

AURORA Group s.r.o.
nota bene

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

Philharmonica
International Music Journal

spring

Выходные данные

Номер подписан в печать: 07-06-2023

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

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

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

ISSN: 2453-613X

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

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

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

Publisher's imprint

Number of signed prints: 07-06-2023

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

Publisher: NB-Media ltd

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

ISSN: 2453-613X

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

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

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

Редакция и редакционный совет

Главный редактор журнала:

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

Редакционный Совет:

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛАВРОВА Светлана Витальевна — доктор искусствоведения, доцент кафедры

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Council of Editors

Editor-in-chief of the magazine:

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

Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Требования к статьям

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

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или 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 привести 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.e-notabene.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 сноску, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноску 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 уголками (« ») 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

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 невозстановимые 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. Особенно важно задокументировать точный 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

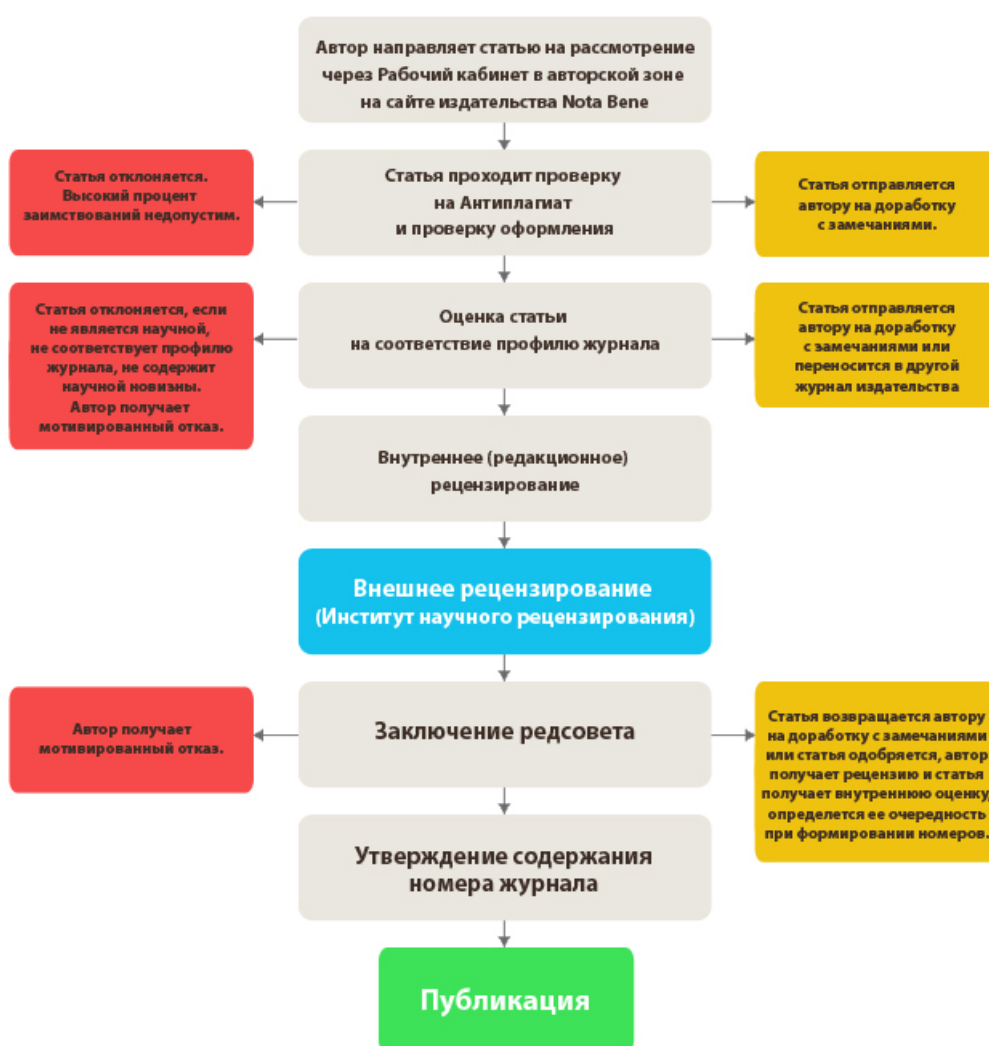
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже,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

Дунаевская А.Е. Феномен сакральности в "Литургической" симфонии Андрея Эшпая	1
Лаврова С.В., Ли М. Волны Мартено. Репертуар и исполнители	15
Сычева Г.С. Эрки Мелартин: жизнь под знаком смерти, творчество во имя жизни	33
Дзлиева Д.М. Историография изучения религиозно-мифологических песен осетин (1900 - 1930-е гг.)	41
Овчинников П.Л., Зайцева М.Л. Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы	51
Англоязычные метаданные	61

Contents

Dunaevskaya A. The Phenomenon of Sacrality in the "Liturgical" Symphony of Andrey Eshpay	1
Lavrova S.V., Li M. Ondes Martenot: repertoire and performers	15
Sycheva G.S. Erkki Melartin: life marked death, music for life	33
Dzlieva D.M. Historiography of the study of mytho-religious songs of Ossetians before the 1930s.	41
Ovchinnikov P., Zaitseva M.L. Moscow Jazz School of the 1950s and 1960s: leading soloists and collectives	51
Metadata in english	61

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Дунаевская А.Е. — Феномен сакральности в "Литургической" симфонии Андрея Эшпая // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.2.40075 EDN: KOZWYB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40075

Феномен сакральности в "Литургической" симфонии Андрея Эшпая

Дунаевская Агла Евгеньевна

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра "Теория музыки", Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова

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

✉ novalyo@yandex.ru



[Статья из рубрики "Герменевтика, семантика и содержание музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.2.40075

EDN:

KOZWYB

Дата направления статьи в редакцию:

28-03-2023

Дата публикации:

04-04-2023

Аннотация: В центре внимания данной статьи находится Шестая «Литургическая» симфония Андрея Яковлевича Эшпая – одного из ярких представителей отечественной и мировой музыкальной культуры современности. Сочинение рассматривается в ракурсе сакральности, в полной мере определяющем его художественно-конструктивные закономерности и драматургическую перспективу. Научная новизна работы обусловлена самим предметом исследования, впервые применяемом в отношении данного сочинения. Для изучения феномена сакральности потребовалось использование междисциплинарного подхода, включающего в себя методы системно-структурного, сравнительного, семиотического, герменевтического анализа. Пристальное внимание было уделено рассмотрению свойств музыкальной текстуры как основного показателя пространственно-временной организации музыкального материала. Аналитически значимыми оказались коннотативно-денотативные свойства музыкального синтаксиса. Не менее важной явилась и роль межтекстуальных взаимодействий, определяющих языковые механизмы текста и раскрывающих план его содержания. Было установлено, что феномен сакральности, отвечая эстетическим установкам мастера, реализуется

комплексно – как сопряжение философско-мифологического и духовно-религиозного дискурсов, каждый из которых обладает собственной системой знаков. Функционирование знаковых систем на синтагматическом и парадигматическом уровнях текста приводят к языковым различиям инструментального и хорового разделов симфонии, обнаруживают явления смысловой многоплановости, полихронности, обеспечивающие сквозное становление и развитие литургической идеи. В результате таких взаимодействий формируется жанровое пространство симфонии, представляющее собой синтетический, универсальный, коммуникативный концепт.

Ключевые слова:

сакральность, симфония, Андрей Яковлевич Эшпай, современная отечественная музыка, музыкальная фактура, коннотация, денотация, музыкальный текст, симфоническая драматургия, знаменный распев

«За смертью смерти нет.

За жизнью идет жизнь. Какая – неизвестно...»

(Андрей Эшпай)

Композиторское творчество современной эпохи невозможно представить без имени Андрея Яковлевича Эшпая, привнесшего в него свой талант, искренность и глубину воплощенных тем. Композитор был убежден в том, что его работа требует мастерства и воли, но непременно должна идти от сердца: «Любить, гореть, чувствовать и слышать – это совет, подходящий и для исполнителей, и для композиторов [\[1; с.11\]](#).

Обширное наследие мастера, вобравшее в себя традиции отечественного и мирового искусства и новации века нынешнего, всегда привлекало и будет привлекать внимание исследователей и слушателей универсальностью мышления, органичностью высказывания, масштабностью жанрово-стилевого диапазона – от песен и музыки к кинофильмам, джазовых композиций – до хоровых и камерно-инструментальных опусов, концертов и симфонических партитур.

Симфонический жанр, как и жанр инструментального концерта, был излюбленным для мастера. Его перу принадлежат девять симфоний, отличающихся многообразием стилистических решений и индивидуальностью жанрового «облика». Среди них – симфонии-посвящения памяти отца – Якова Андреевича Эшпая (Третья и Восьмая), Четвертая симфония-балет, поднимающая гуманистические проблемы, Пятая симфония, созданная как мемориал памяти о Великой Отечественной войне, участником которой был композитор, лирико-философская Девятая симфония и лирико-медитативная Седьмая. Андрей Эшпай говорил, что всю жизнь пишет одно-единственное произведение: «Произведение это – наша жизнь...» (из беседы автора статьи с Андреем Яковлевичем Эшпаем). Одной из частей творческой жизни мастера является и Шестая «Литургическая» симфония – уникальное сочинение, художественные закономерности которого определены феноменом сакральности.

Сакральность (от латинского «sacer» - посвященный, предназначенный, священный, святой), сохраняя устойчивую позицию в художественной практике, явилась объектом изучения в различных областях науки – философии, социологии, культурологии, музыковедении, религиоведении, филологии. В конце XX века исследовательский

интерес к данному феномену приобрел особую остроту и пристальность, будучи обусловленным процессами интенсификации христианских ценностей в общественной и культурной жизни, происходящих после длительного забвения: «Время сдвигов, потерь и противоборства в нашем обществе оказалось и временем приобретения, возрождения, раскрепощения <...>. Многие десятилетия забытая (и «забитая»), оттесненная (и запрещенная) православная художественно-музыкальная традиция стала не постепенно и локально, а бурно и повсеместно возрождаться» [2; с. 71].

В современных научных трудах актуальной становится проблема взаимообусловленности сакральности и религии. Так, И. В. Федорова, изучив этимологию термина, определяет круг слов, образующих с ним единое смысловое поле, а именно, «божественный», «таинственный», «соборный», «духовный». Исследователь предлагает рассматривать сакральность (сакральное) в гуманитарных науках в значении «принадлежности к религиозной сфере сознания» [3; с. 75]. Подобной точки зрения придерживается и С. Н. Воробьева, которая считает категорию сакрального конститутивным свойством религиозного (православного) мировоззрения и указывает на ее «причастность к священному, запредельному духовному миру» [4].

Существует и иной – синтетический подход к трактовке сакральности. Например, Н. И. Коновалова, используя расширенные понятийные характеристики данного феномена, полагает, что религиозное является лишь одним из ипостасей сакрального, наряду, например, с мифом: «Сакральность может представлять как всемогущий Бог, как души умерших, как неопределенно-диффузная сила и т.п., и все, что кажется вместилищем этой силы предстает как сакральное, одновременно опасное и драгоценное, завораживающее» [5; с. 20].

В работе А. В. Медведева фокусируется внимание на парадоксальности ситуации, сложившейся в отношении сакральности: «Современные тексты самого различного направления пестрят им (*термином «сакральность»* – А. Д.), он в равной степени органично входит в поэтически возвышенные и объективистски-научные работы, а спектр контекстов, разнообразных словосочетаний, в которых присутствует слово «сакральный» (священный), поистине безграничен — от святого предмета (гора, камень, дерево и т. п. до святой красоты, от святого, характеризующего человеческое чувство или состояние (святая любовь, священный долг и т.п.), до святой благодати» [6; с. 12].

Выводы ученого о том, что сакральность является феноменом культуры, и его рамки расположены гораздо шире – за пределами религии, коррелирует с современной парадигмой российского музыковедения, связанной с изучением сакральных сочинений не являющихся богослужебными и не предназначенными для исполнения в церкви, но отражающими современное художественное сознание с его стремлением к многообразно-индивидуальным способам воплощения духовного начала, и, одновременно, к всеобъемлюще-целостному восприятию абсолютного. А. Б. Ковалев классифицирует такие сочинения как *внехрамовую музыку* [7], О. А. Урванцева – как *светские концертные жанры* [8], Н. С. Гуляницкая относит их к *светско-сакральной музыке*, где «сакральное, как вневременное и ценное, позволяет художнику определить духовные доминанты, и сквозь призму этих ценностей, посмотреть на Время Настоящее» [9; с. 159].

Среди многообразного в стилевом и жанровом отношении полюса *светско-сакральных* сочинений особая роль принадлежит симфонии, раскрывшей свое жанровое

пространство для сакральной тематики. Спектр способов интерпретации в них рассматриваемого феномена широк и многообразен. Назовем лишь некоторые произведения периода *nova musica sacra* (Н. С. Гуляницкая): камерная симфония с хором «Духовный стих» (1982), цикл симфоний «Русь уходящая» (1986-1996) Ю. Буцко, Вторая симфония «Святой Флориан» (1982), Четвертая симфония (1984) А. Шнитке, «Стихира на тысячелетие Крещения Руси» (1987) Р. Щедрина, «Светозвоны VI» («Христос воскрес из мертвых») (1993) В. Ульянич, симфония-концерт «Старорусские сказания» на стихи И. Бунина (1987) Г. Дмитриева, симфоническое творчество Г. Уствольской (Вторая симфония «Истинная, Вечная Благость» (1979), Третья «Иисусе Мессия, спаси нас!» (1983), Четвертая «Молитва» (1985-1987), Пятая «Аминь» (1989-1990)...

«Литургическая» симфония Андрея Эшпая (1988) возникла как творческий проект, посвященный тысячелетию крещения Руси: «Это событие привлекло внимание многих художников и нашло отражение в их творчестве. Я из их числа, - рассказывал композитор. - Громадное наследство, которое мы получили от эпохи раннего христианства, дает нам бесконечный материал для развития тем, волнующих людей сегодня так же, как и тысячу, и две тысячи лет назад» [\[1; с. 65\]](#).

Сочинение имеет неординарное жанрово-композиционное решение. Уже само программное название указывает на наличие в ее поэтике жанровой диффузности, основывающейся на взаимопроникновении признаков симфонии и литургии. Примечательно, что первоначальный замысел Эшпая базировался на идее создания хорового диптиха *a capella* на основе причастия «Чашу спасения прииму» и текста тринадцатой главы *Послания к Коринфянам святого апостола Павла*. И лишь впоследствии возникает симфоническое произведение, где духовное слово становится смысловым стержнем в рамках иного жанра, а стремление автора к изменению стилевой специфики композиции приводит к неизбежному расширению ее языкового пространства: «Поиски привели к тому, - говорил композитор, - что я не могу представить избранную тему без привлечения оркестра» (из беседы с композитором).

Важно, что перед исполнением симфонии предполагается прочтение текста *Послания* на современном русском языке. «Выслушав текст, - отмечал Эшпай, - люди яснее понимают, что они сейчас услышат на старославянском, могут лучше проникнуться «духом симфонии», названной мной «Литургической» [\[1; с. 65\]](#).

Одночастная форма сочинения включает в себя оркестровую интродукцию и хоровой раздел. Находясь в состоянии сквозного процессуально-динамического роста, при котором ее элементы «врастают друг в друга и прорастают друг через друга» (П. А. Флоренский), форма обретает векторность, устремленную к драматургической вершине -- литургическим образам.

Специфично, что сакральность, обуславливающая смысловую «партитуру» сочинения, находит здесь двойственную реализацию, близкую *концепту двоемирия* (по И. С. Стогний), который в исследуемом дискурсе не предполагает антиномий, а направлен на осмысление и объединение различных аспектов вечных универсалий, утверждая не только абсолютность и мистическую недостижимость божественного, но и раскрывая христианскую идею вечного бессмертия человеческой души.

Так, в оркестровой интродукции, смысловой ракурс которой сам композитор характеризовал словами Г. Сковороды – «невидимое первенствует», языковые структуры эксплицируют космологическое, трансцендентное измерение сакральности.

Пространственные координаты текста – глубина, линия, диагональ, символизируя нематериальный, невидимый мир, образуют объёмную, движущуюся текстуру различной степени плотности и «цветности» (П. А. Флоренский). Этому способствует использование приёмов соединения и чередования различных техник письма – сонорики, микрохроматики, тональности, неомодальности, ограниченной алеаторики в сочетании с тембровой драматургией – от минималистической изысканности, ассоциирующейся с нахождением в моменте звуковой тишины (первый раздел), до мощной звуковой концентрации и предельного захвата пространства (второй раздел).

Например, в первом разделе мягкость фонизма струнных соединена с холодной «потусторонностью» фортепиано и вибратона и мрачной отстранённостью тембров кларнетов и фаготов, что в сочетании с неспешным течением времени (единственный темп *Andante*, обладающий тенденцией к замедлению в конце строф), приглушённой динамикой образует прозрачную звукоткань. Её значимой характеристикой становится детализированная полигенность, обнаруживающаяся в расслоении темброво-фактурных пластов, длительных горизонтальных проекциях мелодического и фигурационного тематизма, гармонических «перетеканиях» и аккордовых педалях.

Достижению состояния сумрачной таинственности способствует и ладовый профиль текста, который здесь представлен неомодальностью, связанной с применением как горизонтальных, так и вертикальных проекций диатонических и хроматических ладообразований. Так, например, во вступительном эпизоде верхний и нижний слои фактуры сначала мало дифференцированы. Они воссоздают, по сути, единую фонически объёмную аккордовую форманту, образованную полиинтервальными и полиритмическими кварто-тритоновыми структурами у струнных и фортепиано, но уже с ц. 1 особую слышимость приобретает ритмически равномерное, переменное-акцентное мерцание трезвучных и квартовых фигураций арфы на континуальном фоне струнных, отмеченное колебанием диатонических красок *e-moll*; *a-moll*; *C-dur*, *F-dur*.

Второй раздел оркестровой интродукции наполнен хаотической энергией, напоминающей вселенскую игру стихий. Его фактурный план обладает иным типом взаимодействий: текстура обретает со-направленность и подчинена непрерывному наращиванию звуковых масс. Движение линий, которое может ритмически и темброво индивидуализироваться, складываться в вертикаль или создавать микрополифонический микст, определяет многослойная отчетливо артикулируемая линейная звуковая графика, возникающая в условиях тотальной хроматизации.

Сошлемся на кульминационный эпизод (ц.17), который звучит как апогей хаоса, сопровождающийся полным смешением звукового спектра. Гаммообразные ходы одиннадцати голосов струнных, образуют здесь недеференцированное сонорно-шумовое поле, преобразующееся на вершине кульминации (с ц. 25) в развернутое, равномерно пульсирующее динамичное звуковое полотно, созданное на основе хроматических аккордовых рядов.

В создании полигенности фактуры оркестровой интродукции особую выразительную роль выполняет мелодическое начало. Оно представлено как полифоническими микродвижениями мотивов, создающими ощущение неявленности, таинственности, так и более протяженными образованиями, пронизывающими своими элементами музыкальную ткань. Показательны в этой связи эпизоды (ц. 2, 3), в которых звукоткань словно «раскачивают» восходящие тоно-полутоновые интонации струнных, переходящие в гибкое полимелодическое построение двух флейт и фагота на фоне кластерных педалей скрипок. Импровизационные линии голосов дуэта развиваются в условиях

асимметричного модуса из начальной секундовой интонации, постепенно расширяя диапазон.

Во втором разделе интродукции мелодические обороты обретают нарочитую формульность. Такова, например, мрачная графически четкая, размашистая тема фаготов и контрабасов эпизода (ц.19), которая скандируется на фактурном фундаменте репетиционного *ostinato* альтов, усиленного арфами, и оказывается полностью зависимой от механической мерности ритмики.

Своеобразным «маркером» сакральности оказываются темпоральные свойства музыкального текста, обуславливающие формирование особого вневременного мира/вечности, выступающей, по выражению М. Б. Красильниковой, как «признак трансцендентного бытия, как атрибут Абсолюта, неизмеримый временными отрезками» [10; с. 7]. Хрестоматийной для истории культуры является мысль античных философов о том, что реальное время не следует отождествлять с вечностью. В частности, по Плотину, вечность, пребывая в различных состояниях, неизменна и самоидентична, тогда как время предполагает последовательное движение (Enn. III, 7. 11).

Образ вечности становится в оркестровой интродукции своего рода эмблемой сакральности, являя себя в «звучащем веществе» (Б. В. Асафьев) музыкальной текстуры. Состояние звукоткани здесь можно обозначить как подвижную статику, характеризующуюся одновременно целостностью и принципиальной открытостью, децентрализованностью. Саморазворачивание элементов фактуры «высвечивает» детали и микродетали и подчинено особой пластике фактурных смен, сопровождаемой процессами сгущения и разряжения. Рассмотрим в этой связи фактурный тематизм эпизода ц. 6, который сам Андрей Эшпай определил как «символ Вечности»: «Я не люблю символов как таковых, но здесь я хотел выразить именно это» (из беседы с композитором). Авторское понимание вечности как статической первопричины времени, находит выражение в изысканности темброво-гармонической колористики, магической энергии звука, стирающей чувство реальности и завораживающей фонизмом стереосонансов, основанном на диагональном включении голосов оркестра. Сама тема напоминает «гипердвижение, тождественное самому себе», представляя собой метрически ровную, нисходящую по всей клавиатуре на протяжении одиннадцати тактов (*pp-p*) хроматическую линию фортепиано, пространственную перспективу которой поддерживают звукоточки фортепиано и вибратона. Фактурным фоном для нее служит объемная (из девяти голосов в диапазоне больше трех октав) диссонирующая аккордовая вертикаль.

«Тема вечности» имеет собственную линию развития: при повторном изложении (ц.7) она темброво переинтонируется (деревянно-духовые, вибратон, фортепиано) и изменяется, сокращаясь по горизонтали и разрастаясь по вертикали в симметрично смещаемые полиинтервальные комплексы. Еще раз тема звучит в коде интродукции (ц.32), где она «сворачивается» в каноническом наложении аккордовых линий и динамизируется, достигая *ff*. При этом звуковая материя обогащается новыми красками и уплотняется, преобразуясь в сонор. Рефренная функция темы семантически оказывается очень важной: она, символизируя вневременную субстанцию, подчеркнута не исчезает, так же как не претерпевала стадии становления.

