "somewhat sombrate" the notes of the transitional register.

One of the main disadvantages of vocalization, Medvedev considered sound forcing. However, Levik wrote that the teacher justified such sound studies when performing works requiring "great emotional intensity." At the same time, Medvedev explained that "people with warm blood and a warm heart cannot but force. It's bad, but it's better than doing accounting."

In his work, Levik recorded that the professor attached great importance to selecting the training repertoire when teaching a singer. Medvedev considered the vocal compositions of Russian composers as a priority at the initial stage of voice training: Aleksandr Varlamov, Aleksander, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, etc. Working with baritones, the professor advised to learn the part of the Demon from the opera of the same name by Anton Rubinstein, as he saw in it the benefit for developing long breathing, good sound support, evenness of sound science. Arias from Domenico Cimarosa's operas "The Secret Marriage" and Gaetano Donizetti's "Lucia di Lammermoor" were used in the classroom work. Subsequently, Medvedev repeatedly stated that productions of these operas must be performed without fail in opera houses to maintain the vocal form of soloists [\[5, p. 108\]](#).

The basis for the formation of a professional performer, Medvedev proclaimed the obligatory presence of temperament and dramatic talent. Levik recalled that the professor asked to start from the dramatic, emotional content and the author's intention when studying and performing the vocal repertoire, as "the experience will necessarily generate the appropriate timbre, gesture, and facial expressions," overcome technical difficulties, give truthfulness to the stage image" [\[5, p. 109\]](#).

One of the brightest professors of the initial period of the Saratov Conservatory's activity was the outstanding singer Alevtina Mikhailovna Paskhalova—the first performer of the role of the Snow Maiden in the production of the opera of the same name at St. Petersburg (conducted by Nikolai Rimsky-Korsakov himself).

Paskhalova (1875–1953) was born in the village of Sokur in Saratov province. After graduating from the Saratov Mariinsky Institute of Noble Maidens, she entered the Moscow Conservatory in the class of Professor Yelizaveta Andreyevna Lavrovskaya. Subsequently, the young singer became a soloist in the Savva Mamontov opera theater [\[10, p. 205\]](#) and then the Mariinsky Theater (1905). On the famous stage, the singer sang the most difficult parts of the world opera repertoire for a coloratura soprano: Dolls in Jacques Offenbach's "Tales of Hoffmann," Esclarmondes in Jules Massenet's "Esclarmonde," Freys in Richard Wagner's "Gold of the Rhine," Birds in Wagner's "Sieglinde," Queen Margarita in Giacomo Meyerbeer's "Huguenots," Lyudmila in "Ruslana and Lyudmila" by Mikhail Glinka, Lacme in the opera of the same name by Léo Delibes and others [\[7, p. 28\]](#).

Already quite famous then, the singer performed in Russian provincial theaters from 1909 to 1914, during which she accumulated a vast repertoire and gained significant stage experience.

Paskhalova's pedagogical activity at the Saratov Conservatory began on August 12, 1918 [\[18, pp. 406–407\]](#). Subsequently, the famous singer's whole life would be connected with Saratov. During her long pedagogical practice at the Saratov Conservatory (1918–1950), Paskhalova wrote a significant number of methodological works. Among them: *Education and Protection of Children's Voices*, *What Is Needed to Improve the Voice at the Beginning of Training Vocal Pedagogy and its Tasks*, *The Scientific Foundations of Voice Production On Chamber Singing and its Tasks*, etc. To identify Paskhalova's pedagogical views, we will analyze a fairly complete and informative methodological development, *Work on Voice Production for the Leaders of the Russian Folk Song Choir*, stored at the Glinka State Music and Music Center.

The peculiarity of this work is that it gives a detailed description of the structure and work of the organs involved in singing sound formation. The professor writes that for effective

teaching, both the student and the teacher need scientific knowledge of the methodological support of the voice production process. The aim of teaching academic vocals, Paskhalova considered, is "to develop the consistency of the work of the organs taking part in singing" [9, L.14].

Much attention in this work is paid to analyzing the work of breathing while singing. The author considered the most correct type of breathing to be lower-rib-diaphragmatic. For the proper activity of the respiratory system during phonation, it was recommended: "When inhaling while singing, it is necessary to hold the air for 1-2 seconds. You do not need to take an extremely deep breath—do not overload with breathing, do not forcibly help the abdominal contraction—the work of the muscles is involuntary. A calculation is needed so that breathing is enough to reach the end of the phrase" [9, L. 9]. The teacher advised the development of a long exhalation by training the muscles of the chest and diaphragm with the help of sound exercises.

Considering the register structure of male and female voices, the author concluded that "smoothing register transitions" is one of the main problems of vocal pedagogy. To overcome this disadvantage, it is recommended to "round off" and "darken" the transitional notes, as well as "lighten" the preceding ones [3, L.4].

Paskhalova investigated and described all the classical types of sound attacks adopted during vocalization: aspirated, soft, and hard [10, p. 218]. Each type can find its application in classroom work with a student to form the correct sound and correct various voice problems. Still, the teacher recommended using a soft sound attack as a reference and the most accurate in classical vocalization.

Paskhalova attached great importance to the ability to perform various dynamic shades, such as forte and piano. The author saw the greatest difficulty in the correct vocalization of the piano as "there is a danger of removing the sound from the support." With such a vicious construction of a dynamic shade, there can be no high-quality sound science [9, L.10].

According to the professor, it is necessary to start teaching academic singing by finding a "primary tone," which is characterized as "the brightest, correctly formed by nature, sounds freely, naturally in the first octave." Then, with the help of simple melodic exercises, gradually transferring the found sound to the nearby notes of the singer's range was recommended. The author advises: "Sing everything slowly so that the student can consciously fix the correct sound" [9, I. 28].

According to Paskhalova, the complex tasks of educating the voice of an academic vocalist are the construction of a covered, rounded sound over two octaves of the range [9, L. 29], as well as the development of a singing support. The teacher believed that "good support is achieved as a result of consistent and systematic work on this." If an operatic sound is found that satisfies both the teacher and the student, then the sound becomes stable and bright in timbre, and a good legato appears [9, I. 30].

The problem of the position of the larynx during phonation is also reflected in Paskhalova's work. She recommended a slightly lowered position of the larynx, which requires the use of a small yawn. Also, this technique is suitable for relaxing the student's voice apparatus.

According to the author, a thoughtful selection of the vocal and pedagogical repertoire for each student is of particular importance when setting the voice of a novice singer. Untrained singers need to study the technically simple romances of Russian composers' folk

songs. Old foreign arias are also useful at the initial stage of the vocalist's training [9, I. 40].

Paskhalova attached great importance to musicality and performing talent in the upbringing of the singer-artist [9, I. 41]. She believed it was necessary to develop these qualities of the singer's personality from the earliest stages of training.

At the conclusion of her research, the professor concludes that for a successful professional stage activity, a singer must have developed active singing breathing, full range of voice with "open," free upper notes, uniformity of timbre over two octaves, high position in sound; pure intonation, clear diction; ability to perform legato, staccato, crescendo, diminuendo, etc.; presence of virtuoso technique; possession of dynamic shades [9, L. 42].

So, having considered Medvedev and Paskhalova's pedagogical views, we can highlight the provisions underlying the formation of the vocal and pedagogical traditions of the Saratov Conservatory. The fundamental importance in the production of the voice is given to the education of proper singing breathing (lower-rib-diaphragmatic type). It is also necessary to develop strong sound support, uniformity of sound science with a balanced sound of transitional notes, a high position in the sound, pure singing intonation, the ability to build intervals, mobility and legato techniques; high-quality performance of dynamic shades; the position of the larynx is recommended as neutral or slightly lowered with the help of a yawn; careful and careful development of the full range is necessary voices. The singer's training should begin with the primary tones of the voice (the "concentric method") and use vocal exercises for different types of vocal techniques (including chromatic construction), as well as vocalizations. The following features distinguish the vocal and pedagogical repertoire: At the initial stage of training, vocal compositions by Russian composers and folk songs are used (in classical settings of vocal pedagogy—arias by ancient Italian composers). Great importance is attached to musical and dramatic talent, so the singer's education from the very first lessons is recommended to be carried out in a combination of technical vocal and performing sides.

Библиография

1. Центральный Государственный Исторический Архив СПб (ЦГИА СПб). Ф. 408, Оп. № 3, ед. хр. 710.
2. Пружанский А. М. «Отечественные певцы. 1750-1917». Москва: Советский композитор, 1991.
3. Рудякова А. Э. О педагогической деятельности профессора Саратовской консерватории Михаила Ефимовича Медведева // «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания». 2022 № 3 (17). С. 74-81.
4. Государственный мемориальный музей-заповедник П.И. Чайковского. Ф. 23. Оп. 1. № 27548., ед. хр. 4.
5. Левик С. Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962.
6. Милованова Е. В. История и развитие театрального искусства в Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (1872-1918 гг.). Рукопись. Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1962.
7. Малышева Т. Ф. Однажды прекрасная певица и драматическая актриса А. М. Пасхалова // Мастера Саратовской сцены. – Саратов: Приволжское книжное издательство, 1994. С. 20-29.
8. Малышева Т. Ф. Пасхалова А. М. // Саратовская Государственная консерватория имени Л. В. Собинова. 1912 – 2022. Энциклопедия. Саратов: Саратовская

- государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. С. 406-407.
9. Государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК). Ф. 200, № 11, Д. № 5169.
10. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. СПб: Планета музыки, 2023.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия скрыта по просьбе автора

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Бальшин В.В. — Жанр струнного квартета в творчестве Бетховена и Шостаковича: тематические и интонационные связи // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.5.68840 EDN: AMRFRM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68840

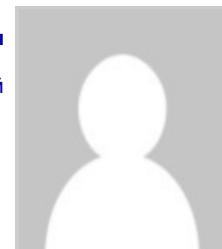
Жанр струнного квартета в творчестве Бетховена и Шостаковича: тематические и интонационные связи

Бальшин Владимир Владимирович

Заслуженный артист России, доцент кафедры камерного ансамбля Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

101000, Россия, г. Москва, ул. Большая Никитская, 11/13

✉ vb-cello@mail.ru



[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.5.68840

EDN:

AMRFRM

Дата направления статьи в редакцию:

29-10-2023

Дата публикации:

16-11-2023

Аннотация: Жанр струнного квартета занимает важное место в истории отечественной и западноевропейской музыки. Его формирование начинается в творчестве Моцарта, Гайдна и Бетховена и проходит революционный путь от «приятной музыки для дилетантов» до серьёзного жанра, «рассчитанного на знатоков и профессионалов». В статье исследуется жанр струнного квартета на примере творчества Бетховена и Шостаковича в аспекте интонационных и тематических связей, а также параллелей творчества. Автор приводит примеры тематического, интервального, интонационного и фактурно-мелодического цитирования сочинений Бетховена в квартетах Шостаковича. Выявляется взаимосвязь Бетховена с русской культурой, в частности, в отношении работы с материалом русских песен в квартетах, написанных по заказу графа Разумовского. Раскрывается тяготение Шостаковича к творчеству Бетховена, близость

его композиторского стиля и идей в отношении концептуальности, архитектоники, использовании музыкально-выразительных средств и склонности к динамическому натиску. Методология исследования основана на анализе исторических материалов, музыкальных статей, концепций выдающихся историков и теоретиков музыки. Материалом стали партитуры струнных квартетов двух выдающихся авторов - Бетховена и Шостаковича. Основными выводами данного исследования является выявление тематических и смысловых связей между квартетами Бетховена и Шостаковича. Автор делает вывод о том, что Шостакович часто обращался к творчеству Бетховена, использовал его методы и приемы работы с материалом, структуру цикла, включал в свои квартеты аллюзии на темы, интонации и даже использовал целые фактурные отрывки из музыки Бетховена - и все это он преломлял через призму своего творческого стиля. Новизна статьи заключается в выявлении связи творчества Бетховена с русской музыкой, использование композитором мелодий русских песен в «Русских квартетах», а также интонационно-тематические параллели между квартетами Бетховена и Шостаковича. Кроме того, в статье раскрывается особая роль исполнителя в работе над квартетом как у Бетховена, так и у Шостаковича - этим подчеркивается сходство творческого процесса двух авторов - представителей разных эпох.

Ключевые слова:

Бетховен, Шостакович, струнный квартет, жанр, тематические связи, смысловые параллели, камерное исполнительство, русский квартет, Квартет имени Бетховена, квартет имени Бородина

Жанр струнного квартета занимает важное место в истории отечественной и западноевропейской музыки. Его формирование начинается в творчестве Моцарта, Гайдна и Бетховена и проходит революционный путь от «приятной музыки для дилетантов» до серьёзного жанра, «рассчитанного на знатоков и профессионалов» [\[6, с. 114\]](#).

На основе традиций, заложенных венскими классиками, вырабатывается современный тип струнного квартета, обладающий индивидуальными чертами и обновленным образно-смысловым рядом. В исполнительской практике с годами выработался определенный репертуар, в котором особняком стоят квартеты Д. Д. Шостаковича. Они становятся образцом диалога эпох, стилей и направлений, тесного взаимодействия традиций и новаций.

Как один из наиболее сложных и одновременно тонких видов музыкального искусства, жанр струнного квартета является лакмусовой бумажкой музыкального стиля, композиторского языка и мастерства автора, поэтому чаще всего к нему обращаются в зрелый период творчества. Струнный квартет ставит перед композитором сложную задачу передать всю глубину и богатство внутреннего содержания в очень лаконичном, прозрачном и филигранном жанре, а исполнителям, в свою очередь, предстоит решить сложнейшие с исполнительской точки зрения задачи.

Существует ряд исследований жанра струнного квартета, таких как «Квартетное искусство» Р. Давидяна [\[2\]](#), «Вопросы квартетного исполнительства» Л. Раабена [\[9\]](#), «Струнный квартет в русской музыке: 1790-1860 годы» Л. Синявской [\[10\]](#), Г. Фельдгуна [\[12; 13; 14\]](#) и др. Важные сведения об исполнительской стороне квартетов находятся в

трудах музыкантов: «Квартеты Шостаковича глазами исполнителя» Ф. Дружинина, воспоминания В. А. Берлинского в книге В. Теплитской «Дар бесценный» [11] и др.

Творческий союз Шостаковича и квартета им. Бетховена имеет полувековую историю, которая отражена в дневниках альтиста В. Борисовского и в письмах Д. Шостаковича второму скрипачу В. Ширинскому. Важные сведения содержатся в книге о первой скрипке квартета им. Бетховена «Д. М. Цыганов» [15] автора А. Ширинского.

В связи с этим, несмотря на разнообразие литературы, посвященной жанру струнного квартета, интерес представляет более глубокое изучение внутренних тематических и смысловых связей, присутствующих между квартетами Бетховена и Шостаковича.

Объектом исследования данной статьи является квартетное творчество Бетховена и Шостаковича в их взаимосвязи. Цель исследования – выявить параллели между струнными квартетами в творчестве Бетховена и Шостаковича в отношении их тематических и интонационных связей. Основными задачами статьи стало выявление связи творчества Бетховена с русской музыкой и использование композитором мелодий русских песен в «Русских квартетах», а также интонационно-тематические параллели между квартетами Бетховена и Шостаковича. Кроме того, в статье раскрывается особая роль исполнителя в работе над квартетом как у Бетховена, так и у Шостаковича – этим подчеркивается сходство творческого процесса двух авторов – представителей разных эпох.

Одной из отличительных черт квартета была роль конкретного музыканта-исполнителя в творческом процессе композитора. Часто как отечественные, так и зарубежные композиторы создавали струнные квартеты, рассчитывая на определенных исполнителей. Так, Бетховен создавал квартеты, ориентируясь на виртуозность первого скрипача И. Шуппанцига [11]. Мастерство скрипача отложило отпечаток на партитуру струнных квартетов композитора, которые вышли на новый уровень как в отношении технической сложности, так и в смысле содержания, по сравнению с более ранними образцами жанра. Шостакович также создавал свои квартеты в расчете на конкретных музыкантов квартета им. Бетховена (в те годы в состав квартета входили Дм. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский и С. Ширинский), «исполнительское мастерство которых способствовало созданию многих камерных сочинений отечественных композиторов» [3, с. 160]. Шостакович учитывал не только особенности звука каждого музыканта, но и манеру игры. Квартету им. Бетховена посвящены почти половина из всех струнных квартетов: №№ 3 и 5 (всему составу), № 11 (В. Ширинскому), №12 (Дм. Цыганову), № 13 (В. Борисовскому), № 14 (С. Ширинскому).

Вплоть до XIX столетия произведения Бетховена в России «не исполнялись в концертах, не звучали в частных домах, имя композитора не встречается в мемуарной литературе и личной переписке» [8, с. 126]. В начале XIX века музыка Бетховена становится известной. К середине столетия восприятие музыки венского классика и его личности меняется. В 50–60-ые годы он воспринимается не как «отверженный гений-отшельник, но вождь, указующий путь в будущее для всего прогрессивного человечества» [7, с. 333]. К XX веку поздние сочинения Бетховена все еще воспринимаются настороженно даже у некоторых профессиональных музыкантов. Однако постепенно приходит признание творчества Бетховена как выдающейся в мировом музыкальном искусстве. Именно в советской России музыка Бетховена стала объектом культа, а его Третья, Пятая и Девятая симфонии, а также Соната «Аппассионата», были созвучны идеям октябрьской революции и ее инициаторов.

В свою очередь, отношения Бетховена и России (в частности, русского фольклора) складывались более благополучно. Среди струнных квартетов Бетховена особняком стоят так называемые «Русские» квартеты оп. 59, написанные по заказу графа Разумовского. Свое название они получили не случайно: тематический материал квартетов тесно связан с русской музыкой. Первый и Второй квартеты, написанные в 1806 году, содержат мелодии из «Собрания русских народных песен с их голосами» (издание Н. А. Львова и И. Б. Прача) – песню «Ах, талан ли мой, талан» (финал Первого квартета) и «Слава на небе солнцу высокому» (скерцо из Второго квартета).

Исследователи творчества Бетховена (в частности, Л. Кириллина [5]) обращают внимание на то, что музыка «русских» квартетов не только связана с цитатным материалом, но и в целом имеет «русский дух», содержит интонации русской протяжной.

В finale Квартета оп. 59 (№ 1) Бетховена звучит эта русская мелодия, которая идеально встраивается в общий интонационный «каркас» сочинения. Она интонационно перекликается с основной темой I части, имеющей мужественный характер, созданный тембром виолончели. Интересно, как композитор трактует песню «Слава» («Слава на небе солнцу высокому»). Она тоже хорошо сочетается с основной темой, поскольку соответствует ей по духу и мелодии. Бетховен использует ее в среднем разделе Скерцо, поэтому темп темы быстрый. Русская песня становится темой полифонических вариаций, звучит то восторженно, то торжественно. Возможно, Бетховен ассоциировал слово «слава» с начальным возгласом латинского текста второй части Мессы: *Gloria in excelsis Deo* — «Слава в вышних Богу». Отсюда произрастает неожиданный «учёный» контрапунктический стиль обработки русской песни.

