

AURORA Group s.r.o.  
nota bene

[www.aurora-group.eu](http://www.aurora-group.eu)  
[www.nbpublish.com](http://www.nbpublish.com)  
ISSN 4253-613X



*Philharmonica*  
*International Music Journal*

*spring*

## Выходные данные

Номер подписан в печать: 18-01-2024

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](http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Publisher's imprint

Number of signed prints: 18-01-2024

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](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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto:kirnarskiy@gmail.com)

**КЬЯНТИ, Джованни** – доцент кафедры философии, коммуникаций и сценического искусства университета Рим-III. Остенсе, 159-00154, Рим, Италия. E-mail: [giovanni.guanti@uniroma3.it](mailto: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](mailto: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](mailto:a.panov@spbu.ru)

**РИККО Ренато** – музыковед и преподаватель университета Салерно. Джованни Паоло II, 132-84084. г. Фишано, провинция Салерно, Италия. E-mail: [renato.ricco@yahoo.it](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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, [miailovan@inbox.ru](mailto:miailovan@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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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 Musicological Society. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: [dinkofabris@gmail.com](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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 диссертационных 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 датами дается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаях дается 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 XX 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](mailto: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

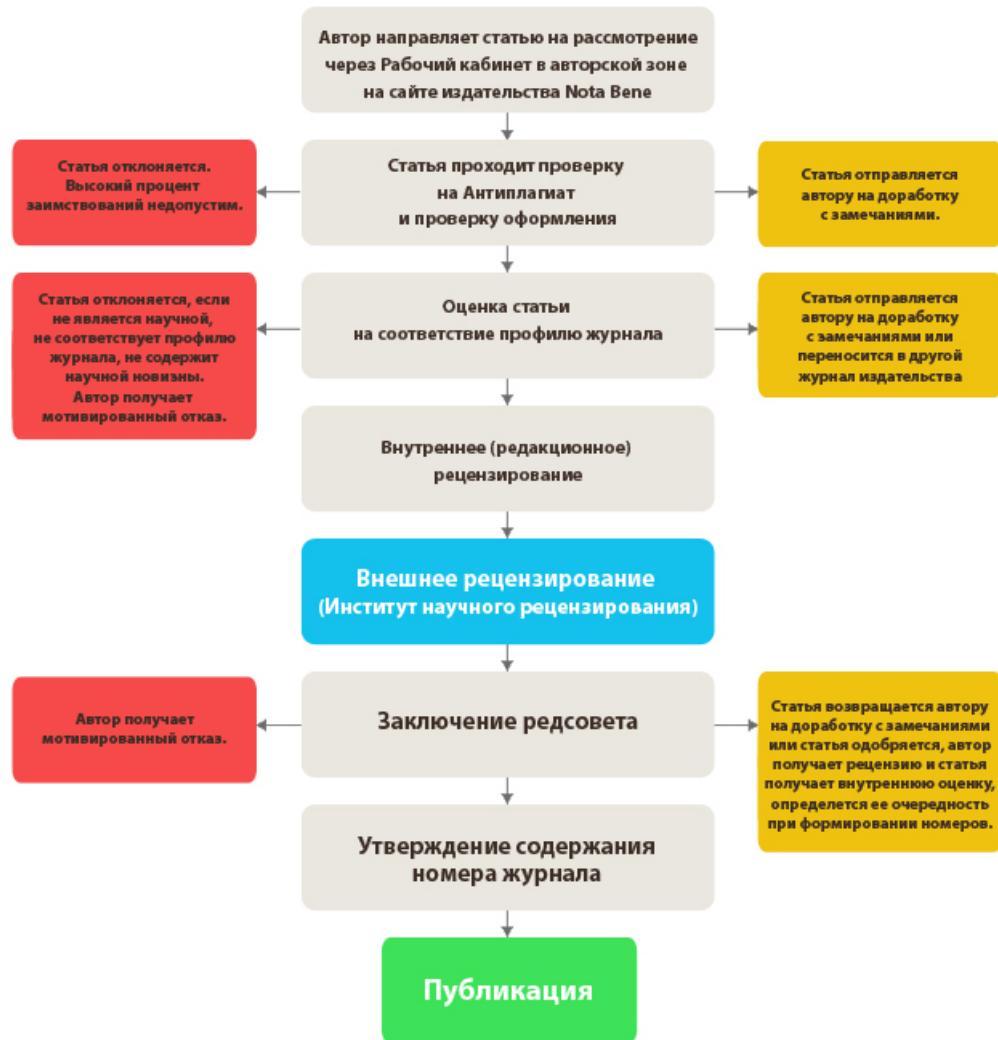
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, 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

Кошкарева Н.В. Полифония в хоровом творчестве a cappella Вадима Салманова	1
Михайлова А.А. Изучение и сохранение традиционной культуры казачества в научных и творческих приоритетах кафедры народного пения и этномузикологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова	10
Балбекова И.М. Творческая ротация в концептуальном искусстве: Марсель Дюшан – композитор, Джон Кейдж – художник.	23
Серов Ю.Э. Уничтоженный шедевр: черты позднего оркестрового стиля П.И. Чайковского на примере его симфонической баллады "Воевода"	37
Майданевич Т.Л. Романтические традиции в фортепианных циклах Алессандро Лонго	48
Англоязычные метаданные	57

## Contents

Koshkareva N.V. Polyphony in Vadim Salmanov's a cappella choral work	1
Mikhailova A.A. Preservation of the traditional culture of the Cossacks in the scientific and creative priorities of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology of the Saratov State Conservatory named after L. V. Slobinov	10
Balbekova I.M. Creative rotation in conceptual art: Marcel Duchamp is a composer, John Cage is an artist.	23
Serov Y. The Destroyed masterpiece: features of the late orchestral style of P.I. Tchaikovsky on the example of his symphonic ballad "Voivode"	37
Maidanovich T.L. Romantic Traditions in Alessandro Longo's Piano Cycles	48
Metadata in english	57

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Кошмарева Н.В. — Полифония в хоровом творчестве a cappella Вадима Салманова // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 6. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.6.69481 EDN: DNDBYH URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69481](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69481)

## Полифония в хоровом творчестве a cappella Вадима Салманова

Кошмарева Наталья Владимировна

кандидат искусствоведения

профессор, заведующая кафедрой «Дирижирование академическим хором», Государственный музыкально-педагогический институт имени ММ Ипполитова-Иванова

109147, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Марксистская, 36

✉ nkoshkarevav@gmail.com



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

**DOI:**

10.7256/2453-613X.2023.6.69481

**EDN:**

DNDBYH

**Дата направления статьи в редакцию:**

26-12-2023

**Дата публикации:**

02-01-2024

**Аннотация:** Автор подробно рассматривает возрождение старинных хоровых жанров и форм отвечало эстетической тенденции в отечественной музыкальной культуре второй половины XX века. Предметом исследования являются стилистические особенности полифонического письма Вадима Салманова. Объектом исследования выступает хоровое наследие a cappella В. Салманова с точки зрения интеграции новых композиторских техник и полифонии. Особое внимание уделяется полифоническим приемам в концерте для хора a cappella «Лебёдушка». Автор подробно рассматривает драматургию и архитектонику хорового концерта «Лебёдушка», а также такие аспекты темы как: полифонические методы, включающие имитационную полифонию и гетерофонию, техники письма XX века (сонорика, алеаторика). Сочинение В. Салманова наглядно демонстрирует, что жанр хорового концерта занимает одно из главных мест в истории

отечественного хорового творчества *a cappella*. Доказывается, что в жанровой иерархии именно хоровому концерту принадлежит ведущая роль по числу художественных открытий. Методология исследования основана на анализе исторических материалов, широкого круга работ отечественных музыковедов, касающихся истории и теории музыкальных жанров, полифонических техник письма и исполнительской практики. Посредством синтеза методов исследования, включающего музыковедение и хороведение, выявлены параметры музыкальной композиции. Основными выводами проведенного исследования становится парадигма художественных связей традиционных полифонических приемов с современными средствами композиторского письма. Новизна исследования заключается в том, что впервые полифонические техники в современной хоровой композиции анализируются с позиций музыковедения и хороведения. Особым вкладом автора в раскрытие темы является изучение ранее не выступающего объектом специального исследования с точки зрения полифонии хорового концерта «Лебёдышка» В. Салманова. В данном сочинении сама презентация музыкального материала, а также полифонические методы работы с ним, проходят под эгидой поиска нового звучания, характерного для современной музыки. Акцентируется внимание на необходимость изучения проблематики, связанной с ролью полифонии в современной хоровой композиции, обусловленной не только общим художественно-историческим потенциалом хоровой культуры в целом, но и особенно его большим значением в современном музыкальном искусстве.

### **Ключевые слова:**

Вадим Салманов, современная музыка, хоровое искусство, творческий метод, Лебёдышка, полифония, имитация, гетерофония, сонорика, алеаторика

Вторая половина XX века в русской музыке в целом и хоровой, в частности, — время глубинного обновления композиторского письма. Открывшиеся возможности знакомства с творчеством крупнейших западноевропейских композиторов (А. Шёнберга, А. Веберна, П. Хиндемита, К. Орфа, П. Булеза, О. Мессиана) значительно расширило технический арсенал русских авторов [3, 4, 5]. Кроме того, на подъеме «новой фольклорной волны» (определение Л. Христиансен) [17] отечественные композиторы обращались к достижениям И. Стравинского, в частности, «русского периода» [11]. Обновление звукового пространства хоровых сочинений всех параметров композиции [15], в том числе и полифонии. В творчестве С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова, Н. Сидельникова, Ю. Буцко и многих других «ассимиляция различных западных техник композиции, вместе с <...> проникновением в исторические глубины русской интонации» рождало индивидуальные полифонические стили [7, с. 406].

К числу отечественных композиторов, в хоровом творчестве которых полифония занимает важнейшую позицию, принадлежит Вадим Николаевич Салманов (1912—1978). Хоровое наследие В. Салманова, включающее в себя семьдесят одно сочинение *a cappella*, представляет яркую палитру. Его перу принадлежат шесть поэм на стихи Н. Хикмета (1959), хоровые циклы на стихи Я. Купалы (1960), Р. Гамзатова (1962), Ф. Тютчева (1970), два хоровых концерта — «Лебёдышка» (1967) и «Добрый молодец» (1972).

Несмотря на значительный вклад В. Салманова в развитие отечественной хоровой музыки второй половины XX века, исследований, касающихся его индивидуального

композиторского стиля, не так много. Наиболее важными являются работы М. Арановского [11], В. Рубцовой [8], О. Коловского [6]. Существенным вкладом в изучение творческого метода В. Салманова стал сборник материалов, исследований и воспоминаний (составители С. Салманова, Г. Белов) [10]. При этом специально направленной работы, касающейся хоровой полифонии В. Салманова, до сих пор не существует. Этим объясняется актуальность данного исследования.

Полифония, как важный метод композиции, характерна для всего хорового творчества a cappella В. Салманова. Наиболее ярко полифонические методы проявились в концерте для смешанного хора a cappella «Лебёдушка». В связи с этим сочинением подчеркнем вклад В. Салманова в возрождение жанра хорового концерта, несколько десятилетий находившегося под запретом в силу исторической принадлежности к сфере духовной музыки. Именно В. Салманов по-новому взглянул на жанр хорового концерта и дал ему новую трактовку, наполнив новым содержанием. Как отмечает О. Стець, «данный вид концерта (фольклорный — Н.К.) не имел прямых исторических предшественников, поэтому его появление на гребне “новой фольклорной волны” во второй половине прошлого века, несомненно, явилось своего рода художественным открытием» [12, с. 8]. Вот как аргументирует концепцию сам композитор: «Мне захотелось написать произведение в традициях русской народной песенности <...> Концерты для хора почти исчезли из репертуара коллективов. Композиторы перестали работать в этом жанре. Традиция была утрачена, мне захотелось возродить ее... Прежде концерты для хора создавались на духовную тематику. “Лебедушка” сочинена на народный сюжет. Но в ее основе лежит именно концертный принцип. Каждая часть цикла предназначена для определенного состава голосов, здесь соблюдается и прием “соревнования” солирующих партий, различных групп хора» [10, с. 40].

«Лебёдушка» во многом стала ориентиром для последующих фольклорных хоровых концертов различных авторов. Сочинение основано на текстах русских народных песен, а также стилизации народнопоэтических источников. Отталкиваясь от них, композитор создает собственные мелодии, проникнутые народно-песенной интонационностью [21]. Пять частей цикла практически не контрастируют между собой по темпу: почти все они выдержаны в спокойном, размеренном движении. Исключением является четвертая часть «Увели нашу подружку», имеющая скерцозный характер. Конкретность музыкальных образов, связанных темой женской доли, вызывает необходимость привлечения жанровых связей в широком смысле слова для их характеристики. По словам В. Рубцовой, «композитор так строит музыкальное повествование, что в нем постоянно ощущается подтекст, который создает емкость психологического образа, намечает перспективу его развития» [8, с. 18][19].

Активным параметром, влияющим на архитектонику концерта, становится тембр: нечетные части («Высокó ли, высóко ли», «Туманы мои темные», «На море лебедь») поручены смешанному составу, а четные — однородному (вторая часть «Ветры буйные» — женскому хору с solo soprano, четвертая часть «Увели нашу подружку» — мужскому и тенору solo, с небольшим фрагментом альтового звучания). В этом «соревновании» мужских и женских голосов, отдельных хоровых партий и солирующих тембров проявляется принцип концертности.

С важнейшей особенностью композиторского стиля — полифонией. связаны такие существенные положения, как принципы мелодико-тематической модуляции, тематическая значимость, «весомость» краткой попевки-тезиса, отсутствие

традиционного совпадения функциональной и синтаксической цезуры. Полифоничность в хоровом концерте В. Салманова проявляется не в использовании в нем четких полифонических форм и даже не в широком применении свободных имитаций, а в специфических чертах хоровой фактуры: ее «прозрачность», переменное количество голосов, редкое применение плотного хорового многоголосия [\[18\]](#).

Все это проистекает не от абстрактного принципа графической линеарности, а от чутко уловленной специфики звучания народного многоголосия, связанное, в первую очередь, с гетерофонией. Звучащие в одновременности варианты мелодии порождают непредсказуемые диссонантные вертикали. За счет частого перекрецивания голосов (сопрано поет тесситурно ниже альта) происходит как бы размывание мелодического контура, расцвечивание его, как правило, секундовыми вертикалями как единичными, так и образующими параллельное движение. За счет свободно переходящих диссонансов в терцовые, квартовые и квинтовые созвучия, функционально связанные интонационной общностью, создается фактура совершенно нового выразительного и звукоизобразительного качества. Например, начало второй части концерта «Ветры буйные» — образец дифференцированной гетерофонии (термин Л. Мухаринской) [\[2, с. 6\]](#), при которой расхождения голосов весьма значительны: объем первоначальной мелодической интонации сопрано (чистая квarta), у альтов — чистая квinta; в качестве композиционного приема используется канон с изменяющимися данными (ц. 9), что естественным образом коррелирует с традициями народной песенной практики (принцип вариантности). Свобода голосоведения приводит к эпизодическому включению педального голоса (бурдон).

В третьей части «Туманы мои темные» В. Салманов применил прием постепенного вступления голосов — имитационную экспозицию (с октавной и секундовой диспозицией темо-ответных проведений, что типично для современной фуги), а в русском народном песнетворчестве — для процесса становления песни с ее одноголосным запевом, к которому постепенно добавляются остальные голоса. Непрерывность развития, основанная на разработке краткой темы — вычленение ее отдельных элементов-мотивов, расширение ее диапазона, проведение основной интонации в увеличении, и одновременно с этим трансформация темы в каждом куплете и тембровая вариационность органично синтезируют классическую имитационность и русское народное многоголосие.

В заключительной части «На море лебедь» на материале первого номера за счет активной полифонизации фактуры В. Салманов выстраивает трехчастную форму, где третья часть представляет собой репризу-коду на материале первого номера, обрамляющей весь цикл. Максимальное использование во всех голосах мелодико-интонационных (секундовых и квarto-квинтовых) элементов основного напева наряду с метрическим смещением позволяют добиться эффекта импровизационности музыкального материала.

Характерное для русской песни унисонное пение, применяется В. Салмановым в кратких фрагментах каждого номера цикла именно как схождение многоголосия в одноголосие. Здесь уместно вспомнить высказывание С. Скrebкова: «Иntonирование унисона в основе своей полифонично» [\[11, с. 11\]](#).

Своеобразно преломляются в концерте композиционные техники второй половины XX века, в частности сонорика и алеаторика [\[19\]](#). К примеру, расходящийся хроматический шестнадцатиголосный кластер завершает второй номер концерта (ц.15). Сначала от

звука  $h^1$  альты (divisi) исполняют нисходящий хроматический ход в объеме чистой квинты ( $h^1-e^1$ ), при этом каждый звук задерживается, что приводит к образованию восьмиголосного полутонового кластера. Вслед за этим аналогично альтам, но в противоположном движении образуется восьмиголосный кластер у сопрано ( $h^1-fis^2$ ). Соединение двух восьмиголосных кластеров создает эффект «завывания» ветра. Чрезвычайно важна авторская ремарка в отношении исполнительского состава, акцентирующая внимание на том, что музыкальные средства выразительности направлены на максимальное раскрытие темброво-красочного звучания в целом, а не на детализирование отдельных тонов: «На каждый звук данного хроматического хода должно быть одинаковое количество исполнителей (1, 2 и т.д.)» [\[9, с. 54\]](#).

Сонорный канон [\[14\]](#), связанный со звуками неопределенной высоты — элементы эмелики, — конструктивный параметр хоровой фактуры в четвертой части «Увели нашу подружку». При этом композитор точно фиксирует ритмическую организацию и начальную нюансировку, а последующее динамический план поручает дирижеру, который должен его выстраивать каждый раз в зависимости от состава хора и акустических условий зала. Представим разъяснения композитора: «Тенора и басы должны говорить точно в ритме, без определенной интонации, которая может то повышаться, то понижаться по желанию хормейстера. Оттенки разговора могут то усиливаться, то ослабляться (что зависит от состава хора и каждой его партии). Первые оттенки ( $pp$ ,  $p$ ) вступлений разговора — обязательны, а дальше — по усмотрению хормейстера» [\[9, с. 59\]](#). Данная вариабельность динамического параметра хоровой композиции свидетельствует о проявлении техники алеаторики [\[13\]](#).

В коде заключительной части концерта «На море лебедь» долговыдержаным хоровым «педалям» предшествуют восходящие (в партии басов) и нисходящие (в партии альтов) glissando — яркий колористический прием, несущий определенную эмоционально-смысловую нагрузку (на словах «Прощай, прощай») и подчеркивающий тонкость звуковысотного интонирования в натуральном строе (микрохроматику).

Лидирующая роль линейного начала [\[16\]](#) обусловливает свойства ладофункционального мышления В. Салманова. Своеобразие музыкального языка В. Салманова проявляется, в первую очередь, в особенностях ладогармонической системы и организации музыкальной ткани сочинения. В ладогармонической системе музыкального языка «Лебедушки» находят свое отражение типичные свойства современного ладофункционального мышления. Прежде всего, это интеграция народных ладовых систем в современный композиторский язык. Существенным для В. Салманова является широкий диапазон привлекаемого фольклора с точки зрения его стилизации (в сочинении нет цитат). Подчеркнем, что большое значение для формирования ладофункционального мышления В. Салманова (впрочем, как и для многих композиторов того времени) сыграло ознакомление с подлинным исполнением народных песен (фольклорные экспедиции, аудиозаписи и т.п.).

Ощущение народной манеры пения, в частности исполнительской «хроматизации диатоники» (высотная вариантность ступеней) отчетливо выразилась в «Лебедушке». Например, на характерном «споре» мажорной и минорной терций лада построена основная тема «Лебедушки», обрамляющая весь концерт (первая «Высокó ли, высóко ли» и последняя «На море лебедь» части). Эта интонация обусловлена жанровыми связями (причет), попутно выполняя изобразительную роль (имитация лебединого стона-клёкота).

Чередование данных вариантов третьей ступени лада влияет на тональный план всего концерта (первая часть написана в C-dur, заключительная в с-moll), вплотную подводя к ладовой модуляции (в C-dur) на заключительных аккордах. Тональное движение и связь тональностей отдельных частей (C-dur—h-moll—c-moll—b-moll—c-moll (C-dur)) цементируются тематическим развитием и воспринимается как проявление зонного строя. Внутри каждой части границы разделов форм нивелируются за счет несовпадения функциональной и синтаксической цезуры (гармонизация синтаксической цезуры диссонантным созвучием) тональные смены перестают быть отчетливыми. Весьма характерна для сочинения и ладотональная переменность — зыбкость, «двойственность» тоники. Таково колебание эолийского *h* и дорийского *e* в начале второго номера «Ветры буйные», последующим появление фригийского *h*.

Как видно из приведенного анализа, особенностью композиторского стиля В. Салманова является насыщение хоровой фактуры полифонически организованным материалом, а также концентрацией всех элементов хорового письма для выразительной передачи художественного образа — именно это качество ведет его к камерной трактовке хора. В этом В. Салманов (сознательно или интуитивно) отразил одну из ведущих исполнительских тенденций последнего времени — тяготение к принципам камерного ансамбля, квартета. Дело здесь не в исполнительском составе — «Лебедушка» написана для большого коллектива, с *divisi* в хоровых партиях, с полным вокальным диапазоном (включая басов-октавистов), с солистами. Квартетный принцип проявляется прежде всего в сложности и тонкости соотношений между голосами драматургически самостоятельными и вместе с тем составляющим единое целое. В таких условиях каждая интонация становится рельефной и необычайно емкой, а музыкальное целое по лаконизму и содержательности иногда приближается к афоризму [20]. Таким образом, сочинение В. Салманова ориентирует на достаточно большой концертный коллектив, но непременно владеющий тонкостями камерно-ансамблевого исполнения.

Подводя итоги, отметим, что значение хорового концерта «Лебёдушка» для развития русской хоровой музыки второй половины XX – начала XXI веков трудно переоценить. В данном сочинении нашли отражение наиболее важные стороны полифонического мышления В. Салманова: филигранное мастерство хорового полифонического многоголосия; особый мелодизм полифонической ткани, как имитационной, так и гетерофонно-подголосочной; свободное владение контрапунктической техникой; синтез традиционных полифонических приемов с техниками композиции второй половины XX века (сонорика, алеаторика).

Полифонические приемы, используемые В. Салмановым в «Лебёдушке», характерны и для его концерта «Добрый молодец» (1972) для мужского хора, тенора, английского рожка и баяна на народные слова («Ах, ты, поле мое»; «За Кубанью рекой»; «Эх, ты доля»; «Ты пчела ли моя пчелочка»; «Завей, завей»; «Расшаталися березушки»; «Сон мой, сон»). Продолжают линию фольклорных концертов, где косвенно нашли отражения стилевые особенности хоровой полифонии В. Салманова сочинения В. Калистратова («Русский концерт», 1977), О. Тактакишили («Карталинские мелодии», 1982), А. Киселёва («Русская свадьба», 1985), В. Ходоша («Зорюшки-зори», 1986), Е. Петрова («Гори, солнце, ярче!», 2011) и многих других.

## Библиография

1. Арановский М.Г. Вадим Николаевич Салманов: Очерк жизни и творчества. — Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-е, 1960. — 76 с.
2. Вашкевич Н.Л. Гетерофония народно-песенного многоголосия (черты стиля). —

Тверь, 2018. — 20 с.