Немаловажно то, что в тексте оркестровой интродукции наблюдаются две противоположные тенденции темпоральной организации звукового процесса, создающие ощущение остановленного времени. Одна из них – это постоянное присутствие ритмического стержня, создающего эффект единообразного движения, благодаря, по

выражению А. Шнитке, «нивелирующему изобилию однородных элементов, которые сами по себе могли бы быть динамическими, но нейтрализованы тотальной догматизацией приема» [11; с. 75]. Значимым фактурным аргументом здесь становятся приемы *ostinato*, которые нередко используются в условиях полиструктурности, полипластовости, образуя статичные разделы, включающие в себя несколько подпространств. В этой связи отметим многочисленные континуальные педали или дискретные линии, *ostinato ad libitum*, заданное в пределах определенных звуковых полюсов, канонического *ostinato* токкатного характера с различными интервалами вступления голосов, образующего рассредоточенные кластеры; *ostinato* мелодических групп со смещением акцентов, тотальное *ostinato*, формирующее пульсирующую сонорную материю. Противоположная тенденция связана, напротив, со смешением фактурных деталей до степени звуковой неповторяемости и недифференцированности, которое аккумулирует мощную энергию в объемном пространстве.

Качественная содержательность хроноса в инструментальном разделе подчеркивается включением эпизодов, связанных с вещным, подвижным миром человеческого бытия, образующих темпоральный контрапункт. Одухотворенно-лирический образный ряд здесь получает характеристику через жанровое начало, развиваясь по законам профанного времени с его линейностью и необратимостью. Подобные полихронные образования композитор использовал и в своей Четвертой симфонии-балете, где танцевальная музыка различных эпох – галантный менуэт, поэтический вальс и сверкающие жизненной энергией джазовые ритмы, ассоциируясь с воспоминаниями о «гармонии постоянно изменяющегося мира» (из либретто к балету «Круг»), инкрустируются в загадочно-мистический звуковой поток.

В «Литургической» симфонии жанровые эпизоды напоминают «детские» образы сочинений С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. Семантически они воссоздают «реальность наполовину»: мир человеческой жизни словно «просвечивает» через глубины звучащего Космоса и исчезает. Так, в разделе *Melo mosso* (ц.15). звуковое пространство, сформированное педалями струнных и остинатными фигурациями арфы, фактурно «обнажает» речевую кантилену солирующей флейты, перерастающую в дуэт со вторыми скрипками, который затем «тонет» в сонорных звучностях. В основе эпизода (ц. 28) – вальсовая формула. Изящная мелодическая линия проводится у скрипок в высоком регистре (2-я, 3-я октавы) и оказывается словно «сотканной» из интонационных звеньев, несущих причудливый «сказочный» фонизм тритоновых оборотов и тоно-полутонного движения. Отзвучав, вальс растворяется в глissандо арфы, создавая ощущение мимолетного отблеска реального мира.

Обратимся к другому аспекту феномена сакральности. Он, будучи связанным с религиозно-духовным аспектом миропонимания, обладает собственной системой знаков, которая образует в тексте сложную коннотативно-денотативную систему, формирующую литургическую парадигму сочинения. И. С. Стогний, считая музыкальные коннотации явлением, порожденным смысловой многоплановостью, утверждает, что «коннотативный смысл» опирается на подтекст — расширяющий, углубляющий, «подсвечивающий» и «подсказывающий», нередко противоречащий денотативному, способный выступать «перпендикулярно» по отношению к нему, как его оппозиция, но умножающий общий смысл и, в целом, работающий с ним в одном направлении [12; с. 8]. Музыковед отмечает, что одним из динамических свойств коннотаций является «превращение коннотата в денотат», при котором осуществляется устремление скрытых процессов к их обнаружению и раскрытию [12; с. 9].

Подобный процесс мы наблюдаем в драматургической стратегии Шестой симфонии Эшпая, где несколько разноуровневых компонентов-«предвестников» сакрально-литургической семантики хорового раздела – тема-цитата причастна «*Чашу спасения прииму*», звукоизображение колокольного звона, а также сама интонационная лексика древнерусской богослужебной музыки функционируют в оркестровой интродукции в качестве глубинных структур, становясь «голосами, вплетающимися в текст» [\[13; с. 157\]](#).

Так, тема «*Чашу спасения прииму*», являясь носителем концепционной идеи симфонии, обладает особым символическим и драматургическим значением: она присутствует в тексте обоих разделов, оказываясь «спрятанной» в инструментальной фактуре первого и «явленной» в хоровом звучании второго. В оркестровой интродукции тема появляется в «глубинах остановленного времени», семантически «предвосхищая сама себя» (ц.13). Ее изложение выдержанными октавными унисонами фаготов, контрафаготов, виолончелей, контрабасов архаически величаво, однако завуалировано фактурным окружением полиметрически-остинатной природы.

В хоровом разделе тема обретает денотативные характеристики – она переходит из статуса смыслового контрапункта в статус основной и единственной смысловой единицы, соединяясь со словом, становящимся коррелятом ее внутреннего содержания. Излагаясь у теноров, а затем у смешанного хора *a capella*, тема получает развитие, основанное на характерном для знаменного пения принципе вариантно-попевочной поступенности. Особой выразительностью обладает диагонально-вертикальный срез фактуры, включающий в себя одновременные сочетания вариантов или контрапункт темброво-интонационных пластов, объединяющихся в моно- и полиинтервальные звукокомплексы.

Кроме использования самой темы-цитаты, на глубинном уровне оркестровой интродукции в целом обнаруживается влияние интонационного словаря «обихода». Объединяясь в звуковом пространстве инструментальной партитуры с современными техниками письма, древнерусский распев становится универсальным кодом, образующим особую звуковую диалектику путем проецирования собственной лексики на музыкальную текстуру.

Таково, например, многомерное звуковое полотно раздела ц. 1, обнаруживающее интонации обиходной модальности в опорных тонах фигураций арфы, которые очерчивают нисходящую диатоническую звуколинию от «*h²*» до «*a*» малой октавы, производную от малого обиходного лада. В ладово-интонационном поле песенно-речевого эпизода (ц. 15) также выявляется связь со стилистикой знаменного распева через использование диатонической ладовости с переменностью опор и характерную квартово-секундовую попевочность мелодической линии и фигураций фона. Показательно также то, что на протяжении всего инструментального раздела в фактурный фундамент включена последовательность тонов обиходного звукоряда, образующая горизонтальную интонационную ось, которая, сообщая развитию цельность и единство, символизирует литургический подтекст.

С точки зрения анализа коннотативно-денотативных функций знаковых систем особого внимания заслуживает звукоизображение колокольного звона. В оркестровой интродукции оно также происходит неявно, отличаясь предельной кратковременностью. Его текстовая функция – синтезировать кульминационный эпизод (ц.25), упорядочить фактуру движением моноритмичных многозвучных терцовых комплексов и монолитных унисонов с переменной акцентности. В финале хорового раздела, в аллилурии (ц.78), фонизм трезвучных и квинтовых вертикалей, вновь имитирует колокольный звон, но здесь он обладает яркой «светоносной» палитрой, озвучивая возглас «Аллилуйя!». Сам раздел объемён. Семантика звонов обнаруживается в повторах характерных

ритмоформул, передающих колокольные качания, проявляет себя в монолитности и крещендирующей динамике аккордовых звукомасс, дополненной нисходящим движением басов по тетрахордам.

Еще раз подчеркнем, что различные по структуре коннотации, выявляющиеся как на уровне интонационности, лада, так и на уровне тематизма или воссоздания устойчивого типа звукоизобразительности, реализуют программу симфонии, определяют ее композиционную идею, представляя собой линию накопления основного смысла произведения.

Немаловажно, что использование интонационных знаков литургии в сочетании с избранным духовным словом приводит к повышению информативности текста, актуализации в нем духовно-сакральной семантики, связанной с православной культурой. Как полагает Е. Э. Лобзакова, в современном художественном пространстве церковная монодия проявляет себя как динамичный конструкт, транслирующий «сущностные духовно-эстетические характеристики (онтологизм, соборность, сакральность, каноничность, символизм)...» [\[14; с. 8\]](#). Исследователь называет рецепцию распева «той "объединяющей интонацией", на которой выстраивается важнейшая линия музыкально-стилевого контрапункта отечественной музыки второй половины XX – начала XXI века» [Там же].

Действительно, знаменный распев как символ религиозной сакральности нередко выступал элементом поливременного культурного диалога во множестве инструментальных сочинений современных отечественных композиторов, в том числе в Гимне I для виолончели, арфы и литавр А. Шнитке, «Симфоническом мотете», «Симфоническом распеве» С. Слонимского, в творчестве Ю. Буцко, например в его «Полифоническом концерте».

«Удивительно, - говорил Ю. Н. Холопов, - что некоторые свойства древней ладовой системы, которые не могли быть использованы в свое время, оказались необыкновенно подходящими для современной нам музыки. Словно колесо истории описало широкий круг и, на новом витке спирали, вновь привело к возобновлению когда-то казалось бы полностью оставленной музыкальной интонации» [\[15; с. 31\]](#).

Симфоническому творчеству Андрея Эшпая в целом свойственна диалогичность. Поэтику его опусов во многом определяет художественная коммуникация с различными пластами культуры – прежде всего славянской и русской, как наиболее близкими композитору. Причем к самому цитированию Эшпая всегда относился бережно, чтобы «не нанести ущерб цитате» (из беседы с композитором), не разрушить ее смысловую, а в большинстве случаев и конструктивную целостность. В этом контексте обращение к стилистике знаменного распева, к его цитированию и детерминированности индивидуально-стилевыми параметрами хотя и не является распространенным, однако становится существенным фактором музыкально-стилевого контрапункта мастера.

Важным показателем авторского отношения к духовному дискурсу является прием сквозного цитирования, когда композитор возвращается к одному и тому же материалу в нескольких своих симфонических сочинениях, тем самым объединяя их в макротекст.

Такова, прежде всего, цитата «Чашу спасения прииму» (Эшпай обнаружил ее в тетради ирмодальных хоров своего деда – православного священника). Кроме «Литургической» симфонии тема – также в хоровом изложении – используется и в четвертой части Девятой симфонии «Четыре стихотворения (ц. 20а), где она приобретает иной

интонационный вариант и объемное гармоническое изложение, но сохраняет бесспорную узнаваемость, в том числе благодаря духовному слову. В этой же связи следует выделить сквозное включение темы, родственной православным траурным песнопениям, в частности, к «Канону Усопших» из обиходных песнопений Отпевания (6 глас), в ткань Четвертой симфонии-балета (ц. 101), Пятой симфонии (ц. 11) и симфонической картины «Переход Суворова через Альпы» (ц. 30).

В «Литургической» симфонии авторская стилистическая палитра тонко приближена к лексике древнерусского распева, находя воплощение в соединении обиходной интонационности с хроматикой, вариантным колорированием ступеней, переменностью в условиях гармонической модальности, приемами вертикализации лада, модально-диссонантной трактовкой гармонии. «Диссонанс мне нужен, - пояснял Эшпай. – Знаменный распев диктует свою стилистику и поэтику, но в симфонии я получил большую возможность сказать о волнующих меня событиях «своими словами». Разумеется, я стремился к гармоничному соединению двух этих (*авторского и литургического* – А. Д.) пластов» (из беседы с композитором).

В качестве примера приведем развитие темы-цитаты «*Чашу спасения прииму*» в хоровом разделе (первая часть), где оно происходит по модели строчного двухголосия и основано на чередовании цитированной темы и напева на открытый и закрытый слоги, построенного на ее материале. Интонационным стержнем целого является ладовый массив большого обиходного звукоряда с включением альтерированной ступени «*cis*». Пластику песнопения определяет ритмическая вариантность и переменность звуковысотного положения фраз и устоев. Хоровая вертикаль, являющаяся результатом контрапунктического соединения голосов, отмечена переменностью вертикального показателя от терцового, кварто-квинтового до секундового.

Обратимся к приемам авторского «озвучивания» сакральной семантики в других разделах. Среди приемов интерпретации духовного слова отметим аллюзии на церковное пение, а именно, пение с каннонархом (средняя часть, ц. 41) и гармоническое пение (финал, ц. 76).

Средняя часть (на текст *Послания к Коринфянам святого апостола Павла*) предполагает антифонный диалог партии канонарха (бас) и гармонических ответов хора. Речитатив канонарха свободен от метрических рамок и изложен на одном тоне (*recto tono*) с секундовыми отклонениями в конце фраз, функционирующих в рамках переменных квартовых звукорядов, производных от обиходного лада. В ответах хора используются приемы ладовой вертикализации, когда секундовые перемещения трезвучной аккордики, квинтоктавных созвучий возникают как результат влияния интонационной характеристики мелодии и подчинены принципу переменности позиций ладового центра.

В основе финала хорового раздела и всей симфонии находится текст кондака из Акафиста Богородице «*О, Всепетая Мати!*». Оркестрово-хоровая партитура здесь отмечена теплыми, светлыми гармоническими оттенками, очерчена гибкими линиями хорового многоголосия в условиях переменности фактурной плотности – от унисона до шестиголосия, поддерживаемого звукомассами оркестра (струнные, а в заключении медные духовые и ксилофон). Гармоническая вертикаль образована пульсирующей моноритмичкой аккордовых комплексов, проецирующих натуральный d-moll с терцовой переменностью опор. В результате плавного голосоведения возникают модальные переливы консонансов и мягко-диссонирующих структур – полиинтервальных образований, квартовых аккордов, созвучий с побочными тонами.

Звучание финального раздела по силе своего воздействия сравнимо, на наш взгляд, с акафистными богородичными иконами, которые, как известно, строятся по принципу художественного воплощения величальных эпитетов Богородице из Акафиста и других гимнографических произведений. «Мне было очень важно, чтобы эта музыка задела сердца», - говорил Эшпай (из беседы с композитором).

Обобщая вышесказанное, подчеркнем, что феномен сакральности в Шестой «Литургической» симфонии в полной мере определяет особую «тональность» сочинения, наполняя его безграничной глубиной мысли, рождая состояния углубленной рефлексии, иррационально-мистической «сопричастности Божественному», молитвенного созерцания и радости. Будучи построенной по законам симфонической логики, семиосфера музыкального текста основана на контрастном соположении знаковых систем, формирующих многоуровневый полиязыковый дискурс. Направленный на воссоздание семантически неоднородных измерений сакральности, которые объединены сквозным «выращиванием» литургической парадигмы, он составляет суть жанрового события. При этом авторское обращение к культурному пласту древнерусской богослужебной музыки, создание особой хронотопической многомерности и коннотативной обусловленности усиливает символический подтекст и приводит к образованию мифологической реальности, отрешенной от обычного хода времени.

Библиография

1. Эшпай А. Я. Непрошедшее время: Беседы разных лет. М.: Композитор, 2005. 112 с.
2. Гуляницкая Н.С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций // Музыкальная академия. М.: 1993. Вып. 4. С. 7–13.
3. Федорова И.В. Сакральное и его понятийно-терминологический статус // Гуманитарный вектор. Чита, 2011. N 2 (26). С. 72–75. DOI: 10.21209/1996-7853. URL: <https://znanium.com/read?id=308071>
4. Воробьева С.Н. Сакральность (сакральное) как конститутивное свойство религиозного дискурса // Филология: Научные исследования. 2019. N 6. DOI: 10.7256/2454-0749.2019.6.31121 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31121
5. Коновалова Н.И. Сакральный текст как лингвокультурный феномен: дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2007. 354 с.
6. Медведев А.В. Сакральное как причастность к абсолютному. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. 152 с.
7. Ковалев А.Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX — начала XXI века: жанровая типология: дис. ... д-ра иск. М., 2018. 473 с.
8. Урванцева О.А. Романтический стиль и его преломления в духовной музыке русских композиторов XX века // Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2010. Вып. 43. N 13 (194). С. 178–184.
9. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки. М: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
10. Красильникова М.Б. Проблема соотношения времени и вечности в русской духовной культуре рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Барнаул, 2004. 23 с.
11. Шнитке А.Г. Статическая форма. Новая концепция времени // Альфред Шнитке. Статьи о музыке / под ред. А. В. Ивашкина. М.: Композитор, 2004. С. 72–75.
12. Стогний И.С. Коннотативные свойства музыкального текста. Монография. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2013. 224 с.

13. Барт Р. [Bart R.] S/Z: пер. с фр. изд. 2-е, испр. / под. ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
14. Лобзакова Е.Э. Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // Проблемы музыкальной науки. М.: 2020. N 1(38). С. 7–14.
15. Холопов Ю. Н. О русской и зарубежной музыке: Статьи. Материалы / Под ред. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. 878 с.
16. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М: Практика, 1995. 256 с.
17. Кардаш (Дунаевская) А.Е. Симфонии Андрея Эшпая: поэтика жанра: дис. ... канд. иск. М., 2008. 265 с.
18. Красникова Т.Н. Фактура в музыке XX века. М.: Изд-во РАМ имени Гнесиных, 2008. 221 с.
19. Новоселова (Дунаевская) А.Е. Интонационный облик мира в симфониях Андрея Эшпая // Вестник АХИ. М.: 2017. N 7. С. 84–90.
20. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
21. Dahlhaus C. La idea de la musica absoluta. Barselona: Ideamusica, 1999. 154 p.

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 «Феномен сакральности в "Литургической" симфонии Андрея Эшпая», в которой проведено исследование выразительных музыкальных средств и композиционных особенностей, позволивших композитору раскрыть в своем произведении духовно-религиозную тему.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что феномен сакральности в Шестой «Литургической» симфонии в полной мере определяет особую тональность сочинения, наполняя его безграничной глубиной мысли, рождая состояния углубленной рефлексии, иррационально-мистической сопричастности, молитвенного созерцания и радости.

Актуальность исследования обусловлена тем, что обширное наследие мастера, вобравшее в себя как традиции, так и новации отечественного и мирового искусства, всегда привлекало внимание исследователей и слушателей универсальностью мышления, органичностью высказывания, масштабностью жанрово-стилевого диапазона – от песен и музыки к кинофильмам, джазовых композиций – до хоровых и камерно-инструментальных опусов, концертов и симфонических партитур. Кроме того, в конце XX века исследовательский интерес к феномену сакральности приобрел особую остроту и пристальность, будучи обусловленным процессами интенсификации христианских ценностей в общественной и культурной жизни, происходящих после длительного забвения. Научную новизну составил искусствоведческий анализ симфонии композитора с раскрытия им темы сакральности. Теоретическим обоснованием исследования явились труды таких ученых-искусствоведов как И.В. Федорова, Н.И. Коновалова, А.В. Медведев, А.Б. Ковалев, Н.С. Гуляницкая и др. Эмпирической базой исследования послужила «Литургическая» симфония А. Эшпая (1988). Методологической основой работы является комплексный подход, включающий философский, композиционный и искусствоведческий анализ. Автор поясняет выбор предмета исследования тем, что

«Литургическая» симфония Андрея Эшпая возникла как творческий проект, посвященный тысячелетию крещения Руси. Сочинение имеет неординарное жанрово-композиционное решение. Само название указывает на наличие жанровой диффузности, основывающейся на взаимопроникновении признаков симфонии и литургии.

Цель исследования заключается в определении выразительных музыкальных средств и композиционных особенностей симфонии, использованных А.Я. Эшаем для воплощения феномена сакральности.

Проведя тщательный библиографический анализ научных трудов, посвященных проблеме сакральности как широкого культурного феномена, автор отмечает, что рамки данного феномена расположены гораздо шире – за пределами религии, коррелируют с современной парадигмой российского музыковедения, связанной с изучением сакральных сочинений не являющихся богослужебными и не предназначенными для исполнения в церкви, но отражающими современное художественное сознание с его стремлением к многообразно-индивидуальным способам воплощения духовного начала, и, одновременно, к всеобъемлюще-целостному восприятию абсолютного.

В статье автором представлен детальный художественный и музыковедческий анализ симфонии А. Эшпая. Как отмечает автор, симфоническому творчеству Андрея Эшпая в целом свойственна диалогичность. Поэтику его опусов во многом определяет художественная коммуникация с различными пластами культуры. В «Литургической» симфонии, с точки зрения автора статьи, авторская стилистическая палитра композитора приближена к лексике древнерусского распева, находя воплощение в соединении обиходной интонационности с хроматикой, вариантным колорированием ступеней, переменностью в условиях гармонической модальности, приемами вертикализации лада, модально-диссонантной трактовкой гармонии.

Одночастная форма сочинения включает в себя оркестровую интродукцию и хоровой раздел. По мнению автора, находясь в состоянии сквозного процессуально-динамического роста, данная форма обретает векторность, устремленную к литургическим образам. Автор отмечает двойственную реализацию феномена сакральности, близкую концепту двоемирия, который направлен на осмысление и объединение различных аспектов вечных универсалий, утверждая не только абсолютность и мистическую недостижимость божественного, но и раскрывая христианскую идею вечного бессмертия человеческой души.

Автором дано подробное описание раскрытия композитором в оркестровой интродукции тем трансцендентности и вечности. Каждая часть произведения проанализирована автором с позиции обоснования выбора композитором характерных инструментальных приемов, техник, тембровой драматургии.

Обращаясь к религиозно-духовному аспекту феномена сакральности, автор констатирует, что он обладает собственной системой знаков, которая образует в тексте сложную коннотативно-денотативную систему, формирующую литургическую парадигму сочинения. Автор проводит на примере симфонии анализ коннотативно-денотативных функций знаковых систем и приходит к выводу, что различные по структуре коннотации, выявляющиеся как на уровне интонационности, лада, так и на уровне тематизма или воссоздания устойчивого типа звукоизобразительности, реализуют программу симфонии, определяют ее композиционную идею, представляя собой линию накопления основного смысла произведения.