Между камерным творчеством Бетховена и Шостаковича можно найти множество параллелей и глубинных связей, касающихся методов работы с тематизмом, трактовки полифонических форм [1, с. 352]. Как отметил Ф. С. Дружинин, «историки музыки и теоретики справедливо относят Шостаковича в его квартетном творчестве к композиторам, продолжающим бетховенские традиции. Это касается и самого квартетного письма, разнообразия формы и масштаба композиции» [4, с. 110]. Привлекает внимание размах и внутреннее развитие квартетов Шостаковича, основой которого является симфонизм, а также возросшая роль выразительных речитативов солирующих инструментов, как и в последних квартетах Бетховена.

Шостакович посвятил памяти Бетховена финал Сонаты для альта и фортепиано, в основу которого легла тема из «Лунной сонаты» Бетховена, получившая новый смысл – «оплакивание обреченной на гибель высокой культуры» [1, с. 352]. Отметим также значение фортепианной музыки Бетховена, которую Шостакович-пианист высоко ценил и часто исполнял (Соната си-бемоль мажор соч. 106 была исполнена музыкантами на выпускном экзамене в Консерватории). Шостаковичу-композитору были близки «концептуальная ясность и архитектоническая уравновешенность, тяготение к разумной экономии средств и вместе с тем заметная склонность к динамическому натиску» [1, с. 354], характерные для стиля Бетховена. Еще один важный скрепляющий элемент – чувство юмора от легкой иронии до гротеска.

С другой стороны, именно благодаря Шостаковичу и у слушателей, и у исполнителей в России изменилось восприятие музыки Бетховена, которая часто предвосхищала ряд важнейших аспектов искусства Шостаковича.

Со стилем поздних квартетов Бетховена была тесно связана танеевская линия, проникшая в творческие поиски Д. Шостаковича. Особенное значение приобрели пять квартетов Бетховена, написанных в поздний период творчества — вершина камерного творчества гения — в которых предвосхищены некоторые особенности музыкального мышления XX века [3, с. 163]. И Танеев, и Шостакович были художниками универсального мышления, стремившимися к слиянию воедино полифонического склада письма как у Баха, совершенству структурных пропорций как у Моцарта, масштабам и глубине замысла как у Бетховена.

Говоря о тематических связях, важно упомянуть многочисленные аллюзии и даже цитаты из квартетов Бетховена, которые присутствуют в квартетах Шостаковича. Так, например, в Первой части Струнного квартета №2 оп. 68 Шостаковича (пп. 262–263) есть ритмически или мелодически схожий мотив в партии виолончели из Первой части Струнного квартета оп. 59 №1 Бетховена (мелодия звучит на октаву выше):

Пример 1. Бетховен. Первая часть Квартета оп. 59 №1 (пп. 1 – 7)

Allegro.

Пример 2. Шостакович. Первая часть Квартета №2 оп. 68 (пп. 262–263).

Еще один любопытный пример фактурно-мелодического цитирования — Третья часть Квартета № 4 оп. 83 Шостаковича (ц. 53), в которой повторяется унисон второй скрипки, альта и виолончели из Второй (медленной) части Квартета оп. 18 № 6 Бетховена (пп. 61 – 65):

Пример 3. Бетховен. Вторая (медленная) часть Квартета оп. 18 № 6 (пп. 61 – 65)



Пример 4. Шостакович. Третья часть Квартета № 4 оп. 83 (тт. 140 – 141).



Отметим, что Шостакович часто не только сохраняет исходную мелодию, ритмический рисунок, фактуру, но и тональность и даже динамику.

Шостакович хорошо знал и очень ценил музыку Бетховена, поэтому в его произведениях встречаются цитаты и аллюзии не только из квартетов, но и других произведений, принадлежащих камерно-инструментальному творчеству. Например, в начале Финала Квартета № 2 Шостаковича появляются такие же квинты в партии виолончели, что и в Финале Сонаты для виолончели и фортепиано № 4 оп. 102 № 1 Бетховена:

Пример 5. Бетховен. Финал Сонаты для виолончели и фортепиано № 4 оп. 102 № 1.



Пример 6. Шостакович. Финал Квартета № 2 оп. 68.



Помимо интонационных связей, мы можем видеть и структурные: так, в Первом квартете оп. 49 Шостаковича тоже отсутствует медленная часть, как и в Квартете оп. 18 № 4 Бетховена.

Итак, Шостакович часто обращался к творчеству Бетховена, использовал его методы и приемы работы с материалом, структуру цикла, включал в свои квартеты аллюзии на темы, интонации и даже использовать целые фактурные отрывки из музыки Бетховена – и все это он преломлял через призму своего творческого стиля.

[\[11\]](#) И. Шуппанциг служил у К. Лихновского с 1794 по 1799 гг., а в 1808-м перешёл на службу к Разумовскому.

Библиография

1. Акопян Л. О. Чем Бетховен был для Шостаковича (и чем Шостакович стал для Бетховена) // Вестник Российской христианской гуманитарной академии. Вып. 21, № 4-2, 2020. С. 352-364.
2. Давидян Р. Квартетное искусство Текст. М.: Музыка, 1984. 270 с.
3. Дехтяренко Е. В. Претворение традиций русского классического квартета в творчестве Дм. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2009. № 2(5). С. 161-164.
4. Дружинин Ф. Квартеты Шостаковича глазами исполнителя: к 90-летию композитора: сб. статей / сост. Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 1997. С. 110-116.
5. Кириллина Л. В. К истории «Русских» квартетов Бетховена // Вестник истории, литературы, искусства. 2006. Т. 2. С. 161-172.
6. Кириллина Л. В. Бетховен. М.: Молодая гвардия, 2019. 496 с.
7. Ковалевский Г. В. Русские рецепции Бетховена XIX века: трансформация образа гения // Вестник Российской христианской гуманитарной академии. – 2020. – Т. 21. – № 4-2. – С. 342-251.
8. Музикальный Петербург. Век XVIII. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Т. 1.
9. Раабен Л. Вопросы квартетного исполнительства. М.: Советский композитор, 1960. 107 с.
10. Синявская Л. Струнный квартет в русской музыке: 1790-1860 гг.. Екатеринбург : Науч. издание УГК, 2004. 290 с.
11. Теплитская В. Дар бесценный. Диалоги с В. А. Берлинским. Воронеж : Центр духовного возрождения Чернозёмного края, 2004. 80 с.
12. Фельдгун Г. История Западноевропейского смычкового квартета (от истоков до

- начала XIX века). – Новосибирск, 2000. – 253 с.
13. Фельдгун Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: лекционный курс для студентов оркестрового фак. музыкальных вузов. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2006. 500 с.
 14. Фельдгун Г. Чешский квартет в процессе развития европейской музыки (XVII-XIX века). – Новосибирск: Изд. НТК, 1993. 259 с.
 15. Ширинский А. Д. М. Цыганов – скрипач, артист, педагог. М., 1999. 174 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философия и культура» статьи под заголовком «Жанр струнного квартета в творчестве Бетховена и Шостаковича: тематические и интонационные связи» является совокупность тематических и интонационных связей отдельных фрагментов струнных квартетов Л. Бетховена и Д. Шостаковича. Необходимо отметить, что выбранная автором тема соответствует одной из разрабатываемых на систематической основе в отечественном и зарубежном музикономии, поэтому целесообразно было бы представить статью в специализированный научный журнал: например, в «PHILHARMONICA. International Music Journal». В целом тема данной статьи могла бы быть ориентирована на исследование одной из проблем, соответствующих тематике таких рубрик журнала «Философия и культура», как «Диалог культур» или «Связь времен». Однако, в представленном исследовании внимание уделено исключительно специальной музикономической проблеме (наличию тематических и интонационных связей в отдельных фрагментах струнных квартетов Бетховена и Шостаковича). Несоответствие тематики – достаточное основание для отклонения статьи и рекомендации опубликовать её в более подходящем журнале.

Вместе с тем, можно высказать ряд замечаний, которые нацелены на повышение качества запланированной автором публикации и могут быть полезны вне зависимости от научной специализации журнала.

Прежде всего не приемлема недоказанность в изложении программы исследования: автор намерено (чтобы скрыть тематическое несоответствие статьи тематике журнала «Философия и культура») или непреднамеренно не пояснил ни объект, ни научную проблему, ни цель исследования, ни логику решения комплекса познавательных задач. В результате статья теряет существенную научную составляющую – прозрачность верификации запланированных и достигнутых результатов.

Несколько проясняет ситуацию краткий обзор автором специальной литературы: определена предметная область исследования, образованная вокруг систематических исследований жанра струнного квартета в творчестве Бетховена и Шостаковича; уточнен предмет исследования – «интерес представляет более глубокое изучение внутренних тематических и смысловых связей между квартетами Бетховена и Шостаковича». Предметная область указывает на исключительно искусствоведческий интерес автора, вместе с тем, краткость обзора литературы не позволила автору оценить степень изученности обозначенного предмета. Автор не резюмировал, касались ли его коллеги тематических и смысловых связей между квартетами Бетховена и Шостаковича, или он впервые проблематизирует тему? Автор проигнорировал необходимость определения неизученной до него области (проблемы) и обоснования актуальности

нового научного знания, которое он привносит в музыковедение (или культурологию). Здесь, кстати, автором упущена возможность проблематизации и философско-культурологического интереса, который бы оправдал публикацию статьи в соответствующих рубриках журнала «Философия и культура» («Диалог культур» или «Связь времен»), тем более что автор в основной части статьи касается факта обращения Л. Бетховена к интонационному материалу обработок русского песенного фольклора, а за тем на базе анализа фрагментов музыкальных произведений вскрывает обратный процесс (интерес Шостаковича к интонациям Бетховена). Такая перспектива доработки статьи вполне вероятна. Для её реализации необходим акцент исследовательского интереса на интеграционных процессах в академической музыкальной культуре, к которой относится творчество выдающихся композиторов. В таком случае необходимо уточнить объект исследования (академическая музыкальная культура) и интерпретировать полученный автором результат (обнаруженные интонационные связи в произведениях композиторов) в аспекте прибавления научного знания в область культурологических исследований диалога культур и связи различных исторических эпох (что требует включения в обзор научной литературы по этим темам и существенной доработки итогового вывода).

В итоговом выводе автор резюмирует: «Шостакович часто обращался к творчеству Бетховена, использовал его методы и приемы работы с материалом, структуру цикла, включаял в свои квартеты аллюзии на темы, интонации и даже использовать целые фактурные отрывки из музыки Бетховена – и все это он преломлял через призму своего творческого стиля». Для проблемной области музыковедения или культурологии представленный вывод достаточно банален, хотя он и вытекает из авторского анализа отдельных фрагментов квартетов Шостаковича и Бетховена. Рецензент подчеркивает, что отсутствие в статье авторской оценки новизны полученного им результата, а также его теоретической и практической значимости, не позволяет в достаточной степени однозначно отнести его к области кумулятивно накапливаемого нового знания в какой-то отрасли.

Таким образом, приходится констатировать, что предмет исследования раскрыт автором недостаточно ясно.

Методология исследования строится вокруг базового приема компаративного анализа (сравнения). Вместе с тем, автор не обосновывает свой выбор теоретико-методических оснований и игнорирует необходимость ссылки на источник выбранного им инструментария (в библиографии отсутствует такая литература). Нет в статье и авторской оценки проведенной им выборки эмпирического материала: из текста статьи не ясно, являются ли проанализированные автором фрагменты полным и исчерпывающим перечнем тематических и смысловых связей между квартетами Бетховена и Шостаковича или приведенные примеры каким-то образом дополняют уже исследованную коллегами часть струнных квартетов композиторов?

Учитывая методическую значимость использованных автором иллюстраций (нотных примеров), необходимо отметить неудовлетворительное качество их визуализации: обозначенное автором количество тактов в подписях примеров не полностью отражено на рисунках, в примерах 3, 4 выделенные автором фрагменты не видны (возможно, это исключительно техническая проблема, но она значительно снижает качество авторской аргументации).

Опять же, как было отмечено выше, логика последовательности решаемых познавательных задач и примененных для их решения научных методов недостаточно прозрачна. Это, по всей вероятности, не позволило автору сформулировать промежуточные выводы в основной части статьи и обобщить их в итоговом выводе.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что «в истории

западноевропейской и отечественной музыки струнного квартет занимает видное место». С одной стороны, приведенный аргумент обосновывает обращение автора к определенному эмпирическому материалу, с другой – для обоснования необходимости и своевременности представленного вниманию читателя исследования этого тезиса явно недостаточно. К примеру, если автор все же решится акцентировать внимание на культурологической проблематике, то особую остроту подобные компаративные исследования обретают в современных условиях цивилизационного противостояния Запада и России, когда под лозунгами сохранения каких-то ценностей оправдываются деструктивные практики отмены культуры или жесткой её цензуры по идеологическим основаниям.

Научная новизна, выраженная в обращении автора к конкретному эмпирическому материалу, в представленном исследовании безусловно есть, но было бы уместно поместить полученный результат в актуальный контекст систематических музыковедческих или культурологических исследований.

Стиль в целом в представленном тексте выдержан научный, хотя по техническому регламенту подписи к рисункам следует размещать под приведенные примерами и обозначать в соответствии с принятим стандартом (Рисунок 1, Рисунок 2 ...). Структура статьи в некоторой степени соответствует логике изложения результатов научного исследования, но, как отмечено выше, остаются вопросы касательно полноты содержания введения, основной части и итогового вывода.

Библиография в общих чертах отражает проблемную область изучения струнного квартета в творчестве Бетховена и Шостаковича (слабым местом остается отсутствие литературы теоретико-методологического характера); требуется корректура оформления списка в едином стандарте.

Апелляция к оппонентам в целом корректна, хотя автор избегает дискуссий с коллегами и теоретической критики их работ.

Интерес читательской аудитории журнала «Философия и культура» к представленной статье может быть гарантирован только при условии доработки программы исследования и итогового вывода с учетом тематики журнала. Хотя, возможно, автору было бы проще внести небольшие правки в плане методического сопровождения достигнутого результата из расчета на публикацию в специализированном музыковедческом журнале (например, «PHILHARMONICA. International Music Journal»).

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Жанр струнного квартета в творчестве Бетховена и Шостаковича: тематические и интонационные связи», в которой проведен анализ взаимосвязи квартетного творчества в произведениях двух великих композиторов.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что как один из наиболее сложных и одновременно тонких видов музыкального искусства, жанр струнного квартета является лакмусовой бумажкой музыкального стиля, композиторского языка и мастерства автора, поэтому чаще всего к нему обращаются в зрелый период творчества. Струнный квартет ставит перед композитором сложную задачу передать всю глубину и богатство внутреннего содержания в очень лаконичном, прозрачном и филигранном жанре, а исполнителям, в свою очередь, предстоит решить сложнейшие с исполнительской точки зрения задачи.

Актуальность исследования обусловлена тем, что современный тип струнного квартета, обладающий индивидуальными чертами и обновленным образно-смысловым рядом, выработан на основе традиций, заложенных венскими классиками. Квартеты Д.Д. Шостаковича являются образцом диалога эпох, стилей и направлений, тесного взаимодействия традиций и новаций.

Цель исследования – выявить параллели между струнными квартетами в творчестве Бетховена и Шостаковича в отношении их тематических и интонационных связей. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: выявление связи творчества Бетховена с русской музыкой и использование композитором мелодий русских песен в «Русских квартетах»; определение интонационно-тематических параллелей между квартетами Бетховена и Шостаковича. Объектом исследования данной статьи является квартетное творчество Бетховена и Шостаковича в их взаимосвязи. Методологической базой послужили общенаучные методы анализа и синтеза, а также компаративный и музыковедческий анализ. Научную новизну исследования составило изучение внутренних тематических и смысловых связей, присутствующих между квартетами Бетховена и Шостаковича. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды Г. Фельдгугна Л. Синявской Л. Раабена, Р. Давидяна и др. Эмпирическим материалом выступили произведения Людвига ван Бетховена и Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Проведя анализ степени научной проработанности проблематики, автор отмечает достаточное количество теоретических исследований и практических рекомендаций, посвященных жанру струнного квартета. Однако автор отмечает также и отсутствие трудов, освещдающих взаимовлияние творчества композиторов Бетховена и Шостаковича.

Как отмечает автор, в советской России музыка Бетховена стала объектом культа, а его Третья, Пятая и Девятая симфонии, а также Соната «Аппассионата», были созвучны идеям октябрьской революции и ее инициаторов.

Автором проведено детальное сравнение произведений двух великих композиторов по некоторым основным параметрам: роль конкретного музыканта-исполнителя в творческом процессе композитора, тематизм, трактовка полифонических форм.

Автор приходит к заключению, что отношения Бетховена и России, в частности, русского фольклора, складывались благополучно. Среди струнных квартетов Бетховена особняком стоят так называемые «Русские» квартеты оп. 59, написанные по заказу графа Разумовского. Музыка «русских» квартетов не только связана с цитатным материалом, но и в целом имеет «русский дух», содержит интонации русской протяжной. Шостакович, в свою очередь, часто обращался к творчеству Бетховена, использовал его методы и приемы работы с материалом, структуру цикла, включал в свои квартеты аллюзии на темы, интонации и даже использовать целые фактурные отрывки из музыки Бетховена.