3. Высоцкая М.С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев Монография. — М.: Издательство «Композитор», 2012. — 568 с.
4. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. — 2-е изд., испр., доп. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. — 440 с.
5. Григорьева Г.В. Русская хоровая музыка 70–80-х годов. М., 1991. — 80 с.
6. Коловский О.П. Хоровые циклы В. Салманова // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. — Л.: Музыка, 1969. С. 167–188.
7. Кузнецов И.К. Полифония в русской музыке XX века. Вып.1. — М.: Издательство «ДЕКА-ВС», 2012. — 421 с.
8. Рубцова В.В. Вадим Николаевич Салманов. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-е, 1979. — 100 с.
9. Салманов В.Н. Лебёдушка. Партитура // Хоровой концерт. Вып. 3. Партитура. — М.: Советский композитор, 1989. — 72 с.
10. Салманов В.Н. Материалы. Исследования. Воспоминания: сборник / сост. С. Салманова, Г. Белов. — Л.: Советский композитор, 1982. — 280 с.
11. Скребков С.С. К вопросу о стиле современной музыки («Весна священная» Стравинского) // Музыка и современность. — Вып. 6. М., 1969. С.3 53.
12. Стець О.В. Хоровой концерт российских композиторов второй половины XX — начала XXI века. Метаморфозы жанра и его типология: автореф. дисс. ... канд. искусств. — Саратов, 2012. — 24 с.
13. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. — 616 с.
14. Холопов Ю.Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. статей / сост. Ю.К. Евдокимова. М.: Музыка, 1978. С. 127–173.
15. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2006. — 432 с.
16. Холопова В.Н. О линеарно-мелодическом мышлении композиторов XX века // Критика и музыказнание. Вып. 2. — М., 1980. С. 23–34.
17. Христиансен Л.Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. Вып.4. — М., 1972. С. 198—218.
18. Ценова В.С. О музыкальных формах в творчестве современных отечественных композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. — М.: МГК имени П.И. Чайковского, 1994. С.199 215.
19. Ценова В. С., Холопов Ю. Н. Смешанные техники // Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — М: Музыка, 2007. С. 563–575.
20. Шарипова А.Р. Сущность русского хорового пения как духовного феномена культуры: автореф. дисс. ... канд. философских наук. — Казань, 2010. — 18 с.
21. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора. В 2-х частях. Ч.1: История, бытование, музыка. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. — Музыка, 2007. 400 с. Ч.2: Народные песни и инструментальная музыка в образцах. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. — Музыка, 2007. — 656 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, как отразил автор в заголовке статьи («Полифония в хоровом творчестве a cappella Вадима Салманова»), является полифоническая композиторская техника (в объекте) в хоровом творчестве a cappella Вадима Николаевича Салманова (1912–1978). Тема представленного в статье исследования в полной мере соответствует тематике научного журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal». Она раскрыта с опорой на анализ основных полифонических приемов композиции концерта для смешанного хора a cappella В. Салманова «Лебёдушка» (1967). Автор последовательно раскрывает степень изученности темы в отечественном музыковедении, определяет степень значимости анализируемого эмпирического материала и его жанра в творчестве В. Салманова и в целом в общих тенденциях развития композиторского творчества в СССР в 1960-1980 -е гг.

Обращаясь к анализу эмпирического материала (концерта для смешанного хора a cappella «Лебёдушка»), автор концентрирует внимание читателя на стремлении В. Салманова возродить традиционный для русской академической музыкальной культуры концертный хоровой жанр в условиях его забвения по причине несоответствия духовных корней жанра идеологической доктрине культурной политики Советского государства, в чем проявляется гражданская позиция и патриотизм композитора, его вклад в сохранение и развитие уникальной музыкальной культуры России. В центре внимания автора находятся как структурные композиционные приемы формирования композитором концертной формы для смешанного хора a cappella, так и совокупность полифонических приемов, сочетающих характерные черты русской песенности с передовыми техниками композиторского письма второй половины XX в. Вслед за О. В. Стець, автор, приводя слова самого композитора, аргументирует новаторство В. Салманова в интерпретации концертного хорового жанра, как жанра «фольклорного хорового концерта», не имевшего прежде «прямых исторических предшественников». В качестве аргументации этого положения автор детально анализирует подчиненный фольклорным принципам хорового голосоведения комплекс выразительных приемов композитора (принципы мелодико-тематической модуляции, опоры на гетерофонию, частого перекрещивания голосов, свободно переходящих диссонансов в терцовые, квартовые и квинтовые созвучия, канона с изменяющимися данными, бурдонного сопровождения, использование традиционного для народной песенной практики принципа вариантности тематического развития, приема постепенного вступления голосов (имитационной экспозиции), тембровой вариационности, сонорного канона и кластерной техники, элементы эмелики и алеаторики), которые рассмотрены в совокупности в комплексе композиционных приемов последовательного развития концертной формы для смешанного хора a cappella.

Таким образом, предмет исследования подробной раскрыт автором на высоком теоретическом уровне. Итоговый вывод автора о том, «что значение хорового концерта «Лебёдушка» для развития русской хоровой музыки второй половины XX – начала XXI веков трудно переоценить», что в «данном сочинении нашли отражение наиболее важные стороны полифонического мышления В. Салманова: филигранное мастерство хорового полифонического многоголосия; особый мелодизм полифонической ткани, как имитационной, так и гетерофонно-подголосочной; свободное владение контрапунктической техникой; синтез традиционных полифонических приемов с

техниками композиции второй половины XX века (сонорика, алеаторика)», — хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Методология исследования основана на гармоничном синтезе детального анализа стилистических и семантических приемов музыкальной выразительности в композиторской технике В. Салманова с элементами историко-биографического метода и теоретической критики специальной литературы. Программа исследования хорошо представлена в вводной части статьи и качественно реализована в аргументирующей аналитической части.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает отсутствием «специально направленной работы, касающейся хоровой полифонии В. Салманова». В данном случае рецензент подчеркивает, что аргумент автора вполне уместен в плане кумулятивного развития научных представлений о специфике хоровой полифонии В. Салманова и её особом месте в традициях российской академической музыкальной культуры.

Научная новизна, выраженная как в детальном анализе эмпирического материала, так и в хорошо аргументированном итоговом выводе автора, не вызывает сомнений.

Стиль текста выдержан научный. Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной степени раскрывает проблемное поле исследования и оформлена в соответствии с редакционными требованиями. Хотя рецензент отмечает в качестве рекомендации на будущее, что помещение результатов исследования в актуальный контекст современных теоретических дискуссий (имеется ввиду хотя бы краткий обзор специальной отечественной и зарубежной литературы за последние 3-5 лет) существенным образом усиливает научную ценность публикации.

Апелляция к оппонентам вполне уместна и корректна, автор комплементарно развивает корпус специальных исследований хоровой полифонии советских композиторов 1960-1980-х гг.

Безусловно, интерес читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» к статье гарантирован, представленная автором статья заслуживает публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Михайлова А.А. — Изучение и сохранение традиционной культуры казачества в научных и творческих приоритетах кафедры народного пения и этномузыкаологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова // PHILHARMONICA. International Music Journal – 2023. – № 6. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.6.69395 EDN: DNKAIP URL: [https://nbppublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69395](https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=69395)

## **Изучение и сохранение традиционной культуры казачества в научных и творческих приоритетах кафедры народного пения и этномузыкаологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова**

**Михайлова Алевтина Анатольевна**

доктор искусствоведения

профессор, заведующий кафедрой народного пения и этномузыкаологии, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, пр. Столыпина, 1

✉ jareshko@mail.ru



Статья из рубрики "Музыкальная этнография и фольклор"

### **DOI:**

10.7256/2453-613X.2023.6.69395

### **EDN:**

DNKAIP

### **Дата направления статьи в редакцию:**

21-12-2023

### **Дата публикации:**

05-01-2024

**Аннотация:** Статья посвящена 55-летней деятельности кафедры народного пения и этномузыкаологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. В центре внимания одно из направлений в научных и творческих приоритетах кафедры – изучение и сохранение традиционного песенного наследия в культуре казачества. Автором дается экскурс истории изучения музыкального фольклора и создания новой специальности «руководитель народного хора» в академическом вузе. В статье подчеркивается роль выдающихся деятелей-фольклористов, связанных с изучением казачьей песенной традиции и становлением науки этномузыкаологии в Саратовской

государственной консерватории – А.М. Листопадова, Л.Л. Христиансена, А.С. Ярешко. В статье подводится некоторый итог научно-исследовательской, издательской, концертно-творческой и просветительской работы педагогов и студентов кафедры по исследованиям фольклора казачьих регионов России. Автор также обращается к кафедральному архиву аудиозаписей и дипломных работ с нотациями песен с целью выявления наиболее ранних записей материалов фольклорных экспедиций в казачьи районы Саратовского Поволжья, анализируя музыкально-поэтический и исполнительский стиль песенного фольклора. При написании данной статьи были задействованы следующие искусствоведческие методы – сравнительно-исторический (компаративный) и музыкально-аналитический методы исследования. Несмотря на то, что на территории современного Саратовского Поволжья казачьей песенной традиции в виде сформировавшегося музыкально-этнографического явления не выявлено, в локальных проявлениях встречаются сохраняющиеся устойчивые коренные признаки, характерные для казачьей песенной культуры: как набор песенных жанров, так и характерные музыкально-поэтические и вокально-исполнительские особенности стилистики пения донских казаков: специфические черты народной речи, дифтонги, словообразовы, «подъезды»-глиссандирования снизу к основному звуку, особый фонетический строй вокальной речи. Подобные жанровые, музыкально-стилевые и исполнительские признаки песенного фольклора казачьей традиции в записях 70-80-х годов XX века встречаются локально как остаточные явления. Более поздние архивные записи в этом регионе демонстрируют общерусскую позднюю городскую традицию. Этому есть множество причин: как влияние массовой попкультуры, так и результат отсутствия социальных связей между поколениями разных возрастов, преемственности внутри семьи, внутри певческих коллективов и «размытость» коренного населения переселенцами разных регионов.

#### **Ключевые слова:**

народная песенная традиция, кафедра этномузыкологии, руководитель народного хора, казачество Саратовской губернии, песенные жанры, поэтика песни, стиль пения, протяжная песня, колокольные звонь, музыкальное творчество

Рубеж XX-го – XXI-го столетия в нашей стране оказался весьма сложным в отношении понимания и расстановки культурных приоритетов. Это коснулось и народного искусства. Глобализация, размывание этнической идентичности и стремление влиться в общеевропейскую семью народов резко сменилось современной ситуацией с разнонаправленными векторами развития, где доминирует активный интерес к непреходящим ценностям традиционного искусства. Наступивший период турбулентности заставляет нас искать в традиционной культуре некие «точки опоры», которые помогли бы не потерять «собственное лицо» и национальную идентичность. В новой исторической ситуации именно система образования в сфере искусства и культуры в значительной мере взяла на себя миссию хранителей традиционных интеллектуальных ценностей. Поэтому подготовка и воспитание кадров фольклористов, этномузыкологов становится важной социокультурной задачей.

Говоря о кафедре народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В.Собинова, которой исполнилось 55 лет, о приоритетных задачах в подготовке и воспитании студентов-фольклористов, необходимо отметить важную роль исследователя, педагога, музыкально-общественного деятеля **А.М. Листопадова** (1873-1949) в истории становления

фольклористики в Саратовской консерватории. С 1907 он жил в Саратове, где преподавал в ряде средних учебных заведений. В дальнейшем, с 1915 по 1920 год, практически с момента открытия консерватории в 1912 году, он работал там педагогом по хоровому дирижированию и возглавлял хоровой класс. Будучи активным общественным деятелем – членом Комитета по управлению консерваторией, руководителем музыкальной секцией Саратовского городского отдела народного образования, в 1919 году он первым поставил вопросы об открытии в вузе класса народной песни и о создании образцового хора народной песни, работал с самодеятельными хорами. Тогда же по его инициативе были открыты курсы по изучению русской народной песни при внешкольном подотделе Народного образования [6].

В годы его жизни в Саратове он осуществлял экспедиции по записи фольклора народов Поволжья, в том числе и в районы рек Хопёр и Медведица – районы сохранившихся казачьих песенных традиций на территории Саратовской губернии. При этом А.М. Листопадов не прерывал своей исследовательской деятельности по казачьему фольклору, публиковался в различных периодических изданиях. В 1911 году вышел из печати первый сборник А.М. Листопадова «Песни донских казаков», в который вошло 107 казачьих песен. На следующий год издаются работы: «1812 год в народных песнях» и «Народные песни – донские казачьи, малорусские и великорусские», с приложением 30 песен [6].

Имя Листопадова по праву вписано в Энциклопедию истории Саратовской консерватории. Он предвосхитил и обосновал создание несколько важных направлений в образовательной системе консерватории, которые получили реализацию через много лет: он ввёл руководство хором в качестве учебной дисциплины, обосновал и разработал проекты открытия в консерватории отделений игры на народных инструментах и народного пения. Задолго до основания кафедр хорового дирижирования, народных инструментов, руководителей народного хора он заложил фундамент для основания этих важных специализаций [4, с. 207-208].

В 60-е годы русское народно-певческое исполнительство становится одним из самостоятельных направлений и начинает развиваться в профессиональной, самодеятельной и учебной формах. История нашей кафедры начинается с открытия отделения и образования новой специальности – руководитель народного хора в 1966 году одним из основателей народно-певческого образования в России профессором **Л.Л. Христиансеном** (1910-1985). Его имя известно нам в связи с деятельностью Уральского русского народного хора, основателем которого (в 1943 г.) и художественным руководителем он был. Весь свой практический опыт работы, полученный от встреч и общения с аутентичными певцами и их творчеством, с подбором репертуара, непосредственная репетиционная и исполнительская работа в хоре – всё это создало тот фундамент знаний в области народного искусства, глубокую и прочную профессиональную базу, которые Лев Львович реализовал в программах курсов на вновь открывшейся специальности – руководитель народного хора. Научные исследования Л. Христиансена свидетельствуют о поисках методики изучения народного творчества. Ключевой позицией авторской школы является аутентичный принцип народного исполнительства, осмысление художественных ценностей фольклора. Л.Л. Христиансен заложил основы методики работы с народными голосами – это разговорная манера пения как основа техники исполнения, сохранение диалектных особенностей поэтической речи и стилистики пения. Ничего не исправлять у народных певцов, а слушать и учиться у них – было его основным девизом в работе [16].

На протяжении более 40 последних лет работа кафедры связана с именем другого выдающегося деятеля народного искусства России – профессора, доктора искусствоведения, лауреата премии имени Д.С. Лихачева **А.С. Ярешко** (1943-2018), которому в свое время Лев Львович передал всю работу по воспитанию студентов. Как свидетельство полного доверия и преемственности в деятельности, Лев Львович передал Александру Сергеевичу и личную библиотеку для использования в учебных целях. Сферой научных интересов А.С. Ярешко более 50 лет является собирание и изучение песенного и инструментального фольклора Астраханского и Саратовского Поволжья, куда он регулярно проводил многочисленные экспедиции со студентами и казачьего фольклора Кубани. Он также является основоположником научного направления «русская кампанология», являясь автором пяти монографий, около двухсот статей, пластинок и дисков записей звонов.

С именем А.С. Ярешко связан современный этап народно-хорового исполнительства, который выявил новые комплексные подходы в воспитании фольклориста-исследователя, в изучении и сохранении народного певческого искусства. Проблема адаптации фольклорного образования в сложившейся академической системе обучения, совершенствование форм и методик были объектом его внимания и вдумчивых размышлений: «Система профессионального фольклорного образования явилась одной из форм роста национального самосознания. Принципы и методы обучения, по сути, стали системой познания фольклора, его основополагающих свойств, закономерностей, этапов его исторического развития. На этом пути оказалось много проблем, преодоление которых заняло не одно десятилетие. Если начальный этап формирования учебных планов, программ и т. п. отличался некоторым обобщенным подходом, что естественно характеризовало первые опыты образовательного процесса, то, пожалуй, только спустя десятилетия мы подошли к осознанию необходимого в воспитании будущего специалиста» [\[17, с. 22\]](#).

Л.Л. Христиансеном и А.С. Ярешко, уже на современном этапе истории кафедры были заложены, обоснованы и внедрены в учебный процесс принципы изучения студентами комплекса дисциплин по народному музыкальному творчеству, в том числе и практическому освоению региональных певческих традиций. Изначально немаловажное значение придавалось экспедиционной работе, к которой активно привлекаются студенты. Это в полном смысле слова практикоориентированная работа с логично выстроенным межпредметными связями.

На кафедре сложилась система профессиональной подготовки, где направленность приоритетов в научно-исследовательскую работу и дальнейшая ориентация на исполнительскую реализацию является важными составляющими воспитания специалиста. Подготовка и последующая защита ВКР основывается на музыкально-этнографическом материале, собранном дипломником в регионе его проживания, на своей «малой родине». Его нотация, анализ и научное осмысление, создание фольклорного сборника с приложением аудиозаписей и концертно-сценическое воплощение являются результативной формой получения квалификации.

В процессе освоения учебных программ студентами анализируются и осваиваются различные региональные певческие стили. Казачьи традиции, как яркая составная часть русской народной культуры, безусловно, пересекается с работой кафедры, с её творческими и научными интересами.

Анализируя архив кафедры, сложившийся более чем за полвека, а это около 400 дипломных работ и экспедиционных записей педагогов и выпускников, порядка 20

процентов исследовательских выпускных работ студентов посвящены различным региональным казачьим традициям.

Большинством записей фольклора казачьих ареалов представлено песенное наследие Донского казачьего войска(народные песни казаков верхнего, среднего и нижнего Дона Волгоградской и Ростовской областей); Кубанский песенный фольклор(ст. Тбилисская, Усть-Лабинский р-он и др. Краснодарского края); казаки-некрасовцы Ставропольского края (в том числе одно из первых исследований традиции свадебного обряда Якоби Л.А. в 1979 г.); песенный фольклор терских казаков (казачьи станицы Кабардино-Балкарской Республики). Также представлены образцы записей, выполненных в бывших казачьих поселениях Астраханской, Оренбургской, Саратовской областях и на Урале. Тематика исследований дипломных работ разнообразна: исполнительский стиль, музыкальное наполнение свадебного обряда, жанровый состав песенного фольклора, поэтика и музыкальный язык – мелодические, ритмические и ладовые формы, особенности многоголосия, степень сохранности фольклорной традиции на современном этапе и т.д.

Большое значение придается на кафедре научно-исследовательской и издательской работе. За последние пять лет по казачьим традициям на кафедре подготовлены и изданы два фольклорных сборника: *Кузнецова Д.А., Бондаренко М.В. Свадебные песни терских казаков (станица Екатериноградская Кабардино-Балкарской республики)*, Саратов, 2018; *Самохина В.А. Песни верховых казаков Волгоградской области (Старополтавский и Калачевский р-он)*, Саратов, 2021.

На кафедре подготовлено и успешно защищено 17 диссертаций на соискание ученой степени кандидата искусствоведения и одна докторская диссертация, из них две по научному осмыслению региональных казачьих традиций: Ярешко П.В. (Краснодар), «Воинский фольклор казаков Кубани: история, функциональность, музыкальная стилистика» (2016), Никитенко О.Г., (Волгоград), «Песенная традиция казаков Верхнего Дона: фольклорное интонирование и речевой диалект» (2018). Тематика диссертаций направлена в первую очередь на исследование исполнительской и музыкальной стилистики песенного фольклора, так как авторы сами являются исполнителями, практически знающими традицию.

Говоря о саратовских казаках, необходимо отметить, что в разные исторические периоды войсковые границы Казачьих войск не совпадали с границами губерний, а территория Саратовской области до того, как приобрести современные очертания, за пять веков неоднократно меняла свои границы. Согласно сведениям из документов ГАСО, на которые ссылается ряд исследователей [14; 12], отдельного Саратовского казачьего войска не существовало. Однако Саратов, как губернский город, плотно соседствовал, а иногда и впрямую заходил в границы области Войска Донского на юго-западе, Астраханского на юге и Уральского Казачьих войск на юго-востоке. По Высочайшему Указу в 1870 г. губернские города граничных рубежей для несения службы обязаны были содержать казачьи полки на своей территории. Размещение казачьих полков Донского, Астраханского, Уральского и даже Оренбургского Казачьих войск на территории Саратовской губернии было постоянным для несения разного рода служб: охранной, почтовой, пограничной, конвойной. В основном, в Саратове стояли Астраханские и Донские казачьи сотни [14, с. 105].

По информации, которую приводит Степанов С.А., первые упоминания о служилых людях (казаках, стрельцах) на территории современной Саратовской губернии относятся к 1571

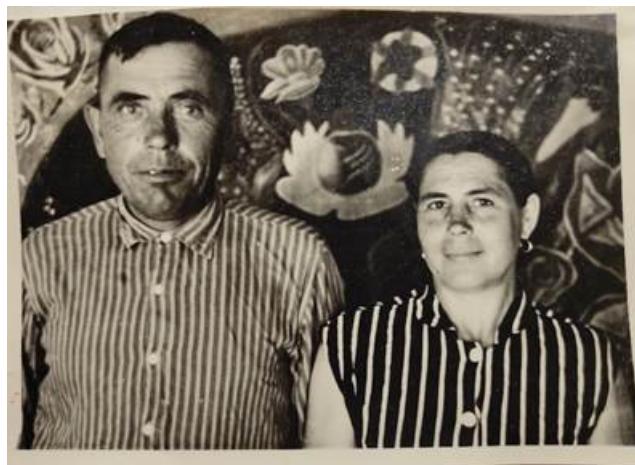
году, когда на левом берегу Волги была основана Караманская станица<sup>[11]</sup> – первое поселение Московского государства в нашем крае<sup>[12]</sup>. Краеведы XIX столетия Ф.Ф. Чекалин и А.И. Шахматов относили существование станицы к Правобережью (район современного села Пристанного). Население Караманской станицы состояло из служилых людей – казаков, стрельцов, пушкарей – всего 135 человек. Гарнизон нес функции погранформирования<sup>[12]</sup>.

Государственный Архив Саратовской области (ГАСО) содержит подтверждающие документы том, что к 1734 году относится упоминание о казачьей сотне (команде), которая с 1721 г. именовалась Саратовской станицей. Первоначально она относилась к Войску Донскому, позже с 1734 г – к Волгскому<sup>[31] [14, с. 105]</sup>. В 1817 г. Станица вошла в состав Астраханского Казачьего войска и стала самой северной войсковой территориальной единицей<sup>[1; 10]</sup>.

Если рассматривать современную территорию Саратовской губернии, то именно Прихопёрье и бассейн реки Медведица Балашовского района считаются ареалами, где можно найти сохранившиеся отголоски традиций донских и волжских казаков<sup>[5]</sup>.

В архиве кафедры имеются аудиозаписи и дипломные работы с нотациями песен, записанных в с.Терновка Балашовского района. Наиболее ранние из них – работа Екатеринушкиной Л.А., 1973 г.<sup>[13]</sup> и Тархова А.А., 1977 г.<sup>[13]</sup>, в которых отсутствуют аудиозаписи. Таким образом, самые ранние аудиозаписи по району, которые имеются в нашем архиве, это материалы фольклорной экспедиции 1982 года Серовой Л.Ю.<sup>[11]</sup> (дипломная работа 1984 г.).

По информации Серовой Л.Ю., с. Терновка разделено на три части: Центр, Куток и Хохлы (где живут потомки переселенцев с Дона и из Украины). Представляют интерес записи от семейного ансамбля Кизьяковых в составе: два брата – Михаил Яковлевич (1910 г.р., запевала) и Иван Яковлевич (1913 г.р.), Любовь Яковлевна (жена, 1917 г.р.), к ним присоединяются Афанасьевы – В.Ф., 1904 г.р. и Татьяна 1944 г.р.



«Игроки» песен супруги Кизьяковы: Иван Яковлевич и Любовь Яковлевна,

фото из дипломного сборника Тархова А.Г., 1977 г.<sup>[13]</sup>.