Проведя исследование, автор представляет выводы, обобщающие изученный материал. 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 образцов композиторского искусства, органично синтезирующих как новаторские, так и традиционные музыкальные техники, представляет несомненную научную и практическую культурологическую и искусствоведческую значимость. Полученный материал может служить основой для последующих исследований в рамках данной проблематики.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 21 источника, 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:

Лаврова С.В., Ли М. — Волны Мартено. Репертуар и исполнители // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.2.40717 EDN: QGIPTW URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40717

Волны Мартено. Репертуар и исполнители

Лаврова Светлана Витальевна

доктор искусствоведения

доцент, проректор по научной работе и развитию, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой

191023, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

✉ slavrova@inbox.ru



Ли Мэнхань

аспирант, кафедра общественных и гуманитарных наук, Институт Современного искусства

121309, Россия, 2, Zodchego Rossi street область, г. Москва, ул. Новозаводская, 27-а

✉ 403901578@qq.com



[Статья из рубрики "История и теория исполнительского искусства"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.2.40717

EDN:

QGIPTW

Дата направления статьи в редакцию:

11-05-2023

Дата публикации:

28-05-2023

Аннотация: Статья посвящена истории исполнительства на редком инструменте Волны Мартено. Его история создания, репертуар и исполнительские возможности еще не становились предметом отдельного исследования, в то время как в Парижской консерватории до настоящего времени существует класс Волн Мартено, а репертуар периодически пополняется. В связи с этими фактами, освещение особенностей музыкального инструмента представляется весьма актуальной темой. Для анализа основным материалом послужили произведения, специально написанные для Волн Мартено, по которым можно определить специфику той или иной версии инструмента, определившей его технические возможности, а также различные интервью исполнителей

на Волнах Мартено. Выводом из исследования становится открытие новых возможностей обогащения тембра благодаря сложившемуся репертуару и кругу исполнителей на инструменте, а также особый стилистический плюрализм и звукоизобразительные возможности, определившие специфику инструмента и одновременно его концертную и кинематографическую судьбу, где он широко применяется как в академической, киномузыке, так и в рок-группах. Научная новизна заключается в том, что это первое исследование о Волнах Мартено на русском языке, в котором анализируется репертуар, созданный специально для этого нового и оригинального инструмента, эволюция конструкции инструмента и технических возможностей, где материалом для анализа служат произведения для инструмента разных лет, отражающие процесс трансформации шаг за шагом. Впервые в отечественном музыковедении описаны исполнители, специализирующиеся на Волнах Мартено, а также процесс обучения игре на инструменте, специфичность техники и преемственность исполнительских традиций. В этом контексте в статье выделяются три поколения исполнителей, ведущих свое начало от создателя инструмента Мориса Мартено к современным молодым исполнителям, таким как: Томас Блох, Кристин Отт и другие.

Ключевые слова:

Волны Мартено, Морис Мартено, Томас Блох, Андре Жоливе, электромузыкальные инструменты, исполнительская техника, Жанна Лорио, Кристин Отт, Натали Форже, Димитрис Левидис

Предметом исследования данной статьи становится исполнительский репертуар электронного инструмента Волны Мартено, отражающий все этапы усовершенствования: создание дополнительных механизмов, обогащение тембровых и артикуляционных возможностей и т.д. Рассмотрение истории формирования исполнительской школы также позволяет проследить эволюцию инструмента. В российском музыковедении эта тема еще не рассматривалась, несмотря на то, что Волны Мартено активно развиваются и используются как в композиторской, так и исполнительской практике. Этими факторами определяются как новизна исследования, так и его актуальность.

История развития электронного музыкального инструментария, которая в XX веке была ознаменована изобретением терменвокса, на протяжении столетия обогащала композиторское творчество специфическими электронными тембрами и новыми идеями создания музыки. Волны Мартено (Ondes Martenot) – один из первых электронных инструментов, появившийся в 1928 году. Его создатель – Морис Мартено – не переставал совершенствовать свое новаторское изобретение, привлекая внимание современных композиторов ярким необычным тембром своего создания.

Морис Мартено, был в большей степени музыкантом, чем изобретателем. Он был виртуозным пианистом, а также и виолончелистом, совмещая в себе еще и деятельность инженера и изобретателя, обладавшего невероятным интеллектом. Именно он внес свежую струю в устоявшиеся взгляды не только на музыкальную композицию, но и специфику музыкального образования и на искусство в целом. Рассказывая о причинах, которые побудили его создать инструмент, он подчеркивал, что особого технического интереса к игре первоначально у него не было. Его покорила чистота вибраций, создаваемых электронными лампами, и именно они привлекали его как профессионального музыканта, в первую очередь. Этот принцип натолкнул на эксперименты, результатом которых, стала идея использования части этих ресурсов в

художественном контексте ^[1] Мартено утверждал: «То, что меня сразу поразило, так это необыкновенно чистый звук, необычайного качества. Он варьируется от ультразвука до инфразвука. И я подумал, что с помощью этих технологий было бы замечательно создать новый инструмент для музыкантов. На самом деле я думал об инструменте, который можно было бы создать для массового использования, но при этом, нужно было бы обеспечить значительно более свободное выражение, чем с традиционными инструментами» ^[1].

Диапазон Волн Мартено охватывает более семи октав, выстраивая регистры от контрабасового до соответствующего флейте-пикколо. Механика инструмента позволяет играть как с помощью клавиатуры, так и с помощью так называемого «кольца». Клавиатура подвижна, что обеспечивает маневренность и выразительность вибрато. Кольцо или по-французски «*jeu à la bague*» напоминает выразительное звучание человеческого голоса или тембры струнных инструментов. Специфика тембра и особенности звукоизвлечения позволяют оперировать широким спектром разнообразных глissандо, вибрато и интонационными градациями. Существующая в конструкции инструмента клавиша динамического управления (*la touche d'intensité*) действует аналогично смычку виолончели или дыханию духового инструмента. Благодаря ее существованию становятся возможными все мыслимые формы атак или артикуляций в сочетании с широким спектром нюансов. Инструментальные окраски можно также модулировать определенной заданной серией тембров, используя обычный динамик и различные акустические резонаторы. Таким образом, Волны Мартено позволяют исполнителю полностью контролировать имеющиеся ресурсы, допуская возможность комбинирования музыкальных параметров в режиме реального времени, что создает широкий спектр интерпретационных возможностей и делает его уникальным среди всех прочих электронных инструментов, привлекая исполнителей к работе с этим инструментом и композиторов к созданию произведений для него.

Волны Мартено обладают также удивительным неповторимым космическим тембром, несмотря на некоторую «старомодность», которая выражена в ассоциации с сопровождением визуальных образов космоса, тем не менее, выдержали свое испытание временем. История существования инструмента знала как периоды взлета, сопровождавшиеся его высокой популярностью у композиторов и исполнителей, а также и «падения», связанные с ослаблением интереса со стороны всех участников музыкального творчества. Вначале своей истории инструмент сразу стал известным и широко популярным, но несколько раз, буквально исчезал с концертных площадок. Наделенный чувственным тембром и невероятной выразительностью, инструмент открывает сегодня новые музыкальные горизонты, обогащает произведения яркими тембрами, звуками, связывающими электронику и механику звукоизвлечения.

Волны Мартено стали единственным электронным инструментом, используемым в академической музыке и в том числе, в составе симфонического оркестра. В репертуар инструмента прочно вошли сольные произведения, камерная музыка, концерты для инструмента с оркестром, а также ряд оркестровых произведений с участием волн Мартено, для создания необычного тембрового эффекта. В качестве одного из наиболее известных примеров назовем симфонию «Турангалила» Оливье Мессиана.

Первым произведением, написанным специально для инструмента, стала «Симфоническая поэма» Димитриса Леvidиса для волн Мартено с оркестром, впервые исполненная 23. Декабря 1928 года в Парижской опере под управлением Рене Батона, с солистом самим Морисом Мартено. Первоначально, это сочинение должно было стать

концертом для скрипки с оркестром. Однако Левидис, услышав о появлении нового инструмента, вдохновился идеей его использования в своей музыке. До этого момента исполнители на волнах Мартено играли исключительно пьесы, в оригинале написанные для скрипки или флейты. Первая модель волн Мартено, на которой Морис Мартено исполнил премьеру «Симфонической поэмы», была еще довольно ограниченной с точки зрения приемов игры на инструменте. Поскольку единственный способ контролировать высоту звука инструмента - специальное кольцо, существующее в конструкции инструмента, то быстрые последовательности звуков могли быть точно воспроизведены с большим трудом, а основными способами артикуляции были глиссандо или портаменто. У исполнителя была возможность динамики отдельных тонов, реализуемой путем понижения громкости. Однако даже это, было осуществимо в определенном – не слишком быстром темпе. Кольцо, позволявшее контролировать точную высоту звука, создавало определенные интонационные трудности в быстром темпе. Левидис учел это ограничение и по большей части почти повсеместно сохранил не слишком быстрый темп, придерживаясь *Adagio molto*. Таким образом, большинство виртуозных пассажей можно было сыграть достаточно точно. В своем предисловии, которое Левидис поместил перед нотным текстом, объясняется специфика нотации музыки для волн Мартено. Эти обозначения являются задокументированными сведениями о первой конструкции инструмента. Левидис, например, использовал стрелки, указывающие влево или вправо, чтобы обозначить желаемый тембр: стрелка влево означала один тембровый эффект («*doux et velouté des cordes*») [21], т. е. мягкий и бархатистый звук струнного инструмента (виолончели или скрипки), имея в виду тембровое соответствие звучанию, а не специфику звукоизвлечения. Стрелка вправо («*celui du cuivre (avec un mélange d'instruments à vent sans anche)*») [21] предназначалась для контрастного с тембровой точки зрения звука, который представляет аналог звучания духовых. Так что здесь следует предположить, что Мартено, который в начале своего пути работал только с чистыми синусоидами, предполагал, что инструмент будет развиваться посредством смешивания с большим количеством выходных волн более сложными, таким образом, получаются звуки и тембры, более богатые обертонами. В зависимости от выбора исполнителя и, создаваемого коэффициента микширования выходных волн, звук волн Мартено становится более разнообразным. Также можно предположить, что Мартено подготовил специальные звуки, которые могли быть выбраны непосредственно исполнителем., Тембры менялись так быстро, что исполнитель не успевал синтезировать их самостоятельно во время выступления. Звуки, издаваемые волнами Мартено, вероятно, воспроизводились с помощью переключателей или специальных кнопок, которые, скорее всего, были рядом с регулятором уровня громкости сбоку. Таким образом, можно было легко и за очень короткое время осуществить тоновую настройку инструмента. Однако на специальном приставном столике были и другие варианты управления звуком.

В начале Симфонической поэмы, в соответствии с традициями жанра инструментального концерта, звучало непродолжительное вступление оркестра. Далее после оркестровой ферматы вступали волны Мартено с характерным глиссандо. Перетягивание кольца вперед и назад обладает у волн Мартено особым жестовым эффектом, а глиссанди очень легко реализовать благодаря плывущей высоте тона. Глиссанди — один из наиболее типичных способов игры на инструменте, который впоследствии использовался многими композиторами. Затем следует мелодия, которая, за исключением короткого диатонического хода, оперирует в основном устойчивыми тонами. Левидис исходил из идеи, что волны Мартено позволяют использовать не только темперированные тона, но и четвертитоны. Возможность для производства четвертитонов, с помощью

глиссандирования от исходного звука, отмечается в партитуре знаком «+» над конкретной нотой. Оркестровый аккомпанемент ограничен в первых тактах по большей части струнными и арфой. В дополнение к этому, Левидис включает вариативный тембр волн Мартено, определяя его в тексте стрелками вправо и влево.



Рис. 1 Д. Левидис «Симфоническая поэма» для волн Мартено с оркестром (фрагмент партитуры)

После второй более продолжительной оркестровой интерлюдии, для которой характерны быстрые пассажи, а струнные подчеркиваются высокими трелями флейт, волны Мартено возвращают себе роль сольного инструмента. Вскоре после этого впервые трансформируется тембр инструмента, и получаемый звук, в значительной степени обогащен обертонами. Трели сменяются быстрыми возвратно-поступательными движениями кольца, однако это больше становится похожим на широкое вибрато, поскольку допускает возможность плавных переходов от тона к тону.

На последней трели солист переключает тембр со струнных на духовые инструменты. Это быстрое изменение подтверждает, что у волн Мартено кнопки смены тонов расположены в непосредственной близости от регулятора громкости. Музыкальная фраза заканчивается резким глиссандо на две с половиной октавы вниз.

В своей Симфонической поэме Левидис играет также и с пространственным фактором, принимая во внимание особую специфичность электронных музыкальных инструментов. В отличие от традиционных инструментов, звук на волнах Мартено, то есть акустически воспринимаемый сигнал, не возникает от инструмента, а появляется на самом инструменте. Во всех случаях необходимо акустическое усиление - динамик, который находится на инструменте и преобразует полученный электронный сигнал в акустический. Размещение динамика / динамиков по отношению к слушателю в принципе может быть определено достаточно свободно, так как это расстояние ограничено лишь длиной кабеля, соединяющего инструмент и динамик. Таким образом, Левидис смог включить в свою композицию второй динамик, который можно было расположить на большем удалении от слушателей. Так реципиент ощущал звуковое и визуальное несоответствие между инструментом и источником звука, что ранее не применялось в концертном зале. Другие инструменты, особенно струнные, также поддерживают этот звуковой эффект, играя как *crescendo* так и *diminuendo*, создавая впечатление приближения или дистанцирования. Ближе к финалу быстрые пассажи и глиссанди у оркестра сменяются аналогичными объектами у волн Мартено, и, относительно скорости игры, достигают своего предела. В «Симфонической поэме» волны Мартено становятся похожими на скрипку соло, однако в отношении инструмента, Левидис демонстрирует большую звуковую гибкость. Инструменты оркестра соотносятся с солирующими волнами Мартено в соответствии с принципом подобия, или напротив по принципу контраста. Он также показывает возможности микротоновости за счет использования четвертитонов.

Левидис также знал и об ограниченных возможностях волн Мартено, обусловленных спецификой электронного инструмента. Он создал быстрые пассажи почти исключительно по хроматическому или же диатоническому принципу.

После той модели, специфику которой можно определить по партитуре Левидиса, Мартено продолжил трансформировать инструмент, и в течение следующего 1929 года

была готова вторая модель, которая все еще мало чем отличалась от первой. Затем третья модель 1930 года представила инновации, которые значительно упростили технику игры на волнах Мартено. Теперь исполнитель располагался непосредственно перед инструментом и с помощью кольца управлял уже не через шнур, а через ленту, которая удерживала пластину и конденсатор. Боковой стол также был перенесен в пространство инструмента. Конструкция инструмента соединяла в себе находившийся слева от клавиатуры небольшой ящик («тируар»), на котором были установлены клавиша громкости и элементы управления и регулировки тембром. Клавиатура стала тактильным ориентиром высоты тона: не ней был также установлен специальный деревянный брусок, через который исполнитель просовывал палец через кольцо, существовали небольшие углубления и выступы, встроенные в черные и белые клавиши клавиатуры.

После двухмесячного турне по США, Мартено работал над четвертой моделью, а по возвращении в Париж, строительство новой модели было завершено к 1931 году. В этом инструменте была существенно изменена возможность управления звуком. Мартено снял ленту полностью и трансформировал функции клавиатуры, которая до сих пор служила лишь ориентиром. Таким образом, все клавиши можно было легко переместить влево или же смещаться вправо, что приводило к колебанию высоты звука. Клавиатура имела всего 6 октав, но появилась возможность с помощью специального механизма переключаться между высоким «aiguë» и низким «grave». Верхняя позиция варьировалась от «C» первой октавы – до «C» 5-й, а нижняя позиция от «C» контроктавы до первой октавы. Диапазон был всего 7 октав. Мартено заметил, что реверберация акустических инструментов, в особенности струнных — недолгая. Мартено экспериментировал с реверберацией, прикрепив динамик к нижней части рояля, создав специальное крепление для передачи вибрации на струны и резонансную камеру. Изобретателя беспокоил тот факт, что педаль фортепиано приходилось постоянно нажимать. Ему пришлось отсоединять демпферы от струн и действовать таким образом, чтобы допускать усиление вибрации. Конечно, это затрудняло процесс взаимодействия пианиста с инструментом. Кроме того, не всегда можно было использовать рояль в качестве чистого тембра, применяя специальные резонаторы [\[3\]](#).

В 1930 году на основе этих экспериментов Мартено встроил второй динамик, а также использовал оркестровый гонг в качестве его мембраны. Динамик был соединен с гонгом с помощью металлического штифта и заставил его вибрировать. Этот громкоговоритель стал аналогом металлического «диффузора» в зависимости от используемого материала, а также из-за тембра, связанного с металлическим призвуком, который он производил. В корпусе волн Мартено появилось маленькое колесико, которое не только определяет выбор динамика, но также может стать тем, что Левидис уже использовал в «Симфонической поэме», и может быть применимо к соотношению тембрального смещения. Таким образом, исполнитель мог сам решить, какой силы сигнал ему нужен и на какой динамик он хотел бы это направить.

Сюита для Волн Мартено и фортепиано – 1933 года Дариуса Мийо содержит как быстрые пассажи, требующие виртуозной игры на клавиатуре, так и тянущиеся звуки, которые нужно воспроизводить с использованием ленты.

В сюите Мийо части рассчитаны на игру на разных моделях: на момент сочинения существовала третья модель, а возможность игры на клавиатуре четвертой модели появилась позже. В нотах можно найти указание на то, что требуется дополнительный динамик, т.е. третий громкоговоритель, который появился у инструмента только ближе к концу 1940-х гг. Это издание пьесы датируется 1962 годом.



Рис.2 Д. Мийо Сюита для Волн Мартено и фортепиано (1933) (фрагмент партитуры)

Пример новых возможностей, предлагаемых четвертой моделью Волн Мартено, можно найти в сольной каденции второй части. Она начинается в эпизоде, обозначенном как «modere», и далее разрастается в пределах восьми тактов.

В почти непрерывном движении шестнадцатые ноты следуют широкими интервальными скачками, которые невозможно было бы сыграть в таком темпе, если бы инструмент был с ограниченными возможностями клавиатуры. Хроматический ряд нужно играть точно в восьмом такте, а в каденции его нельзя исполнять как глиссандо. Динамик с «металлической» мембраной использовался только в пятой части. Мийо работает здесь в меньшей степени с металлическим тембром, а в большей — с эффектом резонанса и возможностями реверберации динамика.

У волн Мартено электронное звучание инструмента отвечает музыкально-драматической специфике. У Онеггера, в его кантате «Жанна Д'Арк на костре», звуки волн Мартено символизируют нечто неземное, нереальное и кажутся дематериализованными.

Хотя волны Мартено никогда не используются в солирующем качестве в оркестре, они имеют весьма своеобразный тембр, не сливающийся с иными оркестровыми инструментами. Характерно, что Онеггер в своей сюите почти не представляет информации ни относительно того, какой конкретно тембр необходимо использовать, ни о том какие фильтры следует включить или же какой из динамиков следует использовать и в каком качестве. Все эти, определяющие звучание настройки, исполнитель выбирает самостоятельно. Волны Мартено используются в «Жанне д'Арк на костре» в основном для имитации музыкальных событий, упоминаемых непосредственно в сюжете. Тембр волн Мартено поддерживает обычные инструменты с их специфические средства имитации. Первый пример такой имитации встречается непосредственно в первой сцене «Голоса Небес». Онеггер следует тексту Клоделя: «Через них слышен собачий вой», где волны Мартено имитируют это звуковой образ с помощью глиссандо в диапазоне почти четырех октав. В пятой части «можно наблюдать аналогичную фигуру, в ответ на вопрос Жанны «Что за собака выла всю ночь?».

Пример поддержки оркестровых музыкальных инструментов можно найти и в девятой сцене «Меч Девы». Здесь струнная группа с квинтолями создает особую атмосферу, в то время как голоса святой Маргариты и святой Катарини из божественного лика призывают Жанну, как дочь Господа вознестись к нему на небеса. Волны Мартено играют вместе со Струнными, однако, не удваивают, а создают возвышенное ощущение через особый звуковой контур. Аккорды через каждые два такта также подчеркнуты волнами Мартено, которые скользят между самой высокой и самой низкой нотами аккорда. Даже если Онеггер не указывает на особенности динамиков в музыкальном тексте, можно с большой степенью уверенности предположить, что, когда он говорит об особом «эффекте» в седьмой части «Катарина и Маргарита», подразумевается использование динамика с металлическим диффузором.

Онеггер использует самые элементарные приемы волн Мартено. Гибкость тембра, как неотъемлемая часть инструмента, также является важным аспектом в оратории. Помимо расширения возможностей тембрового оформления, инструмент, имитирующий небесные

голоса и способный отобразить «вой адской гончей собаки», и «языки пламени» с помощью глissанди, может быть только волнами Мартено и ничем иным. Причины, побудившие Онеггера использовать электронные звуки, также говорят о необходимости компенсации акустических и технических недостатков традиционных инструментов.

Морис Мартено, которого и ранее привлекали активные звуковые вибрации, когда он осуществлял эксперименты со струнами фортепиано, в конце 1940-х годов разработал третий динамик, работавший по аналогичному принципу. Он состоял из деревянного корпуса толщиной 7 см с двусторонним резонатором и был соединен с 12 хроматически настроенными гитарными струнами, которые проходили вдоль корпуса и были, на нем же закреплены. Передача в вибрации, с одной стороны — обогатила тембр волн Мартено обертонами и формантами, а с другой стороны, создала эффект реверберации, так как струны должны были вибрировать естественным образом. Этот громкоговоритель первоначально был назван Мартено диффузор («diffuseur palme») на основании визуальной аналогии с лепестком лотоса. В партитуре его использование отмечено обозначением "timbre d'espace", заимствованным у Оливье Мессиана. Мессиян также прочно связан с историей волн Мартено: его жена Ивонн Лорио была сестрой близкой подруги Мориса Мартено - Жанны. Лорио, сопровождавшей его в поездке в Америку в начале 1930-х годов, которая стала автором учебника технике игры на инструменте.

Сочинение Оливье Мессиана «Fête des belles eaux» считается первой композицией, созданной специально для пятой модели волн Мартено. Однако стоит отметить, что с технической точки зрения, оно не слишком отличается от «Сюиты для волн Мартено и фортепиано» Мийо. Мессиян в основном использует клавиатуру как элемент управления высотой звука и лишь изредка требуется использование ленты. Подобно Мийо, он определяет особую стилистику игры для каждой из частей. Это сочинение заслуживает особого внимания, и прежде всего потому, что оно впервые создано для ансамбля волн Мартено.

В «Fête des belles eaux» применяется Мессиана ансамбль из шести инструментов, которые смоделированы таким образом, что создается впечатление струнного или духового ансамбля. Звучание шести волн Мартено производит впечатление постоянно меняющейся группы традиционных инструментов: то имитирующих кларнеты или флейты, то медные духовые, то струнные и даже орган». Например, в восьмой части звучит подобие ансамбля французских охотничьих рогов ("cors de chasse") подражание которым, предполагается у одной части ансамбля, в то время как первый инструмент из волн Мартено в саркастической форме должен имитировать контрафагот. Буквы «С», «g» и «О», маркируют в партитуре намерения Мессиана относительно применения конкретного тембра. Они обозначают также определенные выходные волны.