Все тезисы и аргументы автора подкреплены наглядным графическим материалом.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение развития и взаимовлияния музыкальных и исполнительских жанров представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру,

способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 15 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Ван Ш. — Адольф Нурри — певец Июльской революции // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.5.69333 EDN: HNIUVC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69333

Адольф Нурри — певец Июльской революции

Ван Шичжэ

ORCID: 0009-0008-9680-7955

преподаватель, факультет музыки и танцев, университет Шихэцзы

832000, Китай, Синьцзян-Уйгурский автономный район автономная область, г. Шихэцзы, ул. 北四路, 280

✉ shizhe.wang@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыкальный театр"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.5.69333

EDN:

HNIUVC

Дата направления статьи в редакцию:

14-12-2023

Аннотация: Предметом статьи являются социокультурные и религиозно-философские взгляды крупнейшего французского тенора XIX века Адольфа Нурри (1802 – 1839). Его сценическая деятельность осуществлялась в парижском театре Opéra, а во время Июльской революции 1830 года он выступал с революционными песнями, поддерживая и вдохновляя соотечественников на борьбу за свободу. Рассматривая творческий портрет и революционно-агитаторскую активность Нурри в 1830-е годы, автор сосредотачивается на его приверженности идеям сенсимонизма, в частности, на стремлении к углублению религиозно-нравственной роли театра в обществе. Охарактеризовать духовные поиски певца позволяет опора на различные исторические свидетельства – доктринальные положения сенсимонистов, комментарии очевидцев, статьи в газетах, письма самого Нурри. Методологическая стратегия исследования заключается в опоре на социально-исторический и социокультурный подходы. Большой массив исторических источников, привлекаемых автором, составляет литература на иностранных языках, работа с которыми предполагает лингвистические методы исследования. Сочетание различных подходов и опора на надежные исторические

источники позволяет достичь научной новизны: Нурри впервые охарактеризован как певец Революции, наложившей глубокий отпечаток на его артистический облик, религиозно-нравственные воззрения и планы практической реализации. Новым для музыковедения является представленный портрет Нурри как адепта сенсимонистской идеи о священной миссии артиста и религиозно-воспитательной функции театра. В результате предпринятого исследования становится очевидна глубокая вовлеченность Нурри в социокультурную жизнь Франции, а его артистизм выделяется в особое художественное явление благодаря беспрецедентному эмоциональному воздействию артиста на современников. Материалы, наблюдения и выводы, изложенные в статье, найдут применение в историческом музыкознании и будут полезны современным оперным исполнителям.

Ключевые слова:

Адольф Нурри, голос, певец, актер, театр, сенсимонизм, Июльская революция, революционные идеалы, Эмиль Барро, Эдуард Шартон

Французская большая романтическая опера, сформировавшаяся как жанр в конце 1820-х годов, выдвинула плеяду выдающихся оперных певцов, среди которых Лора Чинти-Даморо, Жюли Дорю-Гра, Корнели Фалькон, Никола Левассер, Жильбер Дюпре, Адольф Нурри. Их исполнительское мастерство инспирировало композиторов на создание технически сложных и драматически многослойных оперных ролей. Опираясь на давние французские традиции декламационной выразительности, они добавили к своему профессионализму лучшие достижения итальянского *bel canto*, утвердив на французской сцене новый симбиоз драматизма и вокальной виртуозности.

Изучая оперные партии, созданные для певцов парижского оперного театра, современные исследователи отмечают расширение их диапазона, усиление виртуозно-технического компонента, увеличение масштаба оперных форм, возрастание роли динамических нюансов. Большое внимание уделяется драматическому аспекту оперных партий, включающему изучение сценического поведения, актерского мастерства, особенностей внешнего облика певцов прошлого. Все исследования такого рода концентрируются на анализе вокально-драматического портрета певца, который прорисовывается благодаря изучению его оперных партий и зафиксированных очевидцами комментариев. Нередко этот портрет дополняется подробной творческой биографией артиста, цитированием его писем и высказываний, если таковые сохранились и оказались в свободном для исследователя доступе.

Хотя описанный подход продемонстрировал очевидную эффективность, он не дает исчерпывающей полноты представлений о внутренней жизни и духовно-нравственных поисках певца, его религиозно-философских взглядах и его отношении к событиям, происходящим в обществе. В особенности это касается артистов, выступающих на большой сцене в период глубоких социальных потрясений – войн, революций, реформ. Июльская революция 1830 года покончила с монархией Бурбонов и установила конституционную монархию. Изменения, связанные с отменой цензуры и утверждением свободы слова, коснулись всех слоев общества и общественных институтов, но в особенности – театра. Остались ли артисты равнодушны к этому огромному социальному сдвигу, продолжая выступать как раньше или были вовлечены в общественное движение? Интересовали их только профессиональные и частные вопросы или они взаимодействовали с важными фигурами в политике, науке, философии, литературе?

Получить ответы на подобные вопросы сегодня можно лишь в том случае, если сохранились исторические источники, содержащие необходимую информацию: дневники, письма, статьи или мемуары того или иного артиста.

Общественная активность Адольфа Нурри не получила исчерпывающего освещения в переписке и до сих пор нет никаких сведений о наличии его дневников и воспоминаний. Но его первый биограф Луи Кишра был лично знаком с артистом и в трехтомной биографии 1867 года изложил достаточно много ценных документальных свидетельств: письма, цитаты из газет и журналов, комментарии театральных критиков, свои собственные наблюдения. Все это позволяет составить ясное представление о социокультурных и религиозно-философских взглядах Адольфа Нурри, которые развивались под воздействием учения Анри Сен-Симона и его последователей. Цель статьи заключается в том, чтобы охарактеризовать отношение певца к Июльской революции и выявить влияние сенсимонизма на его духовную эволюцию.

Адорльф Нурри родился в семье оперного певца, тенора Луи Нурри (1780 – 1831). Луи Нурри занимался торговлей алмазами, но в 1805 году успешно дебютировал на сцене парижского театра *Opéra* в «Армиде» Глюка, и с тех пор пение на сцене стало его второй профессией. Оба сына Луи Нурри были вдохновлены примером отца и с детства мечтали об оперной карьере. Нурри-отец возражал, считая наилучшим выбором для сыновей продолжить семейный бизнес. Однако, артистическая атмосфера в их доме – общение отца с оперными «звездами», репетиции, премьеры, обсуждения – сыграли свою роль и определили театральный выбор сыновей. Адольф Нурри стал ведущим тенором парижской *Opéra*, его младший брат Огюст (1808 – 1853) – тенором театра *Opéra-Comique*, а затем солистом в оперных труппах Гааги, Антверпена, Амстердама.

В 1819 году в Париже начал выступать Мануэль Гарсия Старший (1775–1832) – знаменитый неаполитанский тенор, прославившийся в операх Россини [\[1, с. 78 – 99\]](#). Адольф Нурри втайне от отца стал брать уроки вокала у Гарсии, который часто гостил в доме своего коллеги. Отец узнал об обучении, когда оно подходило к концу, и уже в постановке оперы Глюка «Ифигения в Тавриде» (1821) Луи Нурри уступил сыну теноровую партию Пилада, а себе оставил второстепенную роль скифа. Следующие пять лет Адольф исполнял теноровые роли в операх Глюка, Спонтини, Сальери, Буальтье, Изуара и других. В 1826 году Луи Нурри покинул сцену *Opéra*, оставив в качестве первого тенора своего сына.

В 1825 году к постановке готовилась опера Джоаккино Россини «Осада Коринфа», переделанная из его итальянской оперы «Магомет II». Россини, переехавший в Париж годом раньше, не только адаптировал оперу к французскому либретто, но и изменил оперные партии в соответствии с возможностями исполнителей. Кроме того, композитору пришлось заняться вокальной переподготовкой парижских певцов – исполнителей главных партий.

Молодые певцы Оперы уже были обучены в традициях итальянской школы, но их стиль пения отличался особым вниманием к нюансам декламации, особенно в речитатах. Этот процесс был взаимным: насколько скрупулезно Россини стремился учесть в своих композициях все стилевые нюансы французской оперной школы, настолько страстно французские певцы, в том числе Адольф Нурри, перенимали лучшие достижения итальянского *bel canto*: свободу звуковедения, гибкость, подвижность голоса, необходимые для исполнения вокальных украшений. Пройдя отличную подготовку у Россини, Нурри затем исполнил главные теноровые партии во всех его парижских операх: «Осада Коринфа» (Неокл), «Моисей и Фараон» (Аменофис), «Граф Ори»

(заглавная партия), «Вильгельм Телль» (Арнольд).

Голос Адольфа Нури классифицировался как *haute-contre*: высокий тенор, по своим характеристикам схожий с итальянским *tenore-contraltino* [2]. Голос Нури имел такой же диапазон, как у итальянских теноров Россини, так же мастерски и незаметно умел делать переходы из грудного регистра (*voce di petto*) в головной (*voce di testa* или *falsettone*). Однако, драматический характер персонажей Нури в парижских операх Россини несколько отличался. Это уже был не просто нежный любовник, преодолевающий различные препятствия для воссоединения с возлюбленной, а герой со сложной судьбой, не лишенный противоречий, совершающий не только личностный, но и гражданский выбор.

Социальные и религиозные конфликты, положенные в основу французской большой оперы, создавали благоприятную почву для развития амплуа героического тенора, который всегда вовлечен в стихию романтических страстей, социальной борьбы и ее трагических последствий. Если в операх Россини наметилось драматическое усиление главной теноровой партии, то в больших операх Обера, Мейербера и Галеви эта тенденция достигла кульминации. Адольф Нури был создателем, первым интерпретатором главных ролей во всех этих операх: «Немая из Портичи» (Мазаньелло), «Роберт-Дьявол» (Роберт), «Густав III» (король Густав), «Иудейк» (Элеазар), «Гугеноты» (Рауль).

Многие герои, которых играл Адольф Нури, выражали протест против несправедливости, угнетения и насилия. Их партии предполагали особый вокальный стиль, основанный не столько на виртуозном пении, сколько на высоком, звонком голосе, который давал головной регистр. Современники отмечали, что у певца был очень красивый головной голос. Ф. Галеви называл его «грациозным и звучным одновременно» [3, р. 153], а один парижский критик сравнивал высокий голос Нури с голосами кастратов: «Он приглушает фальцет, в котором он заходит слишком далеко и который придает его голосу отпечаток третьего пола» [4, с. 29]. Это же отмечал и Г. Берлиоз: «...у высоких нот головного голоса Нури есть очень женственный призвук» [4, с. 29].

Достигнув больших успехов в освоении *bel canto*, Нури объединил итальянскую виртуозную гибкость и трогательную кантилену с французской декламационной выразительностью, бывшей в те времена индикатором драматической глубины и правдивости. Это ценное качество он, по-видимому, перенял у своего отца, который обучался вокалу у исключительно одаренного певца и педагога Пьера-Жана Гара (1762–1823). Гара, в свою очередь, покорил публику умением сочетать акробатическую подвижность итальянского вокала с выразительной французской артикуляцией и «привил синтезированный итало-французский стиль своим ученикам» [5, с. 209].

Адольф Нури был не только выдающимся певцом, но и талантливым актером. «Нури глубоко изучал роль и только постигнув и проанализировав ее как единое целое, он выявлял детали, четко распределения тень и свет», – отмечал Галеви, который часто наблюдал выступление Нури на сцене во время репетиций и представлений [3, р. 150]. Современники часто комментировали неподражаемую артистическую харизму Нури, его страстное стремление к правдивости выражения, преданность сцене и осознание священности своей социальной миссии.

Среди крупных фигур, оказавших большое влияние на формирование его творческой

натуры, выделяется величайший французский драматический актер и реформатор Франсуа-Жозеф Тальма (1763–1826). Тальма был представителем театрального классицизма, господствующего на французских сценах в эпоху Революции и Империи. Добиваясь глубины и правдивости актерской игры, Тальма стремился к классической красоте и ясности в создании образа. В те годы, когда Адольф Нурри занимался вокалом у Гарсии, он также брал уроки актерского мастерства у Тальмы; прославленный артист в то время редко выступал на сцене, но охотно делился накопленным опытом. Очевидно, Тальма притягивал юного артиста не только актерским мастерством, он и своим легендарным прошлым: в годы Великой Французской Революции Тальма возглавлял движение «Красная эскадра», пропагандирующее революционный классицизм, а в 1791 году – Театр Республики (*Théâtre de la République*). В годы Террора он стал другом и единомышленником Бонапарта, а позднее, в период Консульства и Империи – его любимым актером.

Нурри принадлежал следующему поколению французских артистов. Они были разочарованы итогами Великой Французской Революции, которые привели к власти Наполеона, а затем к реставрации Старого Режима. Но в них не угас запрос на социальную справедливость, а идеалы революции вдохновляли артистов, драматургов, писателей, композиторов. Первым биографом Адольфа Нурри был его современник Луи Кишра, знаяший его лично и много раз видевший его выступления. Кишра отмечал удивительное свойство таланта артиста: «Нурри производил самые потрясающие эффекты, когда он выражал любовь к родине, почтительную сыновнюю любовь, отеческую ласку или религиозное благоговение. Жертва ради долга, мученическое самопожертвование наделяли его талант сверхъестественным вдохновением» [\[6, p. 358\]](#).

Нурри был воодушевлен Июльской революцией, которая покончила с абсолютизмом, изгнав короля Карла X, и утвердила конституционную монархию в лице «короля-гражданина» Луи-Филиппа I. Конституционная хартия 1830 года, которой присягнул новый король, отменяла цензуру и гарантировала свободу печати. Нурри не только приветствовал, но и участвовал в революционных мероприятиях. Кишра изложил важные детали, описывая обстановку в театре *Opéra* 26 июля 1830 года – накануне Июльской революции, когда в Париже уже начались уличные волнения: «Мы говорили о государственных делах и репетировали “Вильгельма Телля”. Связь казалась безусловной. Я присутствовал на этой репетиции один в темном зале, в который время от времени проникали далекие слухи. Когда дошли до знаменитого терцета, где Вильгельм заявляет: “Или независимость, или смерть!” (*Ou l'indépendance ou la mort!*), всех охватил трепет, и люди, стоявшие в глубине сцены или за кулисами – актеры, музыканты, рабочие сцены, гвардейцы – пораженные внезапной искрой, подбежали и повторили возглас Вильгельма. <...> Прошло тридцать лет, и я не смог стереть из памяти воспоминания об этом молниеносном потрясении и воздействии этого странного, причудливого речитатива, где пение и музыкальный ритм переплелись со свободным излиянием слова, из которого, как огненный луч из мрака, вырвался столь ясный боевой клич» [\[7, p. 79\]](#).

Этот эпизод свидетельствует и об огромном актерском даровании Адольфа Нурри, и его пассионарной приверженности идеалам революции. Мечта о свободе, равенстве и счастье для своего народа придавала беспрецедентную убедительность его выступлениям, заражая зрителей верой в лучшее будущее. Во время «трех славных дней» июля 1830 года оперные постановки были отменены, а 4 августа театр снова открылся представлением оперы «Немая из Портичи», которая была дана без пятого, финального акта и заканчивалась победой неаполитанцев-революционеров во главе с

Мазаньелло [8, с. 445]. Нурри, исполнявший эту роль, вместо финала спел «Парижанку» (*La Parisienne*). Это был новый революционный гимн на слова Казимира Делавиня и мелодию немецкого военного марша *Ein Schifflein Sah Ich Fahreñ* адаптированного к французскому тексту незадолго или во время Июльской революции. По словам Л. Кишра, мелодию адаптировал сам Нурри весной 1830 года [7, р. 80], но во многих источниках также сообщается, что автором музыки был Д.-Ф.-Э. Обер. Текст «Парижанки» прославлял храбрость и непреклонность французского народа в борьбе против рабства и бесправия, а в последнем куплете вспоминалось о великих жертвах, принесенных на алтарь свободы.

Следующие дни Нурри пел «Парижанку» на разных сценах Парижа. В некоторые дни он посещал до четырех концертных площадок, вызывая небывалый энтузиазм публики. Наиболее памятным в сердцах современников и детально зафиксированным было его выступление в Пантеоне в июле 1831 года по случаю торжества, посвященного годовщине Июльской революции. Церемонию посетил король Луи-Филипп с делегацией почетных гостей; она проходила при огромном собрании народа, а в исполнении революционно-патриотических произведений принимали участие более пятисот музыкантов. Луи-Филипп запечатал бронзовые столы с именами жертв революции, и все присутствующие почтили павших борцов минутой молчания. Нурри исполнил кантату с хором, а потом «Парижанку»: припевы пелись хором, к которому присоединялись собравшиеся люди.

Спустя шесть лет, репортер газеты *Le National* вспоминал об этом выступлении Нурри, как о величайшем эмоциональном переживании для присутствующих: «Эффект, который он производил на все собрание, когда пел Барабаны из отряда наших братьев, невозможно описать: мужчины плакали, женщины падали в обморок, старики были растроганы до глубины души» [9]. Эта яркое свидетельство незаурядного таланта Нурри, умевшего пробудить у сограждан возвышенное патриотическое чувство, почти не отличается от ряда других комментариев, оставленных очевидцами.

«Барабаны из отряда наших братьев» – это первая строка последнего куплета «Парижанки», который для понимания общего смысла уместно процитировать целиком: «Барабаны из отряда наших братьев, / Прокатите похоронный сигнал / И мы народными лаврами / Покроем их триумфальный гроб. / О, храм скорби и славы / Пантеон, храни их память». Сегодня трудно представить глубокое воздействие этих строк, спетых звонким, выразительным голосом Нурри. Вероятно, на церемонии было много людей, сыновья, мужья и братья которых год назад погибли на июльских баррикадах, и их память была почтена столь возвышенным и благородным образом. Концерт завершился «Марсельезой», которую вместе с Нурри пели все. «Своды огромного здания сотрясали тысячи голосов, объединенных одним и тем же помыслом. Невозможно себе представить ничего более грандиозного и захватывающего. Я не думаю, что музыка, служащая великому чувству, когда-нибудь производила более поразительное воздействие» – отмечал Кишра [7, р. 82].

Патриотизм и религиозные чувства, вдохновлявшие Нурри, позволили ему создать незабываемые драматические образы пламенного бунтаря Мазаньелло в «Немой из Портичи», нежного сына и храброго патриота Арнольда в «Вильгельме Телле», преданного своему порочному отцу Роберта-Дьявола, пылкого и благочестивого Рауля в «Гугенотах». В каждой из этих ролей были строки, созвучные морально-этическим ценностям самого Нурри. Исполняя их, артист ощущал свою идентичность, словно он не играл роль, а выражал собственную страсть, когда сценическая ситуация ей

соответствовала. Именно эту удивительную способность Нурри подчеркивал его биограф: «Голос этот, столь мягкий и нежный, приобретал необычайную силу, когда ситуация требовала энергии. Тогда он вибрировал, звенел, грохотал без приглушенных нот; ему не было запрещено ничего, что способно выразить всегда точный замысел певца» [\[6, р. 279\]](#).

Можно предположить, что глубокое осознание своей социальной миссии как артиста у Нурри произошло под влиянием Тальмы. Но не менее важным было влияние сенсимонизма, идеи которого Нурри впитал, по всей вероятности, от Эдуарда Шартона и Эмиля Барро – умеренных сенсимонистов, выступавших за усиление морально-нравственной роли искусства.

Течение сенсимонизма представляло собой разновидность социального утопизма и сложилось во второй половине 1820-х годов, после смерти своего основателя Анри де Сен-Симона (1760–1825), когда его ученики О. Родриг, Б.-П. Анфантен, С.-А. Базар публично зафиксировали основные доктрины учения. Адольф Нурри, наряду с Листом и Берлиозом, примкнули к этому течению после Июльской революции 1830 года, когда сенсимонисты предпринимали наибольшие пропагандистские усилия для вовлечения известных личностей.