«В селе их зовут «игроки песен» по кличке «беняры». Прозвище это закрепилось издавна, еще о деда и пристало ко всем потомкам. «Поют песни прихоперского казачества» - «тягловые»: по поэтике, сюжетам, жанровой принадлежности, музыкальному и исполнительскому стилю можно обнаружить черты казачьего песенного

стиля: с очень трудным ритмическим дроблением, частой сменой метра, в основном двух-, трехголосно, все поют в грудной манере, головное пение совсем не применяют. Для песен характерным являются: широкие распевы, разрывы слов, часто меняют гласные внутри слова (например, в песне вместо слова «пити» поют «пи(а)-(и)-ти», вместо «наварити» поют «навари-(а)-(и)-ти»). По словам самих «игроков», у них песни **«тягловые»** и не интересные...» [\[11, с. 8\]](#). Из собрания солдатских песен Серовой Л.Ю. приведем в качестве примера «По Дону казак гулял» (солдатская протяжная):

Свободный импровизационный запев, интонационные и фонемные подъёмы, спады, выразительные смысловые акценты, насыщенные тембры в пении указывают на речевую природу певческой традиции, где важную роль играет слово, что является характерными признаками казачьей манеры пения. Также показательный элемент певческого стиля казаков – это особенность фактурного изложения в виде наличия «дишканта», слоговых асемантических вокализированных вставок («ой», «да», «вот») в распевных образцах фольклора – все это воспринимается как особая выразительная стилистика пения, о чём, в частности, пишет О.Г.Никитенко. [\[9, с. 16-17\]](#).

Таким образом, на территории современного Саратовского Поволжья казачьей песенной традиции в виде сформировавшегося музыкально-этнографического явления как такового не выявлено. Однако в локальных проявлениях можно встретить сохраняющиеся устойчивые коренные признаки, характерные для казачьей песенной культуры: от набора песенных жанров и характерных средств музыкальной выразительности, особого мелодического рисунка, до вокально-исполнительских приемов, куда входят специфические черты народной речи, дифтонги, словообрывы, «подъезды»-глиссандирования снизу к основному звуку и т.д., выявляются особенности фонетического строя вокальной речи. Подобные жанровые, музыкально-стилевые и исполнительские признаки песенного фольклора казачьей традиции в записях 70-80-х годов XX в. встречаются локально как остаточные явления. Более поздние архивные записи в этом регионе демонстрируют общерусскую позднюю городскую традицию. Этому есть множество причин: как влияние массовой попкультуры, так и результат отсутствия социальных связей между поколениями разных возрастов, преемственности внутри семьи, внутри певческих коллективов и «размытость» коренного населения переселенцами из разных регионов.

В настоящее время нами ведется работа по оцифровке фондов, приведению архива к современным техническим требованиям, подготовке материалов к изданию в виде сборников и дисков, созданию доступа к нему для научной работы и исполнительской практики. Если говорить о возможном издании этого собрания, то возникают вопросы по качеству записи и, учитывая современные требования к нотациям, расшифровки порой нуждаются в дополнительной работе научного и технического редактора.

Накопленные материалы неоднократных фиксаций произведений фольклора (например, Волгоградская, Саратовская области) дают возможность не просто изучить традиции исследовательских ареалов, но и на основе сравнительного анализа проследить динамику развития традиции, степень ее сохранности и проанализировать происходящие процессы. В этом несомненная ценность архивов и фондов кафедры. Таким образом складывается метод, который можно назвать лонгитюдные исследования, проводимые на протяжении длительного периода, за который порой уже утрачиваются первоначальные свойства предмета исследования.

На основе расшифровок традиционного фольклора хоровым коллективом (худ. рук. Г.Н.Бурданова) создаются тематические творческие проекты и концертные программы, отражающие российскую историю, где неотъемлемой составляющей представлена казачья традиция: «Отечества священный подвиг», «Российская история в песне» и др.

Ещё в 80-е годы А.С. Ярешко на основе своей практической деятельности выдвинул идею создания «Театра народной песни», где главным действующим лицом выступает сам творческий коллектив с программой единой тематической направленности [\[15, с. 13-14\]](#), которая, по сути «витала» в творческих умах: возрождение традиций, которые были свойственны исконному народному искусству, что воплотилось в сценическом воплощении обрядовых форм и сцен жизненного быта. По сложившимся требованиям, каждый студент кафедры, заканчивая консерваторию, сдает госэкзамен «Постановка концертной программы» на собранном им самим песенном материале. По сути, это конечный результат работы дипломника, где он реализует свои знания и компетенции в междисциплинарном комплексе: вокальная подготовка – работа с хором и ансамблем, народные инструменты фольклорной традиции, народный танец, режиссура народной песни. Это своего рода мини-спектакль, воссоздание обряда, в котором мы видим проявление синкретического единства разных жанров народного искусства. Программы на материале записей казачьих традиций отличает особая яркость музыкального материала и позитивная исполнительская экспрессия.

Просветительская работа кафедры, взаимодействие с Саратовскими региональными казачьими структурами – это отдельное направление, включающее подготовку и проведение серии ежегодных фестивалей народного искусства, конкурсов, социально-просветительских проектов и открытых лекций, шефство над образовательной школой № 43 с казачьим уклоном г. Саратова – проведение концертов и лекций для школьников и т.д.

Ежегодным стало проведение фестивалей казачьей песни «Разгуляй», «Песни Волги и Дона», включающие выступления на открытых площадках, работа в жюри конкурса-фестиваля детского творчества «Казачок», проводимого Министерством социального развития Саратовской области, участие в мастер-классах приглашенных ведущих ансамблей казачьих традиций Волгограда, Москвы, других городов.

С 2017 года ежегодно кафедрой проводится Всероссийский молодежный конкурс-фестиваль патриотической народной песни «Песни, рожденные в боях...», основанный

А.С. Ярешко на материале его уникального фольклорного сборника «Народные песни Великой Отечественной войны» (с 2019 года – памяти А.С. Ярешко), на котором звучат и казачьи песни, отражающие патриотический подвиг, верность Отечеству, стойкость духа и высокие моральные качества защитника Отечества. Конкурс с такой тематикой – это и патриотическое воспитание молодежи через эмоциональное воздействие героическими сюжетами, проникновенной лирикой и сохранение памяти о подвиге народа в сложный для страны исторический период. Кафедрой проведено шесть Всероссийских фестивалей народного творчества «Звучит гармонь саратовская...», представляющих музыкальный народный символ Поволжья – саратовскую гармонь, в котором принимают участие казачьи коллективы различных регионов.

Отдельно нужно сказать о деятельности А.С. Ярешко по возрождению основ православной культуры – *русских православных колокольных звонов*. В дальнейшем Александр Сергеевич стоял у истоков создания Ассоциации колокольного искусства России (1989 г.) и на протяжении 25 лет был её бессменным президентом. Его деятельность в области колокольного искусства начиналась в 1970х годах, когда несколько ученых-энтузиастов независимо друг от друга стали заниматься изучением колокольного искусства.

Общественная и педагогическая деятельность Александра Сергеевича с 1990-х годов связана оказанием методической и практической помощи епархиям, музеям, администрациям городов и сёл, музыкальным коллективам различных регионов России в возрождении колокольного искусства, организации производств по изготовлению колоколов, осуществлении различных форм обучения: краткосрочные курсы и школы звонарей, мастер-классы, консультации по строительству и оснащение звонниц колоколами, проведении всероссийских и международных фестивалей колокольной музыки, научно-практических конференций и других мероприятий [\[8\]](#).

Из необъятной работы, которая включала множество направлений, на протяжении более 30 лет он с огромным энтузиазмом занимался профессиональной подготовкой звонарей на организованном на кафедре в консерватории факультативе «Колокольное исполнительство». В этом была насущная необходимость, так как в 1990-е годы в период начавшегося возрождения православных традиций звонарей просто не было. Как вспоминал А.С. Ярешко свои поездки по югу России – Краснодарскому и Ставропольскому краю, Волгоградской, Астраханской области, «где в 90-х годах восстанавливались и строились заново до тысячи церквей, при этом на весь край не было ни одного (!) звонаря. Пришлось открывать в Университете культуры Краснодара школу звонарей, проводить фестиваль колокольных звонов в Краснодаре, по просьбе народного артиста РФ В.Г. Захарченко выделять для концертных поездок Кубанского хора несколько звонарей, которые сопровождали ряд песенных номеров звоном» [\[7, с. 5\]](#).

Весь свой опыт, полученный в экспедициях от потомственных звонарей, с которыми ему удалось общаться в 1970-х годах в монастырях, которые не были закрыты при советской власти, звонарей небольших кладбищенских церквей он положил в основу практического курса факультатива «Колокольное исполнительство», курсов и школ по подготовке звонарей.

Особенно эффективно школы звонарей были открыты и работали при храмах и епархиях, которые взаимодействовали с казачьими объединениями, с атаманами станиц, которые были заинтересованы в возрождении православного искусства. Казачьему менталитету

созвучна идеологическая установка и жизненная позиция А.С. Ярешко, в своих истоках также потомственного кубанского казака. Православная вера, традиционные праздники – неотъемлемая часть быта казаков. Православные звоны как стилистически яркий элемент православной культуры были восприняты в казачьей культуре очень воодушевленно, как возвращение и обретение вновь исконно утраченного.

В основном направлении деятельности кафедры – воспитании фольклористов-этномузыкологов, исполнителей народной песни и руководителей творческих коллективов народно-песенного жанра заложена парадигма воспитательной работы, в том числе патриотической, в ее практическом проявлении: любовь к своей стране, народной культуре, бережное отношение к традициям, их сохранение, уважение к старшему поколению носителей культуры, преемственность знаний о народных традициях и обычаях. Это реализуется в постоянной работе – концертно-творческой, научной, фольклорно-экспедиционной, просветительской. Казачий песенный фольклор в музыкально-стилевом отношении – высокохудожественные образцы народного песенного искусства. Это направление востребовано в исполнительской практике. Сюжеты, герои и события – всё работает на воспитание у студентов эмоционально-чувственного интеллекта, что необходимо будущему руководителю творческого коллектива. Исполнительская практика, просветительские тематические концерты просвещают и воспитывают нашу слушательскую аудиторию. В конечном итоге в этом мы видим нашу задачу.

Таков краткий обзор деятельности кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской консерватории. Заложенные основателями традиции продолжают следующие поколения педагогов и студентов. Коллектив, сохраняя и воплощая лучшее из народной культуры, открыт к творческому сотрудничеству в совместных патриотических проектах, которые в настоящее время приобретают новую актуальность.

[\[1\]](#) «Станица» в XVI веке, помимо обозначения **оседлого селения**, – еще и **группа конных служилых** людей, которая «ездит» на большом пространстве, пересекая бескрайние поволжские степи («Дикое поле»). Возглавлял станицу стоялый голова. Каждая станица насчитывала по 6 человек конных служилых людей, включая «вожу» – проводника, выполняла задачу наблюдения и оповещения о приближающейся опасности. Посреди станицы ставилась высокая сторожевая вышка для наблюдения за «диким полем», называемая **шиханом**. Однако находится в постоянных разъездах служилым людям было тяжело без постоянного пристанища. Поэтому «конная станица» с годами превратилась в станицу оседлую. Ее выстроили казаки и стрельцы на небольшом полуострове, образуемом извилистым течением речек Карамана и Саратовки [\[2; 12\]](#).

[\[2\]](#) Из жителей, поселившихся по Волге после падения Астраханского Царства, более всех имели начала исторической деятельности волжские казаки, которые появились во второй половине XVI века из перешедших на Волгу донских казаков и беглецов из Московского царства [\[12\]](#). Не проста история казаков саратовского Поволжья. Достаточно привести несколько исторических фактов, чтобы понять неоднородность казачьего сословия. В августе 1670 года Степан Разин двинулся от Царицына вверх по Волге, объявляя везде казачью вольницу, и Саратов сдался мятежнику без сопротивления. На некоторое время город принял казацкое устройство [\[4\]](#).

[\[3\]](#) В 1734 году для несения постоянной службы на волжскую линию перевели 1057 семей донских казаков, их расселили по Волге в четырех станицах. Войско, созданное донцами на Волге, получило название Волгского, имело свое знамя, форму и знаки

отличия. Но за участие в пугачевском бунте (1773-1775 гг.), когда казаки поддержали Пугачева, Волгское казачество Указом Императрицы Екатерины II было расформировано, большая часть казаков выслана на Терек, дав начало ныне известному Терскому Казачьему войску [\[2; 4\]](#).

[\[4\]](#) Степанов А.С. приводит интересный факт: «В августе 1919 г. возле с. Лопуховка Саратовской губернии в бою с красными войсками погиб знаменитый донской казак Козьма Крючков – первый Георгиевский кавалер войны 1914 г. Он уроженец Усть-Хоперской станицы войска Донского (ныне Волгоградская область)». [\[12\]](#).

## Библиография

1. Бирюков И.А. История Астраханского казачьего войска. Том 1. Саратов: Типо-литография П.С. Феокритова, 1911.
2. Гераклитов А.А. История Саратовского края в XVI-XVIII вв. Саратов: Друкарь, 1923. 378 с.
3. Екатеринушкина Л.А. Русские народные песни Саратовской области. Дипломная работа // Рукопись, архив КНПиЭ, СГК им. Л.В.Собинова. Саратов, 1973.
4. Костомаров Н.И. Очерки по истории Саратовского края от присоединения его к Русской державе до вступления на престол Николая I. // Памятная книжка Саратовской Губернии на 1858 год. Составлена при Саратовском губернском правлении. Саратов, 1858.
5. Листопадов Александр Михайлович // Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова 1912-2012. Энциклопедия. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2012. С. 207-208.
6. Листопадов А.М. Автобиографические заметки // Советская музыка, 1948. №7. С. 50-54.
7. Михайлова А.А., Бутенко А.Н. Памяти А.С. Ярешко // Вестник Саратовской консерватории. 2022. №2. С. 112-120.
8. Михайлова А.А. Авторский курс А.С. Ярешко по изучению колокольных звонов в Саратовской государственной консерватории (к 80-летию со дня рождения) // Искусство и образование. 2023. №2 (142). С. 112-121.
9. Никитенко О.Г. Песенная традиция казаков верхнего Дона: фольклорное интонирование и речевой диалект. Саратов, СГК им. Л.В.Собинова, 2018.
10. Саратовское станичное правление 2-го отдела Астраханского казачьего войска, 1835-1917 гг. // Государственный архив Саратовской области, Фонд 96.
11. Серова Л.Ю. Русские народные песни Балашовского района Саратовской области. Дипломная работа // Рукопись, архив КНПиЭ, СГК им. Л.В.Собинова. Саратов, 1984.
12. Степанов С.А. Саратовские казаки. Интернет-ресурс: <https://souz-kursantov.ru/istoriya/91-istoriya-saratovskie-kazaki>.
13. Тархов А.А. Русские народные песни Саратовской области. Дипломная работа // Рукопись, архив КНПиЭ, СГК им. Л.В.Собинова. Саратов, 1977.
14. Токарев В.Н., Пиреев А.И. История саратовского казачества в фондах ГАСО // Содержание стратегии государственной политики Российской Федерации в отношении российского казачества на 2021-2030 годы и основные механизмы ее реализации. Сборник материалов межрегиональной научно-практической конференции. Саратов, 2020. С. 104-105.
15. Ярешко А.С. Театр народной песни // Культурно-просветительная работа. М: Советская Россия, 1986. №7. С. 13-14.

16. Ярешко А.С. Лев Львович Христиансен – выдающийся русский этномузыковед, педагог, музыкальный общественный деятель // Памяти Л.Л. Христиансена. Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л. Христиансену. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2005. С. 3-16.
17. Ярешко А.С. Народно-певческая образовательная парадигма: поиски путей решения // История, теория и практика фольклора. Сборник научных статей по материалам IV Всероссийских научных чтений, памяти Л.Л. Христиансена. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2013. С. 16-23.

## **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 «Изучение и сохранение традиционной культуры казачества в научных и творческих приоритетах кафедры народного пения и этномузикологии Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова», в которой проведен обзор деятельности подразделения консерватории по сохранению культурного наследия.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в современной социокультурной и социально-политической ситуации система образования в сфере искусства и культуры в значительной мере должна взять на себя миссию хранителей традиционных интеллектуальных ценностей. Поэтому подготовка и воспитание кадров фольклористов, этномузикологов определена автором важной социокультурной задачей.

Актуальность исследования обусловлена тем, что глобализация, размывание этнической идентичности и стремление влиться в общеевропейскую семью народов резко сменилось современной ситуацией с разнонаправленными векторами развития, где доминирует активный интерес к непреходящим ценностям традиционного искусства. Наступивший период турбулентности заставляет искать в традиционной культуре некие точки опоры, которые помогли бы не потерять национальную идентичность. Научную новизну составляет анализ деятельности кафедры народного пения и этномузикологии Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова по изучению и сохранению традиционной культуры казачества.

Соответственно, цель данного исследования заключается в анализе вклада профессорско-преподавательского состава и обучающихся кафедры в процесс сохранения объектов нематериального культурного наследия. Методологическую базу составил комплексный подход, включающий общенаучные методы анализа и синтеза, исторический, биографический и методический анализ. Эмпирическую базу исследования составили архивные материалы Саратовской консерватории.

Как отмечает автор, на кафедре сложилась система профессиональной подготовки, где направленность приоритетов в научно-исследовательскую работу и дальнейшая ориентация на исполнительскую реализацию является важными составляющими воспитания специалиста. Подготовка и последующая защита ВКР основывается на музыкально-этнографическом материале, собранном дипломником в регионе его проживания, на своей «малой родине». Его нотация, анализ и научное осмысление, создание фольклорного сборника с приложением аудиозаписей и концертно-сценическое воплощение являются результативной формой получения квалификации. Автором проведен детальный биографический анализ деятельности исследователей, в разные периоды сотрудничавших с кафедрой: А.М. Листопадова, Л.Л. Христиансена,

А.С. Ярешко. Автор дает высокую оценку важности результатов их исследовательской и преподавательской деятельности.

Большое значение придается на кафедре научно-исследовательской и издательской работе. За последние пять лет по казачьим традициям на кафедре подготовлены и изданы два фольклорных сборника, подготовлено и успешно защищено 17 диссертаций на соискание ученой степени кандидата искусствоведения и одна докторская диссертация, ведется работа по оцифровке фондов, приведению архива к современным техническим требованиям, подготовке материалов к изданию в виде сборников и дисков, созданию доступа к нему для научной работы и исполнительской практики.

Просветительская работа кафедры направлена на популяризацию казачьей культуры. С 2017 года ежегодно кафедрой проводится Всероссийский молодежный конкурс-фестиваль патриотической народной песни «Песни, рожденные в боях...», основанный А.С. Ярешко на материале его уникального фольклорного сборника «Народные песни Великой Отечественной войны» (с 2019 года – памяти А.С. Ярешко), на котором звучат и казачьи песни. Кафедрой проведено шесть Всероссийских фестивалей народного творчества «Звучит гармонь саратовская...».

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 роли образовательных учреждений в процессе изучения и сохранения уникальной народной культуры представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшей проработки.

Следует заметить, автор достиг поставленной цели. Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Библиографический список исследования состоит из 17 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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:

Балбекова И.М. — Творческая ротация в концептуальном искусстве: Марсель Дюшан — композитор, Джон Кейдж — художник // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2023. — № 6. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.6.37604 EDN: DNOSEI URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=37604](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37604)

## Творческая ротация в концептуальном искусстве: Марсель Дюшан — композитор, Джон Кейдж — художник

Балбекова Ирина Михайловна

аспирант, Кафедра общих гуманитарных и социальных дисциплин / Кафедра Теория и история искусства, Автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт современного искусства»

121309, Россия, Центральный Федеральный Округ автономный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, 27а

✉ balbekova77@mail.ru



[Статья из рубрики "Проблемы теоретического музыкоznания"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2023.6.37604

### EDN:

DNOSEI

### Дата направления статьи в редакцию:

23-02-2022

### Дата публикации:

05-01-2024

**Аннотация:** Предметом настоящего исследования являются точки пересечения музыки и изобразительного искусства, продемонстрированные на примере творческого взаимодействия художника-концептуалиста Марселя Дюшана и композитора Джона Кейджа. Возможность переформатирования творчества из визуальной области в звуковую, рассматривается как ролевая ротация, в рамках которой, Дюшан предстает как композитор, а Кейдж — как художник. Предпринята попытка объяснения мотивации такого выбора. Какой смысл кроется в этом, и что подразумевают люди, выбирающие себе тот или иной образ, и создающие себе тот или иной имидж. Насколько важно менять художественный образ и творческий имидж для мастера. Методология исследования заключается в сравнительном анализе этих понятий с использованием уже известных трудов по этой теме и личных наблюдений автора. В концептуализме идея

ценится выше процесса ее материализации в произведении искусства, в связи с чем, техника исполнения не является решающим фактором. В подобной творческой парадигме не столь существенным становится и сам инструментарий художника, в качестве которого могут выступать как краски, кисть или другие средства визуального представления концепции, так и нотная бумага или графическая партитура. Средства художественного выражения - звуки или изобразительные элементы - также оказываются равнозначными. Все они фокусируются вокруг концепта - доминантной точки любого вида творчества. Этот вывод становится ключевым для проведенного исследования в данной статье.

**Ключевые слова:**

художественный образ, Марсель Дюшан, Джон Кейдж, художник, композитор, музыка, рисование, творческое мышление, дивергентный характер, нотация

В последние годы, как в зарубежном, так и отечественном искусствоведении намечается растущий интерес к взаимовлиянию и синтезу музыки и изобразительного искусства XX века. Не менее важным исследовательским ракурсом становится искусство концептуализма. Это обусловлено тем, что в современной культуре яркое развитие получает неоконцептуализм - современный этап развития концептуализма 1960-1970-х годов. Так же как и концептуальное искусство, его форма, прежде всего искусство вопросов, касающихся его самоопределения искусства, а также апеллирующее к политике, медиа и обществу. В связи с этими обстоятельствами, тема исследования данной статьи оказывается весьма актуальной.

В данной работе исходным пунктом становится концептуалистская форма синтеза в искусстве XX века, позволяющая перемещать художественный фокус из одной области - в другую. С этой позиции важной представляется точка зрения создателя концепции «Языков искусства» Нельсона Гудмена [\[1\]](#), а также важными источниками становятся работы Эрхардта Каркошки [\[2\]](#) и исследование музыковеда Елены Дубинец «Знаки звуков» [\[3\]](#). Методология основывается на сравнительном анализе теорий и концепций уже известных трудов по этой теме и личных наблюдений автора.

Современная нотация, применяемая в музыке XX - XXI века представляет собой средоточие различных символов, как обозначающих конкретные звуковые структуры и явления, так и в некоторых случаях являющаяся репрезентацией графической формы художественного выражения, в которой, обозначения не конкретны. Они скорее метафоричны и выглядят как визуальные эквиваленты неких звуковых сущностей, точной кодировки которых не существует. Чистота воспроизведения подобного текста не подлежит обсуждению, а исполнитель должен полагаться на свою интуицию и творческий потенциал. Е. Дубинец в начале своего исследования пишет: «Нотация значительной части современной музыки выглядит очень сложно и достаточно запутанно. Необычность нотноготекста, разнообразие словесных указаний, нетрадиционных знаков и символов часто не позволяют быстро сориентироваться в партитуре. Музыканту требуется немало времени, определённых знаний и навыков, чтобы понять намерения композитора» [\[3, с.5\]](#).

В XX веке в новой музыке возникает тотальное разнообразие форм фиксаций звуковых элементов, децентрализованных и направленных на разные аспекты музыкальной

композиции. В связи с чем, возникает вопрос о том, что же конкретно композитор имеет в виду, в отношении каждого отдельного визуального элемента, в отсутствии унификации, и как они должны работать на создание целостной композиции. Сегодня процесс конкретизации замысла и объяснения форм фиксации материала выражается в композиторской «Легенде», которая предпосылается изданию нотного материала. Для понимания принципов нотации необходимо понимать индивидуальный творческий метод композитора, специфику его стиля, техники его письма, эстетику его творчества [\[3, с.11\]](#).