Существует множество и иных произведений для волн Мартено, специально созданных композиторами, как в сольном, так и ансамблевом /оркестровом качестве. Назовем наиболее известные из них, принадлежащие авторству: Андре Жоливе (Концерт для Волн Мартено и симфонического оркестра – 1947), Джачинто Шельси (Uxustum для семи ударников, Волн Мартено хора и оркестра – 1966), Ивана Вышнеградского («Transparences I, II» для волн Мартено ор. 36 и 47 – 1953, 1963), Эдгара Вареза («Ecuatorial» для баса или одноголосого хора, восьми медных духовых, фортепиано, органа, двух терменвоксов или волн Мартено и шести ударных – 1933), Тору Такемицу («Distance de Fée» для Волн Мартено и фортепиано – 1951), Тристан Мюрай («Tigres de verre» для волн Мартено и фортепиано – 1974). Кроме того, Волны Мартено входят также в состав оркестра в оперных партитурах: опере Оливье Мессиана «Святой Франциск Ассизский», опере Томаса Адеса «Ангел-истребитель». Безусловно, что

вышеобозначенные сочинения — это незначительная часть репертуара Волн Мартено, которая лишь доказывает значение этого инструмента для музыки XX века.

Безусловно, электронная музыка с ее принципиально новыми пространственно-временными установками, кардинальным образом повлияла на принципы мышления композиторов и композиторскую технику. Волны Мартено стали частью истории электронной музыки, одновременно с произошедшей эволюцией ударного инструментария, трансформировали оркестровое мышление, узаконив внедрение новых тембров в оркестровую палитру, создавая оркестрово-электронный звуковой континуум. Однако следует подчеркнуть, что Волны Мартено, как были изначально, так и остаются именно инструментом со своим ярким характерным тембром и спецификой звукоизвлечения и артикуляции, а не технологией. Как утверждает одна из известнейших исполнительниц на Волнах Мартено Кристин Отт, «Слышать неизвестные, нереальные звуки вживую было необычно, но ещё более удивительно – извлекать их, управлять ими» [\[5\]](#).

Яркая специфичность Волн Мартено способствовала тому, что у этого инструмента сложилась целая плеяда исполнителей и возникла исполнительская школа, ведущая начало непосредственно от создателя инструмента Мориса Мартено, преподававшего в Парижской консерватории класс игры на своем же изобретении.

Среди известных французских исполнителей – множество выдающихся, больших музыкантов, которые стояли у истоков исполнительской школы игры на Волнах Мартено и обучались у самого создателя инструмента. Это Карел Гейвертс, Жанна Лорио, Жорж Савариа, Жиль Трамбле, Жинетт Мартено (сестра изобретателя), Валери Хартманн-Клавери, Франсуаза Коше.

Репертуар Жанны Лорио — одной из выдающихся исполнительниц, включал в себя 14 концертов для волн Мартено с оркестром, а также около 300 оркестровых и 250 камерных произведений в которых присутствовала партия волн Мартено. Она сыграла все произведения Мессиаана для этого инструмента, в том числе «Турангалила-симфонию» и была участницей шести аудиозаписей этого сочинения. Долгое время она вела класс исполнения на волнах Мартено в Парижской консерватории, а в 1987 году опубликовала обширное (в 2 томах) пособие по игре на волнах Мартено.

Более молодое поколение музыкантов – это их ученики и последователи, педагоги, обучающие студентов всего мира: Томас Блох [\[6\]](#) (Булонь-Бийанкур), Валери Хартманн-Клавери (Париж), Натали Форже [\[7\]](#) (Париж), Кристин Отт [\[5\]](#) (Страсбург), Аврора Далламаджоре, Клод-Самюэль Левин, Кристин Рохан, Такаши Харада [\[8\]](#) (Токио), Вакана Ичихаси [\[9\]](#) (Токио), Мотоко Оя (Канагава-кен), Марсель Лессойл-Дельман (Монреаль), Ивонн Клерико (Сен-Дени), Жан-Филипп Дартуа (Нейи-сюр-Сен), Сесиль Лартиго [\[10\]](#) (Овернь-Рона-Альпы - Центр-Валь-де-Луар), Арно Миллан (Ажен, Новая Аквитания), Пура Пеничет-Джамет (Бретань), Брюно Перро [\[11\]](#) (Страсбург), Надя Рацимандреси [\[12\]](#) (Булонь-Бийанкур), Паскаль Русе-Лакордер (Булонь-Бийанкур), Жак Чамкертен (Женева), Августин (Огюстен) Виар (Париж), Франческа Падерни (Иль-де-Франс), Агата Дэва (Эссон), Франсуаза Деложер-Лиснар (Булонь-Бийанкур).

На данный момент исполнителей на Волнах Мартено обучают в четырех высших учебных заведениях мира: Национальная высшая консерватория музыки и танца Парижа (класс Натали Форже), Региональная консерватория Булонь-Бийанкур (класс Нади Рацимандреси), Страсбургская консерватория (классы Томаса Блоха и Кристин Отт),

Ведомственная консерватория Яниса Ксенакиса в Эври-Куркуронн (Conservatoire à Rayonnement Départemental Iannis Xenakis d'Evry)^[13]. Однако главным центром обучения все также остается Париж – город, где родился этот оригинальный инструмент.

Учениками основателя и изобретателя Волн Мартено – Мориса Мартено – были его сестра Жанетт Мартено, Жанна Лорио, Карел Гейвертс, Жорж Савариа, Жиль Трамбле, Франсуаза Коше. Этих музыкантов можно считать представителями первого поколения. У Жанны Лорио (1925-2001) обучались выдающиеся музыканты нового поколения: Томас Блох, Кристин Отт, Вакана Ичихаси, Бруно Перро, Буси Харада и др. У Валери Хартманн-Клавери обучалась Натали Форже, Бруно Перро, Кристин Отт. У Франсуазы Коше уроки игры на Волнах Мартено брали Кристин Отт.

Репертуар исполнителей на волнах Мартено сегодня традиционно включает сочинения французских композиторов первой половины XX века: О. Мессиана, А. Онеггера, А. Жоливе, Э. Вареза, а также композиторов – спектралистов второй половины XX века, таких как: Т. Мюрай. Волны Мартено звучат в инструментальных составах различных рок-групп и даже эстрадных коллективов (например в британской рок-группе Radiohead).

Среди исполнителей второго поколения школы игры на Волнах Мартено упоминался французский музыкант, композитор и продюсер Томас Блох, родившийся в 1962 году в Кольмаре, во Франции^[6], именно он играет на редких и необычных инструментах. (Волны Мартено, стеклянная гармоника и Кристал Баше), а также известен как интерпретатор классической, современной и экспериментальной музыки.

Т. Блох является обладателем первой премии (аналог диплома с отличием) по классу Волн Мартено Национальной высшей консерватории музыки Парижа (класс Жанны Лорио), он участвовал в более чем 3000 концертах в 40 странах мира. В разное время Блох сотрудничал с такими знаменитыми коллективами как Radiohead.

С 1992 года Т. Блох является профессором Волн Мартено в Страсбургской консерватории, а с 2012 года – в Высшей академии, также он художественный руководитель Эвианского фестиваля (2005 – 2011) и Международного фестиваля стеклянной музыки (Париж, 2005), соавтор различных музыкальных произведений, организатор выставки своих инструментов в Музее музыки Парижа с момента открытия (1997). Томас Блох также является композитором. Его сочинения исполняются во всем мире, исполняется в частности и музыка для Волн Мартено. В качестве исполнителя на редких инструментах, Т. Блох обращается к широкому спектру классического и современного репертуара с участием Волн Мартено, стеклянной гармоники или Кристал Баше. В его репертуаре присутствует музыка различных стилей и эпох: Карла Филиппа Эммануэля Баха, Хассе, Моцарта, Доницетти, Бетховена, Рихарда Штрауса до музыки XX века, включающую в себя творчество Мессиана, Вареза, Онеггера, Жоливе, Буссотти, и других. Ежегодно музыкант участвует в записях, исполнении или создании новых произведений совместно с современными музыкантами, такими как Мишель Редольфи, Реджис Кампо, Этьен Ролен, Бернар Виссон, Ян Эрик Микальсен, Дэймон Албарн, Том Уэйтс, Валерий Гергиев и др.

Существует также и ряд сочинений Т. Блоха и созданных специально для Волн Мартено. Одно из них – «Formule» 1995 года - виртуозное, яркое, весьма лаконичное произведение, которое обычно звучит на бис в одном из его сольных концертов. Название отсылает слушателя к использованию виртуозных инструментальных приемов, специально разработанных для Волн Мартено и исполнителей на этом инструменте. Это механическая токката. В быстром темпе повторяются отдельные звуковые формулы-

паттерны, используется весь диапазон клавиатуры, а также кнопки транспонирования.



Рис. 3. Т. Блох. Токката «*Formule*» для волн Мартено

Токката имеет двухчастную форму (части не равны по продолжительности) со вступлением. Вступление произведения строится на шумовом эффекте. Тембр, волн Мартено, механистичен и напоминает рев машины. Однако уже здесь можно различить мелодическое движение, так как ощущается определённая высота звуков.

Подражание «рёву мотора» постепенно превращается в механическое, безжизненное звучание, наполняющееся оstinатными пассажами. Окраска звучания подобна электронным сигналам (например, телефона). Противодвижение мелодической линии, ярко контрастирует с навязчивыми оstinатными мотивами. В пьесе присутствуют основополагающие признаки жанра токкаты – стремительность, техничность, виртуозность, однако для исполнения на волнах Мартено, эти фигурации достаточно сложны с технической точки зрения. Это связано с тем, что у волн Мартено нет клавиатуры в привычном понимании, и добиться точной равномерной темпации довольно сложно. Умение точно, чётко, без фальши исполнить все эти пассажи – признак виртуозности.

Этим стремительным пассажам противопоставляется оstinатное повторение звуков. Их тембр родственен шуму, с менее различимой высотой. Во втором эпизоде используется классический приём контраста сопоставления высокого и низкого регистров. Хотя мелодия и предстает в таком контексте трудноразличимой, этот эпизод, всё же, имеет свою особую сонорную выразительность. Обнаружить и услышать её, становится одной из основополагающих задач исполнителя и слушателя.

Использование мелкой техники продолжается до заключительной каденции. Всё движение сводится к единому, практически безобертоновому, протяжённому звуку. Он подводит всему сочинению итог, объединяя разнонаправленные потоки пассажей к одной единственной ноте.

Фактура сочинения комбинированная: гомофония сочетается с контрастной полифонией. В нотной записи применяются знаки точного повтора, что ещё раз доказывает однообразие и механистичность музыки «*Formule*». Возможно, идеей произведения является движение механизма в машине; также можно предположить, что это символ бега времени.

Французская пианистка, вокалистка и композитор Кристин Отт ^[5] также обучалась у Жанны Лорио, стала лауреатом премии Страсбургской консерватории и Национальной консерватории музыки и танца Парижа.

К. Отт выступала в качестве солистки на Волнах Мартено во многих классических оркестровых составах на различных фестивалях (Фестиваль Менотти в Италии, Фестиваль Оливье Мессиана в Стокгольме и др.). Ее репертуар также достаточно широкий, он включает в себя современные сочинения, такие как «*Smeag*», написанный Джонни Гринвудом (Radiohead), которые она исполнила на фестивале *Présences de Radio*

France с Симфоническим оркестром Осло в 2008 году. К. Отт представляла Волны Мартено на Первом фестивале электронной музыки в Будапеште. Сольная карьера К. Отт в качестве исполнительницы на волнах Мартено началась в 2010-х годах. Его первый альбом «Solitude Nomade» был выпущен в 2009 году при участии Янна Тирсена, Эрика Гроло и Марка Сенса.

В 2020 году она опубликовала «Chimères (pour ondes Martenot)», альбом, полностью созданный на основе музыкальных волн Дирштайна — современного варианта Волн Мартено. В 2015 году К. Отт стала участником проекта «Подснежники» с Матье Габри, в результате чего появился ряд сочинений для инструмента и саундтреков. для кино и театра. Альбом дуэта под названием «Volutés» (Injazer Records), выпущенный в 2020 году, британская газета The Guardian включила в список 10 лучших альбомов современной музыки 2020 года [5]. В 2021 году дуэт объединился с Офером Леви (исполнитель на уде [11]), чтобы создать Theodore Wild Ride в партнерстве с Icarus и Consouling Sounds.

Помимо оригинальных композиций, К. Отт является соавтором саундтреков к фильмам: «Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain» (Ян Тирсен), «Où Va la Nuit» (Hugues Tabar-Noval), «Les Salauds» (Tindersticks) или «Minute Bodies», в соавторстве со Стюартом Стэйплсом и Томасом Беломом. Кристин Отт написала оригинальную музыку к фильму «Конец тишины» Роланда Эдзарда (Directors' Fortnight, Канны, 2011) и картине тайского режиссера Футтифонга Арунфенга «Манта Рэй» (Венецианский кинофестиваль 2018, Лучший фильм, Orizzonti).

С позиции своей пианистической специализации, Кристин Отт утверждает, что игра на Волнах Мартено дает ей совершенно особую исполнительскую технику. Ее композиторское творчество вливается в струю сочинений XX века, созданных для волн Мартено.

Одно из сочинений Кристин Отт для волн Мартено и фортепиано «Szczecin» (Шецин – это название города в Польше) начинается с лиричного, напевного фортепианного вступления в квази- полифонической фактуре.

Автор использует характерную для музыки второй половины XX – начала XXI века остинатную гармонию, повторение одного и того же мотива. Остинато строится по звукам тонического трезвучия *g-moll*. Фортепианная партия напоминает о романтических миниатюрах – прелюдиях Ф. Шопена, «Песнях без слов» Ф. Мендельсона; также в них можно заметить некоторую близость к Интермеццо И. Брамса.



Рис. 4. К. Отт. «Szczecin» для волн Мартено и фортепиано.

В этой пьесе волны Мартено имитируют тембр виолончели с ее бархатистым и певучим звуком. Фортепианная интерлюдия своей замысловатой комбинированной фактурой и тональной неустойчивостью отсылает к экспромтам Ф. Шуберта. В среднем разделе волны Мартено продолжают подражать виолончели, но вскоре окраска звука приближается к тембрам духовых инструментов, но используется на *pp* и звук становится едва слышным. Третий инструмент, тембру которого подражают волны Мартено, -

скрипка. Имитация скрипичного звучания появляется в репризе-коде, построенной на материале вступления (после возвращения начальной фортепианной темы). В музыке Отт отчетливо проявляются аллюзии на творчество европейских романтиков. Однако о том, что это произведение все же написано на рубеже XX и XXI- го столетий, тональная неустойчивость в средней части, оstinatность, отсылающая к музыке минимализма.

Исполнительская техника на Волнах Мартено требует приложения больших усилий и времени. В одном из интервью Н. Форже рассказывала о том, что ей нужно было 10 лет обучаться игре на Волнах после того, как она поступила в Парижскую консерваторию как пианистка. Помимо техники игры, исполнителю необходимо понимать устройство инструмента, умение подстраивать его под акустику зала, а также в ряде случаев нужны технические навыки, позволяющие ремонтировать инструмент самостоятельно [\[14\]](#). Проблема современного исполнительства на волнах Мартено заключается в том, что самих исполнителей существует намного меньше, чем инструментов. Форже назвала порядка 40 профессиональных музыкантов, которые обучались игре на Волнах Мартено [\[14\]](#). Другая трудность – это объем и вес инструмента, достигающий 150 кг. С таким тяжелым инструментом не просто ездить по гастролям. Еще один специфический момент – это обозначение тембров, которые могут быть различными (точно указать тембр невозможно, всё зависит от особенностей инструмента). Например, в Турангалила-симфонии Мессиаан указал поэтическое описание тембров, поэтому их интерпретация – это творческий момент для каждого исполнителя. Тембр может меняться в зависимости от акустики зала, оркестра, солиста-пианиста, пожеланий дирижера, конструкции инструмента [\[14\]](#).

В отличие от синтезатора, Волны Мартено – это аналоговый инструмент, который изготавливается мастерами вручную, а не на фабрике, поэтому каждый из них индивидуален. Необходимо привыкнуть к своему инструменту, к его поведению, особенностям. У каждого инструмента все компоненты – динамики, нити и др. – могут звучать по-разному [\[15\]](#).

Важной частью игры на Волнах Мартено являются необходимые для правильной психоэмоциональной настройки исполнителей – медитация и релаксация, которым учил и сам Морис Мартено. Необходимо быть спокойным, когда касаешься инструмента, иначе каждое напряжение в теле или лишнее волнение, так или иначе, сказываются на звуке. Инструмент очень чувствителен к движениям человеческого тела – в этом его трудность и прелесть одновременно [\[14\]](#), об этом – рассказала в своем интервью Н. Форже.

Как уточняет С. Лартиго, в конструкции инструмента присутствует специальная кнопка, которая аналогична роли смычка. Под ней расположена мембрана, нажатие на эту кнопку подает электрический импульс определенной силы, и любая дрожь или неуверенность отличается на звучании. Все это требует абсолютного владения телом и расслабленности во время игры [\[15\]](#). С другой стороны, тембр и качество звука напрямую зависит от нажатия кнопки.

В конструкции инструмента есть также специальное кольцо, о котором уже неоднократно говорилось выше. Оно определяет положение звука: нить, регулирующая его положение, находится параллельно клавиатуре, поэтому то, где именно располагается палец, также влияет на высоту звука. Это требует от музыканта хорошей концентрации и развитого музыкального звука – поскольку палец должен находиться постоянно в одном и том же положении.

Как рассказывала в интервью С. Лартиго, которая обучалась игре Волнам Мартено в Парижской консерватории и стала «волнистой», ее впечатлило тонкое, чувствительное к малейшим движениям, звукоизвлечение на Волнах Мартено [15].

Подводя итоги, подчеркнем, что в истории Волн Мартено – сложного электронного аналогового инструмента, имеющего множество тембровых и динамических возможностей, отразилась трансформация электронной музыки XX века в целом, когда новации становились частью коммерческой музыкальной индустрии. Первоначально, инструмент был источником композиторских новаций: его внедрение в оркестр носило характер яркого тембрового акцента. Последующая инструментальная практика способствовала распространению инструмента и включению его в музыкальную часть киноиндустрии и использования в популярной и рок -музыке.

Исполнители на инструменте – в основном это выпускники Парижской консерватории – часто становятся создателями новых произведений для Волн Мартено (например, К. Отт и Т. Блох). И в этом отношении композиторская и инструментально-исполнительская практика богатого возможностями инструмента с высокой чувствительностью, взаимно дополняют друг друга. Сложившаяся в процессе истории существования инструмента исполнительская школа от своей исходной точки - Парижской консерватории - также распространилась по всему миру: сегодня «волнистов», обучают не только во Франции, но и в Японии. Эти факторы позволяют сделать итоговый вывод о том, что инструмент продолжает жить и развиваться и, в отличие от многих других электромузыкальных инструментов, и, наряду с терменвоксом, он становится неотъемлемой частью концертной и композиторской практики в самом широком контексте.

[1] Уд — струнный щипковый инструмент, распространённый в странах Ближнего и Среднего Востока, в Сирии, Египте, Греции, Армении, Турции, Иране, Азербайджане, Узбекистане.

Библиография

1. Fred K.: Musik des technischen Zeitalters, Zürich 1956, S. 51.
2. Levidis, D: "Poème symphonique", hrsg. von Jean Darimont, Paris 1929.
3. Laurendeau, Jean: Maurice Martenot, luthier de l'électronique, S. 101.
4. Loriod. Technique de l'onde électronique type Martenot, volume 1: Le Clavier. Alphonse Leduc.
5. Editions Musicales, Paris, 1987. Электронный словарь Academic [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/362958> (дата обращения: 26.04.2023).
6. Официальный сайт Кристины Отт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.christineott.fr/ondesmartenot.html> (дата обращения: 26.04.2023).
7. Официальный сайт Томаса Блоха. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.thomasbloch.net (дата обращения: 26.04.2023).
8. Официальный сайт Натали Форже. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.nathalieforgetondes.com (дата обращения: 26.04.2023).
9. Официальный сайт Такаши Харада. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.mirabeau.cool.ne.jp/onde/ (дата обращения: 26.04.2023).
10. Официальный сайт Ваканы Ичихаси. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.ondes-martenot.com/ (дата обращения: 26.04.2023).
11. Официальный сайт Сесиль Лартиго. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

www.cecileondesmartenot.com (дата обращения: 26.04.2023).

12. Официальный сайт Бруно Перро. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.brunoperrault.com/ (дата обращения: 26.04.2023).

13. Официальный сайт Нади Рацимандреси. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.nadiaratsimandresy.com (дата обращения: 26.04.2023).

14. Официальный сайт федерации Волн Мартено. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://federation-martenot.fr/> (дата обращения: 26.04.2023).

15. Форже Н. «Когда играешь на волнах, надо быть спокойным» (Интервью Н. Сурниной) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sgaf.ru/pressa/26255> (дата обращения: 14.02.2023).

16. Лартиго С. «К волнам Мартено приходят очень сложными путями» (Интервью Е. Бабуриной). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://stravinsky.online/siesil_lartigho_k_volnam_martieno_prikhodiat_ochien_slozhny_mi_putiami (дата обращения: 14.02.2023).

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования, в силу сложности заголовка (2 предложения) и отсутствия его конкретизации в тексте статьи, нуждается в дополнительной формализации. В исследовании в качестве предмета рассмотрения выступает место электро-аналогового музыкального инструмента «Волны Мартено» в музыкальной культуре. Оно раскрывается посредством анализа специального репертуара и развития специальной исполнительской школы. Поскольку в силу объективных причин история существования инструмента и специальной его музыкальной литературы существенно ограничено, объект исследования (элемент музыкальной культуры ограниченный узкоспециализированной событийностью) представлен в полном объеме с момента появления Волн Мартено вплоть до событийности 2021 г. Опора на анализ эмпирического материала, включая фрагменты музыкальных произведений и событийную фактуру, позволила автору заключить, что «Волны Мартено – это сложный электронный аналоговый инструмент, имеющий множество тембровых и динамических возможностей», специфика которого заключается в богатстве возможностей и «высокой чувствительности», а «сложившаяся в процессе истории существования инструмента исполнительская школа берет свое начало в Париже, распространяясь по миру». Вывод явно не соответствует объему рассмотренного материала. Поэтому исключительно из основной части (т. е. представленной эмпирики) можно заключить, что Волны Мартено заняли в академической музыкальной культуре XX в. значительное место, продолжая его усиливать в первые десятилетия XXI в.