Сложно определить точную дату первого контакта Нурри с сенсимонистами. Однако корреспонденция Проспера Анфантена включает одно письмо к писателю и инженеру Анри Фурнелю, датированное 26 октября 1830 года. В нем говорится, что к сообществу сенсимонистов проявили интерес музыканты: «Нашим дамам пока не удалось набрать много рекрутов, но, поскольку на наших проповедях их около двухсот и нами все интересуются, мы вскоре должны получить хорошие результаты. К нам присоединяются несколько артистов: Лист, Берлиоз, Нурри» [\[10, р. 49\]](#).

Свидетельством сенсимонистских симпатий Нурри является тот факт, что в газете *Le Globe*, которой руководил философ и экономист Пьер Леру (также увлеченный в начале 1830-х годов идеями Сен-Симона), у Нурри была доля акций. С 1831 года газета стала официальным органом сенсимонистов, хотя Леру и Нурри должны были продать им свои доли. Кроме того, в начале 1832 года Адольф Нурри приобрел на 300 франков облигации общества сенсимонистов, чтобы поддержать развитие импонирующих ему идей.

Наиболее важной для него была идея о том, что ему как артисту доверена духовно-воспитательная и просветительская миссия. В своих высказываниях и письмах он часто выражал недовольство социальным и экономическим устройством Франции, утратой религиозной веры, а главное – стремлением театра быть развлечением для «богатых и праздных». В одном из своих писем он страстно осуждал развлекательный театр, потакающий «Вашим желто-перчаточным красавцам... Вашим аристократам Фондовой биржи» [\[11, р. 79-80\]](#).

Исполняя драматически сложные роли в больших операх Россини, Обера, Галеви и Мейербера, Нурри рассматривал их не только как произведения искусства, но и политический манифест, способный внушить зрителям идеи добра и справедливости. Изучая письма Нурри к друзьям, мы видим, что он решительно осуждал клаку – практику найма зрителей, которые аплодировали, чтобы поддерживать артистов на первых представлениях оперы. Нурри также возмущал обычай останавливать драматическое действие во время спектакля ради повторения понравившейся зрителям арии [\[11, р. 78\]](#). Если сейчас возмущение Нурри кажется естественным и разумным, то в 1830-е годы

такие заявления выглядели чрезвычайно смелыми.

Но особенно смелыми и страстными представляются его рассуждения о моральной власти артиста над публикой, причем в последние годы они появлялись в его письмах все чаще. Его связывали дружеские отношения и увлекательная переписка с одним из самых успешных проповедников сенсимонизма начала 1830-х годов Эдуардом Шартоном (1807–1890). В ответ на статью Шартона в газете *Le Temps*, Нурри написал ему в феврале 1836 года: «Ваши слова... так хорошо выражают то, что я глубоко чувствую; я думаю, что я почти одинок в этом понимании. Да, театр может и должен быть чем-то иным, чем местом развлечения бездельников. Поскольку воздействие актера часто бывает очень сильным, он должен приносить пользу. Пробуждать благородные порывы, возвышать дар любви – вот наша миссия! Пусть поможет нам Бог, дав поддержку людей доброй воли!» [\[12, р. 14–15\]](#). Подобные письма Нурри показывают, что в учении сенсимонизма он искал поддержку и некое руководство к практическим действиям.

Весной 1837 года он покинул сцену парижской Оперы после того, как театр нанял молодого тенора Жильбера Дюпре (1806–1896), недавно прославившегося новой манерой пения «сомбрированным» голосом (*voix sombrée*) [\[13, с. 52\]](#). Освободившись от постоянной работы, Нурри начал попытки практической реализации своих миссионерских устремлений. Он отправился в гастрольный тур на юг Франции, дав концерты в Лионе, Марселе, Тулузе и Бордо. 3 августа 1837 года в Лионе Нурри вместе с Листом выступил на благотворительном концерте, который собрал шесть тысяч франков в пользу безработных [\[14\]](#).

К этому времени певцом окончательно овладела сенсимонистская идея о том, что актер, подобно жрецу древних культов, может превратить театр в новую церковь для масс. Эту мысль неоднократно выражали в своих статьях и очерках Эмиль Барро и Проспер Анфантен. Под их влиянием Нурри вынашивал мечту о создании народного театра, доступного не только для богатых и праздных зрителей «в желтых перчатках», но для людей всех классов, театр, вдохновляющий артистов и выполняющий морально-нравственную функцию для публики.

В 1864 году, спустя десятилетия после смерти Нурри, в парижском журнале *L'Amateur d'Autographes* было опубликовано фрагмент раннее не издававшегося письма, в котором Нурри, обращаясь к драматургу и либреттисту Теодору Анну, излагал свое понимание роли театра в обществе: «В этой способности [театра – *Ш.В.*] стихийно волновать тысячи людей есть рычаг, который мы могли бы использовать для распространения полезных и благотворных идей. <...> Не относитесь к моим упованиям как к химере: то, чего я хочу, наверное, несложно достичь: это искусство для народа и созданное народом, это недорогой театр, это гимназия, в которой молодые артисты будут формироваться перед новой публикой, не предвзятой в вопросах искусства, публикой, которую можно совершенствовать и просвещать, при этом развлекая. Мы должны предложить обществу духовную пищу, отличную от той, которой мы отравляем их каждый вечер. <...> Повторяю вам: искусство для народа, но искусство благотворное, делающее любовь религиозным искусством. Именно через театр сегодня должны пройти люди, чтобы прийти в церковь» [\[15\]](#).

Письмо к Т. Анну было написано А. Нурри в июле 1837 года, через три месяца после того, как певец покинул парижскую сцену. В этом время голос певца, по-видимому, переживал естественную для его возраста перестройку и несколько раз срывался во время спектаклей. Услышав пение своего парижского конкурента Жильбера Дюпре,

Нурри решил отправиться на переобучение в Италию. Но это не дало желаемого результата, и самооценка артиста была основательно поколеблена. 7 марта 1839 года Нурри, не веря больше в возвращение голоса, покончил жизнь самоубийством, выбросившись из окна своей виллы в Неаполе.

Вскоре после смерти Адольфа Нурри в газете *Courrier de Lyon* была опубликована статья, где вновь описывался его проект народного театра. В статье говорилось, что Нурри собирался сделать его популярным в прямом смысле слова: театр должен быть построен для народа и на пожертвования, собранные народом. «Трагедия, драма, комедия и музыка будут подкреплены всем великолепием искусства сценографии и самой лучшей постановочной техникой» – говорилось в публикации [11, p. 82-83]. Также речь шла о том, что при театре должна быть школа, цель которой заключалась в подготовке «огромных хоровых масс и многочисленных артистов», необходимых для театра [11, p. 83].

У этого проекта были сторонники: воодушевленные гуманными целями Нурри артисты, драматурги и музыканты. Например, за программными публикациями сенсимонистов следила возлюбленная Ф. Листа Мари д'Агу, которая выражала восхищение идеями Нурри и надежду, что Лист реализует собственный аналогичный проект. Но после смерти артиста его проект больше не обсуждался всерьез, а движение сенсимонистов к тому времени прекратилось в некое подобие религиозной секты. Хорошо знавшие Нурри современники, если и вспоминали о его планах, то говорили о них как о наивных фантазиях. К примеру, Берлиоз в письме к отцу писал о «гуманных мечтах бедного Адольфа» [16, p. 555]. Нурри был захоронен в Неаполе, но через месяц экскремирован и перевезен для перезахоронения в Париж. Его тело везли через Марсель и Лион, где проходили траурные церемонии, собирающие многочисленные толпы поклонников, которые искренне скорбели, вспоминая о «гуманных мечтах» и практической помощи, оказанной Нурри простым людям.

Действительно, проект Нурри по созданию популярного театра многим казался несбыточной мечтой. Но он, пожалуй, был единственной интенцией реализовать идеи сенсимонистов в действительности. Вероятно, Нурри был хорошо знаком с воззванием сенсимониста Эмиля Барро «К Аристам» – брошюры, опубликованной в марте 1830 года [17]. Другая работа Барро – «Проповедь 1 мая: Искусство» (*Prédication du 1er mai: L'Art*) – повторяла основные идеи о роли искусства и художника в обществе, но сквозь призму изменений, которые принесла Июльская революция. «Проповедь» обозначила важнейший этап развития сенсимонистского идеала, заключающегося в синтезе материи и духа, религиозного и социального. Обращаясь к артистам, к творцам, Барро провозглашал новую эру: «Мы приходим не для того, чтобы похоронить и замуровать под первым же камнем нашего памятника всех славных современников, а чтобы разъяснить, простить их грехи и открыть им более разносторонний и величественный театр; потому что, наконец, благодаря вашим собственным усилиям все готово для того, чтобы вы могли проповедовать в тысячах разных форм новое религиозное слово, которое обещает самому многочисленному и неимущему классу за его пот и кровь и привилегированным классам в награду за их достижения, лучшее будущее, отвечающее потребностям всех людей» [18, p. 495].

Подобные воззвания находили глубокий отклик в сердце Нурри, который искренне желал создать «более разносторонний и величественный театр» для всех, но главным образом, для «самого многочисленного и неимущего класса». Нетрудно разглядеть идентичность не только идей, но и формулировок, которые декларировал Барро и другие сенсимонисты с одной стороны и Нурри в своих письмах – с другой. Несомненно, певец

обладал огромным авторитетом среди артистического цеха и рабочего класса, но буржуазное общество оставалось равнодушно к его идеям, так как не видело практических причин и способов их воплощения. Кроме того, просвещенных современников Нурри пугала или отталкивала религиозная окрашенность подобных проектов. Социальная доктрина сенсимонизма, утверждающая, что искусство должно быть доступным для широких масс, реализовалась позднее в учреждении муниципальных музыкальных школ, открытии хоровых обществ и финансируемых государством музыкальных и театральных учреждений – музыкальных училищ, консерваторий, оперных театров и театральных студий. Все эти формы воспитания и просвещения через искусство существуют по сей день, а отсутствие религиозного компонента не мешает им выполнять основную социально-нравственную функцию.

Исследование социокультурных взглядов и религиозно-нравственных устремлений Адольфа Нурри показало, что их созревание началось в конце 1820-х годов. Будучи первым тенором парижского театра *Opéra*, он исполнял главные теноровые роли в операх Обера «Немая из Портичи» (1828) и Россини «Вильгельм Телль» (1829). В первом случае его герой Мазаньелло был революционером, восставшим против испанских завоевателей, во втором – швейцарец Арнольд, который присоединился к борьбе своего народа против австрийских захватчиков, несмотря на выгодный брак на дочери австрийского наместника. Из комментариев очевидцев известно, что артист артикулировал в этих персонажах чувство патриотизма и несгибаемой стойкости в борьбе за свободу и национальную независимость. Такая интерпретация отразила не только революционное настроение Нурри, но и многих представителей художественной элиты Франции.

Июльская революция стала решающим толчком в зарождении интереса Нурри к учению сенсимонизма. Революционные события вдохнули в сердца людей надежду на справедливость, а Нурри ее страстно укреплял, активно участвуя в патриотических концертах и церемониях. Его огромный актерский талант и высокий, чистый, звонкий голос производили на слушателей глубочайшее эмоциональное воздействие – как на оперной сцене, так и на концертных площадках. Начав в 1830 году посещать собрания сенсимонистов, Нурри увлекся идеей о священной миссии артиста и театра в религиозном воспитании общества. Удалось выяснить, что он был знаком с доктриной сенсимонизма по трудам Эмиля Барро и Эдуарда Шартона. С некоторыми адептами этого учения он был знаком, общался, состоял в переписке. Хотя проект «народного» театра не был реализован при жизни Нурри, его идеи позднее получили свое практическое воплощение во Франции и других европейских странах. Все это характеризует Адольфа Нурри как проницательного художника и мыслителя, разглядевшего далекие перспективы в отдельных идеях социального утопизма.

Библиография

1. Решетникова С. В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-Старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века. Дисс... канд. иск. Казань, Казанская консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2020.
2. Жесткова О. В. Haute-contre в Парижской Опере и голос Адольфа Нурри // Старинная музыка. 2014. № 3 (65). С. 28-33.
3. Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Paris: Michel Lévy frères, 1863.
4. Жесткова О. В. Голоса парижской Оперы (1820–1830): учебное пособие. Казань: Казанская государственная консерватория, 2015.

5. Ван Ш. Пьер-Жан Гара: творческий портрет // Тенденции развития науки и образования. 2023. № 94-2. С. 206-209.
6. Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: *Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*. Vol. II. Paris: L. Hachette et Cie., 1867.
7. Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: *Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*. Vol. I. Paris: L. Hachette et Cie., 1867.
8. Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы). Дисс... док. иск. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2017.
9. Le National de 1834. Paris. 3 avril 1837.
10. Enfantin A. (Ed.) *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*. Vol. 3. Paris: E. Dentu, 1865.
11. Boutet de Monvel E. *Une artiste d'autrefois: Adolphe Nourrit, sa vie et sa correspondance*. Paris: Plon-Nourrit et Cie, 1903.
12. Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: *Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*. Vol. III. Paris: L. Hachette et Cie, 1867.
13. Жесткова О. В. Вокальные новации Жильбера Дюпре // *Opera musicologica*. 2015. № 2 (24). С. 46–61.
14. Journal du Commerce de Lyon. 13 août 1837.
15. L'Amateur d'Autographes. Paris: 16 janvier 1864.
16. Berlioz H. Correspondence générale. T. 2: 1832–1842. Paris: Flammarion, 1992.
17. Barrault E. Aux artistes du passé et de l'avenir des beaux-arts (Doctrine de Saint-Simon). Paris: A. Mesnier, 1830.
18. Barrault E. Prédication du 1er mai: L'Art // *Recueil de predication*. Réunies par É. Barrault. T. 1. Paris: Johanneau Le Globe, 1832. P. 491–511.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования, как образно отражено в заголовке статьи, представленной для публикации в «PHILHARMONICA. International Music Journal» («Адольф Нури – певец Июльской революции»), являются политические убеждения Адольфа Нури, сложившиеся под влиянием этики и эстетики сенсимонизма. В качестве объекта исследования выступает биография Адольфа Нури, нашедшая свое отражение в основном источнике исследования — в трехтомном биографическом труде Луи Кишра (правда автор не привел в списке литературы его описания).

Преследуя не только исследовательские, но и просветительские цели, автор выбрал научно-популярный стиль повествования в жанре биографического очерка, что обусловило минимальное формально-логическое методическое сопровождение статьи (в тексте нет конкретизации программы исследования: не прописаны ни объект, ни предмет, ни решаемые задачи и соответствующие методы). У такого подхода есть свои сильные и слабые стороны.

Сильной стороной является возможность непосредственного применения полученного результата в педагогической и просветительской практиках путем восполнения существующих пробелов в дидактическом сопровождении музыкально-педагогических программ и курсов.

К слабой стороне подобного подхода относится косвенная включенность в научно-

теоретический искусствоведческий дискурс, ввиду отсутствия оценки состояния предметной области исследований и места в ней полученного результата. Автор ограничивается лишь краткой общей критикой доминирующего тренда в современном искусствоведении («Хотя описанный подход продемонстрировал очевидную эффективность, он не дает исчерпывающей полноты представлений о внутренней жизни и духовно-нравственных поисках певца, его религиозно-философских взглядах и его отношении к событиям, происходящим в обществе»), но упускает из вида огромный пласт литературы, основанной как раз на объяснении причинности духовно-нравственных поисков и религиозно-философских взглядов исторических персонажей, в частности музыкантов (достаточно вспомнить роль «Моцарта» Г. В. Чичерина в становлении идеологического тренда советской истории музыки, повлекшего за собой, в том числе, и существенные пробелы в общей картине научно-исторических представлений).

Подчеркнем, что снижение интереса российских искусствоведов к идеологическому содержанию творчества выдающихся музыкантов было продиктовано государственной монополией на идеологическую интерпретацию истории в советское время и общей девальвацией однозначных трактовок. Хотя за рубежом можно наблюдать постоянный неослабевающий интерес к этой теме, особенно во Франции (Р. Роллан, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, Ж. Деррида и др.). Не последнюю роль в проникновении в область культуры повседневности и становлении отдельного направления биографических исследований сыграла французская школа «Анналов» (М. Блок, Л. Февр, М. Ферро, Б. Лепти и др.). В этой связи, рецензент отмечает, что причиной неудовлетворительно низкого интереса современных российских музыковедов к вопросам духовно-нравственных поисков и религиозно-философских взглядов известных музыкантов является не отсутствие подобных исследований, а крайне слабые межпредметные связи отечественных ученых с историко-искусствоведческими направлениями в других странах. В советское время это было обусловлено «железным занавесом». Сейчас, вроде бы, ничего не мешает ориентироваться на актуальные тематические исследования, но в то же время в библиографическом списке автора из литературы за последние 3-5 лет только одна диссертация (уж не из неё ли взята вся остальная литература?) и статья Ш. Вана.

Высказанная реплика рецензента, не принижает качество достигнутого автором результата, но указывает на крайне ограниченную область его распространения. Ориентация на дидактическое использование представленного повествования существенно ограничивает возможность научно-теоретической дискуссии с коллегами в России и за рубежом.

В целом следует признать, что предмет исследования раскрыт автором на достойном публикации в научном журнале теоретическом уровне, хотя автор и упустил возможность открытой полемики с зарубежными коллегами (вся иностранная литература представлена историческими источниками).

Методология исследования подчинена логике историко-биографического очерка. Автор, преследуя просветительские цели, не делает акцентов на реализации формальной программы исследования, но тем не менее ясно раскрывает причинно-следственные связи духовно-нравственных поисков и религиозно-философских взглядов Адольфа Нурри.

Актуальность выбранной темы, как отмечено выше, автор поясняет недостаточной изученностью роли духовно-нравственных поисков и религиозно-философских взглядов выдающихся музыкантов в раскрытии их внутреннего мира. Рецензент же отмечает важность самой постановки вопроса обращения к подобной тематике с позиций философского и политического плюрализма, положительно влияющую на расширение области исследования российского музыковедения.

Научная новизна, отраженная в итоговых выводах автора, не вызывает сомнений.

Стиль выдержан научный, но, одновременно, доступный широкому кругу читателей, что, безусловно, следует отнести к сильной стороне авторского повествования. Структура статьи отражает логику изложения результатов научного исследования и его прикладные дидактические задачи.

Библиография в целом отражает проблемную область исследования, хотя и слабо ориентирует читателя, как было отмечено выше, в зарубежной научной литературе.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, её комплементарный характер обусловлен опорой автора на дескрипцию эпистолярных источников.