Проблема соотношения нотации и методов композиции является одной из ключевых в современном композиторском и исполнительском творчестве. Композиторы по-своему решают вопрос о том, как наиболее ясно записать свои музыкальные мысли – для того, чтобы исполнитель мог адекватно выразить их в звуках. В свою очередь, музыкант, имеющий в своём репертуаре современные произведения, должен уметь правильно читать авторские знаки нотации [\[3, с.8\]](#).

Последняя задача постепенно усложняется: едва ли не каждый композитор стремится внести в историю нотации свою лепту, сочиняя все новые и новые символы. Современные авторы по-разному вводят свои новшества: некоторые подробно описывают все нотные знаки в предисловиях и комментариях к партитурам, другие предоставляют музыкантам право свободно интерпретировать нотацию. Исполнитель, разучаивающий современную музыку, зачастую должен предварительно освоить новые принципы нотной записи их реализации [\[3, с.8\]](#).

Выводом из этих процессов, о которых пишет Дубинец, становится то, что новая по смыслу музыка нуждается и в новой нотации, освобожденной от сковывающих рамок любой традиции. А изменение концепции музыки связано с изменением картины окружающего мира [\[3, с. 10\]](#).

Стандартная нотная запись может быть переосмыслена таким образом, чтобы её знаки существенным образом отличались от общепринятых, или даже вообще не содержали точных музыкальных представлений. Кроме того, в отдельных случаях система обозначений может классифицировать изображения в соответствии с размером и формой, которые оказываются в центре композиторского замысла {Рисунок 1}.

Музыкальная нотация состоит не только из специфических музыкальных символов в виде нот, но из буквенных, цифровых обозначений и символов, а также слов и выражений, взятых из вербального языка. Например, обозначения темпа исполнения произведения: *allegro*, *moderato*, *adagio*; или обозначение характера музыки: *dolche*, *agitatto*, *cantabile*. Подобные обозначения не являются неотъемлемой частью партитуры, а становятся скорее вспомогательными указаниями, соблюдение или несоблюдение которых влияет на качество исполнения, но не на идентичность произведения.

Подавляющая монополия, которой долгое время обладала стандартная нотная запись, неизбежно вдохновляла на противостояние ей и возможность альтернативных предложений. Композиторы были не удовлетворены тем, что партитуры, созданные в традиционной форме нотации, предоставляют им слишком узкий набор функций, предписывают правила слишком точно, или наоборот, недостаточно точно. Процесс преобразований в данном случае, направлен на больший, меньший, или какой-то иной контроль над средствами выражения и графическим отображением музыкального материала [\[1, 187\]](#).

В 1950-х годах в рамках деятельности композиторов так называемой нью-йоркской школы

композиторы Джон Кейдж, Мортон Фелдман, Эрл Браун и Крисчен Вульфстали разрабатывать новые формы записи. Центральной категорией этой формы записи является неопределенность или индeterminированность, с помощью которой, композитор предоставляет исполнителю свободу и возможность рамочной импровизации.

Джон Кейдж – один из самых выдающихся художников XX века. Самопровозглашенный эрудит Кейдж занимался широким спектром деятельности, включая музыку, изобразительное искусство, литературу, преподавание и даже микологию (изучение грибов)! Он утверждал, что микологией заинтересовался случайно потому, что это было рядом с музыкой в словаре. Менее известный, художественный аспект творчества Кейджа, расширяет наше понимание его творчества, его личности и, самое главное, его наследия как одного из самых выдающихся людей. Одна простая система, разработанная Джоном Кейджем, примерно такова {Рисунок 2}.

Точки для отдельных звуков помещаются в прямоугольник; попрёк прямоугольника, под разными углами и, возможно, пересекаясь, проходят пять прямых линий для определения по отдельности частоты, длительности, тембра, амплитуды и последовательности. Значимыми факторами, определяющими звуки, обозначаемые точкой, являются перпендикулярные расстояния от точки до строки [\[1, с. 188\]](#).

В «Музыке воды» (1952) звуковые события возникают независимо друг от друга в определенные моменты времени: исполнитель переливает воду из одной емкости в другую (фрагмент 5.4525), включает и выключает радиоприемник (фрагмент 6.40), дует в свистки (фрагмент 6.215), нарушая традиционные представления об искусстве .

Подобного рода системы записи не являются нотацией в привычном понимании и представляют исполнителю никаких средств для точного воспроизведения от исполнения к исполнению. Существуют лишь копии уникального объекта, каждым исполнителем интерпретируемые по-своему.

Некоторые композиторы используют системы записи, которые лишь незначительно ограничивают свободу исполнителя. С другой стороны, композиторы, работающие в области электронной музыки, с новыми звуками и акустическими средствами, стремятся в отдельных случаях устранить всякую свободу в исполнении и добиться точного контроля, а в иных предлагают графический вариант нотации.

Многие системы символов, разработанные современными композиторами, были описаны, проиллюстрированы и классифицированы Эрхардтом Каркошкой [\[2\]](#).

Его классификация предлагает следующие четыре основных типа систем:

- точная нотация, где каждая нота определена по всем своим параметрам и названа;
  - обозначение диапазона, когда указываются только пределы диапазона по высоте, динамике, длительности и другим параметрам;
  - суггестивная нотация (нотация Хинвайзенде), задающая отношения между нотами, приблизительные диапазоны и словесные описания;
  - музыкальная графика, представленная диаграммами, графиками, эскизами.
- Ненотационная и нелингвистическая система [\[1, с.191\]](#).

Остановимся подробнее на музыкальной графике, как наиболее отражающей предмет статьи.

Музыка и изобразительное искусство всегда были в тесной взаимосвязи. Еще в XIX веке считалось хорошим тоном всестороннее развитие человека в разных сферах искусства. Музыковед В. Гизелер отмечает, что когда-то образ и звук имели общую родину и теперь должны найти её снова. Он же высказывает предположение о том, что композиторы-графики стремятся открыть в музыке неслышимое [\[4, с. 27-33\]](#).

Графическая нотация возникла и получила довольно широкое распространение в конце 40-х – начале 50-х годов XX века. Хотя первые несистематические опыты подобного рода возникали и раньше. Музыкантам и композиторам становилось тесно в рамках традиционной нотации, сложившейся ещё в XVII веке. Имеющийся арсенал выразительных графических символов уже был не в состоянии отразить замысел композитора, с одной стороны. С другой стороны, музыканты стремились решить и другую задачу – сблизить автора и реципиента, то есть того, кто, так или иначе воспринимает партитуру: исполнитель, зритель, слушатель. Другими словами и музыкант, и даже слушатель, зритель являются соавторами музыкального произведения [\[3, с. 38\]](#).

Нельсон Гудмэн в книге «Языки искусства» показывает принципиальные различия между традиционной нотацией и графической. «Поскольку набросок художника и партитура композитора может использоваться в качестве рабочего руководства, принципиальная разница в их статусе может остаться незамеченной. Набросок, в отличие от партитуры, написан вовсе не на языке или нотации, а в системе без синтаксической или семантической дифференциации». «Нотный язык музыкальных партитур не имеет аналогов в языке эскизов» [\[1, с. 192-193\]](#).

Для живописи нет такой системы обозначений и символов, как для музыки. Партитура может быть исполнена разными музыкантами с той или иной степенью приближения одинаково, благодаря общепринятой системе обозначения музыки – нотации. Возможно ли по некоему вербальному, знаковому, символическому описанию создать копию картины? Очевидно, нет. Этот аспект и привлек, в том числе, внимание музыкантов и композиторов к такому необычному приёму как графическая нотация. Когда рисунок, эскиз, схема могут интерпретироваться исполнителем как угодно, в зависимости от его видения, ассоциаций, чувств и фантазии.

Графическая нотация синтезирует музыку и изобразительное искусство, делая музыку доступной для рядового слушателя, а не только для музыкально образованных людей. «Роль этих партитур та же, что и у абстрактной живописи: возбуждение субъективных ассоциаций» [\[5, с. 215-272\]](#). Графические партитуры становились автономной, самодостаточной частью творчества, зачастую не требующей звуковой реализации. То есть приобретали общие черты с произведениями живописи, имея чисто эстетическую ценность. Например, С. Буссотти. «Фортепианная пьеса для Дэвида Тюдора» {Рисунок 3}.

С точки зрения написания в графической нотации можно выделить два основных направления – дискурсивный и суггестивный [\[6, С.109-113\]](#). Первый предполагает применение знаков традиционной нотации, хотя и в сильно изменённом, условном виде. А во втором отсутствует даже намёк на нотацию, это скорее произведение живописи для визуального восприятия, но с возможностью музыкального воплощения.

Итак, одной из предпосылок возникновения альтернативных видов нотации является самоведение времени, возникновение новых течений в искусстве, отрицание вековых традиций, поиск новых форм и выразительных средств, синтез, слияние разных видов

искусства. Это можно назвать внешними, объективными факторами. Синестезия – это такое явление восприятия, при котором раздражение одного органа чувств (вследствие иррадиации возбуждения с нервных структур одной сенсорной системы на другую) наряду со специфическими для него ощущениями вызывает и ощущения, соответствующие другому органу чувств [7]. Так, например, некоторые люди способны видеть цвет музыки, располагать в воображаемом пространстве цифры и буквы, слышать звуки при созерцании картин природы. Синестеты используют свои способности для запоминания имён и телефонных номеров, выполнения математических процедур в уме, а также в более сложной творческой деятельности, такой, как изобразительное искусство, музыка и театр. Исследователями описаны разные формы синестезии. Нас интересует прежде всего такая форма, как хроместезия (фонопсия) – объединение звуков и цветов. У таких людей различные звуки – природные, бытовые, технические, музыкальные – вызывают ощущение цвета, визуальный ряд ассоциируется с различными цветами. Например, у многих музыкантов и композиторов каждая тональность имеет свой цвет; темп исполнения, фактура музыки тоже имеют свои цветовые и графические ассоциации. Причём, нет единой системы цвет-звук, каждый чувствует это по-своему.

Очевидно, что и М. Дюшан и Дж. Кейдж обладали этими качествами, что подтверждается и фактами их творческой жизни и материалами исследования разных авторов. Интересы Дюшана были весьма обширны: живопись, скульптура, музыка, шахматы, выставки, изобретательство, новые научные идеи. Именно на стыке разных направлений деятельности рождаются новое. Можно сказать, что Дюшан своим писсуаром поставил мат всему мировому искусству! Современники наглядно убедились, что можно, оказывается и так. Причём это относится не только к живописи, но к другим видам искусства – музыке, литературе, танцу, театру. Своими экспериментами с музыкой Дюшан, а затем и Кейдж с художественными опытами, заложили основы сближения, синтеза музыки и искусства живописи. Сейчас уже не кажется странной фраза Кейджа: «Хотите изучить музыку – изучайте Дюшана».

Жизненно важной темой является идея нотации, или отношения между визуальными знаками или жестами и музыкой. На протяжении всей своей творческой деятельности Кейдж постоянно переделывал и изобретал партитуры, превращая их в уникальный скульптурно-визуальный объект, воссоздавая своего рода интерфейс между исполнителем и музыкой. Выставка визуальных произведений Кейджа, «Every Day is a Good Day» интересна тем, что представляет рисунки, гравюры и акварели художника, известного, прежде всего, как композитора.

Хотя Кейдж и отделял свои художественные произведения, относящиеся к области изобразительного искусства, от своих музыкальных композиций, они, несомненно, были взаимосвязаны и питались друг от друга [8]. Смена позиций художника – организатора звуков, как позиционировал деятельность современного композитора Кейдж, на создателя изображений, или автор реди-мейдов на позицию композитора — с точки зрения шахматной стратегии выглядит как смена «белых» на «черные».

Несколько примеров превращения художников в музыкантов и наоборот – музыкантов в художников. Феликс Мендельсон – немецкий композитор. Его «Свадебный марш» знают все, но то, что он был еще и художником – для многих открытие. Создал более 300 художественных работ. Пауль Клее – немецкий и швейцарский художник, график, теоретик искусства, одна из крупнейших фигур европейского авангарда. Получил музыкальное образование и талантливого скрипача пригласили в Бернское музыкальное сообщество. Фрэнк Синатра – американский киноактёр, кинорежиссёр, продюсер,

шоумен, певец, дирижер. Лауреат кинопремии «Оскар». Однажды раз становился лауреатом премии «Грэмми». К визуальным формам искусства Фрэнк пришел уже ближе к концу своей жизни. В его честь была открыта Школа искусств Фрэнка Синатры. Боб Дилан – американский автор-исполнитель, художник, писатель и киноактёр. Его работы были выставлены в Национальной портретной галерее в Лондоне [\[9\]](#).

Рассмотрим более подробно интерпретацию Дюшана, как композитора и Кейджа, как художника.

Марсель Дюшан (1887–1968) – одна из знаковых фигур в искусстве послевоенного авангарда XX века. Его творчество оказало влияние на становление сюрреализма и дадаизма, формирование поп-арта, минимализма и концептуального искусства [\[10\]](#), хотя никогда не принадлежало к какому-либо конкретному направлению. В этом отношении Дюшана можно сравнить с великим композитором XX века Джоном Кейджем (1912–1992): в некоторых случаях последнего пытаются причислить к минимализму, в иных – к концептуализму, при том, что идеи Кейджа выходили за рамки каждого из этих направлений. Мы полагаем, что творчество Дюшана отчасти было близко к кубизму, и футуризму, и сюрреализму, однако не можем представить его изнутри только одного из этих направлений.

Первые два десятилетия XX века были периодом наибольшей творческой активности Дюшана. Затем он отошёл от непосредственно художественной деятельности, отчасти потому что считал себя непонятым современниками. Начиная с двадцатых годов, Дюшан практически полностью сосредоточился на шахматах, много выступал в турнирах различного уровня, выступал за сборную Франции на чемпионате мира, написал книгу о тактике шахматной игры. Но иногда участвовал в организации художественных выставок, как коллективных, так и своих собственных [\[11\]](#).

Интерес Дюшана к музыке был довольно незначительным в сравнении с изобразительным искусством. Но феномен Дюшана-композитора оказал заметное влияние на музыкальное искусство. Его творческое наследие включает в себя всего два произведения, но они представляют собой радикальный отход от всего, что было сделано до того времени [\[12, с.176\]](#).

Дюшан предвкушал в своей музыке то, что затем стало очевидным в изобразительном искусстве, особенно в движении Дада: искусство здесь для всех, а не только для квалифицированных профессионалов. Отсутствие музыкального образования у Дюшана могло только улучшить его познания в композициях. Его произведения полностью независимы от преобладающей музыкальной стилистики начала века.

Основное открытие Дюшана в этой области – трактовка случайности как композиционного метода и, кроме того, изобретение особых звуковых ready-made. Джон Кейдж, отдавая должное музыкальным экспериментам Дюшана, признавался, что склонен «все более и более воспринимать его как композитора» [\[13, с.151\]](#).

Свою первую композицию, «Музыкальную опечатку» («Erratum Musical») для вокального трио, Дюшан создал предположительно около 1913 года. Пьеса стала одним из первых в истории музыки примеров использования случайного выбора для создания композиционного целого.

Партитура «Музыкальной опечатки» делится на три части, каждая из которых имеет свое специальное название: «Yvonne», «Magdelaine» и «Marcel». Перечисленные «имена»

сегментов указывают на адресатов и одновременно первых исполнителей пьесы: самого Дюшана и двух его младших сестер — Ивонну и Магдалену. Домашнее музицирование было весьма распространенным явлением. Т. де Дюв, представляя картину Дюшана «Соната» (1911), приводит следующее описание: «Она [картина] вновь рисует семейную, ритуальную сцену: домашнее музицирование в день главного семейного праздника Дюшанов — Нового года. Доминирует в картине мать, госпожа Дюшан, Ивонна играет на фортепиано, Магдалена — на скрипке...» [\[14, с.104\]](#).

Пьеса была создана с помощью специальных карточек, обозначавших определенную ноту. Дюшан изготовил три серии (по числу исполнителей), каждая из которых включала в себя двадцать пять карточек. Каждая серия помещалась в шляпу, где карточки тщательно перемешивались, а затем поочередно извлекались, образовывая определенную нотную последовательность. В результате, записывая ноты строго в порядке их извлечения из шляпы, Дюшан получал готовую мелодическую линию для каждого голоса.

Но у музыкальных интересов Дюшана была и вторая сторона, не связанная с сочинительством — создание звуковых «ready-made», приближенные по своим свойствам к музыкальным инструментам.

Одним из ярких примеров подобных конструкций является ready-made «With Hidden Noise» («Со скрытым шумом», 1916). Он представляет собой небольшой мяч со струнами, натянутыми между двумя медными пластинками, которые приводились в движение с помощью вращения четырех продолговатых винтов.

В начале 1960-х годов опыты Дюшана были продолжены рядом авторов, среди которых — Нам Джун Пайк («Urusic», 1961) и Роберт Моррис («Thebox with the Sound of Its Own Making», 1961).

«Эффект Дюшана» можно видеть и в постепенной трансформации музыкальных инструментов в оригинальные «объекты». Этот процесс, подхваченный современниками и последователями Дюшана, привел к значительному расширению звуковых возможностей и, как следствие, к выходу за рамки сугубо музыкальной сферы (Арман, «Chopin'sWaterloo», 1963).

Эксперименты Дюшана, внедрившие случайность как самостоятельный композиционный метод и предвосхитившие появление алеаторики, сыграли огромную роль в развитии музыкального искусства. Две его небольшие партитуры и «звучавшие» ready-made, до сих пор сохраняют свою актуальность, проявляются в том или ином виде и тем самым подтверждают ценность открытий Дюшана для современной культурной реальности [\[15, с. 38-41\]](#).

Джон Кейдж однажды высказался: «Один из способов изучать музыку: изучать Дюшана» [\[16\]](#). Обе эти необычные творческие личности противоречили стереотипам восприятия как художественного творчества, так и ожиданий зрителя. Так для Кейджа тишина была инструментом композиции, доказательством того, что она тоже может быть музыкой. Дюшана же интересовало, можно ли визуализировать звук, играя музыку в случайном порядке, и при этом создать что-то художественное случайно.

Джон Кейдж был тесно связан с искусством и художниками на протяжении всей своей долгой творческой карьеры, хотя только в середине шестидесятых он начал серьезно заниматься изобразительным искусством. В 1969 завершает первый крупный визуальный

проект в ответ на смерть Марселя Дюшана. Проект представлял собой серию скульптур из плексигласа [\[17\]](#).

А в 1978 приглашен Kathan Браун КраунПойнт пресс, чтобы конкурировать в серии принтов. Хотя Кейдж сначала сопротивлялся, но принял приглашение и начал делать серию офортов. Он продолжал это, наряду с рисунками и акварелями, на протяжении всей своей жизни. Именно этот объем работы в первую очередь представлен в «Каждый день – Хороший день».

За последние 15 лет своей жизни Кейдж выпустил более 600 гравюр с короной PointPress в Сан-Франциско, а также 260 рисунков и акварелей. В этих в своих произведениях он применял те же случайно-детерминированные процедуры, что и в своих музыкальных произведениях.

В Великобритании была первая крупная ретроспектива визуального искусства Кейджа. На выставке было представлено более 100 рисунков, гравюр и акварелей, в том числе экстраординарная серия Ryoanji, описанная искусствоведом Дэвидом Сильвестром как «одна из самых красивых гравюр и рисунков, сделанных где-либо в 1980-х годах» [\[17\]](#). В этих работах он обводил контуры камней, разбросанных (по воле случая) по бумаге или печатной форме, в одном случае обводил 3 375 индивидуально расположенных камней. Он тоже экспериментировал с обжигом или замачиванием бумаги и применял сложные, кропотливые процедуры на каждом этапе процесса печати.

Вдохновленная использованием Кейджа случайных процедур, выставка заметно отличалась от традиционной гастрольной выставки. Композиционный процесс, который часто использовал Кейдж, применяя компьютерную программу генерации случайных чисел, подобную китайскому оракулу «И Цзин», был осуществлен для определения количества выставленных работ, их положения на стене и количества изменений, которые могут произойти в каждом месте.

Кейдж говорил, что он использовал случайные операции вместо того, чтобы действовать в соответствии со своими симпатиями и антипатиями. Он хотел быть открытым для новых возможностей, выходящих за рамки того, о чем он, естественно, мог думать. Получив копию «И-Цзин» в 1951 году, он затем изобрел компьютерную программу случайных чисел, как средство отстраниться от процесса в определенных точках. Он устанавливал четко определенные параметры, тщательно формулируя вопросы, на которые случайность операции потом «ответила». Аналогичная компьютерная программа использовалась и при вывешивании картин на выставке.

Программа диктует, сколько работ должно быть вывешено, где они размещены на стенах и сколько раз меняется экспозиция. На выставке было представлено 135 работ на бумаге, включая гравюры, рисунки и акварели. В духе Кейджа 30 из этих работ были удалены и заменены на «пустые места» на выставке. Есть несколько серий, представленных на выставке, хотя из-за того, как выставка была повешена, серии не появляются в каком-либо определенном порядке. «Изменения и исчезновения» – это серия очень работ, на завершение которых ушли годы. Кейдж экспериментировал со сжиганием или замачиванием бумаги и применял индeterminизм на каждой стадии процесса печати. Каждая линия и край пластины были окрашены в разные, индивидуально смешанные цвета. По мере развития серии композиция работ нарастала – последний оттиск в серии содержит 298 цветов.

Вдохновленный своим коллегой - художником Рэем Кассом, Кейдж решил попробовать

свои случайные операции в других средствах массовой информации и выпустил серию акварелей «The New River Series» в своей мастерской в Нью-Йорке. Он экспериментировал, рисуя широкими кистями и перьями, и особенно восхищался прозрачностью стёртых фрагментов. Здесь он использовал свои привычные случайные операции, чтобы определить как состав, так и выбор материалов.

Философия Дзен-буддизма учит нас, что если какое-то занятие становится скучным через 2 минуты, вы должны попробовать его ещё 4. Если все еще скучно, попробуйте сделать это за 8, затем за 16, 32. В конце концов, Вы непременно обнаружите, что это занятие совсем не скучное, а очень интересное. Это была философия, которую Кейдж использовал при создании своих работ связанную напрямую со многими его увлечениями.

Несомненно, жизненно важной темой является идея нотации, или отношения между визуальными знаками или жестами и музыкой. На протяжении всей своей творческой деятельности Кейдж постоянно переделывал и изобретал партитуры, превращая их в уникальный скульптурно-визуальный объект, воссоздавая своего рода интерфейс между исполнителем и музыкой. Выставка визуальных произведений Кейджа, «Every Day is a Good Day» интересна тем, что представляет рисунки, гравюры и акварели художника, известного, прежде всего, как композитора.

Хотя Кейдж и отделял свои художественные произведения, относящиеся к области изобразительного искусства от своих музыкальных композиций, они, несомненно, были взаимосвязаны и питались друг от друга [17]. В психологии творческая деятельность определяется как стремление к созданию чего-либо нового: картин, музыки, научных теорий, зданий, механизмов, кулинарных рецептов, методики преподавания, приемов деятельности и т. д. Есть деятельность репродуктивная – тиражирование, выполнение операций по образцу, усвоенному человеком в процессе обучения. А если человек изобретает что-то свое, делает по-новому, то это уже творчество.

Итогом этого возросшего интереса стало развитие психологии творчества и разработка теории творческого мышления. Благодаря исследованиям таких ученых, как Дж. Гилфорд, Э. де Бено, Г. Альтшуллер, С. Медник, Т. Бьюзен, Я. Пономарев и др., были выявлены основные характеристики этого необычного вида мышления.

- **Дивергентный характер.** С точки зрения Дж. Гилфорда, дивергентность (направленность в разные стороны) – главный признак творческого мышления. Это его отличает от конвергентного, одностороннего логического мышления.
- **Образность.** Творческая мысль рождается в форме образа, на что обратил внимание еще А. Эйнштейн. В слова творческие идеи облекаются только в процессе разработки и сообщения их другим людям. Поэтому наиболее ярко творчество проявляется в сфере искусства, которое оперирует образами.
- **Ассоциативность.** Ассоциации – это связи, которые возникают в мозге между различными элементами или блоками информации. Они помогают подключить к мышлению самые разные сферы нашего опыта, знаний, представлений. Чем больше возникает таких ассоциаций, тем более интересные и оригинальные мысли рождаются.
- **Спонтанная активность воображения.** Творческий человек не только мыслит образами, у него в мозгу они рождаются спонтанно, без особых усилий, благодаря развитому воображению.