В целом предмет исследования (место Волн Мартено в музыкальной культуре) рассмотрен автором в достаточной мере детально, чтобы итоговый вывод прозвучал более значительно. Слабость (банальность) авторского вывода обусловлена неопределенностью предмета исследования, как и исследовательской программы, в вводной части работы. В итоге, вместо определения значимости инструмента и связанного с ним художественного творчества в мировой музыкальной культуре, в заключении дается определение самому музыкальному инструменту и банально констатируется место его возникновения. Если бы автор дал четкое определение музыкальному инструменту во введении, место (значимость) которого в музыкальной

культуре рассматривается далее, возможно, это предостерегло бы его от ложного суждения, с которого начинается основная часть статьи («Волны Мартено стали единственным электронным инструментом, используемым в академической музыке и в том числе, в составе симфонического оркестра»). Волны Мартено — далеко не единственный электронный инструмент, используемый в академической музыке и в том числе, в составе симфонического оркестра.

Таким образом, предмет исследования раскрыт, но обстоятельный предметный вывод отсутствует, что, безусловно, требует доработки (исправления).

Методология исследования базируется на историко-библиографическом методе, усиленным элементами анализа музыкальных произведений. Поскольку во введении не были обозначены ни научная проблема, ни программа исследования в целом, приходится констатировать, что научный результат автором получен случайно (не осмысленно). Прием раскрытия значимости отдельного артефакта для музыкальной культуры на определенном промежутке исторического времени с помощью раскрытия особой исторической событийности использован автором интуитивно.

Актуальность темы влияния на музыкальную культуру новоизобретенных музыкальных инструментов, обладающих уникальными тембровыми и образно-выразительными характеристиками, безусловно высока, учитывая, что изобретение «нового звука» является сегодня известным направлением индустрии музыкальных инструментов и композиторского творчества.

Научная новизна представленной на рецензирование работы заключается, прежде всего, в авторской подборке и детализации анализа эмпирического материала. Автор постарался максимально полно отразить последовательность исторической фактуры появления и распространения в музыкальной культуре электро-аналогового музыкального инструмента «Волны Мартено». Объем проделанной работы требует более значительного обобщения в итоговом выводе, без которого статья не может считаться законченной. В том числе, было бы уместно автору заявить, в чем именно он видит новизну своего исследования: т. е. что нового его исследование привносит в музыкознание.

Стиль статьи в целом выдержан научный, хотя встречаются пунктуационные опiski (то в конце предложения точка не стоит, то она появляется в середине предложения, то вместо точки используется «.,»???). Так же, как было указано выше относительно ложного суждения в начале основной части статьи, автору необходимо сформулировать свою мысль так, чтобы она не противоречила объему научных знаний о применении электронных инструментов в академической музыке.

Структура статьи требует доработки. Содержание введения и заключения не соответствует логике изложения результатов научного исследования: во введении необходимо конкретно указать проблему и решаемые в её рамках задачи, а в заключении резюмировать, как решенные задачи расширяют область научного знания, в чем именно состоит вклад автора в изучение проблемы и как достигнутый результат может быть применим на практике.

Библиография сконцентрирована исключительно на источниках. В ней, как и в структуре статьи в целом, не отражены ни научно-методические вопросы (проблемное поле, т. е. степень изученности проблемы в научном дискурсе), ни текущая научная дискуссия (нет литературы за последние 5 лет). Оформление списка требует корректировки с учетом требований редакции журнала и ГОСТа в части описания тестовых источников.

Апелляция к оппонентам отсутствует, что, учитывая эмпирический характер исследования, серьезно подрывает доверие к результатам представленного исследования.

Интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» |

представленной статье может быть гарантирован при условии её обеспечения научно-методическим аппаратом (см. замечания рецензента).

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

На рецензирование представлена работа «Волны Мартено. Репертуар и исполнители».

Предмет исследования. Предмет исследования обозначен. Автором отмечено, что предметом становится исполнительский репертуар электронного инструмента Волны Мартено, который отражает все этапы усовершенствования. Логика рассуждений и выстроенный подход, в котором представлен анализ Волны Мартено, позволяет нам отметить, что в исследовании предмет был запланирован, обоснован и рассмотрен полностью.

Методология исследования. Автор опирался в работе на анализ репертуара исполнителей, которые использовали Волны Мартено.

Актуальность исследования определена и прослеживается в течение всей работы. Автор отметил, что процесс рассмотрения истории формирования исполнительской школы позволил отследить эволюцию инструмента. В то же время для современного музыковедения данная тема не рассматривалась. В то время как Волны Мартено активно используют как в композиторской, так и исполнительской практике.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- автором впервые в российском музыковедении было рассмотрено развитие и использование в композиторской и исполнительской деятельности, в репертуаре исполнителей Волны Мартено.

Стиль, структура, содержание. Стиль изложения соответствует публикациям такого уровня. Язык работы научный. Структура работы практически прослеживается, несмотря на то, что представлен единый реферативный текст.

В кратком введении представлено описание актуальности проблемы, предмет и научная новизна проведенного исследования.

В основном разделе представлена следующая информация:

- история развития электронного музыкального инструментария, значение Мориса Мартено и кратко описано его изобретение;
- описание Волн Мартено, механики инструмента, инструментальные окраски, его тембр, особенности использования;
- исполнители и произведения, в которых используются Волны Мартено, особенности их звучания и исполнения; внимание уделено краткой истории и молодым музыкантам

В заключении выделен общий вывод.

Библиография. Библиография статьи включает в себя 16 отечественных и зарубежных источников, издания за последние три года отсутствуют. В списке присутствуют, в основном, ссылки на официальные сайты. Оформление источников литературы корректное.

Апелляция к оппонентам.

Рекомендации:

- 1) структурировать работы, выделив основные части;
 - 2) включить небольшое введение с рассмотрением методологической основы и теоретических исследований рассмотрения данной проблемы;
- выделить заключение, прописав аргументированные и более полные выводы по результатам исследования, личный вклад автора в решение поставленных вопросов;

- 3) необходимо провести анализ современных источников, научно-исследовательских статей и монографий;
- 4) выделить перспективы данного исследования;
- 5) важно отметить практический аспект проведенного исследования.

Выводы. Проблематика статьи отличается несомненной актуальностью, теоретической и практической ценностью, будет интересна музыкантам, а также ученым, которые рассматривают данные проблемы. Работа может быть рекомендована к опубликованию с учетом выделенных рекомендаций.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Сычева Г.С. — Эркки Мелартин: жизнь под знаком смерти, творчество во имя жизни // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.2.40870 EDN: HITSMA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40870

Эркки Мелартин: жизнь под знаком смерти, творчество во имя жизни

Сычева Галина Сергеевна

ORCID: 0000-0002-5963-1646

кандидат искусствоведения

старший преподаватель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

344002, Россия, Ростовская область, г. Ростов-На-Дону, ул. Буденновский, 23

✉ sgs-music@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.2.40870

EDN:

HITSMA

Дата направления статьи в редакцию:

30-05-2023

Аннотация: Объектом исследования данной статьи является финская музыкальная культура. Предметом исследования – жизнь и творчество композитора, педагога, дирижера и просветителя Эркки Мелартина (1875-1937). Цель статьи: воссоздание личностного и творческого портрета Э. Мелартина как одного из выдающихся музыкантов Финляндии первой половины XX века. Автор подробно рассматривает биографию композитора в тесной взаимосвязи со всеми видами его деятельности, дает характеристику основных направлений композиторского творчества. Особое внимание автора уделено административной деятельности Э. Мелартина как руководителя Гельсингфорсского музыкального института (ныне – Академии имени Сибелиуса), его дирижерской и педагогической работе. Основные выводы исследования: Эркки Мелартин внес колоссальный вклад в развитие культуры и музыкального профессионального образования в Финляндии; его внушительное композиторское наследие (при множестве влияний других композиторов и фольклора Карелии) имеет яркие и самобытные черты; Э. Мелартин является автором первой национальной оперы ("Айно") и первого масштабного национального балета ("Голубая жемчужина"). Среди

его учеников: Аарре Мериканто, Юрьё Килпинен, Вяйне Райтио, Илмари Ханникайнен, Ууно Клами, Сулхо Ранта и Хельви Лейвиска – те, кто в дальнейшем составили цвет финской композиторской школы XX века. В статье впервые в отечественном музыкознании публикуются подробные сведения о жизни, творчестве и общественной деятельности композитора.

Ключевые слова:

Эррки Мелартин, Гельсингфорсский музыкальный институт, Финская музыка, Финская музыкальная культура, Академия имени Сибелиуса, Финское музыкальное образование, опера Айно, балет Голубая жемчужина, Выборгские друзья музыки, Мартин Вегелиус



Имя финского композитора, дирижера, педагога и общественного деятеля первой половины XX века Эррки Мелартина (1875-1937) крайне редко можно встретить на страницах отечественных научных изданий. Одной из немногих работ на русском языке, полностью посвященной музыканту, является публикация 1989 года Г. Копытовой о творческих связях Э. Мелартина с музыкальными кругами Петербурга [\[2\]](#). Еще несколько кратких упоминаний композитора имеются в энциклопедических изданиях, а также и в статьях Ю. Тишкина [\[6\]](#), В. Ниловой [\[4-5\]](#) и Л. Ковнацкой [\[1\]](#). Дефицит внимания со стороны отечественных музыковедов, с одной стороны, объясним: долгие годы центральной фигурой, которой были посвящены труды по финской музыке (и не только в России, но и в Европе), был Ян Сибелиус. В

тени «национального героя» (как называли Я. Сибелиуса соотечественники) померкло немало имен его современников. Лишь спустя почти полвека после смерти выдающегося композитора стали появляться исследования и о других музыкальных деятелях Финляндии, восстанавливая более объективную картину развития музыкальной культуры. С другой стороны, единичность работ об Э. Мелартине на русском языке удивляет, учитывая количество его сочинений, масштаб деятельности и их значение в истории финской музыки. До сих пор нет ни одной статьи, раскрывающей даже биографию композитора, не говоря уже о нюансах стиля и жанровой специфике его сочинений. Заполнение пробелов в отечественном музыкознании, связанных с жизнью и творчеством этого музыканта, является целью данной статьи.

Эррки (Эрик Густаф Оскарссон) Мелартин родился 7 февраля 1875, недалеко от г. Кякисалми (г. Приозерск, Ленинградской области). Картины невероятной природы Карелии и финно-угорский фольклор, в окружении которых рос Эррки, чрезвычайно повлияли на мировосприятие будущего композитора. В дальнейшем именно интонации народных песен Карелии станут неотъемлемой частью музыкального стиля Э. Мелартина.

В шестнадцатилетнем возрасте Э. Мелартин переезжает в Гельсингфорс (ныне г. Хельсинки), где поступает в музыкальный институт (1892-1899) в класс композиции Мартина Вегелиуса (1846-1906). Знакомство с выдающимся финским педагогом (среди его учеников: Я. Сибелиус, Т. Куула, А. Ярнефельт и др.), основателем

Гельсингфорсского музыкального института стало для Э. Мелартина поворотным моментом в жизни. Именно учитель не только развил композиторский талант юного музыканта, но и разглядел в нем уникальный педагогический дар, привлекая к занятиям с другими студентами. Несмотря на то, что среди учеников М. Вегелиуса было немало талантливых молодых музыкантов, именно Э. Мелартин в полной мере стал преемником и продолжателем педагогических традиций учителя. Позднее этот факт сыграл не последнюю роль в назначении Э. Мелартина на должность директора Гельсингфорсского музыкального института.

После окончания обучения в Гельсингфорссе по рекомендации М. Вегелиуса будущий композитор отправился в Вену. Здесь он совершенствовал свое мастерство (с 1899 по 1901) под руководством известного австрийского композитора и педагога – Роберта Фукса. В этот период композиторский почерк Э. Мелартина продолжал обретать индивидуальные черты. Именно в Вене он впервые познакомился с музыкой Густава Малера, которая оказала огромное влияние на его собственный стиль. До конца жизни Э. Мелартин оставался ярким пропагандистом творчества Г. Малера в Скандинавии. Первое исполнение сочинений великого симфониста в Финляндии состоялось также благодаря Э. Мелартину: в 1909 году в Выборге он дирижировал *Andante* из Симфонии №2 Г. Малера [\[1, с. 106\]](#).

В 1901 году молодой композитор возвратился обратно в Гельсингфорсс, где начал преподавать в музыкальном институте композицию и историю музыки. Его работа в учебном заведении продолжилась до 1906 года, однако ее прервало резкое ухудшение здоровья. Причиной тому стало нервное потрясение, вызванное известием о смерти М. Вегелиуса в марте того же года. Стоит отметить, что именно здоровье Э. Мелартина стало для него в буквальном смысле и благословением, и проклятием. Его путь в профессиональную музыку начался после полученного в юности заключения врачей о приближающейся смерти. Поставленный диагноз оставлял молодому человеку не больше двух лет жизни. Тогда юноша попросил отца отпустить его в столицу, где оставшиеся дни посвятить занятиям музыкой [\[9\]](#). Однако, именно осознание близости смерти, как отмечал сам композитор, было лучшим стимулом для активной жизни и творчества. Уже в зрелом возрасте в одном из писем своему близкому другу, Хельме Крон, дочери выдающегося финского литератора и лингвиста Юлиуса Крона, Э. Мелартин писал, что каждый день его преследовала мысль «*momento mori*» («помни о смерти»). Но она не приносила негативных красок в его жизнь, напротив, делала каждый миг ценнее и богаче [\[13\]](#).

После ухода с должности преподавателя института Э. Мелартин погрузился в дирижерскую работу. Эта деятельность позволила композитору не только реализовать себя, но и заниматься музыкальным просвещением. Он выступал в городах Финляндии, часто посещая и свою малую родину – Кексгольм. Серии своих концертов, которыми он дирижировал, композитор сопровождал историческими комментариями о музыкантах и эпохах (по типу исторических концертов А. Зилоти). Для Финляндии того времени подобный формат выступлений был совершенно новым явлением, получившим теплый отклик слушателей.

В 1908 году Э. Мелартин переезжает в Выборг. Здесь ему предложили руководить оркестром общества «Выборгские друзья музыки». История этого коллектива заслуживает отдельного внимания: он был основан в 1860 году выпускником Лейпцигской консерватории, известным финским композитором Рихардом Фальтином. В разные годы наряду с Э. Мелартином им руководили: Леви Мадетойя, Тойво Куула, Армас Ярнефельт, Теодор Сёренсен, Борис Сирпо. В состав коллектива входили

музыканты-любители из числа горожан (некоторые даже без специального образования), искренне почитавшие музыкальное искусство. Исполнительский уровень оркестра был настолько высок, что он с успехом гастролировал. С 1908 по 1911 годы совместно с Выборгским музыкальным коллективом Э. Мелартин посетил многие страны Европы, а также Северной Африки. Именно в эти годы он знакомится с петербургскими музыкантами, и, в первую очередь, с Александром Зилоти, благодаря которому состоялась премьера сочинений финского автора для русской публики [2, с. 106-107]. Кроме того, при поддержке Выборгского мецената Карла Теофрона Хэлльстрёма композитор открыл в городе оркестровое училище (школу) [15]. Годы руководства учебным заведением в Выборге стали для композитора подготовительным этапом к работе в качестве директора музыкального института в Гельсингфорсе, который ему предложили возглавить в 1911 году.

В последующие годы жизнь композитора была тесно связана со столицей и административной деятельностью в институте. Под руководством Э. Мелартина учебное заведение получило не только статус консерватории (с 1924 года), но и всеевропейское признание. Это стало возможным за счет проведенных композитором реформ. Он расширил количество направлений профессиональной подготовки, дополнительно открыв отделение оперного пения в 1912 году, класс ритмики Э. Жака-Далькроза. К 1914 году в институте была возможность обучения на всех инструментах оркестра. Это позволило Э. Мелартину создать в вузе студенческий симфонический оркестр (в 2016 году в Музыкальной академии имени Я. Сибелиуса праздновали столетие этого коллектива), занятия с которым он проводил сам. Также было открыто отделение подготовки школьных учителей музыки (в 1921 году), а в 1926 появился военно-музыкальный факультет [7, с. 377]. Все это создало плодородную почву для дальнейшего развития музыкальной жизни в Финляндии.

Однако, не только деятельность Э. Мелартина на посту руководителя института сыграла роль в становлении финской музыкальной культуры XX века. Немалое значение имеет и его педагогическая работа. Он воспитал целую плеяду музыкантов, которые являются олицетворением финской композиторской школы XX века: Юрьё Килпинен, Илмари Ханникайнен, Аарре Мериканто, Элмер Диктониус, Ууно Клами, Сулхо Ранта, Вяйне Райтио и Хельви Лейвиска. В 1928 Э. Мелартин был среди инициаторов создания авторской ассоциации композиторов Финляндии «Теосто», целью которой была поддержка молодых музыкантов и защита их авторских прав. Он руководил «Теосто» до 1937 года.

Однако основной своей деятельностью в жизни Э. Мелартин считал сочинение музыки. Оставленное композитором наследие составляет 189 опусов, где более 1300 наименований [11]. Оно поражает не только количеством, но и жанровым разнообразием: опера и балеты, шесть симфоний, оркестровая и камерная музыка, более трехсот фортепианных произведений и столько же вокальных, песни для детей, а также две сотни обработок карельского фольклора. Работоспособность Э. Мелартина поражала его современников. Ян Сибелиус после премьеры оперы «Айно» писал: «Мелартин! Я восхищаюсь его способом работы! Как дойти до этого «ни дня без строчки»! Какая техника!» [13, с. 11] И это несмотря на масштабную педагогическую, административную работу и серьезные хронические проблемы со здоровьем. В одном из писем он писал, что врачи запрещали ему заниматься сочинением музыки, но он закрывался в кабинете и тайно продолжал работать [14].

Музыкальный язык сочинений Э. Мелартина многогранен. Он представляет собой сложный комплекс, где отчетливо слышны интонации народных песен и танцев Карелии, прорисовываются черты романтизма, импрессионизма, экспрессионизма, ощущается влияние Г. Малера, Э. Грига, А. Брукнера, К. Дебюсси, Р. Вагнера, Р. Штрауса, Н. Римского-Корсакова и А. Скрябина. Однако эта схожесть с чем-либо не имеет ярко выраженных граней. Э. Мелартин не идет путем слепого подражания, он умело переосмысливает и ассимилирует понравившиеся элементы в своем звуковом мире, что создает его собственный неповторимый стиль.

Среди его творений численный перевес имеют камерные инструментальные и вокальные сочинения. Именно они сделали его известным широкой публике Финляндии. Большая часть работ была издана при жизни композитора и часто звучала в концертных программах. Нередко Э. Мелартин писал вокальные сочинения, ориентируясь на конкретных исполнителей, которые заказывали у него новый репертуар. Так, например, оркестровая песня «Marjatta» была создана по заказу Айно Акте, выдающейся финской оперной певицы начала XX века [\[12\]](#). Она горячо поддерживала творчество композитора, исполняя практически в каждом своем выступлении его сочинения, и даже посвящая его музыке целые концертные программы.

Вокальные сочинения Э. Мелартина весьма разнообразны: здесь есть и легкие, незамысловатые мелодии, пленяющие народными интонациями, и сложные технически (как для вокалиста, так и для концертмейстера) и драматически работы. Поэтической основой его творений становились не только тексты шведских, датских, итальянских и финских поэтов (особенно Эйно Лейно - финского поэта, прозаика, драматурга и переводчика, реформатора финского литературного языка), но и фрагменты Священного писания, поэзия Сапфо, и даже стихи нобелевского лауреата 1913 года индийского поэта Рабиндраната Тагора.

Центром же своего композиторского творчества Э. Мелартин считал симфонию. Он мечтал создать девять симфоний как Л. Бетховен, однако удалось полностью закончить лишь шесть. Седьмая и восьмая симфонии требовали глубокой редактуры, а девятую - композитор завершить не успел. При жизни автора были исполнены лишь первые три симфонии (в 1903, 1905, 1907 годах соответственно). Однако наиболее самобытными по стилю и замыслу получились поздние работы. В них многогранно раскрылось мастерство Э. Мелартина как симфониста. Четвертая симфония (1913) рисует картины финской природы, содержит вокальные партии и завершается величественным гимном. Пятая симфония демонстрирует полифоническое мастерство композитора, которое достигает апогея в финале в великолепной фуге. Шестая симфония (1935) стала отражением философских воззрений автора, который серьезно увлекался буддизмом: композитор изображает четыре стихии (землю, воду, воздух, огонь), которые в восточных религиях являются неотъемлемыми составляющими целостной души. Несмотря на то, что стиль Э. Мелартина чаще всего относят к поздне-романтическому, в последний законченной симфонии он проявил себя как новатор, используя нехарактерные для того времени приемы музыкального языка (кластеры). Также в его симфониях ощущается влияние музыки Г. Малера и К. Нильсена.

Немалый вклад Э. Мелартин сделал и в развитие финского музыкального театра: его опера «Айно» (1909) на сюжет из финского эпоса «Калевалы» стала первой национальной оперой. В ней композитор выступает наследником музыкальных идей Р. Вагнера [\[3\]](#). Первый национальный финский балет «Голубая жемчужина» (1930) также принадлежит Э. Мелартину (либретто - Каарло Эронен, постановщик - Джорж Ге). Балет-

сказка стал последним крупным сочинением композитора.

Э. Мелартин оставил колоссальное эпистолярное наследие. Его обширная переписка со многими деятелями культуры того времени насчитывает более тысячи (!) адресатов), а также многочисленные личные записи, которые до сих пор не систематизированы.

Отдельными штрихами к портрету этой неординарной личности можно назвать его литературное творчество (сборник афоризмов «Credo» [\[10\]](#)), увлечение теософией и философией, живописью (при жизни состоялись две авторские выставки картин композитора), издательством (созданием уникальных обложек для типографий), садоводством, фотографией, коллекционированием. Все его достижения, колоссальная результативность в любом виде деятельности, которым он занимался, крылась в жажде жизни и стремлении успеть многое. Он писал: «сейчас мне кажется, что все это [годы жизни – Г. С.] просто подарок мне...» [\[13\]](#)

Э. Мелартин «наравне с Сибелиусом удостоился пожизненной пенсии от финского сената, и вместе с Р. Каянусом представлял финскую музыку на Первом фестивале музыки Северных стран в Копенгагене» [\[1, с.111\]](#). Однако, несмотря на все заслуги после смерти композитора в 1937 году его имя на несколько десятилетий погрузилось в забвение даже на родине. Сегодня в Финляндии музыка Э. Мелартина переживает второе рождение. Созданное Тууре Ранта-Майер в 1997 году «Общество имени Эрки Мелартина» занимается активным исследованием его композиторского и литературного наследия, публикацией нот, звукозаписью сочинений и популяризацией его музыки среди европейских слушателей.