Высказанные рецензентом замечания носят дискуссионный характер и рассчитаны на усиление автором теоретического уровня дальнейших публикаций. Данная же статья представляет определенный интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Караманова М.Л., Асриян А.Г. — Пьер ван Хауве и его концепция «Игра с музыкой» в истории музыкального образования // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.5.68958
EDN: HNWAIU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68958

Пьер ван Хауве и его концепция «Игра с музыкой» в истории музыкального образования

Караманова Марина Леонидовна

ORCID: 0009-0003-2302-1437

кандидат искусствоведения

доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры

350072, Россия, Краснодарский край, г. Краснодар, ул. 40 Лет Победы, 33



✉ karaman86@yandex.ru

Асриян Алина Гавриловна

ORCID: 0009-0002-8288-3769

Магистр, кафедра музыковедения, композиции и методики музыкального образования,
Краснодарский государственный институт культуры

350072, Россия, Краснодарский край, г. Краснодар, ул. 40 Лет Победы, 33



✉ asriian.alina@mail.ru

[Статья из рубрики "Музыкальная педагогика и психология"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.5.68958

EDN:

HNWAIU

Дата направления статьи в редакцию:

12-11-2023

Аннотация: Объектом исследования данной работы является творческая и педагогическая деятельность голландского дирижера, композитора и педагога Пьера ван Хауве (1920-2009). Предметом исследования являются концептуальные основы его педагогической теории «Игра с музыкой», которая получила широкое распространение не только в европейских странах, но и странах Южной Америки, Африки и Азии. Авторы

статьи подробно рассматривают особенности концепции П. ван Хауве, основы которой строятся на элементах системы Золтана Кодая, получившей распространение в Венгрии, и методе музыкального воспитания Карла Орфа, с которым П. ван Хауве познакомился в Зальцбурге. Особое внимание уделяется методическому изданию «Игра с музыкой» («Spielen mit Musik»), где П. ван Хауве поэтапно изложил свою концепцию, сопровождая конкретными рекомендациями для педагогов. В ходе исследования использовались теоретические (анализ, синтез и др.) и эмпирические (сравнительно-исторический, структурно-типологический) методы исследования. Основные выводы исследования: педагогическая деятельность П. ван Хауве оказала большое влияние на развитие музыкального образования не только в Нидерландах, но и в других странах мира. Его концепция «Игра с музыкой» («Spielen mit Musik») объединила в себе элементы образовательных систем двух выдающихся педагогов XX века – З. Кодая и К. Орфа, вследствие чего стала закономерным продолжением развития европейской музыкально-педагогической мысли. Особым вкладом авторов статьи в исследование темы, отражающим его новизну, стал подробный анализ методического издания «Spielen mit Musik» («Игра с музыкой»), на основе которого была выявлена сущностная взаимосвязь идей П. ван Хауве и его предшественников. Также впервые в отечественном музыковедении более полно раскрыты факты биографии музыканта.

Ключевые слова:

Пьер ван Хауве, музыкальная педагогика, Игра с музыкой, орф-педагогика, Золтан Кодай, относительная сольмизация, инструменты Орфа, ритмика, Делфтская школа, Шульверк

В истории европейской музыки XX века было немало знаковых фигур, чьи идеи навсегда изменили подход к музыкальному образованию. Наиболее широкое признание получили концепции Э. Жак-Далькроза (1865–1950), З. Кодая (1882–1967), К. Орфа (1895–1982), М. Монтессори (1870–1952). Их по праву можно считать основоположниками целых педагогических школ, представители которых сегодня продолжают распространять идеи музыкантов на всех континентах. Уникальным в этом смысле является опыт голландского дирижера, композитора и педагога Пьера ван Хауве (1920–2009), который не просто следовал идеям коллег старшего поколения, но сформировал свою систему музыкального воспитания «Spielen mit Musik» («Игра с музыкой»), основываясь на объединении элементов концепций Карла Орфа и Золтана Кодая.

Его педагогический подход высоко оценен не только в странах Европы, но и в Африке, в Азии, в Южной и Северной Америке. Однако, в отечественном музыковедении фигура П. ван Хауве практически не нашла должного освещения. На сегодняшний день есть лишь одна работа о музыканте, изданная в 1976 году [1], где собраны в основном впечатления автора статьи о встрече с делфтским педагогом в Вильнюсе в начале 1970-х годов. За прошедшие почти пятьдесят лет со времени публикации К. Найнис так и не вышло новых работ о П. ван Хауве, где разносторонне освещался бы его творческий и жизненный путь, взгляды на музыкальное образование и основные педагогические принципы. А вместе с тем, голландский педагог успешно развивал и применял свою концепцию еще на протяжении тридцати лет после 1976 года не только в Нидерландах и Германии, но и в странах южной Америки, Африки и Европы. Потребностью в обобщении достижений и идей П. ван Хауве в музыкальной педагогике и обуславливается актуальность данной работы.

Можно смело сказать, что путь в музыке для П. ван Хауве был предопределен. Он родился 12 января 1920 года (г. Тернёзен, Голландия) в семье дирижера. Его отец был регентом церковного хора, руководил городским оркестром, а также играл на валторне и тромbone в оперном театре города Гент (Бельгия). В одном из интервью газете «Делфт в воскресенье» П. ван Хауве говорил: «Уже в пять-шесть лет я понял, что хочу стать музыкантом». Серьезные занятия музыкой для Пьера начались в семь лет: он пел в церковном хоре, учился играть на фортепиано, и всей душой любил ударные инструменты, которые были для него развлечением. Уже в пятнадцать лет его назначили хормейстером в школе-интернате (г. Синт-Никлаас, Бельгия), где он обучался. К этому же времени относятся и первые попытки сочинения музыки, преимущественно хоровой. Далее П. ван Хауве поступает на дирижерское отделение в Королевскую академию (г. Антверпен). В годы Второй мировой войны продолжает обучение в консерватории в Гааге. «Много страдания, много разрушений, много погибших людей. Гнилое время», – вспоминал он позднее об этом периоде. В 1946 году музыкант переезжает в Делфт. Этот город стал для него второй родиной, здесь он жил и работал до конца своих дней.

Именно в Делфте начинается активный этап его творческой деятельности как хормейстера: в 1946 году он занял должность церковного регента, организовал в городе женский хор «Madrigaal», а позднее – и детский хор мальчиков. Концертная деятельность с хором «Madrigaal» (просуществовал до 1965 года) принесла ему всеевропейскую известность. Репертуар коллектива состоял преимущественно из сочинений авторов Средневековья и Возрождения (Г. Дюфе, П. де ла Рю, Ж. Деспре, Н. Гомбера, К. Жаннекена, К. де Ропе, Г. Костели, Г. П. да Палестрины, К. Монтерверди и других), а также значительную часть занимали обработки народных песен голландских и зарубежных композиторов (А. Загвейна, Кооса ван дер Гриенда и З. Кодая), а также самого хормейстера.

В 1950-е годы П. ван Хауве был одним из организаторов Дня народной песни в Делфте («Volkszangdag») [2]. Главным событием праздника было коллективное пение горожанами (несколько сотен человек) народных песен на центральной площади города. Впервые подобное мероприятие состоялось в Делфте ранее, в 1923 году, но после – повторялось лишь несколько раз. П. ван Хауве возродил традицию, и День народной песни проводился регулярно до 1970 года.

С начала 1960-х годов фокус внимания и интерес П. ван Хауве перешел на педагогическую сферу. Одной из причин стало предложение от руководства города в 1960 году открыть и возглавить музыкальную школу в Делфте. В этот же период он едет в Зальцбург, где знакомится с Карлом Орфом, Гунильд Китман (соавтором метода «Шульверк») и музыкальным педагогом Вильгельмом Келлером. Идеи К. Орфа и его соратников вдохновили П. ван Хауве не только распространять полученные в Зальцбурге знания, но и впоследствии легли в основу его собственного метода.

О сущности метода К. Орфа на сегодняшний день написано значительное количество работ (Г. Лизуновой [3]; О. Куликовой [4]; Е. Донгаузер [5], [6]; В. Белобородовой [7]; А. Сердюкова [8]; Н. Доманицкой [9] и многие другие), поэтому отметим лишь принципиальные моменты, которые оказались наиболее важными для П. ван Хауве. Прежде всего голландского педагога привлекла идея о необходимости единства трех компонентов в обучении: пения, инструментальной игры и движения. На первый план в концепции К. Орфа выдвигалось удовольствие от процесса музикации и импровизационность, как главная черта. Этого можно добиться лишь путем моментального приобщения ребенка к творчеству с первых дней обучения. Данная роль

отведена в «Шульверк» максимально простым музыкальным инструментам, а также дети учатся в процессе импровизации задействовать собственное тело и речь. Схожей идеи – приобщение детей к творчеству простыми и доступными средствами – придерживался П. ван Хауве, поэтому в своей системе воспитания он особое место отводил шумовому оркестру К. Орфа. «Что меня захватило в новой работе <...> – это радость, которой буквально светились глаза детей в те минуты, когда я, вместо того, чтобы заставлять их бесконечно повторять гаммы и этюды или зубрить элементарную теорию музыки, вовлекал их в веселые подвижные игры, давал им играть на орфовских ксилофонах и металлофонах» [цит. по: 1, с. 127]. Кроме того, игра в ансамбле как коллективный вид творчества, сближала и давала возможность каждому ребенку без стеснения раскрыться и самовыразиться. Также П. ван Хауве была близка идея опоры на национальный фольклор, как основной материал для музикации.

Помимо К. Орфа, большое влияние на концепцию П. ван Хауве оказала система З. Кодая, с которой он познакомился во время поездки в Венгрию перед открытием своей школы. Педагог из Делфта был впечатлен уровнем музыкально-теоретических знаний детей разных классов. Это существенно отличало метод З. Кодая от системы «Шульверк», где музыкальная теория не являлась приоритетом на занятиях с детьми. Постижение музыки согласно концепции К. Орфа шло от простого к сложному, от практики к теории. В методе З. Кодая элементарная музыкальная теория вводилась уже с первых этапов обучения (начиная от ритмической записи до простого анализа музыкальной формы) [11]. П. ван Хауве отмечал: «Орф умеет привлечь детей к музыкальным занятиям и вызвать у них большой интерес к музикации, но его метода недостаточно для развития у детей внутреннего слуха, он непригоден для обучения пению и сольфеджио. Между тем именно это прекрасно умеет Кодай. Его система была бы великолепной, если бы в ней учитывались склонность детей к затейливым играм, к импровизированию» [цит. по: 1, с.127].

При разработке своей системы обучения З. Кодай учитывал физиологические возможности детей определенного возраста [12]. Именно поэтому в свою концепцию П. ван Хауве взял ряд педагогических принципов, которые лежали в основе музыкального образования в Венгрии: приоритет относительной сольмизации (для упрощения ориентирования в нотах); приоритет нисходящего интонирования (как наиболее естественного для детей); приоритет двухтактности (как отражение естественной пульсации, с которой дети встречаются повседневно). З. Кодай, как и К. Орф, подбирал музыкальный материал, ориентируясь на песенное творчество разных народов.

Выбрав лучшее из двух педагогических методов П. ван Хауве попытался найти баланс между удовольствием от музыки и теоретической базой, необходимой будущим музыкантам. Так появилась его концепция, получившая название «Spielen mit Musik» («Игра с музыкой»). При этом отметим, что сам автор отмечал, что на его взгляды также повлияли идеи М. Монтессори и Ж. Пиаже, но лишь в косвенном.

Первом ван Хауве были опубликованы несколько работ по методике музыкального образования «Музыка для молодежи» (1961), «Музыкальный детский сад: учимся играть вместе на блокфлейте» (1969). Однако, главной работой можно назвать «Игру с музыкой» [13]. Это методическое пособие, созданное в соавторстве с Евой М. Киршнер, стало своего рода компиляцией основных педагогических принципов П. ван Хауве. Оно включает в себя материал для учителя и тетради для детей. Учебный материал, конечно, больше предназначается для педагога, так как в нем даются комментарии по работе с детьми, предлагаются разные способы изучения материала, описываются игры.

П. ван Хауве придерживался мнения (подкрепленного его многолетней практикой), что развитие музыкальных способностей у детей происходит последовательно: сначала ритм (как основа), далее пение, импровизация, сопровождение песен и активное восприятие музыки. Именно поэтому первый раздел в пособии озаглавлен «Метр и ритм». Основываясь на своем опыте и посещении разных стран с мастер-классами П. ван Хауве убедился, что дети, которые с детства слышат ритмически сложную музыку (особенно в странах Южной Америки, Африки), в дальнейшем более ярко раскрывают свою музыкальность, проявляют себя свободнее в импровизации. П. ван Хауве считал, что ритму и ритмике должны обучаться все дети без исключения. Поэтому в Нидерландах обязательные занятия ритмом с детьми начинаются задолго до музыкальной школы, еще в саду. Далее детей, чьи способности наиболее ярко раскрылись, приглашают на обучение в музыкальную школу.

При обучении ритму П. ван Хауве опирается на систему З. Кодая, предлагая проговаривать, прохлопывать привычные детям слова в определенных ритмах, комбинируя «та-та» (более длинные длительности) и «ти-ти» (более короткие длительности). Использование ритмических слов позволяет «читать» ритмы даже тем детям, кто еще не знаком с музыкальной теорией. При этом автор предлагает разные варианты ритмических упражнений и игр: от проговаривания и прохлопывания известных детям слов до игр-загадок, когда дети называют любые из предметов вокруг себя, которые бы подходили под изучаемый ритм. Уроки построены так, что в дальнейшем в занятия ритмом могут усложняться за счет подбора более сложного материала, или разделения детей на разные группы, отбивающие свой ритм и включение шумовых инструментов в процесс занятий.

Второй раздел посвящен теоретическим вопросам о ладе и главных ступенях. Здесь авторы на примере сравнений из жизни, понятных детям, рассказывают про гамму, мажор и минор, соотношение Т и Д лада. Знание этих простых теоретических моментов позволяет ученикам, не обладая полнотой музыкального образования, участвовать в игре оркестра. Для удобства ориентирования детей тоническая квинта (П. ван Хауве называет это соотношение «бурдоном») помечалась цветом на клавишах ксилофона или металлофона.

Следующий раздел посвящен работе с инструментами Орфа. В этой главе авторы рассматривают как обучать детей аккомпанементу, игре в ансамбле. Для развития свободы импровизации П. ван Хауве рекомендует первоначально разделить детей на две группы, одна из которых будет петь, а вторая – аккомпанировать пению на инструментах. Затем группы меняются заданиями. Такая форма работы позволяет равномерно обучать детей пению и созданию музыкального сопровождения. Конечная же цель таких занятий – выработать навык одновременного пения и игры на инструменте. Для группы детей, отвечающих, например за «бурдон» авторы рекомендуют убирать часть пластин ксилофона, помечать их цветом (как уже говорилось ранее). Это позволяет детям на первоначальном этапе фокусировать внимание на нужных звуках, не боясь выпасть из звукового ансамбля.

Следующий раздел учебного пособия посвящен развитию слуха и интонированию. П. ван Хауве опирался на идеи Гвидо Аретинского и З. Кодая, которые использовали систему относительной сольмизации. По мнению З. Кодая, пение гаммы по установленным названиям звуков (До, Ре, Ми, Фа, Со, Ла, Ти – для мажора, и Ла, Ти, До, Ре, Ми, Фа, Сс – для минора), позволяет развивать сознательное интонирование независимо от тональности. Но при этом, П. ван Хауве отмечает, что могут быть использованы и другие системы развития интонационного слуха (Б. Ченека, Ф. Лиски, Л. Даниэля и др.)

Основной посыл данного раздела пособия – убедить педагогов в важности раннего развития музыкального слуха.

Следом П. ван Хауве дает ряд рекомендаций по здоровому развитию детского голоса. В этом разделе проявляется его многолетний опыт как хорового дирижера. В частности, отмечаются такие важные принципы работы с голосом как: правильное дыхание, недопустимость насилиственного расширения диапазона, правильное произношение гласных и согласных букв. Также подчеркивается важность развития у детей навыка чтения с листа. Последний приобретается путем занятий сольмизацией и правильным транспонированием. Перенести песню в другую тональность в относительной сольмизации – не составляет труда даже для детей. В то время как аккомпанемент группы ударных (стоящийся на «бурдоне») педагог также быстро может поменять, установив новые клавиши на мелодических ударных инструментах. Рекомендации по практической работе с транспонированием в оркестре Орфа – посвящен соответствующий раздел в пособии П. ван Хауве. И в заключительном параграфе авторы рассуждают о навыках импровизации и их развитию.

Свою концепцию «Игры с музыкой» П. ван Хауве много лет преподавал в Институте Орфа в Зальцбурге, распространяя через организованные мастер-классы. С конца 1960-х годов сложилась традиция Рождественских курсов («Неделя Орфа») в Делфте, куда съезжались педагоги и воспитатели со всей Европы. В 1970-х годах его лекции записывались и транслировались по радио и телевидению в Бельгии, Дании, Люксембурге, Германии, Франции, Нидерландах, Австрии, Польше, Швейцарии. Концепция «Игры с музыкой» была переведена на иврит, чешский, русский, литовский, польский, норвежский, датский, португальский, испанский языки. Это способствовало распространению идей П. ван Хауве по всему миру, особенное влияния которых проявилось в системе музыкального образования Бразилии и Мексики. Последний семинар в Делфте состоялся в 1988 году, «на нем присутствовало 330 человек из 12 разных стран» [цит. по: 2]. С 1991 и до конца жизни П. ван Хауве проводил «Рождественские курсы» в Баварии в «Musikschule Inning», где продолжал популяризировать свой метод.

Сегодня концепция «Игры с музыкой» не утратила своей актуальности. Ученики П. ван Хауве, его дети и коллеги (Петер Шуман, Вальтер ван Хауве, Роземик ван Хауве, Ганс Спитженс и другие) продолжают распространять идеи делфтского педагога по всему миру: издаются учебники и тетради на разных языках, проводятся мастер-классы для педагогов. Идеи «Игры с музыкой» составляют основу систем музыкального воспитания Мексики и Португалии.

Библиография

1. Найнис, К. О системе детского музыкально воспитания Пьера ван Хауве (г. Делфт, Голландия) // Музыкальное воспитание в школе. 1976. №11. С. 124-136.
2. Виссер, С. Закончилась жизнь Пьера ван Хауве, жизнь, полная музыки // Делфт в воскресенье, 2009, 26 июня. – [Электронный ресурс]. – <https://www.delftopzondag.nl/nieuws/algemeen/74208/vlaamse-delftenaar-pierre-van-hauw-overleden-na-een-rijk-leven-vol-muziek-> (дата обращения: 23/ 09.2023).
3. Павличкова Ж. Пьер ван Хауве и его педагогическое наследие. – Прага: Карлов университет, 2013.
4. Лизунова, Г. В. "Шульверк" К. Орфа и его национальные версии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2011. №1 (17). С. 10-15.