Кроме особенного мышления, в познавательной сфере творческой личности важную роль играет образная память, помогающая сохранить массу полезной информации, и способность сосредотачиваться на своей деятельности. Хорошо управляемое, развитое внимание в сочетании с воображением позволяет творческим людям замечать необычное, удивительное в мире, то, чего не видят остальные [18].

Творческая личность — это индивид, испытывающий устойчивую и непреодолимую потребность в творчестве и видящий в нем главный смысл своей жизни [\[19\]](#).

И для Дюшана, и для Кейджа весь смысл жизни заключался в постоянном творческом поиске и осмысливании явлений искусства и жизни во всех её аспектах. Горизонты интересов каждого простирались далеко за рамки какого-либо одного вида искусства. В разные периоды жизни что-то одно могло преобладать над другим, например, шахматы над живописью, скульптура над музыкой, музыка над рисунком.

Возможность переформатирования творчества из визуальной области в звуковую, можно представить как ролевую ротацию, в рамках которой, Дюшан — композитор, а Кейдж — художник. Кроме психологических факторов это объясняет главное в их творчестве: одновременно объединяющее эти две фигуры и позволяющее образовывать перекрестные связи в творчестве. И Кейдж, и Дюшан относятся к концептуальному искусству. В концептуализме сложно быть профессионалом или дилетантом, так как техника исполнения концептуального произведения искусства — это техника создания оригинальной яркой необычной идеи, которая смещает фокус с предмета на лежащий в основе его создания концепт. Чем оригинальнее идея, тем дольше живет произведение концептуального искусства.

В концептуализме она (то есть идея) ценится выше процесса ее материализации в произведении искусства, в связи с чем, техника исполнения не является решающим фактором. В подобной творческой парадигме не столь существенным становится и сам инструментарий художника, в качестве которого могут выступать как краски, кисть или другие средства визуального представления концепции, так и нотная бумага или графическая партитура. Средства художественного выражения — звуки или изобразительные элементы — также оказываются равнозначными. Все они фокусируются вокруг концепта — доминантной точки любого вида творчества.

## Библиография

1. Goodman, Nelson. *Languages of Art*//1976. Hackett Publishing Company. ISBN-0915144352. P.291.
2. Karkoschka, Erhard. *Notation in new music; a critical guide to interpretation and realisation*.//1972. NewYork, Praeger, 183 pages.
3. Дубинец Е.А. Знаки звуков: О соврем.музык. нотации// Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. 1999. Гамаюн, Киев. 314 с.(дата обращения: 12.09.2021)
4. Giezeler Z. *Zur Semiotic graphischer Notation*// Melos, 1978. — №1. — P.27-33.
5. (Матвеев В., Матвеева С. Эволюция музыкального авангарда и его отношения к публике. // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. — М. 1975.,-С. 215-272.)
6. Ухов Д. Нотация в современном джазе// Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире. — М., 1997. — С. 109-113.
7. Синестезия. [Электронный ресурс]: Википедия. Дата обновления: 21.11.2019. URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/синестезия>. (дата обращения: декабрь 2021).
8. Cage J., Wright L., Millar J. *Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage*. Hayward Publishing. 2010. P.160. ISBN: 978-1853322839
9. Музыканты-художники: любовь к искусству в разных формах [Электронный ресурс] 15.07.2018. URL: <https://musicseasons.org/muzykanty-xudozhnikи-lyubov-k-iskusstvu-v-raznyx-formax/> (дата обращения: 07.10.2021)

10. Shannon B. Designing chess men ataste of the imagery of chess [Электронный ресурс]. URL: <http://www.worldchesshof.org>. (дата обращения: 17.08.2020).
11. Шишкина Г.А., Марсель Дюшан-музыкант: между случаем и закономерностью // Музыкальное образование и наука. 2017. № 1(6). С. 38-41. ISSN: 2413-0001.
12. Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с., с.176.
13. Stevance S., Flint de Medicis C. Marcel Duchamp's Musical Secret Boxed in the Tradition of the Real: A New Instrumental Paradigm // Perspectives of New Music. Vol. 45. № 2. Р. 150–170., Р.151.
14. Дюв Т. Живописный номинализм: Марсель Дюшан, живопись и современность / пер. с фр. Шестакова. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2012. 368 с., с.104.
15. Шишкина Г.А., Марсель Дюшан-музыкант: между случаем и закономерностью // Музыкальное образование и наука. 2017. № 1(6). С. 38-41. ISSN: 2413-0001.
16. Cross L. Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess // Leonardo Music Journal. 1999. No. 9
17. Cage J., Wright L., Millar J. Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage. Hayward Publishing. 2010. P.160. ISBN: 978-1853322839.
18. Голубева М.В., Творческая личность – кто это в психологии. Особенности, признаки, психологический портрет [Электронный ресурс] URL: <https://psychologist.tips/4216-tvorcheskaya-lichnost-kto-eto-v-psihologii-osobennosti-priznaki-psihologicheskij-portret.html> (дата обращения: 23.09.2021)
19. Гузенков С., Творческая личность – это: неожиданные признаки [Электронный ресурс] 28.10.2019. URL: <https://www.nur.kz/family/self-realization/1824465-tvorceskaya-lichnost---eto-neozidannye-priznaki/> (дата обращения: 03.08.2021)

## 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 «Творческая ротация в концептуальном искусстве: Марсель Дюшан – композитор, Джон Кейдж – художник.», в которой проведено исследование взаимовлияния и синтеза музыки и изобразительного искусства XX века на примере отдельных представителей. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что направления концептуализма и неоконцептуализма, являющиеся манифестом синтеза в искусстве и перемещения художественного фокуса из одной сферы в другую, представляются фокусом научно-исследовательского ракурса. В центре исследовательского интереса находятся вопросы самоопределения и самовыражения искусства, его презентация и влияние на общество. В этом положении и заключается актуальность исследования. Научная новизна исследования заключается в проведенном автором сравнительном анализе творческой деятельности М. Дюшана и Дж. Кейджа как характерных представителей данных направлений.

Теоретическим обоснованием исследования послужили теории Н. Гудмена, Э. Каркошки, Е. Дубинец и др. Эмпирическим материалом послужили произведения Дюшана и Кейджа. Методологическую базу исследования составил метод компаративного анализа.

Цель исследования заключается в анализе концептуалистской формы синтеза в

искусстве XX века, позволяющей перемещать художественный фокус из одной области - в другую. Для достижения цели автор ставит в исследовании задачи: изучить и проанализировать способы нотации, применяемой в композиторском и исполнительском искусстве XX - XXI века, а также провести сравнительный анализ деятельности и новаторских экспериментов композитора М. Дюшана и художника Дж. Кейджа.

Опираясь на концепции Е. Дубинец и Н. Гудмена о символике языка искусств, автор отмечает изменения, происходящие в композиторском искусстве в рамках концептуализма и неоконцептуализма. Исходя из положения концептуализма о том, что идея первична, а ее выражение вторично, автор констатирует, что современная нотация в музыке мало напоминает традиционную нотную запись. В XX веке в новой музыке возникает тотальное разнообразие форм фиксаций звуковых элементов. Каждый композитор стремится внести в нотацию личный компонент, изобретая новые символы и способы отображения собственных уникальных музыкальных открытий. Нотная запись перестает быть традиционной и системной. Все это делает партитуры сложными для восприятия музыканта, вследствие чего даже чтение нотных записей стало требовать определенных умений и навыков помимо традиционного музыкального образования. Некоторые композиторы снабжают свои произведения подробными комментариями и расшифровками, другие же не дают пояснений. В 1950-х годах в рамках деятельности композиторов так называемой нью-йоркской школы композиторы Джон Кейдж, Мортон Фелдман, Эрл Браун и Крисчен Вульфстали разрабатывали новые формы записи. Центральной категорией этой формы записи является неопределенность или индетерминированность, с помощью которой, композитор предоставляет исполнителю свободу и возможность рамочной импровизации. Таким образом, в процесс создания музыкального произведения оказываются вовлечены и композитор, и исполнитель, и даже слушатель. Подобная ситуация наблюдается и в концептуалистском изобразительном искусстве.

Рассматривая различные варианты нотаций и опираясь на классификацию Э. Каркошки, автор выделяет четыре основных типа систем: точная нотация (каждая нота определена по всем своим параметрам и названа); обозначение диапазона, когда указываются только пределы диапазона по высоте, динамике, длительности и другим параметрам; суггестивная нотация (нотация Хинвайзенде), задающая отношения между нотами, приблизительные диапазоны и словесные описания; музыкальная графика, представленная диаграммами, графиками, эскизами (ненотационная и нелингвистическая система). В рамках предмета своего исследования автор детально анализирует систему музыкальной графики, сравнивая ее с абстрактной живописью, цель которой заключается в «возбуждении субъективных ассоциаций». В графической нотации автор выделяет два основных направления - дискурсивный и суггестивный. «Первый предполагает применение знаков традиционной нотации, хотя и в сильно изменённом, условном виде. А во втором отсутствует даже намёк на нотацию, это скорее произведение живописи для визуального восприятия, но с возможностью музыкального воплощения».

Автор констатирует, что большинство творческих личностей XX века отличает широкий круг интересов и применения талантов. Так, например, М. Дюшан, Ф. Мендельсон, Ф. Синатра проявили себя и как музыканты, и как художники.

Особого внимания заслуживает проведенное автором детальное исследование творчества М. Дюшана и Дж. Кейджа. Автор проводит параллели и отмечает черты, характерные для обоих художников. Они являлись синестетами, что и определило появление новаторских идей в их творчестве. Сфера применения их талантов довольно обширны: шахматы, музыка, изобразительное искусство, скульптура, изобретательство. Творчество их выходило за рамки какого-либо определенного направления и оказалось

большое влияние на последователей. Все их художественные произведения взаимосвязаны и взаимозависимы. Их творческий путь ознаменован постояннымиисканиями и экспериментами в разных сферах искусства, переформатированием творчества из визуальной области в звуковую.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам, отмечая, что в концептуализме техника исполнения произведения искусства – это техника создания оригинальной яркой необычной идеи, которая смещает фокус с предмета на лежащий в основе его создания концепт. Идея ценится выше процесса ее материализации. В качестве инструментария могут выступать любые средства визуального представления концепции, все они оказываются равнозначными.

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 различных форм и направлений в искусстве, их взаимовлияния и взаимопроникновения 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. Библиографический список исследования состоит из 19 источников, в том числе и иностранных, 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:

Серов Ю.Э. — Уничтоженный шедевр: черты позднего оркестрового стиля П.И. Чайковского на примере его симфонической баллады "Воевода" // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 6. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.6.69555 EDN: QTGXUI URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69555](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69555)

## Уничтоженный шедевр: черты позднего оркестрового стиля П.И. Чайковского на примере его симфонической баллады "Воевода"

Серов Юрий Эдуардович

доктор искусствоведения

Доцент, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Мховая, 36

serov@nflowers.ru

[Статья из рубрики "Общая теория музыки"](#)**DOI:**

10.7256/2453-613X.2023.6.69555

**EDN:**

QTGXUI

**Дата направления статьи в редакцию:**

07-01-2024

**Дата публикации:**

14-01-2024

**Аннотация:** Предметом настоящего исследования является позднее оркестровое произведение величайшего русского композитора П.И. Чайковского — симфоническая баллада по стихотворению А.С. Пушкина «Воевода». Объектом исследования становятся черты оркестрового стиля композитора, его художественная трансформация в позднем периоде творчества, неодолимая тяга к развитию, самосовершенствованию, познанию. Уничтоженная автором и восстановленная по голосам партитура таит в себе множество интересных профессиональных деталей, открытий, интенсивно перекликается с сонорными идеями XX века. Автор подробно рассматривает композиционную структуру баллады, ее тонально-гармонический план, динамические указания автора, ее оркестровку. Особое внимание уделяется новаторским композиторским методам

Чайковского, его мастерству, его вниманию к мельчайшим инструментальным деталям, ко всему, что должно помочь исполнителю раскрыть замысел творца, прочесть произведение так, как оно задумано автором. В статье использованы следующие методы научного исследования: сравнительно-аналитический, структурно-функциональный, а также культурологический метод. Автор статьи привлекает к исследованию литературно-текстологический и музыкально-текстологический методы, а также опирается на фундаментальные положения общеисторической методологии научного исследования, в частности, — социокультурного, историко-хронологического, биографического. Основными выводами проведенного исследования становится мысль о неисчерпаемости симфонической партитуры как авторского текста, как художественного высказывания, требующего тщательной и всесторонней проработки, как книги, которую необходимо внимательно прочесть перед началом репетиционного процесса. Особым вкладом автора в исследование темы является анализ симфонической баллады Чайковского сквозь призму современного исполнительского восприятия. Точка зрения и профессиональные оценки практикующего дирижера, опора на малейшие и тончайшие знаки и символы музыкального текста необычайно важны в наше время, когда качество исполнения симфонического произведения не всегда соответствует авторскому замыслу. Новизна исследования заключается в пристальном рассмотрении ранее недостаточно хорошо изученной части творческого наследия гениального отечественного композитора. Симфоническая баллада Чайковского «Воевода» трудно рождалась, но заслуживает внимания музыкантов и исследователей музыки в не меньшей степени, чем другие его широко известные программные оркестровые сочинения.

#### **Ключевые слова:**

Чайковский, Симфоническая баллада, Отечественная музыка, Симфонический оркестр, Инструментовка, Челеста, Динамические указания, Гармония у Чайковского, Тональный план, Артикуляционная палитра

У симфонической баллады «Воевода» непростая судьба. Чайковский сочинил ее в сентябре 1890 года в Тифлисе, пушкинский текст (перевод стихотворения А. Мицкевича «Дозор») увлек его, композитор остался удовлетворен своей работой (А.И. Чайковскому: «Кончил свою симфоническую балладу „Воевода“. Очень доволен ею» [\[6, с. 306\]](#)). Обстоятельства (работа над постановкой «Пиковой дамы» в Петербурге и Киеве, сочинение «Иоланты» и «Шелкунчика» к очередному зимнему сезону, концертная поездка в США) заставили автора отложить инструментовку уже готовой пьесы почти на год. В августе-сентябре 1891 года он возвращается к «Воеводе» и просит П.И. Юргенсона купить в Париже новый музыкальный инструмент, понадобившейся ему для оркестровки баллады — честру: «Я открыл в Париже новый оркестровый инструмент, нечто среднее между маленьким фортепиано и *glockenspiel*, с божественно чудным звуком. Инструмент этот я хочу употребить в симфонической поэме „Воевода“ и в балете [„Шелкунчик“, прим. автора]. Для балета он будет нужен только осенью 1892 г., но для „Воеводы“ он мне необходим к наступающему сезону, ибо эту вещь я обещал дирижировать в Петербурге в Музыкальном обществе, да, может быть, и в Москве удастся мне ее исполнить. Называется он *Celesta Mustel* и стоит тысячу двести франков. Купить его можно только в Париже у изобретателя г. *Mustel*. Я хочу тебя попросить выписать этот инструмент» [\[10, с. 212\]](#).

6 ноября 1891 года Чайковский продирижировал «Воеводой» в концерте А.И. Зилоти, а

на следующий день, под влиянием критики друзей и, прежде всего, С.И. Танеева, уничтожил партитуру: «Голубчик, не сожалей „Воеводу“ — туда ему и дорога. Я нисколько не раскаиваюсь, ибо глубоко убежден, что это сочинение — компрометирующее меня. Будь я неопытный юноша — другое дело, но убеленному сединами старцу следует идти вперед (даже и это возможно, ибо, например, Верди продолжает развиваться, а ему под восемьдесят), или же стоять на высоте, прежде достигнутой. Если и впредь случится такая штука, — опять раздеру на клочки, а то и совсем брошу писать. Ни за что в мире не хочу, как Антон Григорьевич [Рубинштейн, прим. автора], марать бумагу, когда уж давно все выдохлось. <...> Я доканчиваю инструментовку „Иоланты“. Кажется, ее раздирать не придется, а, впрочем, не знаю» [\[10, с. 221\]](#).

Чайковский через Юргенсона просил Зилоти уничтожить голоса, но тот их сохранил (велел служителю сбить партитуру после концерта и отнести к себе на квартиру) — история вышла почти детективная. Юргенсон писал Петру Ильичу через несколько дней, 14 ноября: «Жаль! Признаюсь, я хотел тебя надуть, спрятать оркестровые голоса, но оказался Зилоти, который с юношеской поспешностью уничтожил их. Никогда не поверю, что это нужно было, никогда!» [\[10, с. 220\]](#). Партитура баллады была восстановлена по голосам и издана М.П. Беляевым уже после смерти автора в 1897 году.

Упомянутое нами письмо Юргенсону, связанное с уничтожением «Воеводы», высвечивает ключевые качества Чайковского-художника: его страстное желание все время подниматься на новые вершины («Верди продолжает развиваться, а ему под восемьдесят»), его трудно объяснимую боязнь «марать бумагу, когда уж давно все выдохлось», его жесточайшую требовательность по отношению к самому себе («я доканчиваю инструментовку „Иоланты“. Кажется, ее раздирать не придется, а, впрочем, не знаю»).

Обратимся к столь не легко нашедшей дорогу к слушателям балладе Чайковского, отметим ее несомненные достоинства, остановимся на исполнительских решениях, в высшей степени интересных и являющихся прямым продолжением тонких композиторских идей, поговорим об оркестре позднего Чайковского, который, вне всякого сомнения, перекликается с симфоническими открытиями XX века значительно более интенсивно, чем с музыкой уходящего века XIX. Попутно отметим, что среди обширного корпуса научных работ, связанных с творчеством Чайковского, «Воеводе», по сути, посвящены лишь три странички в книге А.Н. Должанского «Музыка Чайковского», одну из которых занимает изложение стихотворения А.С. Пушкина, легшего в основу симфонической пьесы.

Оркестр в балладе Чайковского (в духе «новой музыки» XX века) становится моделью человеческого общества (не впервые у Чайковского, и не только у него), местом столкновения мощных энергетических потоков, возникновения неожиданных аллюзий. Композитор решительно раздвигает привычные рамки, освежает сложившийся опыт, наращивает свой технический арсенал, использует вновь открывшиеся богатые инструментальные возможности.

В партитуре «Воеводы» много смелых, новаторских для русской музыки того времени решений, самых разнообразных приемов инструментовки, неожиданных тембровых сочетаний. В письме к Н.Ф. фон Мекк Чайковский пишет: «Какое наслаждение рассматривать свою уже вполне готовую партитуру! Для музыканта партитура не только коллекция разнообразных нот и пауз, — а целая картина, среди которой ясно

выделяются главные фигуры, побочные и второстепенные и, наконец, фон. Для меня всякая оркестровая партитура — не только предвкушение будущих удовольствий органов слуха, — но и непосредственное наслаждение органов зрения» [\[2, с. 155\]](#).

Автор должен был быть удовлетворен партитурой «Воеводы», она доставляет эстетическое удовольствие. Музыкальные виденья сменяют друг друга, сонорные новинки точно и тонко отвечают пушкинскому тексту, мелодика необычайно богата, темы графически рельефны, лаконичны, закончены, оркестровая ткань многослойна: камерные, интимные страницы сменяются мощными драматическими симфоническими *tutti*, сухие линеарные эпизоды — грандиозным многоголосным пением всего оркестра.

Приведем несколько наиболее важных и интересных, на наш взгляд, примеров. С первых тактов Чайковский создает удивительно колоритную картину бешеной, злой скачки. Тремоло литавр, акценты попеременно вступающих фаготов и длинная грозная педаль контрабасов (все на низком ля большой октавы) — сомнений быть не может: воевода взбешен и грезит отмщением. К остинатному ритму литавр присоединяются суховатые виолончели. У них достаточно сложная задача: сыграть технически непростое место в быстром темпе на *pianissimo*, да еще и вместе. Композитор мастерски и экономно подключает к общему движению различные оркестровые группы, достигая динамической кульминации небывалой мощи. Здесь уже на первый план выходит яркая и шумная медь (цифры 6–8). С скачка превращается в злобную пляску-вакханалию, страшную силу, все сметающую на своем пути. Л.В. Михеева считает, что на звуковой вершине «возникает образ самого воеводы — нисходящий пунктированный мотив у хора духовых, напоминающий темы рока в других произведениях Чайковского» [\[5\]](#) — с подобным суждением трудно не согласиться.

Любопытно решена автором сцена «разговора» пана и его слуги (цифра 10): все на тех же сухих и колких остинатных кружениях струнных за воеводу выступает бас-кларнет, а за хлопца — флейты в низком регистре. Аккорды-педали тромбонов добавляют зловещих красок в этот непростой для обоих действующих лиц диалог.

Впечатляюще инструментован средний раздел (*Moderato a tempo*). Засурдиненные струнные, играющие на *pianissimo*, вместе с легкими пассажами челесты, мягкими аккордами арфы, закрытым (*sons bouches*), словно в отдалении, звучанием валторн и чуть слышимым тремоло литавр создают волшебную атмосферу теплой и темной украинской ночи. На этом чудном фоне деревянные духовые проводят свою печальную тему. Отсутствуют кларнеты, и это важная и характерная деталь: Чайковский убирает самый теплый тембр, а акустическое расстояние между высокими флейтами, гобоями и низкими фаготами оказывается, по сути, незаполненным. Создается ощущение, что автору был необходим определенный «холодок», исходящий от слов панночки. Реплики ее возлюбленного, отданные сначала группе альтов, а затем и альтам с виолончелями, значительно более насыщены в звуковом и эмоциональном плане. Они взволнованные, страстные, требовательные.

Трудно себе представить, что композитор инструментовал этот эпизод «с чистого листа»: музыка рождалась уже с ощущением тембра, инструментальной краски. Сама программа баллады диктовала автору то или иное звуковое решение. В сцене в саду Чайковский предвосхищает и будущие достижения автора «Китежа», и оркестровые находки и завоевания грядущей эпохи французского импрессионизма [\[13\]](#). Могли ли современники понять и принять композитора в этом новом для него симфоническом обличье? Вопрос остается открытым.

В короткой коде Чайковский убирает все высокие тембры, оставляя бас-кларнет, фаготы, валторны (в предельно низком, «хриплом» регистре), тромбоны с тубой, tremolo литавр и длинную педаль контрабасов (цифры 22 и 23). Некоторые голоса в этой устрашающей группе инструментов медленно «переползают» вниз по полутонам. Звучит мощный, трагического содержания кластер, в котором трудно различить отдельные тоны. Чайковский провожает воеводу в его последний путь плачущим инструментальным хором и без всякого сожаления. Тембры и их сочетания, фактура, гармоническая терпкость, динамическая выразительность в коде — сродни сонористике XX века, во всяком случае, все перечисленное — ее первичные формообразующие элементы [11].

Тонально-гармонический план баллады свидетельствует о желании композитора все время освежать ее слуховое восприятие. Начальный *a-moll* автор возвращает лишь на последних страницах партитуры, в коде. Три волны скачки последовательно проводятся в *a-moll*, *b-moll* и в *h-moll*. В репризе Чайковский излагает этот же материал уже в *cis-moll*.

В среднем эпизоде («Входят в сад — и сквозь ветвей, / На скамейке у фонтана, / В белом платье, видят, панна / И мужчина перед ней») композитор отправляет слушателей не только в наполненными страстными речами диалог возлюбленных, но и в максимально далекую от основного *a-moll* тональность *Es-dur*. Рассказ панночки дан в *c-moll*, монолог «мужчины перед ней» — в *e-moll*.