Библиография

1. Ковнацкая Л. Г. «Финская сюита» Шостаковича в ленинградском музыкальном контексте: из рукописи // Opera Musicologica. 2017. №4 (34). С. 19-34.
2. Копытова, Г. В. Финский композитор Э. Мелартин в Петербурге (по новым материалам) // Русско-финские театральные связи: сб. науч. трудов / Ред. А. Я. Альтшуллер. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 104-111.
3. Нилова В. И. Айно – «калевальская Изольда» эпохи Модерна // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой международной научной конференции. Москва, 2019. С. 229-236.
4. Нилова, В. И. Финская культура в поисках национальной идентичности // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2011. №5 (29). С. 6.
5. Нилова, В. И. Финская музыка периода автономии в пространстве национальной культуры // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2008. №4 (97). С. 41-48.
6. Тишкина, Ю. И. К истории фортепианной музыки Финляндии (Я. Сибелиус, Э. Мелартин, С. Палмгрен) // Русская и финская музыкальная культуры. Проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий. Петрозаводск, 1989, С. 78-90.
7. Хиллила, Р.; Бланшар Хонг, Б. Исторический словарь музыки и музыкантов Финляндии. Гринвуд: Гринвуд-пресс, 1997. 473 с.
8. Ланчай, К. Музыка: заметки о великих мастерах (1992-2018 гг.). Т. 3. Гетеборг: Гетеборг, 2005. 202 с.
9. Лехтонен, Т. Смерть пометила день рождения композитора Эрки Мелартина. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/02/07/kuolema-merkitsi-saveltaja-erkki-melartinin-musiikin-syntymapaivakalenteri> (дата обращения: 02/02/2023)

10. Мелартин, Э. Я верю: афоризмы. Ор. 150. Хельсинки: Издательство финской ассоциации музыкальных библиотек, 2000. 91 с.
11. Поройла, Х. Каталог работ Эрkki Мелартина / под. ред. Х. Поройла. – Хельсинки: Хонкакирья, 2020. 674 с.
12. Ранта-Майер, Т. Назад в будущее - модернистский мир песен Мелартина. Хельсинки. Фенника Герман, 2004.
13. Ранта-Майер, Т. "Ничто не умирает": исследование влияния, творческих связей и восприятия Эрkki Мелартина как личности. – Ювяскюля: Типография университета Ювяскюля, 2008. 71 с.
14. Салменхаара, Э. Эрkki Мелартин. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.blf.fi/artikel.php?id=1500> (дата обращения: 02/02/2023)
15. Тилл, К. Борис Сирпа в музыкальной жизни Выборга// Выборгское литературное общество. Вып. 11, 1996. С. 28-44.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Представленная на рецензию статья «Эрkki Мелартин: жизнь под знаком смерти, творчество во имя жизни» для журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» является кратким биографическим очерком жизни и творчества выдающегося финского композитора, дирижера, педагога и общественного деятеля первой половины XX в. Соответственно, в качестве предмета исследования в ней выступает творческая биография Эрkki Мелартина (1875-1937).

Яркий образный заголовок очерка обусловлен одним из ключевых эпизодов жизни композитора, существенно повлиявшим на выбор профессии и образа жизни Э. Мелартина, на его плодотворную трудоспособность, которой в свое время восхищался более известный его соотечественник Ян Сибелиус. Автор так описывает этот эпизод: «Его путь в профессиональную музыку начался после полученного в юности заключения врачей о приближающейся смерти. Поставленный диагноз оставлял молодому человеку не больше двух лет жизни ... именно осознание близости смерти, как отмечал сам композитор, было лучшим стимулом для активной жизни и творчества».

Как предопределено выбранным автором жанром биографического очерка, проблему статьи составляет пробел в отечественном музыковедении. Затененность роли отдельных выдающихся музыкантов в развитии европейского музыкального искусства более известными именами представляет особую проблемную область микросоциологии и истории искусства. Соответственно, автор преследует не только научную, но и просветительскую цель, восполняя обнаруженный им пробел.

В статье последовательно раскрыты основные этапы биографии композитора, значительно повлиявшие на его творческое становление и профессиональную самореализацию, обозначены наиболее значимые для становления финской музыкальной культуры первой половины XX в. его свершения — композиторские, дирижерские, педагогические и общественные достижения.

Именно гармоничная соразмерность научных и просветительских задач очерка составляет сильную сторону представленной статьи.

Учитывая жанровые ограничения, следует подчеркнуть, что автор не только раскрыл

предмет своего исследования, но и преподнес его читателю в доступной лаконичной форме.

Методология исследования базируется на историко-библиографическом подходе и авторском синтезе научно-просветительских и художественных приемов изложения результатов исследования. Автор максимально избегает формализма, свойственного исследовательскому жанру, добиваясь параллельного решения научных и просветительских задач.

Актуальность необходимости раскрыть для читателя тему вклада Э. Мелартина в развитие финской музыкальной культуры первой половины XX в. автор объясняет единичностью «работ об Э. Мелартине на русском языке ... учитывая количество его сочинений, масштаб деятельности и их значение в истории финской музыки». Соответственно, параллельно решая научные и просветительские задачи, автор проблематизирует существующий пробел в отечественном музыковедении.

Научная новизна статьи вполне очевидна: авторский вклад в отечественное музыковедение составляет обобщение отдельных известных фрагментов жизни и творчества Э. Мелартине, ведущее к осмыслению значимости вклада выдающегося финского композитора, дирижера, педагога и общественного деятеля в развитие финской музыкальной культуры первой половины XX в.

Стиль представленного текста соответствует высоким стандартам научного и научно-популярного стилей. Структура статьи обусловлена классической формой выбранного автором жанра краткого биографического очерка и логикой изложения результатов научного исследования.

Из технических недочетов рецензент обратил внимание на возможную лишнюю скобку в предложении «Э. Мелартин оставил колоссальное эпистолярное наследие. Его обширная переписка со многими деятелями культуры того времени насчитывает более тысячи (!) адресатов), а также многочисленные личные записи, которые до сих пор не систематизированы», а также опisku в слове «почитавшие» («... искренне почитавшие музыкальное искусство...»).

Библиография минимально достаточна для раскрытия проблемной области исследования, но автору следует обратить внимание на соответствие пунктов 4 и 12 описания редакционным требованиям.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

Рецензируемая статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal». Но небольшая доработка все же способна усилить качество публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Дзлиева Д.М. — Историография изучения религиозно-мифологических песен осетин (1900 - 1930-е гг.) //

PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.2.40563 EDN:

GEVMQJ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40563

Историография изучения религиозно-мифологических песен осетин (1900 - 1930-е гг.)

Дзлиева Дзерасса Майрамовна

ORCID: 0009-0006-5295-4983

кандидат искусствоведения

Старший научный сотрудник, Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева - филиал Федерального научного центра "Владикавказский научный центр Российской академии наук"

362044, Россия, республика Северная Осетия-Алания, г. Владикавказ, ул. Магкаева, 12/4, кв. 40

✉ gegusa@gmail.com



[Статья из рубрики "Музыкальная этнография и фольклор"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.2.40563

EDN:

GEVMQJ

Дата направления статьи в редакцию:

24-04-2023

Аннотация: Предметом исследования является историография изучения песенного фольклора осетин, а объектом исследования – религиозно-мифологические песни. Цель статьи состоит в систематизации информационных источников, отражающих историю развития исследовательского интереса к песенному фольклору осетин с акцентом на одном из жанров – религиозно-мифологических песнях. С помощью источниковедческих методов выявляются архивы и фонды, где представлены тексты и напевы осетинского фольклора, даются сведения о рукописях и публикациях народных песен, обозначены имеющиеся нотировки песенных образцов, приводятся характеристики фонозаписей и исследовательских работ. В статье рассмотрены вопросы, касающиеся деятельности собирателей осетинского музыкального фольклора с конца XIX в. по настоящее время. Автор прослеживает этапы становления научной мысли в отношении музыкального фольклора осетин, выделяет работы, непосредственно посвященные религиозно-мифологическим песням. Основные выводы проведенного исследования касаются наблюдений над собирательской и исследовательской деятельностью, развернутой в

1920–1930-е гг. Проанализированные данные свидетельствуют о всплеске интереса к осетинской песенной традиции в целом и данному жанру в частности. Благодаря фольклорным и этнографическим экспедициям 1920-х гг. был собран внушительный комплекс источников. Прорывом в собирательской детальности стало использование фонографа, который, начиная с 1930-х гг. позволил зафиксировать основной корпус традиционных осетинских песен. Вклад автора настоящей публикации связан с систематизацией информационных источников по религиозно-мифологическим песням в связи с этапами становления осетинской музыкальной фольклористики, что определяет научную новизну данной исследовательской работы и ее теоретическую значимость.

Ключевые слова:

осетинские песни, музыкальный фольклор, религиозно-мифологические песни осетин, осетинская этномузыкология, осетинские народные песни, обрядовые песни, песенный фольклор, народные верования, собиратели осетинского фольклора, историография

Историография осетинской фольклористики не раз становилась частью исследовательских работ. В частности, некоторые вопросы собирания и изучения осетинских песен освещены такими учеными как К. Г. Цхурбаева [1], Ф. Ш. Алборов [2], В. И. Бекоев [3] и Е. А. Джагарова [4]. Однако на сегодняшний день в музыкальной фольклористике не существует ни одной специальной работы по изучению песен, посвященных представителям этнорелигиозного пантеона осетин. В данной статье применен фронтальный метод обзора как опубликованных, так и архивных источников (напевы с текстами и без них, в том числе аудиозаписи), где обнародованы образцы этого жанра.

Впервые вопрос о выделении религиозно-мифологических песен как самостоятельного жанра осетинской традиционной музыкальной культуры был поставлен нами в работе «Музыкально-поэтические особенности календарно-обрядового фольклора осетин» [5]. Данные песни объединены представлениями о мироустройстве, адресованы Богу и духам верхнего мира – покровителям различных сторон жизни людей. Они не имеют строгой приуроченности, однако могут исполняться во время календарных праздников, каждый из которых посвящен тому или иному представителю религиозного пантеона, актуализироваться в иных праздничных ситуациях. Образно-поэтическая основа этих песен в обязательном порядке включает молитвенное обращение к Богу и отдельным покровителям, просьбу о благополучии и защите от различных невзгод.

При публикации религиозно-мифологических песен составители предлагали варианты их научно-терминологического обозначения и располагали в различных классификационных категориях. В издании 1927 года «Памятники народного творчества осетин» данные песни вошли в раздел «Старинные песни» [6, с.119], в собрании Б. А. Галаева «Осетинские народные песни» они образуют отдельную группу «Песни о мифологических покровителях» [7, 127], в сборнике текстов «Памятники народного творчества осетин» – это «Мифологические поэзия» [8, 190], в сборнике «Ирон адæмон сфæлдыстад» – песни о небесных покровителях представлены в категории «Праздничные песни и молитвы» [9, 298], в работе В. Бекоева они вписаны в раздел «Календарно-обрядовая поэзия» [3], наконец в статье Таказова Ф.М., посвященной семиозису нарратива, эти песни рассматриваются в рамках жанра мифологических песен

[\[10\]](#).

Приведем имена представителей осетинского религиозно-мифологического пантеона, которым посвящен основной корпус песен:

- 1) *Хуыцау* (иронский диалект) / *Хуцау* (дигорский диалект) ('Хусау / Хуцау') – Бог;
- 2) *Уастырджы* (ир.) / *Уасгерги* (диг.) ('Уаштырджи / Уасгерги') – покровитель мужчин, путников и воинов;
- 3) *Мады Майрæм* (ир.) / *Мадæ Майрæн* (диг.) ('Мады Майрэм / Мадэ Майрэн') – покровительница женщин и детей;
- 4) *Аларды* (ир.) / *Алаурдий* (диг.) ('Аларды / Алаурдий') – покровитель оспы, кори и глазных болезней;
- 5) *Уацилла* (ир.) / *Уацелла* (диг.) ('Аларды / Алаурдий') – покровитель хлебных злаков;
- 6) *Тутыр* (ир.) / *Тотур* (диг.) ('Тутыр / Тутыр') – покровитель волков;
- 7) *Фæлвæра* (ир.) / *Фæлвæра* (диг.) ('Фэлвэра / Фэлвэра') – покровитель домашнего скота;
- 6) *Мыкалгáбыртæ* (ир.) / *Мукалгабуртæ* (диг.) ('Мыкалгабыртэ / Мукалгабуртэ') – покровитель плодородия и изобилия;
- 7) *Æфсáти* (ир.) / *Æфсáтий* (диг.) ('Эфшати / Эфсатий') – покровитель охотников и диких животных;
- 8) *Фыдуáни* (ир.) / *Фудуáни* (диг.) ('Фыдуани / Фудуани') – покровитель погоды;
- 9) *Зæдтæ* (ир.) / *Изæдтæ* (диг.) ('Жэдтэ / Изэдтэ') – духи верхнего мира.

Возникновение интереса к религиозно-мифологическим песням относится к концу XIX вв. Первые слуховые записи осетинских народных песен были сделаны композиторами московской школы – М. М. Ипполитовым и Ивановым и С. И. Танеевым. Именно Сергей Иванович зафиксировал напев религиозно-мифологической «Песни об Афсати», которая была опубликована значительно позже в мемориальном сборнике «Памяти Сергея Ивановича Танеева» [\[11\]](#).

В первые десятилетия XX в. в фольклористических целях стал использоваться фонограф, и образцы осетинской народно-песенной культуры осетин стали записываться на валики. В 1907–1909 гг. акционерным обществом «Граммофон» были записаны и изданы 32 пластинки, на которых были обнародованы осетинские песни в исполнении народных ансамблей и в сольном исполнении народных певцов: А. Аликова, С. Медоева, Б. Медоева, Д. Темираева. Полный аннотированный указатель этих записей был издан в 1911 г. [\[12\]](#), однако установить, где находятся оригиналы звукозаписей, пока не удалось.

Из религиозно-мифологических песен на пластинки зафиксировали довольно обширный и разнообразный репертуар. Некоторые образцы представлены единичными записями музыкального фольклора: *Уациллаы зарæг* ('Песня Уацилла') и *Æфсатийы зарæг* ('Песня Афсати') в исполнении любительского хора под управлением А. Варзиева; *Зæдты зарæг* ('Песня духов верхнего мира') записана от А. Томаева; *Мыкалыгабырты зарæг* ('Песня Мыкалгабырта') зафиксирована хором, руководимым Кураевым (имя народного музыканта не указано). Наиболее известные религиозно-мифологические песни

представлены в нескольких вариантах звукозаписи: *Уастырджийы зарæг* ('Песня Уастырджи') – в 5 вариантах из разных локальных традиций Осетии, а *Алардыйы зарæг* ('Песня Аларды') – в 3 вариантах.

Несмотря на очевидную ценность фонографических фиксаций начала XX в., известный исследователь осетинского фольклора Б. А. Алборов подверг жесткой критике, как сами записи, так и условия, в которых они проводились: «Отсутствовала предварительная тщательная подготовка к исполнению песен: хотя в записях упоминается "хор под управлением" того или другого лица, но видно, что дирижер не справлялся с задачей. <...> Этот недочет усиливается тем обстоятельством, что голоса передаются слабо и в силу того, что певцы не могли приспособиться к исполнению песен перед рупором: голоса то визжат, то еле слышны. Названия песен на многих пластинках перепутаны» [\[13, 20\]](#). Несмотря на выявленные недочеты, историческое значение этих материалов как в деле изучения музыкального фольклора осетин, так и в целях исследования заявленной темы трудно переоценить.

Особое значение в истории фиксации текстов и напевов религиозно-мифологических песен имеют 1920-е гг. – время, когда зарождалась собственно осетинская фольклористика, в том числе музыкальная. В эти годы осуществляются первые целенаправленные фольклорные экспедиции в Осетию, собиратели фиксируют по слуху и с помощью фонографа образцы традиционной народной музыкальной культуры этноса, публикуются первые результаты подобной деятельности.

В 1920-е гг. сформировалась целая плеяда деятелей, внесших значительный вклад в развитие осетинской этномузыкологии: Ахполат Аликов (1877–1949), Виктор Долидзе (1890 –1933); Александр Поляниченко (1895–1968); Ефим Колесников (1891–1975); Андрей Тотиев (1907–19948); Татаркан Кокойти (1908–1980) и Леонид Кулиев (1916–1962). Деятельность этих собирателей была организована на базе Северо-Осетинского регионального отделения Союза композиторов СССР. Поколение собирателей 1920-х гг. не только оставило после себя ценные образцы традиционной музыки осетин, но и способствовало популяризации национальной музыкальной культуры. Образцы многих традиционных песен были обработаны для различных составов и в этом виде вошли в концертную практику. Назовем, среди прочих, аранжировку религиозно-мифологической песни «Æфсати», выполненную Е. А. Колесниковом для смешанного хора а'capella. Она представляет собой яркий пример национально-характерного стиля аранжировки аутентичного фольклора и до сих пор с успехом исполняется исполнительскими коллективами, как профессиональными, так и любительскими.

Одним из наиболее компетентных собирателей и исследователей осетинской музыки 1920-х гг. был В. И. Долидзе. Проведенная им огромная работа до настоящего времени недостаточно изучена, но «безусловно, представляет собой новый и значительный этап в изучении осетинского народного музыкального творчества» [\[1, 23\]](#). В. Долидзе было собрано около 200 осетинских народных песен и наигрышей, однако большая их часть до сих пор не опубликована (его собрание разобщено по фондохранилищам Грузии, Южной Осетии и Северной Осетии – Алании).

Не все записи собирателей 1920-х гг. были обнародованы тогда же. Большая часть материалов вошла в публикации позднейшего времени, а именно в две книги: «Осетинский музыкальный фольклор» [\[14\]](#) и «Сборник песен для осетинских школ» [\[15\]](#). Первое из названных изданий было подготовлено к печати Северо-Осетинским отделением Союза советских композиторов и вышло в свет в 1948 г. Оно было задумано

как первый том антологии песенно-танцевального фольклора осетин, однако второй том так и не был издан. «Осетинский музыкальный фольклор» включает 280 слуховых нотаций, 14 из которых (включая варианты) относятся к группе религиозно-мифологических песен (5% от общего числа примеров).

В данной работе находим 3 варианта *Алардыйы зарæг* ('Песня Аларды'), 7 вариантов *Уастырджийы зарæг* ('Песня Уастырджи') и 2 образца песни *Хуыцауы дзуар* ('Песня Богу'). Кроме того, в единичных примерах фиксируются архаичные и редко встречающиеся песенные сюжеты, посвященные *Фыдыуани* и *Уацилла*. Таким образом, и количественные, и качественные данные свидетельствуют о том, что доля религиозно-мифологических песен и их удельный вес в общей картине жанров осетинского фольклора весьма значителен.

Вместе с тем, особенности организации антологии 1948 г. таковы, что включение этих материалов как полноценных источников для научного исследования религиозно-мифологических песен весьма затруднительно. Основными недостатками издания можно считать представление музыкального материала без подтекстовок или в объеме одной строфы, небрежная паспортизация, редактura поэтических текстов, нивелирующая и даже искажающая стилистическое своеобразие традиционной осетинской песни. Введение этих материалов в научный оборот представляет серьезную текстологическую проблему, поскольку требует реконструкции, основанной на результатах структурно-типологического анализа.

Колоссальную работу в области изучения и популяризации осетинской народной культуры проделали исследователи Северо-Осетинского научно-исследовательского института краеведения в г. Владикавказе (ныне – СОИГСИ ВНЦ РАН), по преимуществу филологи. Научный архив СОИГСИ содержит огромный рукописный фонд включающий, в том числе и тексты религиозно-мифологических песен. Стоит отметить, что пласт текстовых архивных материалов настолько велик, что выходит за рамки настоящего исследования.

Среди публикаций особого внимания заслуживает серия «Памятники народного творчества осетин» [\[16\]](#) [\[6\]](#) [\[17\]](#). В данных сборниках полевые материалы приведены на языке оригинала без напевов. Из религиозно-мифологических песен обратим внимание на такие редкие сюжеты как: *Мадæ Майрæн æмæ фидæ Хуыцау* ('Мады Майрæм и отец Бог') [\[6, 136\]](#); *Уасгергий зар, хæдзари арфи туххæй* ('Песня Уастырджи, в связи с благопожеланиями дому') [\[6, 137\]](#).

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. к сбору музыкального фольклора республик СССР подключаются музыковеды-фольклористы Ленинграда. Под патронажем известного российского ученого-этномузыколога Е. В. Гиппиуса проходит несколько специализированных выездов в Осетию. Наиболее внушительная коллекция полевых материалов по традиционной музыкальной культуре осетин собрана заслуженным деятелем искусств, известным композитором Б. А. Галаевым (1889–1974). В 1928 г. по инициативе и при поддержке Е. В. Гиппиуса Б. А. Галаев отправился в свою первую научную экспедицию в Северную Осетию, снабженный фонографом и валиками. В результате этой поездки Галаев сделал около 300 аудиозаписей в Северной Осетии, а спустя год, в 1929 г., вместе со студентом педагогического института А. Е. Думкаевым он уже фиксировал народные песни в Южной Осетии.

Собранные Б. А. Галаевым фонографические записи составляют основной корпус материалов по народной музыкальной культуре осетин. Зафиксированные фольклорные

материалы ныне хранятся в различных архивах. Записи 1928–30 и 1935–37 гг. находятся в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинского Дома) [ИРЛИ, Фонограммархив: 007F ФВ 428-568 и ФВ 5113-5120(21); 119 F: ФВ 3778-3845; 125 F: ФВ 4019-4038].

Объем религиозно-мифологических песен составляет чуть более 5% от общего числа материалов, зафиксированных собирателем. Из 700 образцов 38 относятся к этому жанру, из них: песни *Уастырджы* (24); *Аларды* (7); *Æфсати* (3); *Мады Майрæм* (2). Наконец, по одной песне адресовано *Хуыцау* и *Фæлвæра*. В фундаментальном издании «Осетинские народные песни» [71] Галаев обнародовал наиболее показательные образцы музыкального фольклора, в том числе религиозно-мифологические песни. Собиратель включил в публикацию 9 примеров песен этого круга: *Уастырджыйы зарæг* (3), *Алардыйы зарæг* (3), *Æфсатийы зарæг* (2) и *Уациллайы зарæг* (1). В этом издании Галаев использовал принципы аналитической нотации и первичной жанровой систематизации осетинских песен, где к конкретному материалу применил идеи Е. В. Гиппиуса, выступившего музыкальным редактором издания. Деятельность Б. А. Галаева в области собирания, изучения и публикации осетинского фольклора на долгие годы заложила основы научной методологии и сформулировала подходы, которые учитываются и развиваются на следующих этапах развития осетинской этномузыкологии.