5. Куликова, О. В. Игра на детских музыкальных инструментах по системе Карла Орфа // Интерактивная наука. 2023. №4 (80). С. 37-38.
6. Донгаузер, Е. В. Воспитательный потенциал педагогики Карла Орфа // Педагогическое образование в России. 2014. №7. С. 144-149.
7. Донгаузер, Е. В. Идеи творческого развития личности в педагогике Карла Орфа // Историко-педагогический журнал. 2014. №3. С. 130-138.
8. Белобородова, В.О. Системы массового музыкально-эстетического воспитания XX века // Форум молодых ученых. 2020. №6 (46). С. 97-100.
9. Сердюков, А. А. Импровизация в отечественной музыкальной педагогике // Манускрипт, по. 3-1 (77), 2017, С. 135-138.
10. Доманицкая, Н.В. Цели музыкального воспитания детей в концепциях К. Орфа и Д. Кабалевского // МНИЖ. 2020. №5-3 (95). С. 103-107.
11. Уткин, А. С. Принципы музыкального воспитания З. Кодая: взгляд из XXI века // Бюллетень науки и практики. 2016. №7 (8). С. 315-318.
12. Уткин, А. С. Современные тенденции музыкального образования в Венгрии: метод кооперативного обучения// Бюллетень науки и практики, вып. 12 (25), 2017, С. 529-533.
13. ХАУВЕ, П. ван. «Игра с музыкой»: новые и старые песни для детского сада, начальной и средней школы, музыкальных школ и любителей музыки с инструментами Орфа и блокфлейтой. Долльнштейн: Фунфрабен Верлаг, 2010.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Пьер ван Хауве и его концепция «Игра с музыкой» в истории музыкального образования», в которой проведено исследование деятельности голландского музыкального педагога, создавшего систему музыкального воспитания «Spielen mit Musik» («Игра с музыкой»), основываясь на объединении элементов концепций Карла Орфа и Золтана Кодая.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что, выбрав лучшее из двух педагогических методов, П. ван Хауве попытался найти баланс между удовольствием от музыки и теоретической базой, необходимой будущим музыкантам. Так появилась его концепция, получившая название «Spielen mit Musik» («Игра с музыкой»).

Актуальность исследования определяет тот факт, что и на сегодняшний день концепция «Игры с музыкой» не утратила своей популярности. Ученики П. ван Хауве, его дети и коллеги (Петер Шуман, Вальтер ван Хауве, Роземик ван Хауве, Ганс Спитженс и другие) продолжают распространять идеи делфтского педагога по всему миру: издаются учебники и тетради на разных языках, проводятся мастер-классы для педагогов. Идеи «Игры с музыкой» составляют основу систем музыкального воспитания Мексики и Португалии.

Научную новизну составляет исследование деятельности Пьера ван Хауве, а именно его достижений в музыкальной педагогике. Методологическую базу исследования составил социокультурный, методический и биографический анализ. Эмпирической базой исследования явилась методика музыкального воспитания «Игра с музыкой».

Соответственно, цель данного исследования заключается в анализе концепции

музыкального воспитания «Игра с музыкой» с позиции ее применения в музыкальной педагогике.

Проведя анализ научной разработанности проблематики, автор отмечает, что в отечественном музикоисследовании фигура П. ван Хауве практически не нашла должного освещения. На сегодняшний день есть лишь одна работа о музыканте, изданная в 1976 году, где собраны в основном впечатления автора статьи о встрече с делфтским педагогом в Вильнюсе в начале 1970-х годов. За прошедшие почти пятьдесят лет со времени публикации К. Найнис так и не вышло новых работ о П. ван Хауве, где разносторонне освещался бы его творческий и жизненный путь, взгляды на музыкальное образование и основные педагогические принципы.

Автор представляет биографию П. ван Хауве, голландского композитора, дирижера, педагога, работавшего во второй половине XX века, обращая внимание на причины, мотивировавшие его на создание методики. Он много лет жизни посвятил педагогической деятельности и постоянно совершенствовался в этом направлении. Свою концепцию «Игры с музыкой» П. ван Хауве много лет преподавал в Институте Орфа в Зальцбурге, распространял через организованные мастер-классы. С конца 1960-х годов сложилась традиция Рождественских курсов («Неделя Орфа») в Делфте, куда съезжались педагоги и воспитатели со всей Европы. В 1970-х годах его лекции записывались и транслировались по радио и телевидению. Концепция «Игры с музыкой» была переведена на многие языки. Это способствовало распространению идей П. ван Хауве по всему миру, особенное влияние которых проявилось в системе музыкального образования Бразилии и Мексики. Последний семинар в Делфте состоялся в 1988 году. С 1991 и до конца жизни П. ван Хауве проводил «Рождественские курсы» в Баварии в «Musikschule Inning», где продолжал популяризировать свой метод.

Автор подвергает детальному поэтапному анализу методическое пособие «Игра с музыкой», созданное в соавторстве с Евой М. Киршнер, которое стало своего рода компиляцией основных педагогических принципов П. ван Хауве. Оно включает в себя материал для учителя и тетради для детей. Учебный материал предназначается для педагога, так как в нем даются комментарии по работе с детьми, предлагаются разные способы изучения материала, описываются игры.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение истории развития музыкальной педагогики представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Однако библиографический список исследования состоит из 13 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Серова Н.С. — Шесть монографий А.И. Демченко // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 5.
DOI: 10.7256/2453-613X.2023.5.68919 EDN: HKRADS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68919

Шесть монографий А.И. Демченко

Серова Наталья Сергеевна

ORCID: 0000-0002-7003-9387

кандидат искусствоведения

доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова
410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1



✉ serova.n.s@yandex.ru

[Статья из рубрики "Рецензии монографий"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.5.68919

EDN:

HKRADS

Дата направления статьи в редакцию:

08-11-2023

Аннотация: Объектом осмысления являются работы известного саратовского музыковеда, профессора, доктора искусствоведения А.И. Демченко, опубликованные в 2022 и 2023 годах. Монографии, посвящённые наследию русских композиторов XIX–XX веков, демонстрируют интегративный подход, характерный для многих изданий этого учёного. Творческие фигуры М.И. Глинки, С.В. Рахманинова, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, Р.К. Щедрина, А.Г. Шнитке соотносятся с историко-культурным контекстом эпохи, идеями, реализованными в разных видах искусства. Этот метод способствует выявлению в первую очередь мировоззренческих аспектов в каждой из авторских систем. С разной степенью подробности рассматривается широкий круг музыкальных произведений – в том числе хрестоматийных. Изложение материала в целом подчиняется хронологическому порядку. Принцип смысловой доминанты, реализованный в исследованиях, предполагает наличие в каждом композиторском стиле основополагающей установки, которая обеспечивает его уникальность. Труды А.И. Демченко вызывают несомненный интерес, прежде всего, с позиции авторского подхода, поскольку во главу угла поставлена не узко-теоретическая проблематика, а

содержательная суть, семантический аспект художественного наследия. Опора на метод «концепционного анализа» - так определяет его сам учёный в более ранних работах - предусматривает подчинение всех технологических наблюдений, исторических сведений задаче раскрытия культурологических, общечеловеческих смыслов. Некоторые решения автора монографий вызывают сомнение. Недостаточно разработанным представляется вопрос иностранных влияний на стиль Глинки; роль урбанистских ассоциаций в «Весне священной» Стравинского, напротив, видится несколько преувеличенной. Высказанные замечания не мешают сделать общий вывод о продуктивности предложенных подходов и потенциальной востребованности представляемых работ в научной и учебной практике.

Ключевые слова:

Глинка, Рахманинов, Стравинский, Прокофьев, Щедрин, Шнитке, монографии Демченко, интегративный метод, смысловой концепт, классики отечественной музыки

Юбилейный для себя 2023 год доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова Александр Иванович Демченко отметил серией монографий. Они представляют ряд важнейших для российской музыкальной традиции имён XIX – начала XXI столетий: «Первый классик русской музыки. Очерки о жизни и творчестве М.И. Глинки»^[1], «Сергей Рахманинов. Очерки творчества»^[2], «Con tempo Игоря Стравинского»^[3], «Творчество С.С. Прокофьева»^[4], «Творчество Родиона Щедрина. К 90-летию со дня рождения»^[5] и находящаяся в настоящее время в издании книга «Альфред Шнитке. Очерки жизни и творчества»^[6].

Как видно из перечисленных заглавий интересы исследователя охватывают масштабный и значимый период – время, когда отечественная музыкальная традицияполноправно представлена на европейской и мировой профессиональной арене. Можно сказать, что А. Демченко обращается к хрестоматийным фигурам русского искусства, что подчёркивается подзаголовком «классики...». Разработанность проблематики упомянутых персонажей в отечественном музыкознании значительна. Вероятно, в этой связи автор должен был столкнуться с вопросом выбора формата. Предпочтение было отдано компактному изложению, не претендующему на исчерпанность темы, либо учёт всех реализованных на настоящий момент или возможных музыковедческих ракурсов. Исследователь оперирует фактами до определённой степени известными. Вместе с тем рассматриваемые работы обладают новизной, которая, думается, заключается в способах осмысления материала.

Несмотря на то, что представляемые тексты посвящены очень разным композиторским фигурам, можно сформулировать некоторые магистральные исследовательские установки, режиссирующие этот своеобразный цикл.

В первую очередь следует отметить интегративный подход, реализованный в каждой работе. Автор не ограничивается рассмотрением исключительно музыкальных явлений, ему важно вписать творческую личность в культурный контекст, раскрыть органичную связь индивидуального стиля со спецификой эпохи. Следует вспомнить, что упомянутый ракурс характерен для метода А. Демченко в целом. Учёный предпринял ряд публикаций, обосновывающих эффективность интегративной (мультидисциплинарной)

установки, а также демонстрирующих её применение в практике исследований. В числе недавних изданий подобного рода можно назвать объёмный труд «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» [7]. Кроме того, музыковед возглавляет исследовательский центр, в задачи которого входит и осуществление указанной идеи.

Интегративный подход в рассматриваемых работах реализован в разной мере. Думается, он служит своеобразным способом акцентировать ракурс, интересующий музыковеда в каждом конкретном случае.

Так, для творческого портрета Глинки важны связи с дворянской бытовой культурой первой половины XIX века, обусловленность раннего стиля и творческих интересов композитора сферой салонного музенирования, значение инонациональных влияний (в данном случае – итальянских) для художественной практики эпохи.

В рассмотрении творчества Рахманинова важным оказывается момент переходности эпохи рубежа столетий, выраженность этого сдвига в разных сферах художественной жизни, движение от «золотых снов» к «погребальной тризне». «Рахманиновские» очерки окружены ореолом различных ассоциаций: Первая часть канта «Колокола» соотносится с «ярмарочной живописью» Б. Кустодиева и Ф. Малевина; пейзажные образы вокальной лирики сопрягаются с мироощущением И. Бунина, И. Левитана; весенние краски вокальных и фортепианных миниатюр – с поэзией З. Гиппиус.

В очерках, посвящённых А. Шнитке, прогнозируемым культурологическим фоном оказывается тема поволжских немцев. Углубление в историю этого феномена объясняется вопросом о национальной идентичности композитора, потребностью осознать культурный код его творчества как русско-немецкий. Вместе с тем возникают и значительные отклонения в мультидисциплинарное поле. К примеру, среди очерков о Шнитке обнаруживается довольно просторный экскурс в историю космизма как художественной идеи на примере произведений П. Кузнецова, В. Кандинского, А. Родченко, П. Филонова, А. Скрябина.

Одной из важных для автора установок видится потребность выявить в рассматриваемых композиторских стилях некую смысловую доминанту, концепционно-содержательную базу. Следует заметить, что опора на «концепционный метод», «концепционный анализ» (термины А. Демченко) характерна для музыковеда, во многом определяет специфику его взгляда на художественный явления. Суть подхода описана в более ранних работах исследователя: «...во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания, и все компоненты аргументации (от общесторических сведений до технологических выкладок) подчиняются раскрытию соответствующих аспектов». Предполагается «...восхождение от специфически-музыкального к более широким, культурологическим и социологическим категориям, а через них - к осмыслиению общечеловеческого содержания, заложенного в произведении» [8, с. 4].

Рассматриваемые монографии показывают, что упомянутый принцип применяется учёным к наследию композиторов в целом. В ряде случаев замысел музыковеда прочитывается достаточно отчётливо. К примеру, в творчестве Глинки подчёркивается эволюция от бытовой салонной практики к масштабным концептуальным замыслам, от любителя-дилетанта к профессионалу и приобретение русской композиторской школой европейского академического статуса. Мысль о Глинке – основоположнике национальной школы – явно преобладает, отодвигая на второй план иные ракурсы, к примеру, размышления о воздействии на художественные решения русского классика различных иностранных систем – моделей французского музыкального театра,

итальянской оперной традиции.

Доминантой очерков о Шнитке видится вопрос о стилевых метаморфозах композитора в контексте эволюции его мироощущения. В монографии освещаются не раз рассматривавшиеся в исследовательской и учебной литературе этапы творчества великого для жителей Саратовского края земляка – путь от авангардных экспериментов через полистилистику к универсальному языку на основе синтеза различных принципов композиции. Вместе с тем истинной проблемой этой работы оказывается вопрос о духовных исканиях мастера. Увлечение серийностью, а затем отказ от неё, коллажная техника, работа в демократичной сфере киномузыки, преодоление разрыва между серьёзным и развлекательным, медитативность, разработка концертного жанра и – шире – виртуозного инструментального исполнительства – эти ключевые позиции творческого пути Шнитке интерпретируются в монографии в русле планомерного отхода от крайнего субъективизма. Позднее творчество осмыслено как отказ от экстремально личностного в пользу общечеловеческого. В этой связи раскрыта и своеобразная космогоническая модель Шнитке, явленная, к примеру, во Второй симфонии – «перерождение человечески-земного в космическое».

Не столь очевидна режиссирующая установка очерков о Р. Щедрине. Текст, посвящённый его наследию, с одной стороны, выглядит обстоятельно, традиционно – в хронологическом порядке рассматриваются ключевые жанры разных периодов творчества, подходы композитора к системе выразительных средств на разных этапах профессионального пути. В этой монографии и, пожалуй, ещё в «прокофьевских» очерках, более всего ощущается многолетний педагогический опыт А. Демченко – чувствуется стремление дать в небольшом объёме максимум информации, акцентировать важнейшее, не утратив общего масштаба вопроса, систематизировать, обобщить, увлечь яркими метафорами. Вместе с тем, заметен интерес к двум категориям – парадоксальность и романтизм (как творческий принцип и тип мирочувствия) – к ним постоянно возвращается исследовательская мысль. В восприятии автора Щедрин – современный романтик, соединяющий рационализм полифонических техник с артистической фантазией, новаторство новейших композиционных приёмов с многовековыми традициями фольклора. Главное же при этом – именно романтик, в полной мере осознающий трагедийную сущность бытия, но сумевший противопоставить этому знанию юмор, жизнелюбие, здравый смысл.

Стремление раскрыть позитивную картину бытия в воззрениях композитора XX столетия видится и в монографии, посвящённой наследию С. Прокофьева. Выше уже отмечалось, что логика изложения отсылает к учебной практике – планомерно разворачивается процесс становления индивидуальной жанрово-стилевой системы, высвечиваются основные тенденции творческого метода. Ряд сочинений анализируется детально – с традиционной характеристикой по частям, темам. Избираются опусы, наиболее отчётливо репрезентирующие магистральные установки творчества: Первый концерт для фортепиано с оркестром, Вторая фортепианская соната, Пятая симфония, опера «Семён Котко», балет «Ромео и Джульетта» и др. В целом круг произведений, вовлечённых в исследование очень широк, охватывает все жанры, реализованные мастером, все стилевые метаморфозы.

Как и в других исследованиях интегративный метод инициирует параллельное осмысление сопоставимых с персональными установками Прокофьева общеевропейских художественных течений. Скифство, дадаизм, конструктивизм, урбанизм, кубизм, футуризм складываются в яркую «радугу жизни», динамичную мозаику композиторского мироощущения. Автор не обходит вниманием вопрос взаимоотношений композитора с

советским режимом, предлагая неожиданные трактовки некоторых известных сочинений. К примеру, интерпретация Шестой симфонии с позиции тоталитаризма конца 1940-х годов видится новым прочтением, поскольку чаще это произведение воспринимают как отзвук событий Великой отечественной войны. Несмотря на широкий спектр рассмотренных в монографии явлений, в центре исследовательских интересов всё же мировоззренческая проблематика. В многообразии осуществлённых композитором замыслов автору удаётся выявить нечто единое, вбирающее в себя всё: прокофьевский динанизм, зозвучие эпохи, неизменное здоровье духа.

Отметим ещё одно качество музыковеда – умение находить способ изложения, органичный рассматриваемому материалу и той ключевой, сущностной характеристике ради которой, как думается, и создаётся монография. Справедливости ради нужно признать, что это свойство прочитывается не во всех представляемых текстах. Оно достаточно ясно выражено в портретах Прокофьева и Щедрина, пожалуй, и в «глинкинских» очерках. В исследовании о Шнитке ощущается в меньшей степени. Безусловно, высказанная точка зрения субъективна, базируется на сугубо личных впечатлениях составителя отзыва. Возможно, дело в зозвучии личности самого Демченко рассматриваемым творческим фигурам. Музыковед по складу характера, специфике мироощущения – человек «прокофьевско-щедринского» склада. Вместе с тем ему удаётся вжиться и в иной тип мировоззрения.

Монография о Рахманинове выделяется среди других особой интенсивностью вызываемых внеverbальных ассоциаций. Этот текст прочитывается как единое музыкальное лирико-эпическое полотно, своеобразная медитация. К подобному восприятию подталкивает и стиль высказывания, и избранная структура, предполагающая отказ от обозначения разделов, параграфов, иных элементов традиционного – иерархического – оглавления. Размышления о Рахманинове складываются как череда эпизодов, заметок, аналитических фрагментов. Вместе с тем, логике изложения такое решение не вредит. Основой служит всё тот же хронологический принцип, также последовательно, как в других исследованиях, рассматриваются основные вехи творчества, ключевые жанры, приметы стиля. Текст не оставляет впечатления эскизности, он вполне состоялся. Однако за привычными музыковедческими выкладками слышится что-то ещё – сопоставимое по своей природе с самой музыкой. Очевидно, глубокое понимание психологичности, тотальной эмоциональной обусловленности рахманиновского стиля инициирует и своеобразную манеру рассказа о нём.