Композитор часто использует неаккордовые звуки (практически все типы неаккордовых тонов), его склонность к «мягкой» диссонантности хорошо известна [4]. В «Воеводе» мы встречаем сложные полиструктурные гармонические образования схожие с кластерными сочетаниями, со своеобразными звуковыми «гроздьями». Добавим в общий тонально-гармонический план и многочисленные педали (начальные сцены скачки, прежде всего), органные пункты, остинатные движения, а также стремление композитора весьма существенно перегармонизовавать, и, таким образом, обновлять повторяющиеся разделы формы.

Модулирует Чайковский просто, естественно и всегда самым коротким способом, опираясь, прежде всего, на изгибы мелодической линии (велика роль энгармонических подмен!). При этом, активная роль мелодического начала проявляется у него и внутри самой гармонической вертикали. Мелодия, тематизм в «Воеводе» влияет на саму сущность ладофункциональных связей, отягощая их полифоническим началом. Выделим (в целом, присущую творчеству Чайковского) «размытость» (благодаря многочисленным модуляциям) тональных устоев, их определенную зыбкость. Согласимся, все это признаки нарождающегося искусства XX века.

Чайковский усложнял свой гармонический язык на протяжении всей творческой жизни. Его «Краткий учебник гармонии», составленный в 1874 году [9], когда композитору было лишь 34 года, достаточно прост. Автор в сокращенном виде излагает здесь теоретический курс по гармонии, читаемый им в бытность профессором Московской консерватории (1866–1878). Приведем мысль композитора, данную в заключении своего труда: «Основанная на чистом эмпиризме, музыкальная теория поконится на весьма шатком основании, так как в выводах о благозвучии тех или иных звуковых комбинаций неизбежно принимает участие индивидуальное чувство наблюдателя, а индивидуальности разнообразны до бесконечности. Поэтому многое, отвергаемое иными теоретиками, принимается и дозволяется другими» [4, с. 216]. Отметим, что именно индивидуальное начало в гармонии Чайковского вообще, и в «Воеводе» в частности,

привлекает нас в его творчестве более всего.

О динамических указаниях Чайковского в «Воеводе» необходимо сказать отдельно. Их не просто много (а сами ремарки поражают тщательностью), но они играют важнейшую роль в создании общей звуковой среды, вносят существенный вклад в эмоциональную палитру баллады, в сонорную ее составляющую. По сути, ни один такт не отдан автором на вольное толкование оркестрового музыканта. Композитор требователен, поскольку все должно работать на общую картину (симфоническую картину!), соответствовать детально проработанному плану произведения.

В длительных нарастаниях от *ppp* к *fff* Чайковский точно рассчитывает объем звучания, расставляя все промежуточные динамические знаки, требует длительной игры на *pianissimo* от всех групп оркестра, даже от тех, которые не могут играть слишком тихо в связи с конструктивными особенностями инструментов. Во многих эпизодах автор выделяет динамикой необходимые ему голоса («Для музыканта партитура не только коллекция разнообразных нот и пауз, — а целая картина, среди которой ясно выделяются главные фигуры, побочные и второстепенные и, наконец, фон»). В цифре 10 бас-кларнет обязан вступить на *f* (*ma espressivo, quasi parlando*) на *ppp* всего оркестра. Композитор выделяет прямую речь воеводы («Приготовь мешок, веревку, / Да сними с гвоздя винтовку. / Ну, за мною!.. Я ж ее!») не только тембрально, но и динамически.

Очень интересно решен Чайковским эпизод кульминационного спада перед репризой (*Moderato* перед цифрой 19), короткие динамические «волны» здесь наиболее сложны для оркестра. Композитор длительное время чередует такты на *piano* и *forte* (иногда на *ff* и даже *fff*) в густой, насыщенной полифоническим движением голосов фактуре. Расстояние между динамическими полюсами все время сокращается, как будто учащается дыхание, убыстряется пульс. Теперь уже не такт, но каждая следующая доля становится динамической крайностью, подготавливая возвращение начального материала гневной сцены-скакки, рисующей дикий нрав ослепленного ревностью воеводы.

А.Н. Должанский говорит о «впечатляющей» коде в балладе («заключительная часть сама по себе очень яркая и впечатляющая» [\[3, с. 237\]](#)). Она начинается с «выстрела» на *fff* в *tutti*, но перед этим оглушительным аккордом Чайковский требует от струнных и деревянных духовых длительное время играть *sempre pppp*, что в стремительном темпе практически невозможно (цифры 20 и 21). Последние такты «Воеводы» поражают агрессивной динамической линией: фаготы, валторны в предельно низком регистре, тромбоны, туба и литавры с контрабасами несколько раз повторяют двутактовую структуру с «раздуванием» звучности от *pp* к *ff* — зримая, по оркестровому сочной, трагически очерченная констатация смерти.

Темпы в балладе по большей части подвижные, сочинение это напоминает сжатую пружину, которая разжимается лишь в последних тактах партитуры. Артикуляционная палитра разнообразна, продумана автором до мелочей, все указания должны добавить красок в музыкальную ткань, подчеркнуть основные оркестровые линии, выделить важнейшие голоса и интонации. В нотах сочинения присутствует одна странная деталь, даже загадка: композитор просит струнников играть средний раздел пьесы с сурдинами, что полностью соответствует характеру их мягкого и затаенного аккомпанемента деревянным духовым. Но указание снять сурдины помещено лишь перед началом репризы. Значит ли это, что всю лирическую, мощно-гимническую кульминацию струнные должны играть с сурдинами? Есть ли в этом логика? Нет ли ошибки? Думается, что каждый исполнитель (дирижер и оркестр) вправе самостоятельно решать обозначенную

нами проблему.

Композиционная идея «Воеводы» вдохновлена пушкинским стихотворением: свободная трехчастная форма с очень короткой репризой и небольшой выразительной кодой, в которой, собственно, и происходит развязка драмы. Некоторая усеченность общей конструкции полностью соответствует триллеру Мицкевича-Пушкина: смерть воеводы наступает быстро и абсолютно неожиданно. В первой части, рисующей картину яростной скачки (*Allegro vivacissimo*), Чайковский возводит две кульминационных волны, постепенно подключая все новые и новые оркестровые ресурсы. Тематический материал (учащенная пульсация на 9/8, трехдольное дробление и объединение длительностей, остинатные ритмы) содержит в себе богатые возможности для мотивного развития. Переход к сцене в саду — развернутой средней части баллады — основан на все той же нервной пульсации струнных (постепенно ослабевающей) и «говорливых» интонациях флейт в низком регистре и бас-кларнета, в которых без труда угадываются реплики рассерженного пана и его нерасторопного хлопца.

Средняя часть — центральная и по размеру, и по эмоциональному наполнению — переносит слушателей в поэтический, даже волшебный звуковой мир. Она, в свою очередь, также написана в трехчастной форме с репризой-кульминацией на лирической любовной теме. Роль среднего раздела играет здесь восхитительный по образности и свежести эпизод с солированием челесты и флейт (*Allegro moderato*). Лирическая кульминация построена на полнокровном (впервые в балладе) звучании скрипок в высоком регистре, на таком знакомом нам у Чайковского гимническом воспевании любви и связанной с ней надеждами. Сжатая до предела реприза — вновь краткий диалог воеводы и его слуги, после которого наступает час расплаты — кода: хлопец, «промахнувшись», убивает своего господина.

Должанский считает, что вслед за эпизодом смерти воеводы Чайковский должен был вернуться к любовной теме и построить на ней заключительную кульминацию, что как «толкователь событий» он не раскрыл основной мысли поэта, не показал «победы молодого прекрасного порыва к счастью над угнетающими его силами», что в балладе «недостает возвращения прекрасной лирической темы, не хватает победной песни торжествующей любви» [\[3, с. 238\]](#). Попробуем не согласиться с маститым ученым. У Пушкина нет никаких «намеков» на «торжествующую любовь», он заканчивает свое стихотворение расправой над ненавистным деспотом («Выстрел по саду раздался. / Хлопец пана не дождался; / Воевода закричал, / Воевода пошатнулся... / Хлопец, видно, промахнулся: / Прямо в лоб ему попал»), более того, поэт не высказывает никаких симпатий ни к панночке, ни к ее молодому возлюбленному, он лишь гениально пересказывает А. Мицкевича, оставаясь сторонним наблюдателем свершившейся драмы.

Чайковский необычайно точно и с большой искренностью следует за пушкинским текстом, это его метод работы с программой (поверх стасовского либретто к фантазии «Буря» он вписывает карандашом имена многочисленных шекспировских героев, они обогащают его мысль, музыкальную ткань, но, по сути, остаются тайной для слушателей [\[2, с. 64\]](#)), он не может позволить себе говорить за поэта, нарушить его концепцию, его классически ясную литературную форму. «Воевода» завершает своеобразный триптих композитора на тему «запретной любви» ( увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», фантазия «Франческа да Римини») и ни в одной из этих пьес автор не решается на заключительную «победную песнь торжествующей любви». Образы скрывающихся от возмездия любовников волнуют его, трагические развязки их историйозвучны его собственному художественному мировоззрению, но *happy end'a* здесь не может быть по

определению. Впрочем, если бы Чайковский жил и творил во времена Должанского, в эпоху победившего соцреализма, ему, скорее всего, пришлось бы коренным образом поменять свою концепцию.

В своих блистательных «Воспоминаниях о России» Л.Л. Сабанеев остроумно описывает взаимоотношения Танеева и Чайковского, в этой паре последний выглядел, скорее, послушным учеником, нежели всемирно признанным мастером: «[Чайковский] был типичный русский интеллигент, тих, прост, очень рассеян и застенчив до мучительности. С С. И. Танеевым его связывала какая-то особенная дружба, полная взаимного уважения. Танеев был его учеником, но в ту эпоху казалось, что скорее он — наставник: он был как-то музыкально мудрее и рассудительнее — я уже тогда мог заметить, что Чайковский слушался Танеева. Постоянно поверял он ему свои творческие замыслы, сомненья и тревоги (и сколь часты были эти сомненья!), приносил все только что написанное». Показывая Танееву свои новые произведения Петр Ильич обычно говорил: «Вот, Сергей Иванович, я кое-какую дрянь принес». Однажды Чайковский подарил мальчику-Сабанееву почти уничтоженный манускрипт своей Пятой симфонии: «рукопись была разорвана пополам, и на заглавном листе красовалась надпись красным карандашом поперек: „Страшная мерзость“. Вручая мне этот памятник своей неврастении, Петр Ильич ласково сказал: — Когда будете композитором — не пишите так скверно» [\[7, с. 54\]](#).

Мог ли Чайковский устоять перед критикой Танеева? Если даже в композиторских достоинствах Пятой симфонии и «Иоланты» он не был уверен? Много позже Танеев признал свою неправоту в отношении «Воеводы» («в ней такая масса интересных вещей, что истреблять ее грешно» [\[Наследие, с. 306\]](#)). Должанский даже посчитал, что Сергей Иванович «горько сожалел об отрицательном суждении, слишком поспешно высказанном им Чайковскому» [\[3, с. 234\]](#). Танеев (по нашему мнению, несправедливо) считал развернутую среднюю часть баллады «несравненно ниже по своим музыкальным достоинствам подобных же эпизодов в прежних сочинениях Петра Ильича». В письме к брату Модесту Ильичу, уже в 1901 году он даже предположил, что «она, по-видимому, сочинялась не как оркестровое произведение, а как романс», и что «исполняемый без слов оркестровыми инструментами романс этот производит впечатление несколько неопределенное» [\[6, с. 307\]](#).

Трудно принять эту точку зрения. Тема гобоя принадлежит к самым пленительным инструментальным мелодиям Чайковского, она своеобразно, спустя пятнадцать лет, продолжает кларнетовый «рассказ Франчески», а следующий за ней глубоко эмоциональный, гибкий, теплый и страстный альтово-виолончельный тематизм перекликается с подобными же вдохновенными эпизодами в «Щелкунчике». Позже средний эпизод баллады был переделан композитором в самостоятельную фортепианную пьесу *Aveux passionne* («Страстное признание»), Чайковскому, по-видимому, не легко было расстаться с полюбившимися ему мелодиями, он определенно считал их вполне достойным результатом своей напряженной творческой работы.

По словам Л.А. Баренбойма, уже в консерваторском классе А.Г. Рубинштейна Чайковский научился профессиональной композиторской работе, культуре и дисциплине труда, профессор воспитал в нем умение «управлять своим творческим процессом, подчинять его своей воле» [\[2, с. 56\]](#). Чайковский всю жизнь работал в высшей степени интенсивно, его рукописи и эскизы выдают невероятную тщательность, продуманность всех, даже мельчайших деталей, строжайший интеллектуальный контроль, критический анализ написанного, многочисленные доработки уже готового материала, подчас

капитальное редактирование изданных сочинений для последующих публикаций и исполнений. Его творческий процесс продолжался без малейших перерывов, его требовательность к себе была запредельна.

В превосходном исследовании «Творческий архив П.И. Чайковского»<sup>[2]</sup> П.Е. Вайдман приводит множество примеров работы композитора над своими произведениями, делится впечатлениями от изучения нотных эскизов, листов с набросками, записных книжек и тетрадей. Ни одно из подготовленных к исполнению сочинений не было у Чайковского случайным, поспешным или недостаточно отредактированным, но всегда плодом глубокой проработки литературного сюжета, музыкального материала, результатом тщательного отбора, индивидуальных гармонических и стилевых решений, напряженного поиска новой композиционной структуры.

Исполнителю необходимо следовать партитуре композитора настолько добросовестно, насколько это возможно, не обращая внимания на критические рассуждения самых маститых коллег или исследователей. Нотный текст Чайковского дает ответы на любые вопросы, поскольку именно здесь его гениальная творческая натура раскрывается наиболее полно. Мудрый А.Г. Шнитке сформулировал эту же мысль несколько иначе, но мы приведем ее в подтверждение наших собственных умозаключений: «Вся жизнь Петра Ильича (и его дневники об этом свидетельствуют) — обычный, житейский уровень. Он не в состоянии определить того, чего он достиг своей музыкой. Потому что она неизмеримо превышает его жизнь»<sup>[1, с. 37]</sup>.

Такова и симфоническая баллада «Воевода» — тщательное изучение позднего текста Чайковского позволяет нам, смело откинув досужие негативные высказывания, окунуться в глубины его композиторской мысли, рассмотреть произведение сквозь слуховую лупу, принять партитурные страницы как истину, которую необходимо постигнуть. Тем более, что страницы эти испещрены авторскими ремарками, тайными знаками и символами: композитор бережно «ведет» исполнителя буквально «под руку», указывая путь к точному прочтению его столь трудно родившегося и с мучениями вышедшего «в свет» детища.

## Библиография

1. Беседы с Альфредом Шнитке / Составление, предисловие А.В. Ивашкин. – Москва: Классика-XXI, 2005. – 320 с.
2. Вайдман, П.Е. Творческий архив П.И. Чайковского / П.Е. Вайдман. – Москва: Музыка, 1988. – 176 с.
3. Должанский, А.Н. Музыка Чайковского. Симфонические произведения / А.Н. Должанский. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 270 с.
4. Истомин, И.А. Гармония П.И. Чайковского / И.А. Истомин // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке, выпуск III. – Москва: Музыка, 1989. – С. 5–35.
5. Михеева, Л.В. Чайковский. Симфоническая баллада «Воевода» [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.belcanto.ru/tchaikovsky\\_voyevoda.html](https://www.belcanto.ru/tchaikovsky_voyevoda.html) (дата обращения: 05.01.2024)
6. Музыкальное наследие П.И. Чайковского. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1958. – 542 с.
7. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о России / Л.Л. Сабанеев. – Москва: Классика XXI, 2018. – 268 с.

8. Чайковский, П.И. Воевода. Симфоническая баллада. Полное собрание сочинений. Т. 26 [Партитура] / П.И. Чайковский. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 81 с.
9. Чайковский, П.И. Краткий учебник гармонии (1874). Полное собрание сочинений. Том III-а / П.И. Чайковский. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1957. – 216 с.
10. Чайковский, П.И. Переписка с П.И. Юргенсоном. Т.2. 1884–1893 / П.И. Чайковский. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. – 344 с.
11. Brown, David. Tchaikovsky: The Man and His Music / David Brown. – New York: Pegasus, 2007. – 512 p.
12. Poznansky, Alexander. Tchaikovsky Through Others' Eyes / Alexander Poznansky. – Bloomington: Indiana University Press, 1999. – 368 p.
13. Zajaczkowski, Henry. Tchaikovsky's Musical Style / Henry Zajaczkowski. – Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1987. – 245 p.

## 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 «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор указал в заголовке («Уничтоженный шедевр: черты позднего оркестрового стиля П.И. Чайковского на примере его симфонической баллады "Воевода"»), является симфоническая баллада П.И. Чайковского «Воевода», соч. 78 (1891). В заголовке также есть указание на объект исследования — поздний оркестровый стиль П. И. Чайковского, черты которого и раскрываются на примере конкретного симфонического произведения.

Образная интрига заголовка статьи «Уничтоженный шедевр», с одной стороны, раскрывает читателю конкретику исторической событийности, состоящую в желании П. И. Чайковского после премьеры баллады уничтожить ноты произведения, с другой, — указывает на позже сформулированный М. Булгаковым афоризм, вложенный в уста Воланда, «рукописи не горят» и метафорично отражает особую судьбу уникального художественного произведения, опережающего своим содержанием время своего создания, не соответствующая заскорузлым ожиданиям консервативной публики. Автор избегает излишней формализации программы исследования, преследуя творческую задачу синтеза художественных (эмоциональных) и логических средств аргументации своей точки зрения, добиваясь единства теоретического и образного содержания текста.

С опорой на эпистолярные источники автор восстанавливает важнейшие моменты исторической судьбы анализируемого произведения. А детальный анализ приемов оркестровки баллады, образного содержания тематизма, тонального плана реализации музыкальной формы, выразительной роли нюансировки и динамического развития программного произведения составляет основной корпус логической аргументации авторского тезиса, состоящего в высокой оценке художественных достоинств «Воеводы». Тезис автора о гармоничном сочетании в произведении достижений уходящей романтической эпохи, особенностей уникального мелодического мышления П. И. Чайковского и смелых приемов выражения образного содержания программного сюжета, свойственных стилистике грядущего XX в., хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования складывается на основе синтеза историко-биографических приемов исторического искусствоведения и методов структурно-семантического анализа музыкальных произведений, включая анализ выразительности оркестровых тембров, фактуры гармонической вертикали, полифонических приемом, тонального плана и динамических оттенков, — совокупность выразительных приемов композиторской техники составляющих комплекс, характеризующий оркестровый стиль композитора. Несмотря на то, что программа исследования автором не была формализована, ее логика вполне очевидна в последовательности повествования. Гармоничное сочетание образно-эмоциональных и логических приемов аргументации не выходит за рамки постмодернистской парадигмы субъективации теоретического опыта и является сильной стороной методики автора, позволяющей объединить просветительско-дидактические и научные цели.

Актуальность выбранной темы автор поясняет читателю посредством помещения анализируемого произведения в психологически сложную ситуацию недооцененности публикой художественной ценности музыкального шедевра. Подобная ситуация, по мнению рецензента, является своего рода социально-историческим паттерном поведения гения, подавленного непризнанием публики, отражением перманентного конфликта личности и общества, традиции и новации. Поэтому выбранный автором прием синтеза теоретического и образного содержания текста, повествующего о примере такого конфликта в судьбе П. И. Чайковского, представляется своевременным и актуальным в любое время, включая современное состояние отечественной и мировой культуры, подавленной неким псевдокультурным противостоянием.

Научная новизна исследования, выраженная в детальном анализе автором черт позднего оркестрового стиля П.И. Чайковского на примере его симфонической баллады «Воевода» и хорошо аргументированных выводах, не вызывает сомнений.

Стиль текста выдержан научный, хотя рецензент отмечает отдельные технические описки, допущенные автором по невнимательности в датах премьеры анализируемого произведения («В августе-сентябре 1991 года он возвращается к «Воеводе» и просит П.И. Юргенсона...», «6 ноября 1991 года Чайковский продирожировал «Воеводой» в концерте А.И. Зилоти...»). Это, безусловно, необходимо исправить.

Структура статьи ясно отражает логику изложения результатов научного исследования. Библиография в полной мере раскрывает проблемное поле исследования, хотя и не содержит публикаций за последние 3-5 лет. Этот недочет можно считать незначительным с учетом опоры автора на анализ эмпирического материала.

Апелляция к оппонентам вполне уместна и корректна: автор аргументированно вступает в дискуссию с коллегами, что составляет преимущество статьи.

Безусловно, интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» к представленной статье гарантирован, но автору необходимо исправить технические описки в датах.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Майданевич Т.Л. — Романтические традиции в фортепианных циклах Алессандро Лонго // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 6. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.6.69443 EDN: OWUQFQ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69443](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69443)

## Романтические традиции в фортепианных циклах Алессандро Лонго

Майданевич Тамара Леонидовна

доцент, кафедра музыкального образования, Московский государственный институт культуры

125364, Россия, г. Москва, ул. Штурвальная, 6

✉ Tlm\_2@rambler.ru



[Статья из рубрики "Проблемы теоретического музыкоznания"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2023.6.69443

### EDN:

OWUQFQ

### Дата направления статьи в редакцию:

25-12-2023

**Аннотация:** Объектом исследования в данной статье являются фортепианные циклы итальянского композитора и пианиста Алессандро Лонго (1864-1945). Предмет изучения – продолжение и развитие в рамках данного жанра романтических традиций, заложенных композиторами-романтиками Ф. Шопеном и Р. Шуманом. К написанию фортепианных циклов Алессандро Лонго обращался на протяжении всей своей жизни. Данные сочинения отличаются значительными художественными достоинствами. Автор статьи подробно рассматривает такие аспекты темы, как создание целостности цикла на основе тональных, образно-эмоциональных, жанровых связей между пьесами. В рамках цикла сюитного типа выявляет черты программности, обнаруживающиеся в названиях пьес и их расположении в циклах. Особое внимание уделяется анализу фортепианных циклов этюдов, которые трактуются Лонго не только как жанр, направленный на отработку технических приемов для совершенствования профессионального мастерства, сколько как эскиз, набросок, романтическая фортепианная миниатюра. В статье использован комплексный подход, включающий системно-исторический и сравнительный методы анализа. Основу изучения произведений составил метод музыкально-

теоретического анализа, включающий тематический, стилистический, структурно-композиционный аспекты. Существенный вклад автора в исследовании темы заключается во введении в музыковедческий обиход и осмыслении значительного пласта музыкальной культуры Италии конца XIX – начала XX столетия. Востребованные в исполнительской практике западноевропейских музыкантов, представляющие интерес для педагогической практики, фортепианные циклы Алессандро Лонго малоизвестны отечественным исполнителям, не получили рассмотрения в музыковедении. Данная публикация – первое исследование фортепианных циклов А. Лонго в свете претворения романтических тенденций. В результате анализа автор приходит к выводу о том, что фортепианные циклы несонатного типа А. Лонго продолжают сложившиеся традиции в претворении данного жанра, что проявляется в обращении к определенным принципам циклизации: тональной логике, жанровым, темповым, тональным, эмоционально-образным связям между пьесами. Вместе с тем в них обнаруживается самобытность, свойственная как итальянской национальной культуре в целом, так и данному автору, что проявляется в мелодичности, напевности (в том числе в циклах этюдов), а также эмоциональной насыщенности и театрализации.

**Ключевые слова:**

Алессандро Лонго, итальянская фортепианная музыка, фортепианный цикл, романтические традиции, фортепианная миниатюра, этюд, композитор-пианист, итальянские национальные традиции, цикл сюитного типа, мелодические этюды

Фортепианный цикл несонатного типа занимает важное место в музыкальной культуре Западной Европы XIX века. Традиции претворения данного жанра, сложившиеся в творчестве Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листанашли продолжение в фортепианных сочинениях европейских композиторов.