Среди архивных материалов 1930-х гг. особый интерес вызывают фонографические записи, сделанные шведским ученым Э. Эмсгеймером. В 1936 г. он зафиксировал около 200 образцов осетинских народных песен и наигрышей [ИРЛИ, Фонограммархив: 203F ФВ 5304-5352]. Из категории религиозно-мифологических песен в коллекции Эмсгеймера представлены: *Уастырджыйы зарæг* ('Песня Уастырджы') (12); *Алардыйы зарæг* ('Песня Аларды') (4); *Фæлвæрайы зарæг* ('Песня Фæлвæра') (2). Кроме того, единичные примеры посвящены *Уацилла*, *Фыдуани*, *Мыкалгабырта*, *Æфсати*, и *Мады Майрæм*.

В Фонограммархиве ИРЛИ хранятся также записи осетинского фольклора, выполненные Т. Кокойти в 1939 г. [ИРЛИ, Фонограммархив: 217 ФВ 5489-5515]. Среди 80 образцов разных жанров только 2 относятся к религиозно-мифологическим песням (*Уастырджы* и *Аларды*).

Основные тенденции в собирании и изучении осетинской песенной традиции изучаемого периода, такие как появление первых слуховых записей народных песен и использование фонографа для фиксации оригинального звучания осетинских песен, шли параллельно с российской фольклористикой в целом, составляя важную часть ее единого исторического пути. Мощная экспедиционная работа, развернувшаяся в 1920–1930-е гг., принесла первые серьезные результаты, подарила науке объемный корпус источников, в том числе и по религиозно-мифологическим песням.

После 1930-х гг. по известным политическим причинам деятельность по собиранию и изучению осетинского фольклора практически прекратилась. Лишь через десятилетие после окончания Великой отечественной войны возобновляется сбор и изучение народной музыкальной культуры осетин. Активизация всех сфер исследовательской деятельности в этом направлении связана с последней четвертью XX в. и именами К. Г. Цхурбаевой, Д. С. Хаханова и Ф. Ш. Алборова. Особенностью данного периода научных изысканий является постановка общих вопросов, касающихся системы музыкальных жанров и языковых особенностей осетинского фольклора. Анализ и изучение этого этапа истории науки будет осуществлено в следующих исследованиях автора.

Библиография

1. Цхурбаева К. Г. Некоторые особенности осетинской народной музыки. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1959.
2. Алборов Ф. Ш. Музыкальная культура осетин. Владикавказ: Ир, 2004.
3. Бекоев В.И. Народная поэзия в системе традиционной культуры осетин: Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.01.09 / Бекоев Владимир Исламович. Махачкала, 2010.
4. Джагарова Е. А. Закономерности фонизма в осетинских героических песнях: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Джагарова Елена Алексеевна. Новосибирск, 2008.
5. Дзлиева Д.М. С. Аланкуш. Музыкально-поэтические особенности календарно-обрядового фольклора осетин // Известия СОИГСИ. 2017. № 25(64). С. 160-172.
6. Памятники народного творчества осетин. Вып. 2. Владикавказ: Осетинский научно-исследовательский институт краеведения, 1927.
7. Осетинские народные песни / Сост. Б. Галаев. Москва: Музыка, 1964.
8. Памятники народного творчества осетин: Трудовая и обрядовая поэзия осетин / Сост. Т. А. Хамицаева. Владикавказ: Ир, 1992.
9. Ирон адæмон сфæлдыстад (Осетинское народное творчество). Т. 2. / Сост. З. Салагаева. Владикавказ: Ир, 2007.
10. Таказов Ф.М. Семиозис нарратива мифологических песен-молитвословий осетин // Известия СОИГСИ. 2017. № 26 (65). С. 130-138.
11. Памяти Сергея Ивановича Танеева 1856-1946: Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения / Ред. В. Протопопова. Москва; Ленинград: изд-во и типолитогр. Музгиза, 1947.
12. Каталог Кавказских и Персидских записей Акц. Общества Граммофон. Москва, 1909 г.
13. Алборов Б. А. Изучение и гармонизация осетинских народных песен // Некоторые вопросы осетинской филологии / Ред. Т. А. Хамицаева. Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2005. С. 7-62.
14. Осетинский музыкальный фольклор / Отв. ред. А. С. Тотиев. М.; Л.: Музгиз, 1948.
15. Сборник песен для осетинских школ: Пение (соло, хор) без сопровождения / Сост. комп. Е.А. Колесников. Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд., 1960.
16. Памятники народного творчества осетин. Вып. 1. Владикавказ: Осетинский научно-исследовательский институт краеведения, 1925.
17. Памятники народного творчества осетин. Вып. 3. Владикавказ: Осетинский научно-исследовательский институт краеведения, 1928.

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 следует из заголовка статьи, является «историография изучения мифо-религиозных песен осетин» 1900-1930 гг. Несмотря на то, что описание историографии музыкальной фольклористики осетинских песен 1900-1930 гг. в работе стремиться к исчерпывающей полноте, сложно сделать заключение о степени изученности автором указанного предмета по нескольким обстоятельствам.

Во-первых, во введении отсутствует формулировка историографической проблемы.

Автор ограничивается замечанием, что в обозначенный период (1900-1930) якобы «сведения о фольклоре носили преимущественно фрагментарный характер». Этот тезис автор сам же и опровергает, касаясь, к примеру, исследований Б. А. Галаева. Однако, в представленной на рецензирование работе совершенно отсутствует оценка степени изученности историографии осетинской музыкальной фольклористики обозначенного периода, что не позволяет определить ни проблемное поле, ни научный вклад автора. Во-вторых, ограничившись указанием предмета исследования в заголовке, автор не дал характеристики изучаемого объекта. Читателю приходится догадываться, что если историография музыкальной фольклористики осетинских песен 1900-1930 гг. является предметом, то, по всей вероятности, историография музыкальной фольклористики осетин в целом является предполагаемым объектом исследования. Если догадка верна, то возникает вопрос: неужели за все время существования музыкальной фольклористики осетин никто не касался историографии обозначенного автором периода? Игнорирование автором этого вопроса существенно ограничивает исследовательскую оптику в плане обзора источников: полностью отсутствует, к примеру, анализ корпуса тематических диссертационных работ на предмет наличия/отсутствия в них сведений о предмете исследования; причем, поскольку автор вскользь упоминает, что фольклористикой осетинских песен указанного периода занимались не только музыковеды, но и филологи, необходимые для раскрытия предмета исследования сведения могут содержаться в междисциплинарном поле осетинской фольклористики в целом.

Наконец, в-третьих, из представленного на рассмотрение текста не ясна причина авторского внимания именно к историографии изучения мифо-религиозных песен осетин 1900-1930 гг., т. е. оснований (1) выделения обозначенного периода и (2) ограничения внимания определенным жанром. Здесь, по мнению рецензента, кроется действительно серьезная проблема отечественной фольклористики, которая высвечивается при попытке обосновать верхний предел исторических рамок. Если нижнего предела автор вскользь касается: появление фонографа и упоминаний первых фольклорных экспедиций (т. е. в 1990-е гг. собственно и начинается осетинская музыкальная фольклористика), — то проблема определения верхних границ связана с ответом на вопрос, что же происходит с музыкальной фольклористикой в советское время? Существенная проблема, на взгляд рецензента, кроется в конфликте соцреалистической концепции народности с мифопоэтической спецификой народного творчества. Государственная доктрина официальной народности не способна была впитать полноту содержания народного художественного творчества, особенно музыкально-поэтического, глубоко связанного с сакральными мифологическими и религиозными представлениями о реальности. Не секрет, что государственная культурная политика советского времени была нацелена не на сохранение уникальности аутентичного народного творчества, а на замещение его официально принятой исключительно атеистической эстетикой «пролетариата». Поэтому крайне важно: 1) определить жанр «мифо-религиозных песен осетин», ответив на вопрос: а другие жанры были? 2) ответить на вопросы: осталась ли возможность после 1930-х гг. открыто изучать мифо-религиозные песни осетин и отличаются ли тенденции в осетинской музыкальной фольклористике советского времени от тенденций музыкальной фольклористики других народов СССР? 3) ответить на ключевой вопрос: в 1930 гг. историография изучения мифо-религиозных песен осетин прерывается или она продолжается, или возрождается на каком-то историческом промежутке?

Учитывая выше сказанное, приходится констатировать, что предмет исследования раскрыт в статье не в полной мере.

Методология исследования скреплена обзором эпистолярных источников изучения

мифо-религиозных песен осетин в 1900-1930 гг. Ввиду отсутствия конкретной программы исследования (проблема, цель, задачи и методы их решения, степень изученности проблемы и проч.) и выводов о полноте осуществленного обзора, сложно говорить о том, была ли методология осуществлена: Применил ли автор тематическую, перекрестную или случайную выборку источников? Является ли обзор фронтальным (т. е. полностью охватывающим намеченную область исследования) или автор столкнулся с ограничениями объективного характера? Каковы перспективы дальнейших исследований источников изучения мифо-религиозных песен осетин в 1900-1930 гг. (остались ли белые пятна или тему следует закрыть как полностью изученную)?

Актуальность поднятой автором темы чрезвычайно высока. Её остроту подчеркивает плачевное состояние современной фольклористики, загнанной магистральным технологическим трендом науки в маргинальную область «несущественного» знания. Между тем без теоретического осмысления истинного богатства художественного содержания музыкально-поэтического наследия народов невозможно говорить всерьез и возрождении или укреплении национального самосознания, определяющего субъектность и суверенность современной государственности.

Научная новизна, на взгляд рецензента, выражена в статье имплицитно: автор интуитивно касается серьезных вопросов историографии музыкальной фольклористики и даже акцентирует на них внимание в заголовке статьи, но не раскрывает в полной мере поднятую проблему, не акцентирует ни своего, ни читательского внимания на собственном вкладе в развитие фольклорной музыкологии и её историографии.

Стиль изложения материала стремится к научному, но изобилует множеством помарок: 1) встречается слитное написание слов («... записиосетинских народных песен...», «... была записанамифо-религиозная...»), 2) не все указания дат соответствуют требуемому редакцией стилю («кон. XIX в.», «нач. XX в.», «В конце 20-х – 30-х гг. XX в.» и др.), 3) случаются пунктуационные ошибки («Песня об Афсати» опубликованная значительно позже...» «...плеяда деятелей внесших значительный вклад...» и др.), 4) в некоторых случаях употреблены лишние пробелы перед знаками препинания, 5) в отдельных словах явные опiski («деятель исусств»). Текст, безусловно, нуждается в авторской и редакционной вычитке. Структура статьи, как было отмечено выше, нуждается в доработке. Следует усилить введение, дав определения основных терминов (например, жанру мифо-религиозных песен осетин), сформулировав четко программу исследования, обосновав временные границы предмета исследования и проч. Четкая программа исследования позволит усилить и итоговый вывод, оценив новизну достигнутого результата и определив перспективы дальнейших исследований.

Библиография не в полной мере раскрывает проблемную область исследования (нет литературы за последние 5 лет, нет оценки состояния музыкальной фольклористики за рубежом), а в отдельных пунктах описание не соответствует редакционным требованиям. Апелляция к оппонентам отсутствует. Отдельные критические замечания по источникам, выражены посредством мнения коллег. Вместе с тем автор избегает дискуссий с коллегами, словно разрабатывает несуществующую в научном музыковедческом дискурсе тему.

В силу острой актуальности, статья, безусловно, вызовет интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» после ее доработки автором с учетом замечаний рецензента.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Автор четко и аргументированно представил цель и задачи статьи. Действительно, в музыкальном осетиноведении не существует ни одной специальной работы по изучению песен, посвященных представителям этнорегионального пантеона. Исследователь ограничивает изучаемый период тридцатью годами (1900 - 1930-е гг.) и особо останавливается на выявлении понятийного аппарата, указывая, что интересующий его объект в предшествующих исследованиях называли и располагали «в различных классификационных категориях»: то как «старинные песни» («Памятники народного творчества осетин», 1927 год); то как песни о мифологических покровителях («Осетинские народные песни», собранные Б. Галаевым); то как образцы мифологической поэзии (сборник текстов «Памятники народного творчества осетин»); то как праздничные песни и молитвы (сборник «Ирон адæмон сфæлдыстад»; то как календарно-обрядовая поэзия (В. Бекоев); то как жанры мифологических песен (Ф.М. Таказова). Называя в заголовке статьи изучаемый объект «религиозно-мифологическими песнями», автор, тем не менее, не отстаивает предложенное понятие, не доказывает его адекватность и не призывает научное сообщество использовать именно свой вариант названия как наиболее удобный и реально отражающий его суть. Если для исследователя принципиально использовать именно предложенное определение, это важно подчеркнуть в тексте статьи.

Автор декларирует использование фронтального метода обзора опубликованных и архивных источников, в том числе аудиозаписи с образцами этого жанра. Однако при этом оказываются неучтенными звукозаписи, сделанные английскими звукоинженерами в самом начале XX века и до настоящего времени находящимися в виде виниловых дисков в архиве EMI в Лондоне. Вероятно, исследователь не знаком с работой А.Н. Соколовой «Кавказские дореволюционные звукозаписи как объект научного исследования», опубликованной в Вестнике Адыгейского государственного университета. Серия "Филология и искусствоведение". Вып. 4 (247). – Майкоп, 2019. С. 173-180. Формат рецензии не позволяет привести таблицу из этой статьи целиком (это было бы целесообразно, учитывая то, что автор намерен продолжить свое исследование). Ограничимся одним примером:

Номер матрицы – 1390; номер пластинки - С 2-12169; место записи - Тифлис, март 1909 г.; исполнитель – BAZE MEDOEV; название песни - Usageorgi zar (дигорская) Уастырджыйы зарæг (Песня о Уастырджы) ; место хранения - архив EMI.

Бывая в Северной и Южной Осетии, мы не раз убеждались, насколько активно мифологические герои (языческие божества?) включены в современные бытовые практики. Ни одно застолье не обходится без упоминания Уастырджы и Уацилла. Под их покровительством проводятся семейные и родовые праздники, пекутся и поедаются знаменитые осетинские пироги. Исследовательский интерес вызывает сравнение одной и той же песни, разделенной столетием. Осетинские ученые имеют счастливую возможность слушать и слышать реальный звук столетней давности. Современная техника позволяет «очистить» звук, убрать шумы (это делают специалисты архива EMI) и сделать реальную расшифровку музыкального и поэтического текста.

В целом представленная на рецензию статья весьма информативна, написана хорошим научным языком и достойна публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Овчинников П.Л., Зайцева М.Л. — Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.2.40897
EDN: HLUGJC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40897

Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы

Овчинников Павел Леонидович

ORCID: 0000-0003-3334-0856

доцент, кафедра Эстрадно-джазовой музыки, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

117997, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Садовническая, 33

✉ silversoniq@gmail.com



Зайцева Марина Леонидовна

ORCID: 0000-0001-6255-500X

доктор искусствоведения

профессор, кафедра сольного пения и хорового дирижирования, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

117997, Россия, г. Москва, ул. Садовническая, 33

✉ marinaz1305@mail.ru



[Статья из рубрики "Искусство джаза"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.2.40897

EDN:

HLUGJC

Дата направления статьи в редакцию:

01-06-2023

Аннотация: Предметом исследования является творчество лидеров московской джазовой школы 1950-1960-х гг.: эстрадного оркестра при Мосэстраде под управлением Э. Рознера, джаз-оркестра ЦДРИ Ю. Саульского, Эстрадного оркестра под управлением О. Лундстрема. В статье обобщены результаты исследования отечественного джазового искусства 1950-1960-х гг., обоснована тенденция развития инструментального джаза, дана характеристика репертуарной политики московских джазовых коллективов. Обоснована гипотеза влияния на развитие отечественного джазового искусства 1950-

1960-х гг. тех новаций, которые были сформированы в американском и европейском джазе 1940-1950-х гг. Дана характеристика исполнительских стилей ведущих столичных солистов и коллективов, определена их роль в развитии московской джазовой школы. Научная новизна заключается в проведении анализа исполнительских стилей ведущих московских джазовых солистов и ансамблей 1970-1980-х гг., что позволило обосновать гипотезу о влиянии на отечественное джазовое искусство тенденций, сформировавшихся в американском и европейском джазе 1940-1950-х гг. В их основе – принцип доминирования небольших по составу участников коллективов, стремление к совершенствованию технических и выразительных возможностей всех инструментов ансамбля, на основе использования художественного потенциала солирующих партий. Особенностью московских джазовых коллективов, выступавших наряду с ленинградскими и прибалтийскими ансамблями флагманами отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг., стало усиление экспериментальной направленности в сфере расширения тембровой палитры ансамблевого звучания при помощи использования электронных инструментов и приемов сонористики. Тенденция выдвижения темброво-колористического аспекта музыкального звучания на передовую творческих исканий сближает сферу джазового и академического искусства второй половины XX в.

Ключевые слова:

Эдди Рознер, Юрий Саульский, Олег Лундстрем, Советский джаз, Московская джазовая школа, современный джаз, джазовый оркестр, джазовый композитор, Алексей Козлов, Александр Цфасман

Московская джазовая школа, в период «оттепели», демонстрирует свою способность адаптироваться к изменению социокультурного контекста. Стилевая монолитность сталинской эпохи, выдвинувшей в 1930-е гг. соцреализм в качестве основного направления развития искусства [\[10, с. 136\]](#), сменилась в период оттепели разнообразными ориентирами творчества, когда «на растерявшегося зрителя и читателя обрушилось западное искусство разных эпох и направлений» [\[7\]](#). Мозаичность становится качеством культуры эпохи «оттепели».

Идея свободы и творческого раскрепощения нашла в этот период свое художественное воплощение в новом направлении джазового искусства — «современном джазе» (джаз модерне [modern]). В классическом джазе идея свободы была сбалансирована условиями коммуникации, солирующие партии способствовали решению творческих задач ансамблевого звучания [\[4, с. 73\]](#). Вертикаль коммуникационных проекций в классическом джазе преобладала над горизонталью. В современном джазе наметилась тенденция переменного лидерства, креативного взаимодействия солистов, чьи соло выделяются в пространстве ансамблевого звучания и образуют многочисленные коммуникативные пирамиды (наиболее ярко она проявится в стиле фри-джаз [free jazz]). В данном случае горизонталь коммуникационных проекций начинает преобладать над вертикалью, оказывая на общую архитектуру порой деформирующее и разрушительное влияние.

Отличительной чертой советского джаза периода оттепели от западноевропейской культуры середины XX в. стало отсутствие протестного начала. Критическое, а часто и протестное отношение к буржуазным ценностям, свойственное для западноевропейской музыки середины XX в. [\[2, с. 18\]](#), вытеснялось и, напротив, джаз воспринимался как

средство возможного сближения с западной культурой. Возможно, характер восприятия в данном случае был обусловлен его компенсаторными предпосылками: как отмечали М. Марк и К. Пирсон, «несбывшиеся желания могут привести к тому, что люди будут реагировать на более глубоком уровне на то, по чему они тоскуют, а не на то, что у них уже есть» [\[9, с. 73\]](#).

Сила идеологического воздействия на советское джазовое искусство в период 1960-х гг. обусловлена не только тем, что к нему охладел Н. Хрущев, но и проблемами, связанными с первыми эпизодами внезапной эмиграции джазовых музыкантов в период гастрольных зарубежных поездок. Оставшихся в Японии и вывезенных позднее в США саксофониста Б. Мидного и контрабасиста И. Берукштиса клеймили советские газеты (статья «Вот кто будет играть в их джазе» Т. Тэсс, 1964). Позднее страну покинули В. Пономарев, Р. Кунсман, Н. Левиновский и многие другие. Причины эмиграции — предельная сложность занятий джазовым исполнительством в СССР — не освещались [\[20, с. 49\]](#). Создавалась сложная ситуация для тех, кто остался в стране: каждая книга, статья, написанная бывшими советскими музыкантами и вышедшая за рубежом, ударяла по тем, кто пытался развить отечественное джазовое искусство. «Нам говорили, — вспоминал А. Козлов, — вот вы заодно с ними. И перекрывали кислород» [\[6, с. 40\]](#). Джазовое исполнительство не считалось профессией в советской действительности. Как отмечал джазовый трубач В. Пономарев, звезда кафе «Молодежное», перед отъездом в США, «я просто хочу оставаться с этой музыкой, чем бы мне это в будущем ни грозило» [\[11, с. 47\]](#).

Западная музыка, как отмечает искусствовед, критик Т. Чередниченко, во многом способствовала формированию идентичности послевоенного поколения [\[14, с. 72\]](#). Однако необходимо также учитывать вопросы национальной и региональной идентичности, повлиявшие на формирование советской культуры и искусства. Подчеркивая, что «джаз — это интернациональное искусство» [\[1, с. 75\]](#), В. Аксёнов между тем размышлял об аутоимидже советского джаза, находя его корни в классической русской литературе, в творчестве Ф. Достоевского: «Фольклор вовсе не обязателен для того, чтобы играть по-русски. Нужно просто быть русским в душе, глубоко чувствовать дух России, и тогда будет русский джаз. Вы спрашиваете, почему драматизм, надрыв, меланхолия? Потому что русский джаз идёт от Достоевского» [цит. по: 12, с. 114]. «Стиляга» А. Козлов вторил своему другу Аксёнову, отмечая, что увлечение американской музыкой не означало низкопоклонничества. Параллельно у артиста шел процесс изучения русского фольклора, православных духовных традиций [\[6, с. 50\]](#).

Импульсом для развития джазовой культуры в России стал «прорывной» 1957 г. — год проведения в Москве 6-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Помимо оркестра М. Леграна свои программы демонстрировали диксиленд «Южный крест» (Австралия), группа «Нью-Орлеан Рома» (Италия), джазовый секстет под управлением К. Комеды (Польша), джазовый квартет под управлением Г. Ормслева (Исландия) и др. Значительный вклад в совершенствование отечественного джазового исполнительства в этот период внесли джазовые радиопередачи «Голоса Америки» [\[21, с. 199\]](#). После падения «железного занавеса» в СССР стала просачиваться зарубежная литература, для музыкантов — ноты, которые распространялись небольшими тиражами самиздатовским способом. Все эти факторы в сумме создали условия для джазового «бума» 1960-х гг.

Московские коллективы добиваются значительных успехов на джазовых фестивалях. Серебряную медаль на фестивале 1957 г. завоевал джаз-оркестр Центрального Дома

работников искусств (ЦДРИ) Ю. Саульского, продемонстрировавший высочайший уровень исполнительского мастерства. Юрий Саульский, выпускник теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, продолжил линию А. Цфасмана по критериям исполнительского профессионализма среди своих оркестрантов. Фестивальное выступление 1957 г. оркестра Ю. Саульского, между тем, было отмечено критикой в газете «Советская культура». Авторами статьи в деятельности молодежного оркестра ЦДРИ был выявлен «пагубный пример утери самостоятельности», подвергнут критике «вызывающий» внешний вид оркестрантов: «мы с отвращением наблюдаем за длинноволосыми стилистами в утрированно узких брюках и экстравагантных пиджаках» [\[13, с. 112\]](#).