Рахманиновский опус более, чем другие, сосредоточен на вопросе духовной эволюции композитора. Магистральной линией этого исследования видится движение от переживания «разлома времён» в раннем периоде, к его преодолению и обретению нравственного стоицизма, который поздние рахманиновские сочинения противопоставляют нарастающему в XX столетии процессу дегуманизации. В этот сценарий музыковеду удаётся вписать и перемены в жанровых предпочтениях композитора (к примеру, отход от вокальной миниатюры), и специфику образного строя его произведений на разных этапах творчества (дуализм гимнически светлых и элегических настроений в сочинениях 1890-х годов, героика 1900-х, движение к объективности образов, начиная с 1910-х).

В работах, посвящённых Рахманинову, Шнитке, Щедрину, Прокофьеву, мировоззренческий аспект выступает центральной установкой, управляющей анализом остальных параметров стиля. Иным видится подход к творческой фигуре Стравинского. Смысловая доминанта этой монографии определяется уже во вступительном разделе.

«Мэтр своеобразия» – так именует автор объект своих интересов. Определяющими избраны категории исключительности и новизны. Если в других монографиях ключевым выступает вопрос о взаимодействии мастера с духовным планом жизни, то здесь он трансформируется в проблему диалога с ключевыми для эпохи художественными идеями. Реализация индивидуальной творческой манеры в каждом конкретном произведении, самобытность подхода к сформировавшейся тенденции или предвестие новых течений – вот что привлекает исследователя в первую очередь. Такой подход видится органичным фигуре Стравинского, которого отличает сосредоточенность в первую очередь на эстетических вопросах, погружённость в собственно музыкальную технологию.

В общих чертах монография опирается на известную периодизацию творчества. Вместе с тем композиционные пропорции работы подсказывают, что автору ближе русский и ранний зарубежный (1920-е годы) этапы – их анализ занимает почти две трети текста. В этом разделе абсолютной домinantой становится разбор «Весны священной» – ему посвящена четверть общего объёма исследования.

Знаменитый балет рассматривается в разных ракурсах: анализируются отдельные части и номера, тембровые, интонационные и ладогармонические решения. Новаторские черты сочинения соотносятся со знаковыми для эпохи идеями – урбанизмом, фовизмом, скифско-варваристской тематикой. Не отрицая роли указанного балета в становлении современного музыкального искусства – «форпоста мирового музыкального авангарда» – всё же хочется выразить несогласие с позицией автора. Думается, значение урбанистских параллелей в отношении «Весны священной» несколько преувеличено. Выразительные средства, которые видятся исследователю проявлением машинного «бытия» – остинатность, диссонантность ткани, тембровая жёсткость, интонационная угловатость – могут отсылать и к органическим, природным феноменам. Собственно, такие ассоциации и выстраиваются самим Демченко в эпизодах, посвящённых анималистским и даже физиологическим метафорам в музыке балета. Возможно, коллизию дегуманизации, реализованную Стравинским в «Весне священной», следует соотносить, в первую очередь, с крахом индивидуально-личностной концепции, реализованной в предшествующую, романтическую эпоху.

Возвращаясь к обзору общих качеств монографий, отметим стиль высказывания – яркий, темпераментный, богатый неожиданными эпитетами, запоминающимися метафорами. Указанное свойство может стать своеобразным помощником для читателя, не располагающего специальными знаниями о музыке, но также будет небесполезно профессиональному – музыковеду, лектору, ведущему концертов.

Следует упомянуть и общее для всех исследований стремление подкреплять собственные наблюдения документальными материалами, высказываниями композиторов «от первого лица», свидетельствами современников. Наиболее значительно такие инкрустации реализованы в монографии о Шнитке, где представлены чрезвычайно ценные для Саратова тексты «местного» происхождения – воспоминания А. Катца, Е. Гохман, Е. Вишневской, интерпретации Е. Вартановой и С. Вартанова.

Монографии А. Демченко, посвящённые творчеству композиторов, уже достаточно капитально представленных в исследовательской литературе, вызывают несомненный интерес, прежде всего, с позиции авторского подхода, поскольку в данном случае во главу угла поставлена не узко-теоретическая проблематика, а смысловая суть рассматриваемого художественного наследия, его «идейно-концепционная сторона». Подход, реализованный учёным, обогащает инструментарий науки о музыке; его можно применить в методике преподавания дисциплин музыкально-исторической,

искусствоведческой направленности.

Книги могут быть востребованы и как учебный материал в специализированных курсах музыкального образования разных степеней, и как литература для широкого круга читателей, интересующихся музыкой.

Остаётся заметить, что создание в течение двух лет шести монографий о выдающихся русских композиторах – явление, несомненно, уникальное в отношении привычных масштабов творческой продуктивности современного искусствоведа.

Библиография

1. Демченко А.И. Первый классик русской музыки. Очерки о жизни и творчестве М.И. Глинки. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. 62 с.
2. Демченко А.И. Сергей Рахманинов. Очерки творчества. Тамбов: ТГМПИ, 2023. 169 с.
3. Демченко А.И. Con tempo Игоря Стравинского. М.: РУСАЙНС, 2022. 110 с.
4. Демченко А.И. Творчество С.С. Прокофьева. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. 112 с.
5. Демченко А.И. Творчество Родиона Щедрина. К 90-летию со дня рождения. М.: РУСАЙНС, 2022. 104 с.
6. Демченко А.И. Альфред Шнитке. Очерки жизни и творчества. (в издании).
7. Демченко А.И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 614 с.
8. Демченко А.И. Концепционный метод музыкально-исторического анализа. М.: Композитор, 2010. 88 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования представленного на рассмотрение редакции «PHILHARMONICA. International Music Journal» очерка «Шесть монографий А.И. Демченко: рецензия», является, по всей вероятности, авторский подход Александра Ивановича Демченко к осмыслению рассматриваемого им в серии монографий художественного наследия. Серия монографий профессора Саратовской государственной консерватории, подготовленной и частично изданной к 70-летию музыковеда, как отмечает автор, охватывает «масштабный и значимый период» развития отечественного академического музыкального искусства на примере творчества «хрестоматийных фигур русского искусства», а, по существу, как отмечает рецензент, — весь период его существования за исключением, быть может, текущего состояния, осмысление которого весьма затруднительно с хрестоматийных оценочных позиций и требует особого глубокого проникновения в сущность и специфику происходящего.

Следует отметить, что предмет исследования выделяется аналитически из итогового вывода автора, который вытекает из повествования о содержании шести изученных автором книг. Такая конструкция (структура) повествования, свойственная именно жанру научно-популярного очерка, продиктована его преимущественно просветительской нагрузкой. В этом смысле, задекларированная в заголовке цель

(«рецензия») реализована в меньшей степени, нежели незадекларированная цель популяризации достижений выдающегося авторитетного музыковеда. В этом рецензент усматривает достаточно распространенный в художественной литературе выразительный прием — эффект обманутого ожидания (*defeated expectancy*) — средство усиления выразительности текста, основанное на нарушении предположений, ожиданий и предчувствий читателя. Между тем автор мастерски сочетает просветительскую нагрузку текста с элементами теоретической критики шести монографий, что диктует для верификации полученного результата необходимость, помимо формально-логических, нетривиальных компаративистских приемов анализа нарратива представленного текста. В частности, прибегая к деконструкции можно исключить из заголовка слово «рецензия» и перед нами оказывается весьма добротный, заслуживающий публикации научно-популярный очерк. От рецензии же ожидается, по меньшей мере, помещение рецензируемого материала в актуальный контекст текущего теоретического дискурса и, соответственно, объективная оценка рецензируемого материала, вытекающая из сравнения его достоинств и недостатков с состоянием этого дискурса. Такого содержания мы не найдем в научно-популярных очерках, но этого нет и в представленной на суд «рецензии».

Исключительно комплементарный характер теоретической критики автора, на взгляд рецензента, имплицитно вскрывает серьезную проблему фрагментированности отечественного музыковедческого дискурса. Такое его состояние не позволяет сравнивать значительный труд А.И. Демченко с не менее значительными работами его коллег и определять действительно значимые для развития современного академического музыкального искусства стратегические перспективы приложения усилий музыковедов, насущные темы дальнейших исследований.

Таким образом, рецензент не видит оснований для отказа в публикации представленного очерка, хотя предмет исследования и рассмотрен автором несколько односторонне.

Актуальность темы имеет как вполне очевидную сторону (юбилейных год в жизни авторитетного музыковеда), так и неявную, связанную с проблемой фрагментированности музыковедческого дискурса.

Научная новизна, выраженная в комплементарной оценке содержания серии монографий А.И. Демченко, отражающей как теоретическую, так и практическую их ценность, не вызывает сомнений.

Стиль текста выдержан научно-популярный, что следует отнести к достоинствам авторского языка. Сомнение вызывает лишь авторский термин «концепционно-содержательная база» (более распространены: «концептуальная база» или «концептуально-содержательная база»). Можно было бы проигнорировать подобный казус, но поскольку выбранный автором жанр требует нарративного анализа, употребленный автором термин «концепционно-содержательная база» одновременно может выражать и негативную оценку монографий юбиляра в том смысле, что ввиду отсутствия в его работах концептуально-содержательной базы, приходится прибегать к иносказанию, выраженному авторским неологизмом. Поэтому автору следует либо прокомментировать свое нововведение, либо выразить мысль точнее.

Библиография для использованного автором жанра вполне достаточна, её описание выдержано в приемлемом для редакции журнала стиле.

Апелляция к оппонентам, ввиду специфики использованного автором жанра, отсутствует.

В целом, можно ожидать к представленному очерку определенный интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal». Автору следует определиться со стратегией доработки статьи: 1) минимально — уточнить неологизм «концепционно-

содержательная база»; 2) максимально (если, конечно, по замыслу автора это приемлемо) — усилить итоговый вывод оценкой роли серии монографий А.И. Демченко в развитии российского и мирового музыковедения.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Шесть монографий А.И. Демченко», в которой проведено исследование научной деятельности доктора искусствоведения, профессор, заслуженного деятеля искусств России, главного научного сотрудника и руководителя Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова Александра Ивановича Демченко.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что юбилейный для себя 2023 год ученый отметил серией монографий, посвященных ряду важнейших для российской музыкальной традиции имён XIX – начала XXI столетий (М.И. Глинка, С.В. Рахманинов, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Р.К. Щедрин, А.Г. Шнитке). Интересы исследователя охватывают масштабный и значимый период – время, когда отечественная музыкальная традицияполноправно представлена на европейской и мировой профессиональной арене. Как отмечает автор, несмотря на значительную разработанность проблематики упомянутых персоналий и оперирование известными фактами, анализируемые работы отличает новизна способа осмыслиения материала.

Актуальность исследования обусловлена значимостью научной деятельности А.И. Демченко и его вкладом в развитие отечественного музыковедения. Практическая значимость исследования заключается в том, что изучение деятельности людей, внесших свой вклад в развитие науки, может стать примером для современных молодых ученых.

В ходе исследования автором применялись общенаучные методы анализа и синтеза, а также компаративный и контент анализ. Эмпирическую базу составили труды А.И. Демченко.

Целью настоящего исследования является анализ характерных для научного стиля А.И. Демченко специфических приемов, методов и способов исследования и подачи материала.

В качестве предмета исследования автором определены монографии А.И. Демченко «Первый классик русской музыки. Очерки о жизни и творчестве М.И. Глинки» «Сергей Рахманинов. Очерки творчества» «Con tempo Игоря Стравинского» «Творчество С.С. Прокофьева» «Творчество Родиона Щедрина. К 90-летию со дня рождения» «Альфред Шнитке. Очерки жизни и творчества».

Автор особо отмечает умение А.И. Демченко находить способ изложения, органичный рассматриваемому материалу и той ключевой, сущностной характеристике, ради которой и создается монография.

Автором сформулированы ключевые исследовательские установки, характерные для всех исследуемых монографий.

В первую очередь автор выделяет интегративный подход, реализованный в каждой работе А.И. Демченко. Упомянутый принцип применяется учёным к наследию композиторов в целом. Исследователь не ограничивается рассмотрением исключительно музыкальных явлений, ему важно вписать творческую личность в культурный контекст, раскрыть органичную связь индивидуального стиля со спецификой эпохи. Интегративный

подход в рассматриваемых работах реализован в разной мере с целью акцентировать ракурс, интересующий музыковеда в каждом конкретном случае.

Автор отмечает стиль изложения – яркий, темпераментный, богатый неожиданными эпитетами, запоминающимися метафорами. Указанное свойство является подспорьем для читателя, не располагающего специальными знаниями о музыке, но также будет небесполезно профессиональному – музыковеду, лектору, ведущему концертов.

Общее для всех исследований стремление подкреплять собственные наблюдения документальными материалами, высказываниями композиторов «от первого лица», свидетельствами современников также отмечено автором статьи во всех исследуемых монографиях.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение деятельности отечественных исследователей и их вклада в общий научный дискурс представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Однако в статье отсутствует теоретическое обоснование исследуемого вопроса. Кроме того, библиографический список исследования состоит всего из 8 источников и включает в себя лишь анализируемые труды А.И. Демченко, что представляется явно недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса. Автору следует дополнить список научными трудами исследователей, посвященными изучаемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

На рецензирование направлена статья «Шесть монографий А.И. Демченко». Актуальность темы не подлежит сомнению, поскольку 2023 г., являющийся для А.И. Демченко юбилейным, ознаменовался таким событием, как публикация серии его монографий. Освещение и осмысление деятельности доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств России, главного научного сотрудника и руководителя Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова Александра Ивановича Демченко представляется вопросом, крайне перспективным для исследования. В настоящей статье автор стремится «сформулировать некоторые магистральные исследовательские установки, режиссирующие этот своеобразный цикл»

монографий А.И. Демченко и это ему блестяще удается. Такой подход к заявленному предмету изучения определяет и научную новизну работы, в которой автор четко структурирует основные подходы, установки и ракурсы метода А.И. Демченко.

К ним автор относит, во-первых, «интегративный подход, реализованный в каждой работе. Автор (А.И. Демченко) не ограничивается рассмотрением исключительно музыкальных явлений, ему важно вписать творческую личность в культурный контекст, раскрыть органичную связь индивидуального стиля со спецификой эпохи. Следует вспомнить, что упомянутый ракурс характерен для метода А. Демченко в целом». Во-вторых, автор выделяет потребность А.И. Демченко «выявить в рассматриваемых композиторских стилях некую смысловую доминанту, концепционно-содержательную базу» (опираясь на такие термины, введённые самим же ученым, как «концепционный метод», «концепционный анализ»). В-третьих, подчёркивается такое качество музыканта, как «умение находить способ изложения, органичный рассматриваемому материалу». Здесь крайне важной представляется следующая ремарка автора: «...это свойство прочитывается не во всех представляемых текстах. Оно достаточно ясно выражено в портретах Прокофьева и Щедрина, пожалуй, и в «глинкинских» очерках. В исследовании о Шнитке ощущается в меньшей степени. Безусловно, высказанная точка зрения субъективна, базируется на сугубо личных впечатлениях составителя отзыва», что демонстрирует его высочайший профессионализм и глубокий аналитический подход. Также отмечен «многолетний педагогический опыт А. Демченко – чувствуется стремление дать в небольшом объёме максимум информации, акцентировать важнейшее, не утратив общего масштаба вопроса». После каждого тезиса в статье приведены конкретные примеры, наглядно подтверждающие умозаключения автора.

Так, содержание и стиль работы демонстрируют множество достоинств, а структура статьи выстроена четко и логично, что помогает автору систематизировать и обобщить особенности изучаемых трудов. Отдельно хотелось бы подчеркнуть детальнейшую осведомлённость и увлеченность автора предметом своего исследования.

Библиография содержит восемь источников, являющихся собственно работами А.И. Демченко. В этот список хотелось бы добавить и другие источники, способные помочь в исследовании вопроса, а также расширить его за счет иностранных изданий.

Статья завершается конструктивным и содержательным выводом, становящимся весомым итогом проведённой автором работы над структуризацией и выявлением методов, применённых А.И. Демченко в шести монографиях.

Настоящая статья может быть интересна как профессионалам в области музыки (композиторам, музыкантам), студентам и аспирантам музыкально-исторической, искусствоведческой направленности, так и самому широкому кругу читателей, интересующихся музыкой.

Англоязычные метаданные

On the Pedagogical Priorities of Teachers-vocalists of the Initial Period of Activity of the Saratov Conservatory

Rudyakova Alla Eduardovna

PhD in Art History

Teacher at the Department of History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy of the Saratov State Conservatory named after L. V. Slobinov

410003, Russia, Saratov region, Saratov, Sobornaya str., 68A/145, sq. 136

 rudjkowa@mail.ru



Abstract. The object of this study is the initial period of activity of the Saratov Conservatory; the subject can be called the pedagogical priorities of vocal teachers of this period under consideration. In the article, based on rare archival data, surviving printed evidence, and student memoirs, an attempt is made to restore the pedagogical priorities of the most famous and influential in the musical circles of Moscow and St. Petersburg, active participants in concert events of the Imperial Russian Musical Society: Mikhail Efimovich Medvedev - the first performer of the role of Lensky in the opera P. I. Tchaikovsky's "Eugene Onegin" and Alevtina Mikhailovna Pashkhalova, who embodied the image of the Snow Maiden in the opera of the same name by N. A. Rimsky-Korsakov. The scientific novelty of the study includes the fact that the author identifies and for the first time introduces into scientific circulation data on the pedagogical priorities of the most prominent vocal teachers who have made a significant contribution to improving the educational process of the department of academic singing. It is revealed that the pedagogical priorities of M. E. Medvedev and A. M. Pashkhalova include: a fairly low type of breathing, increased attention to developing a sense of support for sound, a cautious attitude towards the development of the full range of the voice, the development of clear diction, evenness of sound production, smoothness of register transitions; soft sound attack; the ability to qualitatively vocalize various dynamic gradations of sound; the use of the "concentric" teaching method in the pedagogical process, increased attention to the education of the emotional and dramatic component of the performer's personality. The analysis also showed that the features that distinguish the pedagogical views of the professors of the initial period of the Saratov Conservatory include the use of the repertoire of Russian composers in class work with a beginning singer.