Стремительное развитие фортепианного концертного исполнительства в конце XIX столетия способствовало активизации творчества итальянских композиторов-пианистов, создававших произведения в данном жанре, востребованном в профессиональной и любительской среде того времени. Среди них – Ферруचчо Бузони, Алессандро Лонго, Франко Альфано и др. В своем творчестве они продолжили традиции, заложенные их предшественниками в области инструментальной музыки, в том числе – в претворении романтической модели фортепианного цикла.

Инструментальная культура Италии после взлета, осуществленного в эпоху барокко, в XIX столетии находилась в исторической тени оперного жанра в связи с его небывалым расцветом. В дальнейшем характерные качества итальянского вокального искусства в значительной степени проявили себя в инструментальных жанрах, получивших активное развитие в конце века. Продолжая национальные традиции, они обогатились теми качествами, которыми славилась итальянская культура в целом: напевностью, мелодизмом, эмоциональной насыщенностью, элементами театрализации.

Алессандро Лонго (1864-1945) – знаменитый итальянский пианист, композитор, педагог. Его судьба связана с Неаполем, где он учился, а затем преподавал в консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла. С 1897 года А. Лонго занимал должность профессора в данном учебном заведении, в последние полтора года своей жизни – директора. Как пианист он чаще всего выступал в составе различных камерных ансамблей.

В Италии, как и в других странах, регулярно проводятся конференции, приуроченные к юбилейным датам известных композиторов. Материалы научных собраний находят отражение в публикациях, освещающих наиболее важные и актуальные проблемы. Так, 50-летию со дня кончины и 130-летию со дня рождения Александра Лонго была посвящена международная конференция «Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera» («Александр Лонго: человек, его время, его творчество»), которая в декабре 1995 года собрала ведущих музыкантов, занимающихся изучением наследия композитора. В 2001 г. из печати вышел сборник статей [1], обобщающий вопросы, обсуждавшиеся на данном форуме. Их можно объединить в несколько групп, характеризующих наиболее важные для исследования итальянских музыкантов проблемные зоны. Ученые обсуждали проблемы пианизма, особенности фортепианной школы Италии на рубеже XIX – XX веков [2], освещали работу А. Лонго над публикацией сонат Доменико Скарлатти [3, 4], вокальное творчество композитора, связь с неаполитанской традицией [5]. Рассмотрению инструментальных сочинений в указанном издании посвящены две статьи: доклад Антонио Ростаньо [6] был направлен на освещение камерной инструментальной музыки на рубеже XIX и XX веков, в которой обнаруживается влияние неаполитанской традиции; Лука Аверсано [7] сконцентрировал внимание на сочинениях А. Лонго для скрипки и фортепиано. В рамках данной конференции, как и в других публикациях зарубежных музыкантов, проблема претворения жанра фортепианного цикла и его связи с романтической стилистикой в творчестве Александра Лонго не привлекла внимания ученых.

В авторитетном исследовании С. Н. Богоявленского «Итальянская музыка первой половины XX века» [8] вкратце освещается творчество таких итальянских композиторов как О. Респиги, И. Пиццетти, Дж. Ф. Малипьери, А. Казелла. Наследие А. Лонго в данном издании, равно как и в других трудах отечественных авторов, в той или иной степени посвященных изучению итальянской музыкальной культуры [9, 10], не рассматривается.

Значительную часть фортепианного творчества Александра Лонго составляют фортепианные циклы несонатного типа. По мнению Р. Г. Шитиковой, «жанр является собой своего рода эмоционально-акустический код, программирующий сознание реципиента – композитора, исполнителя, слушателя на определенный тип содержания и способа его реализации» [11, с. 40]. Фортепианные циклы А. Лонго продолжают романтические традиции, прежде всего Р. Шумана. Ссылаясь на мысль П. И. Чайковского о том, что вся вторая половина XIX века это шумановская эпоха, и развивая данное убеждение, К. В. Зенкин в статье «Романтизм как историко-культурный переворот» отмечает, что именно в период своей зрелости (1830-40-е гг) романтизм «достигает высшей степени индивидуализации стиля, в сравнении с которым музыка 1850-1890-х годов есть развитие и детализированная "разработка"» [12, с. 13]. И в этом отношении циклы А. Лонго достаточно показательны.

Творческое наследие Александра Лонго включает фортепианные циклы сюитного типа, среди которых «Пять листков из альбома» (оп.1), «Шесть легких пьес для фортепиано» (оп. 7), «Романтическая сюита» (оп.14), «Лирический альбом» (оп. 16), «12 терцовых этюдов для фортепиано» (оп. 35), «6 секстовых этюдов» (оп.42), «40 мелодических этюдов» (оп.43), «6 октавных этюдов» (оп.48), «30 маленьких романтических этюдов» (оп. 80).

Фиксация номеров опусов свидетельствует о том, что к данному жанру композитор обращался на протяжении всей своей жизни.

В названии некоторых циклов прямо подчеркивается их принадлежность к романтической стилистике: «Романтическая сюита», «30 маленьких романтических этюдов». В жанровых определениях фигурирует слово «альбом»: «Листки из альбома», «Лирический альбом», что является также характерной приметой века романтиков.

Название целого ряда циклов «этюдами» может быть объяснено как направленностью на отработку определенных технических навыков (игра параллельными терциями, секстами, октавами), так и миниатюрностью, эскизностью форм пьес, входящих в циклы. Обращение к фортепианным миниатюрам чрезвычайно показательно в эпоху романтизма.

Одним из наиболее ярких сочинений в плане поставленной проблемы является фортепианный цикл **«30 маленьких романтических этюдов»** оп. 80. В нем отчетливо проявляется связь с романтическими традициями построения цикла, но в то же время обнаруживаются новаторские тенденции, сформированные под воздействием некоторых национальных и индивидуально-авторских особенностей.

30 маленьких романтических этюдов оп. 80 – это россыпь фортепианных миниатюр, разнообразных в жанровом плане, а также в отношении отражаемых образов и настроений. Почти все они написаны в простой трехчастной форме, в некоторых случаях с повтором частей. Краткость пьес позволяет пианистам исполнять данный цикл полностью без купюр.

Этюд в данном случае – это не столько жанр, связанный с отработкой технических приемов для совершенствования виртуозного мастерства, сколько эскиз, набросок, зарисовка.

Каждая из пьес имеет определенное название, в их последовании можно даже обнаружить сюжетную канву. Цикл тонально разомкнут, что нередко встречается в творчестве композиторов-романтиков: начинается он в тональности C-dur, а завершается в d-moll. Преобладающей тональностью является C-dur, переход от одной пьесы в другую достаточно плавный. Лишь два номера значительно отдалены от главной и ее окружения: №22 (es-moll) и №23 (Ges-dur). В целом, тональный план цикла логичен. Ряд пьес образуют микроциклы благодаря их определенному сходству.

В этой смене жанров, образов, настроений, а вместе с тем в создании яркой целостной картины проявляется большое мастерство композитора.

В организации цикла отметим некоторые особенности. Лаконичность и калейдоскопичность в воссоздании различных картин, жизненных коллизий, впечатлений, возможность исполнения данного сочинения юными музыкантами – все это сближает его с такими фортепианными циклами, как, например, «Альбом для юношества» Шумана и «Детский альбом» Чайковского. Произведение состоит из законченных, небольших самостоятельных пьес, каждая из которых ярко ярко иллюстрирует тот или иной образ, а вместе с тем в последовательности номеров ощущается определенная логика, доходящая до программности: первые три номера – радостное утреннее приветствие с непременными хорошими новостями (№1 «Утреннее приветствие», №2 «Счастливое сообщение», №3 «Радостный момент»); грациозно танцующую даму (№4 «Дама на танцах») сменяет резвый «Марширующий солдат» (№5) под аккомпанемент барабанного боя (№6 «Барабанная дробь»). Во второй половине цикла целый ряд пьес связан с осенними зарисовками: сбор урожая (№18 «Песня урожая») сопровождается шутливым, веселым настроением участников события (№19 «Шутка»), переходит в энергичную картину охоты (№20 «Охота»), которую сменяет «Пасторальная сцена»

(№21) со следующей за ней «Заунывной песней» (№22), очевидно, характеризующей скучную осеннюю картину, прерывающуюся мелодичным перезвоном колоколов (№23 «Мелодичный перезвон») и продолжающуюся в очередной столь же «Печальной песне» (№24), выразительность которой усиливает появляющееся за ней трогательное высказывание со специфичными романтическими нисходящими малосекундовыми ходами, имитирующими интонацию вздоха. Внезапным контрастом в эту осенне-печальную атмосферу врывается бурлеск (№25 «Бурлеск») с характерным для него веселым, шаловливым характером.

Среди пьес нередко встречаются шутливые, скерцозно-танцевальные (№№7, 11, 17, 19, 26), возможно, рисующие детские забавы и капризы (№12 «Капризный»). В жанровом отношении выделяется ряд танцевальных номеров: фарандола (№28), вальс (№29). Признаки этюда можно обнаружить в таких пьесах, как «Вращение» (№10), «Скерцо» (№11), «Фарандола» (№28), «Легенда» (№30).

Характерным свойством данного фортепианного цикла является красота и изящество мелодических линий большинства пьес, их вокальное происхождение часто подчеркивается характерным для песен сопровождением в виде гармонической или ритмической фигурации. Вокальная природа обнаруживается и в названиях: «Романс» (№13), «Распев» (№16), «Песня урожая» (№18), «Заунывная песня» (№22), «Печальная песня» (№24), «Маленький дуэт» (27).

Другая особенность проявляется в наличии элементов театрализации, о чем свидетельствует, например, внесение в название пьесы слова «сцена»: «Пасторальная сцена», или же буквально поддающиеся визуализации описываемые действия в пьесах «Танцующая дама», «Марширующий солдат», «Охота».

Фортепианный цикл под названием **«40 мелодических этюдов»** оп. 43 содержит короткие пьесы, также ограничивающиеся простой формой. Они не имеют определенных названий. Авторские указания сводятся к обозначению темпа и в редких случаях жанра. Например, №9 – в темпе марша (Tempo di Marcia), № 38 – в темпе вальса (Tempo di Valzer), №39 – канон в темпе гавота (Tempo di Gavotta), №40 – канон. Скрепляющим фактором в цикле является тональный план: начинается и заканчивается сочинение в тональности C-dur. В соотношении тональных центров смежных номеров действует принцип ближайшего родства. Далекие тональности появляются лишь дважды – H-dur в №36 и Des-dur в №38. Обращение к тональности Des-dur представляется неслучайным, ведь жанровой основой этой пьесы является романтический вальс.

В данном цикле гораздо больше, чем в предыдущем, пьес этюдного характера, связанных с отработкой определенных технических приемов. Это №№20, 21, 23-26, 28. Однако и здесь велика роль ярких, выразительных мелодических линий песенного характера. Не случайно композитор данные этюды назвал «мелодическими».

Если рассмотренные выше циклы достаточно просты и непрятязательны с точки зрения музыкального языка, то **«Пять музыкальных моментов»** оп. 49 представляют собой яркий пример романтической стилистики, что находит отражение в фактуре, гармонии, строении мелодической линии, развертывании музыкального материала. Каждый из музыкальных моментов воплощает определенное настроение, вызывая ассоциации с сочинениями и стилистикой Шумана и Шопена.

Первый и последний музыкальные моменты явно несут отпечаток шумановского влияния: открываящая цикл пьеса настраивает на модус печали, воплощенной в типично романтической изысканной мелодии. Ее выразительность усиливается гармоническими

средствами с применением перегармонизации мотивов, охватом широкого диапазона в партии сопровождения, перемещением фрагментов мелодической линии в различные регистры, создавая эффект диалогичности. Последняя пьеса своим стремительным взволнованно-тревожным характером напоминает аналогичные сочинения Шумана, такие, например, как «Порыв».

Вторая пьеса переключает слушатели в мир ноктюрнов Шопена со свойственными им украшениями мелодии трелями, ритмическим дроблением, применением особых видов ритмического деления.

Несмотря на ладовый контраст между частями, в мажорных пьесах частое отклонение в минорные тональности способствует преобладанию в цикле настроения печального размышления. Вместе с тем, на протяжении всех пяти пьес заметно проявляет себя и принцип контраста, действующий на эмоционально-образном уровне: щемяще-печальный первый музыкальный момент, возвышенно-приподнятый второй, взволнованный третий, умиротворенный четвертый, энергичный пронзительно-тревожный заключительный.

Фактором, скрепляющим все пять пьес в единый цикл, является тональный план, в основе которого находится главная тональность g-moll.

Интерес с точки зрения заявленной проблемы представляет фортепианный цикл **«Романтическая сюита»** оп. 14. Она состоит из трех пьес, имеющих следующие названия: «Ove sei?» (№1), «Intermezzo» (№2), «Impromptu» (№3). Два последних номера – это жанры интермеццо и экспромта. Первая пьеса также понятна с точки зрения жанра: это любовная песня, на что указано в подзаголовке к ее названию в скобках (Canto d'amore). Более того, композитор в качестве эпиграфа приводит текст, принадлежащий перу итальянского поэта XIX века Джозуэ Кардуччи:

Где ты, моя любовь, что в ясном взоре

С лучом слила улыбку милых глаз?

Кому напевность сердца в этот час

Ты подарила в нежном разговоре?

(перевод К. Бальмонта)

Такое начало цикла настраивает на возвышенный лирический лад, который в нем и реализуется. Первый номер написан в тональности Des-dur, часто используемой композиторами-романтиками в подобных случаях. Он начинается шеститактовым выразительным вступлением, представленным одноголосной мелодической линией в виолончельном регистре в темпе Lento с выставленной ферматой на первом звуке (пятая ступень тональности) и с обозначениями *rosco accel.*, *dim.* e *rall.* Синкопированная ритмическая фигура в партии аккомпанемента напоминает аналогичную в пьесе Шумана «Warum?» из фортепианного цикла «Фантастические пьесы» оп. 12. В данном случае состояние напряженного ожидания подчеркивается доминантовым органным пунктом, выдержанном на протяжении четырех тактов. Выразительная мелодия, состоящая из ряда направленных вверх мотивов с пунктирным ритмом, акцентом на первом звуке и авторским указанием *con sentimento profondo* дополняет чарующую романтическую картину любовного томления. Этому также способствует гармонизация данной мелодии с применением многотерцовых аккордов, альтерации, аккордов с побочными тонами, красочной перегармонизации мотивов, волнующих неприготовленных задержаний.

**«Лирический альбом»** оп. 16 включает 6 пьес, в объединении которых также можно усмотреть определенную логику, реализующуюся в идее концентричности: в центре расположены две контрастные пьесы под названием «Грусть» (№3) и «Идеал!» (№4), их окружают номера с восточным колоритом – «Арабеска» (№2) и «Восточная» (№5), в качестве обрамления композитор обращается к танцевальным жанрам – «Мазурка» (№1) и «Испанский танец» (№6).

Таким образом, в каждом из перечисленных выше фортепианных циклов А. Лонго реализует определенные идеи для объединения входящих в них пьес, откристаллизовавшиеся в творчестве композиторов-романтиков. Среди принципов циклизации отмечаются следующие: тональная логика, наличие жанровых, темповых, тональных контрастов, эмоционально-образные связи между пьесами. В своем большинстве фортепианные циклы А. Лонго демонстрируют непрограммный сюитный тип; в некоторых из них можно усмотреть черты программности. Музыкальный язык вышеперечисленных циклов ориентирован на романтическую стилистику. Однако отмеченная связь с сочинениями Шумана и Шопена все же не заслоняет характерные качества, присущие композитору, как представителю итальянской школы, что проявляется в яркости мелодического начала, эмоциональной насыщенности, наличии черт театрализации в отдельных пьесах.

## Библиография

1. Alessandro Longo: *l'uomo, il suo tempo, la sua opera* / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – 492 p.
2. Martinotti S. *Ricognizione del pianizmo del secondo Ottocento di area meridionale* // Alessandro Longo: *l'uomo, il suo tempo, la sua opera* / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 93-104.
3. Fadini E. Alessandro Longo revisore delle sonate di Domenico Scarlatti // Alessandro Longo: *l'uomo, il suo tempo, la sua opera* / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 341-370.
4. Morski K. *Interhretazione creativa del testo: Domenico Scarlatti nella revisione di Alessandro Longo* // Alessandro Longo: *l'uomo, il suo tempo, la sua opera* / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 371-390.
5. Chiodo D. *La festa comeluogo della romanza e della canzone nell'opera napoletana di fine Ottocento* // Alessandro Longo: *l'uomo, il suo tempo, la sua opera* / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 247-266.
6. Rostagno A. *La musica da camera italiana fra Otto e Novecento. L'ambiente napoletano e le suites per due strumenti di Alessandro Longo* // Alessandro Longo: *l'uomo, il suo tempo, la sua opera* / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 63-92.
7. Aversano L. *La musica da camera per archi e pianoforte di Alessandro Longo* // Alessandro Longo: *l'uomo, il suo tempo, la sua opera* / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 331-340.

8. Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века. Очерки. Л.: Музыка, 1986. 144 с.
9. Денисов А. В. Музыка XX века. Композиторы. Очерки жизни и творчества. СПб.: Композитор, 2006. 112 с.
10. Кириллина Л. В. XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. 127 с.
11. Шитикова Р. Г. Музыкальный жанр как феномен художественно-творческого мышления // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2021. №61. С. 40-4612.
12. Зенкин К. В. Романтизм как историко-культурный переворот / К. А. Жабинский, К. В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. Вып. 1. Ростов н/Д: МП «Книга», 2001. С. 8-28.

## 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 «Романтические традиции в фортепианных циклах Алессандро Лонго», в которой проведен анализ творчества знаменитого итальянского пианиста и композитора.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что стремительное развитие фортепианного концертного исполнительства в конце XIX столетия способствовало активизации творчества итальянских композиторов-пианистов, создававших произведения в данном жанре, востребованном в профессиональной и любительской среде того времени. Среди них – Ферруччо Бузони, Алессандро Лонго, Франко Альфано и др. Автор наблюдает продолжение традиций, заложенных их предшественниками в области инструментальной музыки, в том числе в претворении романтической модели фортепианного цикла. Однако после взлета в эпоху барокко в XIX столетии инструментальная культура Италии находилась в исторической тени оперного жанра в связи с его небывалым расцветом.

Актуальность исследования обусловлена мировой популярностью итальянской музыкальной культуры и необходимостью ее научного анализа.

Цель исследования заключается в анализе фортепианных циклов Алессандро Лонго и выявлении объединяющих их характерных черт и идей. В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез), так и социокультурный, сравнительный, описательный и музыковедческий анализ. Эмпирическую базу составили произведения Алессандро Лонго.

На основе анализа научной разработанности исследуемой проблематики автор приходит к заключению, что деятельность итальянских композиторов всегда привлекала внимание музыковедов и довольно широко освещена в научном дискурсе. Однако автор отмечает отсутствие научного интереса к фортепианным циклам А. Лонго. Комплексный анализ данных произведений композитора и составил научную новизну исследования.

Творческое наследие Алессандро Лонго включает фортепианные циклы сюитного типа, среди которых «Пять листков из альбома» (оп.1), «Шесть легких пьес для фортепиано» (оп. 7), «Романтическая сюита» (оп.14), «Лирический альбом» (оп. 16), «12 терцовых этюдов для фортепиано» (оп. 35), «6 секстовых этюдов» (оп.42), «40 мелодических этюдов» (оп.43), «6 октавных этюдов» (оп.48), «30 маленьких романтических этюдов» (оп. 80). Автор поясняет выбор предмета своего исследования тем, что фортепианные

циклы А. Лонго продолжают романтические традиции, прежде всего Р. Шумана и достигают высшей степени индивидуализации стиля.

Проведя детальный музико-важеческий анализ большого количества произведений А. Лонго («30 маленьких романтических этюдов», «40 мелодических этюдов», «Пять музыкальных моментов», «Романтическая сюита», «Лирический альбом»), автор отмечает, что в каждом из перечисленных выше фортепианных циклов А. Лонго реализует определенные идеи для объединения входящих в них пьес, откристаллизовавшиеся в творчестве композиторов-романтиков. Среди принципов циклизации автором отмечены следующие: тональная логика, наличие жанровых, темповых, тональных контрастов, эмоционально-образные связи между пьесами. По мнению автора, в своем большинстве фортепианные циклы А. Лонго демонстрируют непрограммный сюитный тип; но в некоторых из них автор усматривает черты программности. Музыкальный язык вышеперечисленных циклов ориентирован на романтическую стилистику. Однако несмотря на влияние творчества Шумана и Шопена характерные качества, присущие композитору как представителю итальянской школы, проявляются в яркости мелодического начала, эмоциональной насыщенности, наличии черт театрализации в отдельных пьесах.

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 творчества отдельных представителей музыкальной культуры Италии представляет несомненный научный и практический культурологический и музико-важеческий интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 12 источников, в том числе и иностранных, 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.

## Англоязычные метаданные

### Polphony in Vadim Salmanov's a cappella choral work

Koshkareva Natalya Vladimirovna

PhD in Art History

Professor, Head of the Department of Conducting an Academic Chorus, State Musical and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov

109147 Marksistskaya street, Moscow, 109147 Russian Federation

 nkoshkarevav@gmail.com



**Abstract.** The author examines in detail the revival of ancient choral genres and forms that corresponded to the aesthetic trend in the Russian musical culture of the second half of the twentieth century. The subject of the study is the stylistic features of Vadim Salmanov's polyphonic writing. The object of the research is the choral heritage of V. Salmanov's a cappella from the point of view of integrating new compositional techniques and polyphony. Special attention is paid to polyphonic techniques in the concert for the a cappella choir "Lebedushka". The author examines in detail the dramaturgy and architectonics of the choral concert "Lebedushka", as well as such aspects of the topic as: polyphonic methods, including imitation polyphony and heterophony, writing techniques of the twentieth century (sonorica, aleatorica). V. Salmanov's works clearly demonstrate that the genre of choral concert occupies one of the main places in the history of Russian choral creativity a cappella. It is proved that in the genre hierarchy, it is the choral concert that plays the leading role in terms of the number of artistic discoveries. The research methodology is based on the analysis of historical materials, a wide range of works by Russian musicologists concerning the history and theory of musical genres, polyphonic writing techniques and performing practice. Through the synthesis of research methods, including musicology and choral studies, the parameters of musical composition are revealed. The main conclusions of the conducted research are the paradigm of artistic connections of traditional polyphonic techniques with modern means of compositional writing. The novelty of the research lies in the fact that for the first time polyphonic techniques in modern choral composition are analyzed from the standpoint of musicology and choral studies. A special contribution of the author to the disclosure of the topic is the study of V. Salmanov's choral concert "Lebedushka", which had not previously been the object of special research from the point of view of polyphony. In this work, the presentation of musical material itself, as well as polyphonic methods of working with it, are conducted under the auspices of the search for a new sound characteristic of modern music. Attention is focused on the need to study the issues related to the role of polyphony in modern choral composition, due not only to the general artistic and historical potential of choral culture as a whole, but especially its great importance in modern musical art.

**Keywords:** heterophony, imitation, polyphony, Swan, creative method, choral art, modern music, Vadim Salmanov, sonorics, aleatorics

### References (transliterated)

1. Aranovskii M.G. Vadim Nikolaevich Salmanov: Ocherk zhizni i tvorchestva. – L.: Sov. kompozitor, Leningr. otd-e, 1960. – 76 s.
2. Vashkevich N.L. Geterofoniya narodno-pesennogo mnogogolosiya (cherty stilya). – Tver', 2018. – 20 c.