Keywords: vocalization, romances, arias, repertoire of Russian composers, pedagogical views, methodical work, vocal and pedagogical traditions, student's memories, Saratov Conservatory, dramatic talent

References (transliterated)

1. Tsentral'nyi Gosudarstvennyi Istoricheskii Arkhiv SPb (TsGIA SPb). F. 408, Op. № 3, ed. khr. 710.
2. Pruzhanskii A. M. «Otechestvennye pevtsy. 1750-1917». Moskva: Sovetskii kompozitor, 1991.
3. Rudyakova A. E. O pedagogicheskoi deyatel'nosti professora Saratovskoi konservatorii Mikhaila Efimovicha Medvedeva // «Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya». 2022 № 3 (17). S. 74-81.
4. Gosudarstvennyi memorial'nyi muzei-zapovednik P.I. Chaikovskogo. F. 23. Op. 1. №

- 27548., ed. khr. 4.
5. Levik S. Yu. Zapiski opernogo pevtsa. M.: Iskusstvo, 1962.
 6. Milovanova E. V. Istorya i razvitiye teatral'nogo iskusstva v Saratovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. L. V. Slobodkina (1872-1918 gg.). Rukopis'. Biblioteka Saratovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. L. V. Slobodkina, 1962.
 7. Malysheva T. F. Odinakovo prekrasnaya pevitsa i dramaticeskaya aktrisa A. M. Paskhalova // Mastera Saratovskoi stseny. – Saratov: Privilzhskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1994. S. 20-29.
 8. Malysheva T. F. Paskhalova A. M. // Saratovskaya Gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Slobodkina. 1912 – 2022. Entsiklopediya. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Slobodkina, 2022. S. 406-407.
 9. Gosudarstvennyi muzei muzykal'noi kul'tury imeni M. I. Glinki (GTsMMK). F. 200, № 11, D. № 5169.
 10. Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noi metodiki. SPb: Planeta muzyki, 2023.

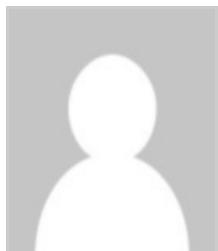
The string quartet in the works of Beethoven and Shostakovich: thematic and intonation links

Balshin Vladimir Vladimirovich

Honored Artist of Russia, Associate Professor of the Chamber Ensemble Department of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky

101000, Russia, Moscow, Bolshaya Nikitskaya str., 11/13

✉ vb-cello@mail.ru



Abstract. The article explores the genre of string quartet on the example of Beethoven and Shostakovich in the aspect of intonation and thematic connections, as well as the parallels of creativity of both composers. The author gives examples of thematic, interval, intonation and textural-melodic quoting of Beethoven's works in Shostakovich's quartets. Russian culture and Beethoven's influence is revealed, in particular, in relation to working with the material of Russian songs in quartets written by order of Count Razumovsky. The author reveals Shostakovich's attraction to Beethoven's work, the closeness of his compositional style and ideas in terms of conceptuality, architectonics, the use of musical and expressive means and a tendency to dynamic onslaught. The methodology of the research is based on the analysis of historical materials, musical articles, concepts of outstanding historians and music theorists. The main contribution of this study is the identification of thematic and semantic connections between the quartets of Beethoven and Shostakovich. The author concludes that Shostakovich often turned to Beethoven's work, used his methods and techniques of working with the material, the structure of the cycle, included allusions to themes, intonations in his quartets, and even used whole textured excerpts from Beethoven's music – and he made it through the prism of his creative style. The novelty of the article lies in the identification of the connection between Beethoven's work and Russian music, the composer's use of melodies of Russian songs in "Russian Quartets", as well as intonation-thematic parallels between the quartets of Beethoven and Shostakovich. In addition, the article reveals the special role of the performer in the work on the quartet of both Beethoven and Shostakovich.

Keywords: Borodin Quartet, Beethoven Quartet, Russian quartet, chamber performance, semantic parallels, thematic connections, genre, string quartet, Shostakovich, Beethoven

References (transliterated)

1. Akopyan L. O. Chem Betkoven byl dlya Shostakovicha (i chem Shostakovich stal dlya Betkhovena) // Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii. Vyp. 21, № 4-2, 2020. S. 352-364.
2. Davidyan R. Kvartetnoe iskusstvo Tekst. M.: Muzyka, 1984. 270 s.
3. Dekhtyarenko E. V. Pretvorenie traditsii russkogo klassicheskogo kvarteta v tvorchestve Dm. Shostakovicha // Problemy muzykal'noi nauki. Ufa, 2009. № 2(5). S. 161-164.
4. Druzhinin F. Kvartety Shostakovicha glazami ispolnitelya: k 90-letiyu kompozitora: sb. statei / sost. E. B. Dolinskaya. M.: Kompozitor, 1997. S. 110-116.
5. Kirillina L. V. K istorii «Russkikh» kvartetov Betkhovena // Vestnik istorii, literatury, iskusstva. 2006. T. 2. S. 161-172.
6. Kirillina L. V. Betkoven. M.: Molodaya gvardiya, 2019. 496 s.
7. Kovalevskii G. V. Russkie retseptsii Betkhovena XIX veka: transformatsiya obraza geniya // Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii. – 2020. – T. 21. – № 4-2. – S. 342-251.
8. Muzykal'nyi Peterburg. Vek XVIII. Entsiklopedicheskii slovar'. SPb.: Kompozitor, 2000. T. 1.
9. Raaben L. Voprosy kvartetnogo ispolnitel'stva. M.: Sovetskii kompozitor, 1960. 107 s.
10. Sinyavskaya L. Strunnyi kvartet v russkoi muzyke: 1790-1860 gg.. Ekaterinburg : Nauch. izdanie UGK, 2004. 290 s.
11. Teplitskaya V. Dar bestsennyi. Dialogi s V. A. Berlinskim. Voronezh : Tsentr dukhovnogo vozrozhdeniya Chernozemnogo kraya, 2004. 80 s.
12. Fel'dgun G. Iстория Западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XIX века). – Novosibirsk, 2000. – 253 s.
13. Fel'dgun G. Iстория смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: лекционный курс для студентов оркестрового фак. музыкальных вузов. Novosibirsk : Novosib. gos. konservatoriya, 2006. 500 s.
14. Fel'dgun G. Cheshskii kvartet v protsesse razvitiya evropeiskoi muzyki (XVII-XIX veka). – Novosibirsk: Izd. NTK, 1993. 259 s.
15. Shirinskii A. D. M. Tsyganov – skripach, artist, pedagog. M., 1999. 174 s.

Adolphe Nourrit is singer of the July Revolution

Wang Shizhe

Teacher, Faculty of Music and Dance, Shihezi University

832000, China, Xinjiang Uygur Autonomous Region, Shihezi city, 北四路, 280

✉ shizhe.wang@mail.ru



Abstract. The subject of the article is the socio-cultural and religious-philosophical views of the greatest French tenor of the XIX century, Adolphe Nurrit (1802-1839). His stage work was carried out at the Paris Opéra, and during the July Revolution of 1830 he performed revolutionary songs, supporting and inspiring compatriots to fight for freedom. Considering Nurrit's creative portrait and revolutionary agitator activity in the 1830s, the author focuses on his commitment to the ideas of sentimentalism, in particular, on the desire to deepen the

religious and moral role of theater in society. The singer's spiritual quest can be characterized by relying on various historical evidence – doctrinal positions of the sentimonists, comments from eyewitnesses, articles in newspapers, letters from Nurrit himself. The methodological strategy of the research is based on socio-historical and socio-cultural approaches. A large array of historical sources attracted by the author consists of literature in foreign languages, work with which involves linguistic research methods. The combination of different approaches and reliance on reliable historical sources makes it possible to achieve scientific novelty: Nurrit was first described as a singer of the Revolution, which left a deep imprint on his artistic appearance, religious and moral views and plans for practical implementation. The presented portrait of Nurri as an adept of the sentimonistic idea of the sacred mission of the artist and the religious and educational function of the theater is new for musicology. As a result of the undertaken research, Nurrit's deep involvement in the socio-cultural life of France becomes obvious, and his artistry stands out as a special artistic phenomenon due to the unprecedented emotional impact of the artist on his contemporaries. The materials, observations and conclusions presented in the article will find application in historical musicology and will be useful to modern opera performers.

Keywords: July Revolution, Saint-Simonianism, theater, actor, singer, voice, Adolphe Nourrit, revolutionary ideals, Emile Barrault, Edouard Charton

References (transliterated)

1. Reshetnikova S. V. Artisticheskaya i pedagogicheskaya deyatel'nost' Manuelya Garsii-Starshego v kontekste razvitiya tenorovogo ispolnitel'stva kontsa XVIII – pervoi treti XIX veka. Diss... kand isk. Kazan', Kazanskaya konservatoriya imeni N.G. Zhiganova, 2020.
2. Zhestkova O. V. Haute-contre v Parizhskoi Opere i golos Adol'fa Nurri // Starinnaya muzyka. 2014. № 3 (65). S. 28-33.
3. Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Paris: Michel Lévy frères, 1863.
4. Zhestkova O. V. Golosa parizhskoi Opery (1820–1830): uchebnoe posobie. Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2015.
5. Van Sh. P'er-Zhan Gara: tvorcheskii portret // Tendentii razvitiya nauki i obrazovaniya. 2023. № 94-2. S. 206-209.
6. Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Vol. II. Paris: L. Hachette et Cie., 1867.
7. Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Vol. I. Paris: L. Hachette et Cie., 1867.
8. Zhestkova O. V. Frantsuzskaya bol'shaya opera kak khudozhestvenno-esteticheskoe i sotsial'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody). Diss... dok. isk. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo, 2017.
9. Le National de 1834. Paris. 3 avril 1837.
10. Enfantin A. (Ed.) Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin. Vol. 3. Paris: E. Dentu, 1865.
11. Boutet de Monvel E. Une artiste d'autrefois: Adolphe Nourrit, sa vie et sa correspondance. Paris: Plon-Nourrit et Cie, 1903.
12. Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Vol. III. Paris: L. Hachette et Cie, 1867.
13. Zhestkova O. V. Vokal'nye novatsii Zhil'bera Dyupre // Opera musicologica. 2015. № 2 (24). S. 46–61.

14. Journal du Commerce de Lyon. 13 août 1837.
15. L'Amateur d'Autographes. Paris: 16 janvier 1864.
16. Berlioz H. Correspondence générale. T. 2: 1832–1842. Paris: Flammarion, 1992.
17. Barrault E. Aux artistes du passé et de l'avenir des beaux-arts (Doctrine de Saint-Simon). Paris: A. Mesnier, 1830.
18. Barrault E. Prédication du 1er mai: L'Art // *Recueil de predication*. Réunies par É. Barrault. T. 1. Paris: Johanneau Le Globe, 1832. P. 491–511.

Pierre van Houwe and his concept of "Playing with Music" in the history of music education

Karamanova Marina Leonidovna 

PhD in Art History

Associate Professor; Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education; Krasnodar State Institute of Culture

350072, Russia, Krasnodar Territory, Krasnodar, ul. 40 Years of Victory, 33

 karaman86@yandex.ru

Asriyan Alina Gavrilovna 

Graduate student; Department of Music Teaching, Composition and Methods of Music Education; Krasnodar State Institute of Culture

350072, Russia, Krasnodar Territory, Krasnodar, ul. 40 Years of Victory, 33

 asriian.alina@mail.ru

Abstract. The object of research of this work is the creative and pedagogical activity of the Dutch conductor, composer and teacher Pierre van Hauwe (1920–2009). The subject of the study is the conceptual foundations of his pedagogical theory of "Playing with Music", which has become widespread not only in European countries, but also in South America, Africa and Asia. The authors of the article consider in detail the features of P. van Hauwe's concept, the foundations of which are based on the elements of the Zoltan Kodai system, which became widespread in Hungary, and the method of musical education of Karl Orff, whom P. van Hauwe met in Salzburg.

Special attention is paid to the methodical publication "Playing with Music" ("Spielen mit Musik"), where P. van Hauwe outlined his concept step by step, accompanied by specific recommendations for teachers. The research used theoretical (analysis, synthesis, etc.) and empirical (comparative-historical, structural-typological) research methods. The main conclusions of the study: P. van Hauwe's pedagogical activity had a great impact on the development of music education not only in the Netherlands, but also in other countries of the world. His concept of "Playing with music" ("Spielen mit Musik") combined elements of the educational systems of two outstanding teachers of the twentieth century – Z. Kodai and K. Orff, as a result of which it became a natural continuation of the development of European musical and pedagogical thought. A special contribution of the authors of the article to the study of the topic, reflecting its novelty, was a detailed analysis of the methodological publication "Spielen mit Musik" ("Playing with music"), on the basis of which the essential relationship of the ideas of P. van Hauwe and his predecessors was revealed. Also, for the first time in Russian musicology, the facts of the musician's biography are more fully disclosed.

Keywords: rhythm, Orff instruments, relative solmization, Zoltan Kodaly, Playing with music, Orff pedagogy, music pedagogy, Pierre van Hauwe, Delft School, Shulwerk

References (transliterated)

1. Nainis, K. O sisteme detskogo muzykal'no vospitaniya P'era van Khauve (g. Delft, Gollandiya) // Muzykal'noe vospitanie v shkole. 1976. №11. S. 124-136.
2. Visser, S. Zakonchilas' zhizn' P'era van Khauve, zhizn', polnaya muzyki // Delft v voskresen'e, 2009, 26 iyunya. – [Elektronnyi resurs]. – <https://www.delftopzondag.nl/nieuws/algemeen/74208/vlaamse-delftenaar-pierre-van-hauw-overleden-na-een-rijk-leven-vol-muziek-> (data obrashcheniya: 23/ 09.2023).
3. Pavlichkova Zh. P'er van Khauve i ego pedagogicheskoe nasledie. – Praga: Karlov universitet, 2013.
4. Lizunova, G. V. "Shul'verk" K. Orfa i ego natsional'nye versii // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2011. №1 (17). C. 10-15.
5. Kulikova, O. V. Igra na detskikh muzykal'nykh instrumentakh po sisteme Karla Orfa // Interaktivnaya nauka. 2023. №4 (80). C. 37-38.
6. Dongauzer, E. V. Vospitatel'nyi potentsial pedagogiki Karla Orfa // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. 2014. №7. C. 144-149.
7. Dongauzer, E. V. Idei tvorcheskogo razvitiya lichnosti v pedagogike Karla Orfa // Istoriko-pedagogicheskii zhurnal. 2014. №3. S. 130-138.
8. Beloborodova, V.O. Sistemy massovogo muzykal'no-esteticheskogo vospitaniya XX veka // Forum molodykh uchenykh. 2020. №6 (46). S. 97-100.
9. Serdyukov, A. A. Improvizatsiya v otechestvennoi muzykal'noi pedagogike // Manuskript, no. 3-1 (77), 2017, S. 135-138.
10. Domanitskaya, N.V. Tseli muzykal'nogo vospitaniya detei v kontseptsiyakh K. Orfa i D. Kabalevskogo // MNIZh. 2020. №5-3 (95). S. 103-107.
11. Utkin, A. S. Printsipy muzykal'nogo vospitaniya Z. Kodaya: vzglyad iz XXI veka // Byulleten' nauki i praktiki. 2016. №7 (8). S. 315-318.
12. Utkin, A. S. Sovremennye tendentsii muzykal'nogo obrazovaniya v Vengrii: metod kooperativnogo obucheniya// Byulleten' nauki i praktiki, vyp. 12 (25), 2017, S. 529-533.
13. KhAUVE, P. van. «Igra s muzykoi»: novye i starye pesni dlya detskogo sada, nachal'noi i srednei shkoly, muzykal'nykh shkol i lyubitelei muzyki s instrumentami Orfa i blokfleitoi. Doll'nshtein: Funfraben Verlag, 2010.

Six monographs by A.I. Demchenko

Serova Natalia □

PhD in Art History

Associate Professor at the Department of Music History of the Saratov State Conservatory named after L.V. Slobinov

410012, Russia, Saratov region, Saratov, prospekt im. Peter Stolypin, 1

✉ serova.n.s@yandex.ru

Abstract. The object of the study is the works of the famous Saratov musicologist, professor, Doctor of Art History A.I. Demchenko, published in 2022 and 2023. Monographs devoted to the legacy of Russian composers of the XIX–XX centuries demonstrate an integrative approach characteristic of many publications of this author. The creative figures of M.I. Glinka, S.V.

Rachmaninoff, I.F. Stravinsky, S.S. Prokofiev, R.K. Shchedrin, A.G. Schnittke correlate with the historical and cultural context of the epoch, ideas realized in different types of art. This method helps to identify, first of all, ideological aspects in each of the author's systems under consideration. With varying degrees of detail, a wide range of musical works is considered, including textbook ones. The presentation of the material as a whole is subject to chronological order. The principle of semantic dominance, implemented in research, assumes the presence of a fundamental attitude in each composer's style, which ensures its uniqueness. A. Demchenko's works are of undoubted interest, first of all, from the standpoint of the author's approach, since the focus is not on narrow theoretical problems, but on the semantic essence, the conceptual and content base of the considered artistic heritage. Reliance on the method of "conceptual analysis" - as the scientist himself defines it in earlier works - provides for the subordination of all technological observations, historical information to the task of revealing cultural, universal meanings. Some decisions of the author of the monographs are questionable. The issue of foreign influences on Glinka's style seems insufficiently developed; the role of urban associations in Stravinsky's "Sacred Spring", on the contrary, seems somewhat exaggerated. The comments made do not prevent us from making a general conclusion about the productivity of the proposed approaches and the potential relevance of the submitted works in scientific and educational practice.

Keywords: semantic concept, integrative method, Schnittke, Shchedrin, Prokofiev, Stravinsky, Rachmaninov, Glinka, monographs by Demchenko, classics of Russian music

References (transliterated)

1. Demchenko A.I. Pervyi klassik russkoi muzyki. Ocherki o zhizni i tvorchestve M.I. Glinki. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Slobinova, 2023. 62 s.
2. Demchenko A.I. Sergei Rakhmaninov. Ocherki tvorchestva. Tambov: TGMPI, 2023. 169 s.
3. Demchenko A.I. Con tempo Igorya Stravinskogo. M.: RUSAINS, 2022. 110 s.
4. Demchenko A.I. Tvorchestvo S.S. Prokof'eva. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Slobinova, 2023. 112 s.
5. Demchenko A.I. Tvorchestvo Rodiona Shchedrina. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya. M.: RUSAINS, 2022. 104 s.
6. Demchenko A.I. Al'fred Shnitke. Ocherki zhizni i tvorchestva. (v izdanii).
7. Demchenko A.I. Smyslovye kontsepty vsemirnogo khudozhestvennogo naslediya. M.: Nauka, 2021. 614 s.
8. Demchenko A.I. Kontsepcionnyi metod muzykal'no-istoricheskogo analiza. M.: Kompozitor, 2010. 88 s.