3. Vysotskaya M.S. Mezhdu logikoi i paradoksom: kompozitor Faradzh Karaev Monografiya. – M.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2012. – 568 s.
4. Vysotskaya M.S., Grigor'eva G.V. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: uchebnoe posobie. – 2-e izd., ispr., dop. – M.: Nauchno-izdatel'skii tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2014. – 440 s.
5. Grigor'eva G.V. Russkaya khorovaya muzyka 70-80-kh godov. M., 1991. – 80 s.
6. Kolovskii O.P. Khorovye tsikly V. Salmanova // Voprosy teorii i estetiki muzyki. Vyp. 9. – L.: Muzyka, 1969. S. 167–188.
7. Kuznetsov I.K. Polifoniya v russkoj muzyke KhKh veka. Vyp.1. – M.: Izdatel'stvo «DEKA-VS», 2012. – 421 s.
8. Rubtsova V.V. Vadim Nikolaevich Salmanov. – L.: Muzyka, Leningr. otd-e, 1979. – 100 s.
9. Salmanov V.N. Lebedushka. Partitura // Khorovoi kontsert. Vyp. 3. Partitura. – M.: Sovetskii kompozitor, 1989. – 72 s.
10. Salmanov V.N. Materialy. Issledovaniya. Vospominaniya: sbornik / sost. S. Salmanova, G. Belov. – L.: Sovetskii kompozitor, 1982. – 280 s.
11. Skrebkov S.S. K voprosu o stile sovremennoi muzyki («Vesna svyashchennaya» Stravinskogo) // Muzyka i sovremennost'. – Vyp. 6. M., 1969. S. 353.
12. Stets' O.V. Khorovoi kontsert rossiiskikh kompozitorov vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka. Metamorfozy zhanra i ego tipologiya: avtoref. diss. ... kand. iskusstv. – Saratov, 2012. – 24 s.
13. Teoriya sovremennoi kompozitsii: uchebnoe posobie / otv. red. V.S. Tsenova. M.: Muzyka, 2005. – 616 s.
14. Kholopov Yu.H. Kanon. Genezis i rannie etapy razvitiya // Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriei muzyki: sb. statei / sost. Yu.K. Evdokimova. M.: Muzyka, 1978. S. 127–173.
15. Kholopov Yu.N. Vvedenie v muzykal'nuyu formu. – M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo, 2006. – 432 s.
16. Kholopova V.N. O linearno-melodicheskem myshlenii kompozitorov XX veka // Kritika i muzykoznanie. Vyp. 2. – M., 1980. S. 23–34.
17. Khristiansen L.L. Iz nablyudenii nad tvorchestvom kompozitorov «novoi fol'klornoi volny» // Problemy muzykal'noi nauki. Vyp.4. – M., 1972. S. 198–218.
18. Tsenova V.S. O muzykal'nykh formakh v tvorchestve sovremennoy otechestvennykh kompozitorov // Problemy muzykal'noi formy v teoreticheskikh kursakh vuza. – M.: MGK imeni P.I. Chaikovskogo, 1994. S.199 215.
19. Tsenova V. S., Kholopov Yu. N. Smeshannye tekhniki // Teoriya sovremennoi kompozitsii : uchebnoe posobie / otv. red. V. S. Tsenova. – M: Muzyka, 2007. S. 563–575.
20. Sharipova A.R. Sushchnost' russkogo khorovogo peniya kak dukhovnogo fenomena kul'tury: avtoref. diss. ... kand. filosofskikh nauk. – Kazan', 2010. – 18 s.
21. Shchurov V.M. Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora. V 2-kh chastyakh. Ch.1: Iстория, бытование, музыка. – M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo. – Muzyka, 2007. 400 s. Ch.2: Narodnye pesni i instrumental'naya muzyka v obraztsakh. – M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo. – Muzyka, 2007. – 656 s.

## Preservation of the traditional culture of the Cossacks in the

# scientific and creative priorities of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology of the Saratov State Conservatory named after L. V. Slobinov

Mikhailova Alevtina Anatol'evna

Doctor of Art History

Professor, Head of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology, Saratov State Conservatory named after L.V. Slobinov

410012, Russia, Saratov region, Saratov, Stolypin ave., 1

 jareshko@mail.ru



**Abstract.** The article is devoted to the 55-year activity of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology of the Saratov State Conservatory named after L. V. Slobinov. The focus is on one of the directions in the scientific and creative priorities of the department – the study and preservation of the traditional song heritage in the culture of the Cossacks. The author gives an excursion into the history of the study of musical folklore and the creation of a new specialty "head of a folk choir" at an academic university. The article highlights the role of prominent figures-folklorists associated with the study of the Cossack song tradition and the formation of the science of ethnomusicology at the Saratov State Conservatory – A.M. Listopadov, L.L. Christiansen, A.S. Yareshko. The article summarizes some results of the research, publishing, concert, creative and educational work of teachers and students of the Department of folklore research of the Cossack regions of Russia. The author also refers to the archive of audio recordings and theses with song notations in order to identify the earliest recordings of folklore expeditions to the Cossack regions of the Saratov Volga region, analyzing the musical, poetic and performing style of song folklore. When writing this article, the following art criticism methods were used – comparative historical (comparative) and musical-analytical research methods. Despite the fact that the Cossack song tradition has not been revealed in the territory of the modern Saratov Volga region in the form of a formed musical and ethnographic phenomenon, there are persistent stable indigenous signs characteristic of the Cossack song culture in local manifestations: both a set of song genres and characteristic musical-poetic and vocal-performing features of the Don Cossacks singing style: specific features of folk speech, diphthongs, word breaks, "entrances"-glissandings from below to the main sound, a special phonetic structure of vocal speech. Similar genre, musical style and performance features of the song folklore of the Cossack tradition in the recordings of the 70s and 80s of the twentieth century are found locally as residual phenomena. Later archival records in this region demonstrate the all-Russian late urban tradition. There are many reasons for this: both the influence of mass pop culture and the result of the lack of social ties between generations of different ages, continuity within the family, within singing groups and the "blurring" of the indigenous population by immigrants from different regions.

**Keywords:** musical creativity, bell ringing, long song, singing style, song poetics, song genres, folk choir leader, Cossacks of Saratov Province, Department of Ethnomusicology, Folk song tradition

## References (transliterated)

1. Biryukov I.A. Iстория Астраханского казачьего войска. Том 1. Саратов: Типо-литография П.С. Феокритова, 1911.
2. Geraklitov A.A. История Саратовского края в XVI-XVIII вв. Саратов: Друкар', 1923. 378

c.

3. Ekaterinushkina L.A. Russkie narodnye pesni Saratovskoi oblasti. Diplomnaya rabota // Rukopis', arkhiv KNPiE, SGK im. L.V.Sobinova. Saratov, 1973.
4. Kostomarov N.I. Ocherki po istorii Saratovskogo kraya ot prisoedineniya ego k Russkoi derzhave do vstupleniya na prestol Nikolaya I. // Pamyatnaya knizhka Saratovskoi Gubernii na 1858 god. Sostavlena pri Saratovskom gubernskom pravlenii. Saratov, 1858.
5. Listopadov Aleksandr Mikhailovich // Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova 1912-2012. Entsiklopediya. Saratov: SGK imeni L.V. Sobinova, 2012. S. 207-208.
6. Listopadov A.M. Avtobiograficheskie zamekki // Sovetskaya muzyka, 1948. №7. S. 50-54.
7. Mikhailova A.A., Butenko A.N. Pamyati A.S. Yareshko // Vestnik Saratovskoi konservatorii. 2022. №2. S. 112-120.
8. Mikhailova A.A. Avtorskii kurs A.S. Yareshko po izucheniyu kolokol'nykh zvonov v Saratovskoi gosudarstvennoi konservatorii (k 80-letiyu so dnya rozhdeniya) // Iskusstvo i obrazovanie. 2023. №2 (142). S. 112-121.
9. Nikitenko O.G. Pesennaya traditsiya kazakov verkhnego Dona: fol'klornoe intonirovaniye i rechevoi dialekt. Saratov, SGK im. L.V.Sobinova, 2018.
10. Saratovskoe stanichnoe pravlenie 2-go otdela Astrakhanskogo kazach'ego voiska, 1835-1917 gg. // Gosudarstvennyi arkhiv Saratovskoi oblasti, Fond 96.
11. Serova L.Yu. Russkie narodnye pesni Balashovskogo raiona Saratovskoi oblasti. Diplomnaya rabota // Rukopis', arkhiv KNPiE, SGK im. L.V.Sobinova. Saratov, 1984.
12. Stepanov S.A. Saratovskie kazaki. Internet-resurs: <https://souz-kursantov.ru/istoriya/91-istoriya-saratovskie-kazaki>.
13. Tarkhov A.A. Russkie narodnye pesni Saratovskoi oblasti. Diplomnaya rabota // Rukopis', arkhiv KNPiE, SGK im. L.V.Sobinova. Saratov, 1977.
14. Tokarev V.N., Pireev A.I. Iстория saratovskogo kazachestva v fondakh GASO // Soderzhanie strategii gosudarstvennoi politiki Rossiiskoi Federatsii v otnoshenii rossiiskogo kazachestva na 2021-2030 gody i osnovnye mekhanizmy ee realizatsii. Sbornik materialov mezhregional'noi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Saratov, 2020. S. 104-105.
15. Yareshko A.S. Teatr narodnoi pesni // Kul'turno-prosvetitel'naya rabota. M: Sovetskaya Rossiya, 1986. №7. S. 13-14.
16. Yareshko A.S. Lev L'vovich Khristiansen – vydayushchiisya russkii etnomuzykoved, pedagog, muzykal'nyi obshchestvennyi deyatel' // Pamyati L.L. Khristiansena. Sbornik nauchnykh statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyashchennykh L.L. Khristiansenu. Saratov: SGK imeni L.V. Sobinova, 2005. S. 3-16.
17. Yareshko A.S. Narodno-pevcheskaya obrazovatel'naya paradigma: poiski putei resheniya // Iстория, teoriya i praktika fol'klora. Sbornik nauchnykh statei po materialam IV Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, pamyati L.L. Khristiansena. Saratov: SGK imeni L.V. Sobinova, 2013. S. 16-23.

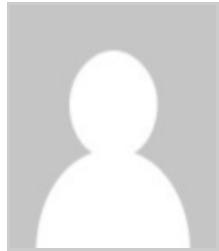
**Creative rotation in conceptual art: Marcel Duchamp is a composer, John Cage is an artist.**

Balbekova Irina Mikhailovna

Postgraduate student, Department of General Humanities and Social Sciences /Department of Theory and History of Art, Autonomous Non-profit Organization of Higher Education "Institute of Contemporary Art"

121309, Russia, Tsentral'nyi Federal'nyi Okrug avtonomny okrug, g. Moscow, ul. Novozavodskaya, 27a

✉ balbekova77@mail.ru



**Abstract.** The subject of this study is the intersection points of music and visual art, demonstrated by the example of the creative interaction of conceptual artist Marcel Duchamp and composer John Cage. The possibility of reformatting creativity from the visual to the sound field is considered as a role rotation, within which Duchamp appears as a composer, and Cage as an artist. An attempt has been made to explain the motivation for such a choice. What is the meaning of this, and what do people mean when they choose this or that image for themselves, and create this or that image for themselves. How important it is to change the artistic image and creative image for the master. The research methodology consists in a comparative analysis of these concepts using already known works on this topic and the author's personal observations. In conceptualism, an idea is valued above the process of its materialization in a work of art, and therefore, the technique of execution is not a decisive factor. In such a creative paradigm, the artist's tools themselves become not so essential, which can be paints, a brush or other means of visual representation of the concept, as well as sheet music or a graphic score. The means of artistic expression – sounds or visual elements – also turn out to be equivalent. They all focus around the concept – the dominant point of any kind of creativity. This conclusion becomes the key to the research conducted in this article.

**Keywords:** artistic image, Marcel Duchamp, John Cage, artist, composer, music, drawing, creative thinking, divergent character, notation

## References (transliterated)

1. Goodman, Nelson. Languages of Art//1976. Hackett Publishing Company. ISBN-0915144352. P. 291.
2. Karkoschka, Erhard. Notation in new music; a critical guide to interpretation and realisation. // 1972. NewYork, Praeger, 183 pages.
3. Dubinets E.A. Znaki zvukov: O sovrem.muzyk. notatsii// Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo. 1999. Gamayun, Kiev. 314 s.(data obrashcheniya: 12.09.2021)
4. Giezeler Z. Zur Semiotic graphischer Notation// Melos, 1978. – №1. – P. 27-33.
5. (Matveev V., Matveeva S. Evolyutsiya muzykal'nogo avangarda i ego otnosheniya k publike. // Sovremennoe burzhuaaznoe iskusstvo. Kritika i razmyshleniya. – M. 1975. – S. 215-272.)
6. Ukhov D. Notatsiya v sovremennom dzhaze// Ars Notandi. Notatsiya v menyayushchemsya mire. – M., 1997. – S. 109-113.
7. Sinesteziya. [Elektronnyi resurs]: Vikipediya. Data obnovleniya: 21.11.2019. URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/sinesteziya>. (data obrashcheniya: dekabr' 2021).
8. Cage J., Wright L., Millar J. Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage. Hayward Publishing. 2010. P. 160.
9. Muzykanty-khudozhniki: lyubov' k iskusstvu v raznykh formakh [Elektronnyi resurs] 15.07.2018. URL: <https://musicseasons.org/muzykanty-xudozhniki-lyubov-k-iskusstvu-v-raznyx-formax/> (data obrashcheniya: 07.10.2021)

10. Shannon V. Designing chess men ataste of the imagery of chess [Elektronnyiresurs]. URL: <http://www.worldchesshof.org>. (data obrashcheniya: 17.08.2020).
11. Shishkina G.A., Marsel' Dyushan-muzykant: mezhdu sluchaem i zakonomernost'yu // Muzykal'noe obrazovanie i nauka. 2017. № 1(6). S. 38-41.
12. Leksikon nonklassiki. Khu–dozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka / pod red. V. V. Bychkova. M.: ROSSPEN, 2003. 607 s., s. 176.
13. Stevance S., Flint de Medicis C. Marcel Duchamp's Musical Secret Boxed in the Tradition of the Real: A New Instrumental Paradigm // Perspectives of New Music. Vol. 45. № 2. P. 150–170., R.151.
14. Dyuv T. Zhivopisnyi nominalizm: Marsel' Dyushan, zhivopis' i sovremenost' / per. s fr. Shestakova. M.: Izd-vo In-ta Gaidara, 2012. 368 s., s. 104.
15. Shishkina G.A., Marsel' Dyushan-muzykant: mezhdu sluchaem i zakonomernost'yu // Muzykal'noe obrazovanie i nauka. 2017. № 1(6). S. 38-41.
16. Cross L. Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess // Leonardo Music Journal. 1999. No. 9.
17. Cage J., Wright L., Millar J. Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage. Hayward Publishing. 2010. P. 160.
18. Golubeva M.V., Tvorcheskaya lichnost' – kto eto v psikhologii. Osobennosti, priznaki, psikhologicheskii portret [Elektronnyi resurs] URL:<https://psychologist.tips/4216-tvorcheskaya-lichnost-kto-eto-v-psihologii-osobennosti-priznaki-psihologicheskij-portret.html> (data obrashcheniya: 23.09.2021)
19. Guzenkov S., Tvorcheskaya lichnost' – eto: neozhidannye priznaki [Elektronnyi resurs] 28.10.2019. URL: <https://www.nur.kz/family/self-realization/1824465-tvorceskaya-lichnost---eto-neozhidannye-priznaki/> (data obrashcheniya: 03.08.2021)

## **The Destroyed masterpiece: features of the late orchestral style of P.I. Tchaikovsky on the example of his symphonic ballad "Voivode"**

**Serov Yuri** 

Doctor of Art History

Associate Professor, St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov

36 Mokhovaya Street, Saint Petersburg, Russia, 191028

 [serov@nflowers.ru](mailto:serov@nflowers.ru)

**Abstract.** The subject of this study is a later orchestral work by the greatest Russian composer P.I. Tchaikovsky – a symphonic ballad based on A.S. Pushkin's poem "Voivode". The object of the research is the features of the composer's orchestral style, his artistic transformation in the late period of his work, an irresistible craving for development, self-improvement, and cognition. The score, destroyed by the author and restored by voices, conceals many interesting professional details, discoveries, and intensely echoes the sonorous ideas of the twentieth century. The author examines in detail the compositional structure of the ballad, its tonal and harmonic plan, the dynamic instructions of the author, and its orchestration. Special attention is paid to Tchaikovsky's innovative compositional methods, his skill, his attention to the smallest instrumental details, to everything that should help the performer to reveal the creator's intention, to read the work as it was conceived by the author. The article uses the following methods of scientific research: comparative analytical, structural

and functional, as well as cultural method. The author of the article draws literary-textual and musical-textual methods to the study, and also relies on the fundamental provisions of the general historical methodology of scientific research, in particular, socio-cultural, historical-chronological, biographical. The main conclusions of the conducted research are the idea of the inexhaustibility of the symphonic score as an author's text, as an artistic statement requiring careful and comprehensive study, as a book that must be carefully read before starting the rehearsal process. The author's special contribution to the research of the topic is the analysis of Tchaikovsky's symphonic ballad through the prism of modern performance perception. The point of view and professional assessments of a practicing conductor, reliance on the smallest and most subtle signs and symbols of a musical text are extremely important in our time, when the quality of performance of a symphonic work does not always correspond to the author's intention. The novelty of the research lies in a close examination of the previously insufficiently studied part of the creative heritage of the brilliant Russian composer. Tchaikovsky's symphonic ballad "Voivode" was difficult to create, but deserves the attention of musicians and music researchers no less than his other well-known orchestral program compositions.

**Keywords:** Symphony Orchestra, Instrumentation, Celesta, Dynamic guidance, Harmony by Tchaikovsky, Tonal plan, Articulation palette, Symphonic ballad, Russian music, Tchaikovsky

## References (transliterated)

1. Besedy s Al'fredom Shnitke / Sostavlenie, predislovie A.V. Ivashkin. – Moskva: Klassika-XXI, 2005. – 320 s.
2. Vaidman, P.E. Tvorcheskii arkhiv P.I. Chaikovskogo / P.E. Vaidman. – Moskva: Muzyka, 1988. – 176 s.
3. Dolzhanskii, A.N. Muzyka Chaikovskogo. Simfonicheskie proizvedeniya / A.N. Dolzhanskii. – Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1960. – 270 s.
4. Istomin, I.A. Garmoniya P.I. Chaikovskogo / I.A. Istomin // Ocherki po istorii garmonii v russkoi i sovetskoi muzyke, vypusk III. – Moskva: Muzyka, 1989. – S. 5–35.
5. Mikheeva, L.V. Chaikovskii. Simfonicheskaya ballada «Voevoda» [Elektronnyi resurs]. – URL: [https://www.belcanto.ru/tchaikovsky\\_voyevoda.html](https://www.belcanto.ru/tchaikovsky_voyevoda.html) (data obrashcheniya: 05.01.2024)
6. Muzykal'noe nasledie P.I. Chaikovskogo. – Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1958. – 542 s.
7. Sabaneev, L.L. Vospominaniya o Rossii / L.L. Sabaneev. – Moskva: Klassika XXI, 2018. – 268 s.
8. Chaikovskii, P.I. Voevoda. Simfonicheskaya ballada. Polnoe sobranie sochinenii. T. 26 [Partitura] / P.I. Chaikovskii. – Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. – 81 s.
9. Chaikovskii, P.I. Kratkii uchebnik garmonii (1874). Polnoe sobranie sochinenii. Tom III-a / P.I. Chaikovskii. – Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1957. – 216 s.
10. Chaikovskii, P.I. Perepiska s P.I. Yurgensonom. T.2. 1884–1893 / P.I. Chaikovskii. – Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952. – 344 s.
11. Brown, David. Tchaikovsky: The Man and His Music / David Brown. – New York: Pegasus, 2007. – 512 p.
12. Poznansky, Alexander. Tchaikovsky Through Others' Eyes / Alexander Poznansky. –

- Bloomington: Indiana University Press, 1999. – 368 p.
13. Zajaczkowski, Henry. Tchaikovsky's Musical Style / Henry Zajaczkowski. – Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1987. – 245 p.

## Romantic Traditions in Alessandro Longo's Piano Cycles

Maidanovich Tamara Leonidovna

Associate Professor, Department of Music Education, Moscow State Institute of Culture

6 Shturvalnaya str., Moscow, 125364, Russia

✉ Tlm\_2@rambler.ru



**Abstract.** The object of research in this article is the piano cycles of the Italian composer and pianist Alessandro Longo (1864-1945). The subject of the study is the continuation and development within the framework of this genre of romantic traditions laid down by romantic composers F. Chopin and R. Schumann. Alessandro Longo turned to writing piano cycles throughout his life. These works are distinguished by significant artistic merits. The author of the article examines in detail such aspects of the topic as the creation of the integrity of the cycle on the basis of tonal, figurative-emotional, genre connections between the plays. Within the framework of the suite-type cycle, he reveals the features of programmaticity found in the names of the plays and their arrangement in cycles. Special attention is paid to the analysis of piano cycles of etudes, which are interpreted by Longo not so much as a genre aimed at practicing techniques to improve professional skills, but as a sketch, romantic piano miniature. The author uses an integrated approach, including system-historical and comparative methods of analysis. The basis for the study of the research was the method of musical theoretical analysis, including thematic, stylistic, structural and compositional aspects. The author's significant contribution to the study of the topic lies in the introduction to musicological usage and understanding of a significant layer of Italian musical culture of the late XIX – early XX century. Alessandro Longo's piano cycles, which are in demand in the performing practice of Western European musicians and are of interest for pedagogical practice, are little known to domestic performers and have not been considered in musicology. This publication is the first study of A. Longo's piano cycles in the light of the implementation of romantic trends. As a result of the analysis, the author comes to the conclusion that the piano cycles of the non-sonata type by A. Longo continue the established traditions in the implementation of this genre, which is manifested in the appeal to certain principles of cyclization: tonal logic, genre, tempo, tonal, emotional-figurative connections between the pieces. At the same time, they reveal an identity peculiar to both the Italian national culture as a whole and to this author, which is manifested in melodiousness, melodiousness (including in cycles of sketches), as well as emotional saturation and theatricalization.

**Keywords:** Italian national traditions, piano composer, etude, piano miniature, romantic traditions, piano cycle, cycle of suite type, Italian piano music, Alessandro Longo, Melodic etude

## References (transliterated)

1. Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – 492 p.

2. Martinotti S. Ricognizione del pianizmo del secondo Ottocento di area meridionale // Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 93-104.
3. Fadini E. Alessandro Longo revisore delle sonate di Domenico Scarlatti // Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 341-370.
4. Morski K. Interhretazione creativa del testo: Domenico Scarlatti nella revisione di Alessandro Longo // Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 371-390.
5. Chioldo D. La festa comeluogo della romanza e della canzone nell'opera napoletana di fine Ottocento // Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 247-266.
6. Rostagno A. La musica da camera italiana fra Otto e Novecento. L'ambiente napoletano e le suites per due strumenti di Alessandro Longo // Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 63-92.
7. Aversano L. La musica da camera per archi e pianoforte di Alessandro Longo // Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, la sua opera / Atti del convegno internazionale di studi, Amantea-Arcavacata di Rende, 9-12 dicembre 1995. – Spilinga (VV): Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001. – P. 331-340.
8. Bogoyavlenskii S. N. Ital'yanskaya muzyka pervoi poloviny XX veka. Ocherki. L.: Muzyka, 1986. 144 s.
9. Denisov A. V. Muzyka XX veka. Kompozitory. Ocherki zhizni i tvorchestva. SPb.: Kompozitor, 2006. 112 s.
10. Kirillina L. V. XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki. Dokumenty. Vyp. 2. M.: Muzyka, 1995. 127 s.
11. Shitikova R. G. Muzykal'nyi zhanr kak fenomen khudozhestvenno-tvorcheskogo myshleniya // Universitetskii nauchnyi zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arkheologiya i iskusstvovedenie. 2021. №61. S. 40-4612.
12. Zenkin K. V. Romantizm kak istoriko-kul'turnyi perevorot / K. A. Zhabinskii, K. V. Zenkin // Muzyka v prostranstve kul'tury. Izbrannye stat'i. Vyp. 1. Rostov n/D: MP «Kniga», 2001. S. 8-28.