В рамках Всемирного молодежного фестиваля 1957 г. стихийно сформировался джазовый конкурс с обилием импровизационных программ, в которых принимали участие небольшие коллективы. Среди российских малых ансамблей выступали в основном прибалтийские коллективы: ансамбль «Метроном» (Таллин) и Молодежный секстет рижского радио. Это неслучайно: Москва, Ленинград и столицы прибалтийских республик в период оттепели выступают в качестве центров развития джаза.

Доминирование в джазовой музыке небольших по составу участников коллективов стало результатом тех изменений, которые произошли в американском и европейском джазе 1940-1950-х гг. Ведущей тенденцией этих десятилетий развития джазовой исполнительской культуры стало стремление к совершенствованию технических и выразительных возможностей всех инструментов ансамбля, прежде всего, при помощи расширения возможностей использования художественного потенциала солирующих партий. С появлением небольших джазовых коллективов в Москве (оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова) и Ленинграде (оркестры В. Романенко, Р. Вилкса, С. Пожлакова) данная тенденция постепенно стала проникать и в советскую музыкальную культуру. Позднее, уже в начале XXI в., эту тенденцию выразил Борис Фрумкин, отмечавший, что единственно ценной мотивацией для джазового музыканта в его исполнительской деятельности является не финансовая прибыль, а возможность игры соло: «если он сидит в оркестре и не играет соло — ему неинтересно жить: юность, часы занятий — бессмысленно потраченное время, которое оказывается никому не нужным... Я считаю, ребята должны играть на концертах столько соло, сколько они хотят. Тогда они могут дышать!» [\[13, с. 109\]](#).

Помимо тенденции к расширению сольных разделов в ансамблевом джазовом музицировании, важной тенденцией времени было развитие инструментального джаза. Благодаря приезду в СССР на гастроли американских джазовых коллективов (оркестра Бенни Гудмена в 1962 г., септета Э. Хайнза в 1966 г., джаз-оркестра Иллинойского университета в 1968 г.) советские музыканты составили более адекватное представление о современном состоянии джазового искусства [\[18, с. 47\]](#). Прежде всего, очевидна была специфика американского джаза, в котором доминировала инструментальная сфера. Оркестр А. Цфасмана в основном делал записи на грампластинки и выступал на радио, а в публичной среде ситуация была иная: к началу 1950-х гг. множество джазовых коллективов, выступавших в домах культуры, ресторанах, парках, являлись, по сути, аккомпанирующим составом для выступления вокалиста. Теперь же появилась плеяда музыкантов, хорошо чувствующих стилистику джазового оркестрового звучания.

Среди джазовых деятелей, способствовавших в этот период развитию московского и — шире — советского джаза выделялся, прежде всего, Эдди Рознер — бендлидер,

великолепный трубач, с 1940 по 1947 г. возглавлявший государственный джаз-оркестр Белорусской ССР, а с 1954 г. по 1971 г. руководивший эстрадным оркестром при Мосэстраде. Именно в его оркестре были подготовлены молодые джазовые музыканты, чья деятельность вошла в историю как «джазовый взрыв» 1960-х гг. [\[8, с. 107\]](#). Московскую школу рознеровского оркестра прошли такие выдающиеся джазовые музыканты как Ю. Саульский, В. Терлецкий, А. Герасимов, Д. Голощекин и др.

Мощным импульсом для развития московской школы инструментального джаза стал приезд в столицу Эстрадного оркестра под управлением Олега Лундстрема. Этот оркестр выделяли из числа подобных коллективов исполнительское мастерство. Меткую характеристику джазовых коллективов 1960-х гг. дал Ю. Чугунов: он отмечал, что редкие советские джазовые коллективы полностью состояли из музыкантов-профессионалов, чаще всего это были «паноптикумы»: «скромные и не очень скромные гении, тихие алкоголики и скандалисты, непомерно тщеславные певцы, рабочие сцены с задатками клоунов, интеллигенты и психи, работяги от "сохи", держащие в руках вместо сохи тромбон или саксофон» [\[16, с. 54\]](#).

Отличительной чертой оркестра О. Лундстрема было преобладание инструментальных композиций в репертуаре. Даже при введении песенных или танцевальных номеров выступления оркестра не превращались в театрализованные действия. «Шанхайский» состав оркестра (И. Лундстрем, А. Котяков, И. Горбунцов, Г. Осколков, А. Гравис, З. Хазанкин) постепенно дополнялся молодыми исполнителями (В. Гусейнов, К. Носов, Г. Гаранян, Г. Гольштейн, А. Зубов, С. Григорьев, В. Садыхов, С. Терентьев, М. Окунь и др.). О популярности оркестра свидетельствует факт его приглашения для озвучивания кинофильма «Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов).

Особый колорит оркестровому звучанию придавали аранжировки рижанина В. Долгова, продолжительное время сотрудничавшего с О. Лундстремом. Для стиля аранжировок В. Долгова характерны не диалоги или переключки групп оркестра, а принцип сквозного развития материала, основанного на разнообразных полифонических приемах, оригинальные тембровые сочетания, наложения пластов оркестрового звучания.

Помимо переехавших в Москву Эдди Рознера и Олега Лундстрема перечислим столичные инструментальные коллективы, развившие культуру инструментального исполнительства: диксиленд В. Рубашевского, пианиста, выпускника Московской консерватории (Г. Домани, А. Алчеев, А. Абрамов, З. Шихалиев, В. Глабас), диксиленд В. Грачева, диксиленд А. Мелконова и легендарная «Восьмерка ЦДРИ» (К. Бахолдин, В. Зельченко, Э. Дибай, Г. Гаранян, А. Зубов, А. Гореткин, И. Берукштис, Ю. Рычков), вошедшая позднее в джаз-оркестр ЦДРИ Ю. Саульского.

Репертуарная политика джазовых коллективов 1950-1960-х гг. базируется на сохранении, с одной стороны, академических традиций русской композиторской школы (использование жанра фантазий) и академической исполнительской культуры, предполагающей высочайший профессионализм и виртуозность участников музыкального коллектива, а, с другой стороны, сохранении эстрадной направленности концертных программ: «Фантазия на темы песен И. Дунаевского» в аранжировке Ю. Саульского, «Фантазия на темы песен братьев Покрасс» Ю. Саульского, «Фантазия на темы песен Вано Мурадели» В. Терлецкого, «Фантазия на темы песен В. Соловьева-Седого» В. Старостина и др.)

Другой пласт исполняемых и популярных в этот период сочинений — зарубежная джазовая классика. Высокий профессиональный уровень столичных джазовых

коллективов позволял не только «снимать» на слух композиции с радиоэфиров и магнитофонных записей, но и дополнять их оригинальными приемами оркестровки и аранжировки. Московские и ленинградские джазовые оркестры выделялись оригинальностью интерпретаций композиций Х. Силвера (оркестр О. Лундстрема), Р. Фланагана и А. Шоу (оркестр Л. Утесова).

Благодаря деятелям московской композиторской школы пополняется в этот период оригинальный джазовый репертуар. Композиции Юрия Саульского и Андрея Эшпая стали «золотым фондом» отечественного джазового искусства. Самые известные джазовые композиции Ю. Саульского: Каприччио для 4-х саксофонов, Элегия, Баллада для саксофона-тенора, сюита для джаз-оркестра с хором к спектаклю «Вся королевская рать». Наиболее популярные джазовые композиции А. Эшпая: «Движение», «Allegro con brio», Прелюд и др. Многие песни из обширной киномузыки А. Эшпая стали основой джазовых обработок («А снег идет», «Что знает о любви любовь» и др.).

Вторая половина XX в. стала временем развития творческих импульсов, приведших к формированию и развитию «третьего течения», объединяющего традиции академического искусства с приемами поп-музыки, джаза. Истоки этого явления обнаруживаются в европейском и американском музыкальном искусстве первой половины XX в. [\[15, с. 17\]](#). Многочисленность эпизодов введения элементов джазовой стилистики в сочинения авторов академической композиторской школы становится маркером популярности джаза не только среди публики, но и в их среде: «Golliwog's кэйк-уок» (1908) К. Дебюсси, Соната № 1 (1909) и Соната № 2 «Конкорд, Массачусетс, 1840–1860» (1909–1915) Ч. Айвза, фокстрот «Прощай, Нью-Йорк» (1920) Ж. Орика, «Рэгтайм парохода» из балета «Парад» Э. Сати (1916), Камерная музыка № 1 (1921) и в Сюита для фортепиано «1922» (1922) П. Хиндемита, Концерт для фортепиано (левой руки) с оркестром № 2 ре мажор (1929–1930) и Соната для скрипки и фортепиано № 2 (1923–1927) М. Равеля, цикл «Три рэг-каприччио для фортепиано» (1922) и сюита «Карнавал в Новом Орлеане» (1947) Д. Мийо, в «Шесть джазовых эскизов» (1927) и джаз-оратории «Королевский дуб» (1930) Э. Шультхоффа, «Прелюдия, fuga и риффы» для кларнета и инструментального ансамбля (1949) Л. Бернштейна и др. В 1958 г. Г. Шулер, стремившийся объединить джаз с традициями академической музыки, создает группу «Jazz and Classical Music Society». Революционным казалось в то время даже прием введения в ансамбль, состоящий из музыкантов с консерваторским образованием, ритм-группы, создающей эффект «ритмизации классики», усиленной артикуляции метроритмических рисунков (вокальная группа «The Swingle Singers», Трио Ж. Лусье). Более глубоким проникновением в образно-эмоциональное содержание оригинального текста демонстрируют аранжировки выдающихся К. Джарретт, Ч. Кория, Р. Уолдман, Ф. Херш).

Джазовые идиомы (импровизационность, характерная оркестровка, ритм и интонационная сфера) проникают и в сочинения русских и советских авторов. Среди наиболее известных произведений такого рода отметим Рапсодию на тему Паганини С. В. Рахманинова, Рэгтайм из «Истории солдата» (1918), Рэгтайм для одиннадцати инструментов (1918), Piano-Rag-Music (1919) и «Ebony Concerto» (1940) И. Ф. Стравинского, фокстрот «Таити-трот» (1928) и Сюиту для джаз-оркестра № 1 (1934) Д. Д. Шостаковича, Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1966) Р. К. Щедрина, Симфония № 1 (1969–1972) А. Г. Шнитке, «Пять историй о господине Кёйнере по Бертольду Брехту» (1966) и Концерт для фортепиано с оркестром (1974) Э. В. Денисова. Как отмечал А. В. Чернышов, «в 50-е годы прошлого столетия очень ярким явлением в европейской и американской культуре стало так называемое “третье течение”, где джазовая и

академическая традиция слились в единое концептуальное целое» [\[15, с. 18\]](#).

Ярким представителем «третьего течения» в советской музыке второй половины XX в. становится композитор и пианист Николай Гиршевич Капустин (род. 22.11.1937 г. в селе Горловка, УССР), выпускник московской консерватории (класс А. Б. Гольденвейзера). Благодаря дружбе с А. Михалковым, композитор имел возможность в 1950-е гг. слушать на даче друга «Голос Америки» и передачи с выступлениями К. Бэйси, Г. Миллера, Л. Армстронга. Еще во время учебы в консерватории музыкант подрабатывал написанием аранжировок для биг-бэндов.

В качестве джазового музыканта Николай Капустин дебютировал в оркестре ЦДРИ под руководством Ю. Саульского на Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве (1957), исполнив своё первое сочинение — «Концертино» для фортепиано с оркестром соч. 1. С 1961 по 1972 гг. Капустин работал штатным пианистом в оркестре Олега Лундстрема, с 1972 по 1977 гг. — в оркестре «Голубой экран», выступая также в составе Государственного симфонического оркестра кинематографии, участвуя в записях киномузыки до 1984 г. Музыкант отмечал, что годы работы в оркестре О. Лундстрема стали его «второй консерваторией» [\[3\]](#), в которой он в результате создания множества аранжировок и игры на слух постиг тонкости джазовой стилистики, многообразия приемов импровизации [\[19, с. 37\]](#).

В эти же годы Капустин начал активную композиторскую деятельность. За время работы в оркестре Олега Лундстрема им было написано немало произведений, самые значимые из которых: Первый фортепианный концерт (1961), Вариации для фортепиано и джаз-бэнда соч. 3, Хорал и fuga для джаз-бэнда соч. 4, Пьеса для трубы и джаз-бэнда соч. 5, «Rosemaria Fantasia» для струнного ансамбля и джаз-бэнда соч. 6, «Токката» соч. 8, «Аквариум — блюз» соч. 12. Сочинения Капустина стилистически близки джазу (джазовая гармония, характерный метро-ритм и т.д.), при этом композитор использовал принципы формообразования, почерпнутые как из джазовой, так и из академической музыки: импровизационные разделы включаются в типичные для нее формы (трехчастные, сонатного allegro) [\[17, с. 140\]](#). Композитор фиксировал все элементы импровизационных разделов, что не умаляет общего ощущения от музыки Н. Капустина как живой и непосредственной.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что «оттепель» акцентировала идеи свободы, раскрепощения человека, которые стали импульсом для развития советского джаза. Усиливается тенденция креативного взаимодействия солистов, увеличения эпизодов соло в ансамблевом звучании, импровизационного раскрепощения музыкантов. Следствием активизации этих тенденций становится преобладание небольших джазовых коллективов (в Москве – оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова). Важным фактором популяризации джаза у советского слушателя стала инициатива Московской филармонии по объединению гастрольных и фестивальных графиков, распространившаяся в дальнейшем по другим российским городам (Рига, Новосибирск, Куйбышев, Саратов и др.). Данная инициатива стала не только эффективным средством привлечения слушателя и эффективным средством популяризации джаза, но и мощной экономической поддержкой творческих проектов.

Московская джазовая школа в период 1950-1960-х гг. характеризуется усилением экспериментального начала, акцентированием выразительных возможностей солирующих партий, поисками в области тембровой колористики. Данные тенденции окажутся востребованными в практике развития джазового и академического искусства XX–XXI

вв. [\[5, с. 175\]](#).

Библиография

1. Аксенов В. П. Одно сплошное Карузо. М.: Эксмо, 2014. 592 с.
2. Брусиловская Л. Б. Культура повседневности эпохи «оттепели»: Метаморфозы стиля: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2000. 26 с.
3. Волков К. Меж двух миров: джаз в академической классике и наоборот. Композитор Николай Капустин (1937-2020) [Электронный ресурс] // Джаз.Ру. 04.07.2020. Режим доступа: <https://www.jazz.ru/2020/07/04/in-memori-am-nikolai-kapustin/?ysclid=le13qy5bf7591745967>.
4. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Джаз и современное скрипичное искусство // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-4 (86). С. 71-75.
5. Зайцева М.Л., Сушкова-Ирина Я.И., Буданов А.В. Саунд-драма: стилистические особенности и опыт презентации в отечественном искусстве начала XXI века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 175–184. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.175-184.
6. Козлов, А. С. Джаз, рок и медные трубы. М.: Эксмо, 2009. 768 с.
7. Кондаков И. В. Феномен «эстрадности» в культуре оттепели [Электронный ресурс] // Художественная культура. 2018. № 4 (26). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-estradnosti-v-kulture-ottepeli?ysclid=licwa3nu4918983209>
8. Левиновский Н. Я. Держи квадрат, чувак!. New York: Liberty Publishing House, 2007. 343 p.
9. Марк М., Пирсон К. Герой и Бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / Пер. с англ. под ред. В. Домнина, А. Сухенко. СПб: Питер, 2005. 336 с.
10. Овчинников П.Л. Становление московской джазовой школы в творчестве Валентина Яковлевича Парнаха. // Вестник музыкальной науки. – 2023. Т. 11, № 1. – С. 136-145. – (0,46 п.л.). DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-136-145
11. Пономарев В. На обратной стороне звука. М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. 253 с.
12. Резаков Я. О. Гетеро-, аутоимидж русской литературы в прозе третьей волны эмиграции: традиции Дж.Д. Сэлинджера в творчестве В.П. Аксенова и С.Д. Довлатова: дисс. ... канд. филолог. наук. Брянск, 2021. 177 с.
13. Российский джаз. В 2-х т. Т. 1 / Под ред. К. Мошкова, А. Филипповой. СПб.: Планета музыки, 2013. 608 с.
14. Чередниченко Т. В. Типология советской массовой культуры. Между «Брежневым» и «Пугачёвой». М.: РИК Культура, 1994. 256 с.
15. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции: автореф. дисс. канд. искусствоведения. М., 2008. 24 с.
16. Чугунов Ю. Н. Семь кругов джаза: Рассказы и очерки. М.: Издательский центр «Старая Басманная», 1999. 320 с.
17. Creighton R. J. A man of two worlds: classical and jazz influences in Nikolai Kapustin's Twenty-four preludes, op. 53. The University of Arizona, 2009. 281 p.
18. Olmstead N. Solo jazz Piano: the linear approach. Berkley press, 2003. 62 p.
19. Roberts E. J. Classical jazz: the life and musical innovations of Nikolai Kapustin. The University of Alabama, 2013. 144 p.

20. Troitsky A. Back in the USSR: The true story of rock in Russia. L.: Omnibus Press, 1987. 154 p.
21. Yurchak A. Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation. Princeton, NJ: Princeton univ. press, 2006. 331 p.

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 «Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы», в которой автором предпринята попытка исследования советского музыкального искусства указанного периода.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что московская джазовая школа в период 1950-1960-х гг. характеризуется усилением экспериментального начала, акцентированием выразительных возможностей солирующих партий, поисками в области тембровой колористики.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая научная составляющая, которая должна содержать материал по актуальности, научной новизне исследования, информация по научной обоснованности проблематики. Библиографический анализ также не проведен автором. Текст статьи представляет в основном описание развития джазового искусства в Советском Союзе. Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий исторический, социокультурный, сравнительный и художественный анализ.

Авторм указана прямая зависимость развития джазового искусства в стране в указанный период от социально-политических факторов: в период «оттепели» джаз демонстрирует свою способность адаптироваться к изменению социокультурного контекста. Как замечает автор, «оттепель» акцентировала идеи свободы, раскрепощения человека, которые стали импульсом для развития советского джаза. После падения «железного занавеса» появлялись радиопередачи, нотная литература.

Автор отмечает, что несмотря на интерес советских джазовых исполнителей к иностранной джазовой музыке и исполнителям, им удалось выработать уникальный стиль, в котором было характерно отсутствие протестного начала и принятие русской классической литературы (Ф.М. Достоевский) в качестве философского обоснования музыки.

Автор определяет 1957 год как прорывной для развития джазового искусства в Советском Союзе, так как в это год в Москве проводился 6-й Всемирный фестиваль молодежи и студентов, и музыканты получили возможность общения и обмена опытом с зарубежными исполнителями.

Анализируя развитие джазового жанра во второй половине XX века, автор наблюдает усиление тенденции креативного взаимодействия солистов, увеличения эпизодов соло в ансамблевом звучании, импровизационного раскрепощения музыкантов. Следствием активизации этих тенденций становится преобладание небольших джазовых коллективов (в Москве – оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова), где возможность солировать и развивать свою технику исполнения появляется у большого количества музыкантов.

Важным фактором популяризации джаза у советского слушателя автор считает инициативу Московской филармонии по объединению гастрольных и фестивальных графиков, распространившаяся в дальнейшем по другим российским городам (Рига,

Новосибирск, Куйбышев, Саратов и др.). Данная инициатива стала не только эффективным средством привлечения слушателя и эффективным средством популяризации джаза, но и мощной экономической поддержкой творческих проектов.

Особое внимание автор уделяет изучению формирования и развития «третьего течения», объединяющего традиции академического искусства с приемами поп-музыки, джаза. Истоки этого явления автор обнаруживает в европейском и американском музыкальном искусстве первой половины XX века. Многочисленность эпизодов введения элементов джазовой стилистики в сочинения авторов академической композиторской школы становится маркером популярности джаза не только среди публики, но и внутри музыкальной среды, о чем свидетельствует прием введения в ансамбль, состоящий из музыкантов с консерваторским образованием, ритм-группы, создающей эффект «ритмизации классики», усиленной артикуляции метроритмических рисунков.

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 взаимовлияния искусства и происходящих в обществе социокультурных трансформаций 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 21 источника, в том числе и иностранного, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, автор 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 после устранения указанных выше недостатков.

Англоязычные метаданные

The Phenomenon of Sacrality in the "Liturgical" Symphony of Andrey Eshpai

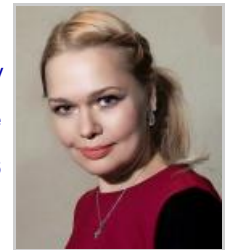
Dunaevskaya Alla

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Music Theory, M. M. Ippolitov-Ivanov State Music and Pedagogical Institute

109147, Russia, g. Moscow, ul. Marksistskaya, 36

✉ novalyo@yandex.ru



Abstract. The focus of this article is the Sixth "Liturgical" Symphony of Andrei Yakovlevich Eshpai, one of the brightest representatives of the national and world musical culture of our time. The composition is considered in the perspective of sacrality, which fully determines its artistic and constructive patterns and dramatic perspective.

The scientific novelty of the work is due to the subject of research itself, which was first used in relation to this work. To study the phenomenon of sacrality, it was necessary to use an interdisciplinary approach, which includes methods of system-structural, comparative, semiotic, hermeneutic analysis. Close attention was paid to considering the properties of musical texture as the main indicator of the spatiotemporal organization of musical material. The connotative-denotative properties of the musical syntax turned out to be analytically significant. No less important was the role of intertextual interactions that determine the language mechanisms of the text and reveal the plan of its content.

It was established that the phenomenon of sacrality, responding to the aesthetic attitudes of the master, is implemented comprehensively - as a conjugation of philosophical, mythological and spiritual-religious discourses, each of which has its own system of signs. The functioning of sign systems at the syntagmatic and paradigmatic levels of the text lead to linguistic differences in the instrumental and choral sections of the symphony, reveal phenomena of semantic multiplicity, polychronicity, ensuring the end-to-end formation and development of the liturgical idea. As a result of such interactions, the genre space of the symphony is formed, which is a synthetic, universal, communicative concept.

Keywords: musical text, denotation, connotation, musical texture, contemporary domestic music, Andrey Yakovlevich Eshpai, symphony, sacrality, symphonic dramaturgy, znamenny chant

References (transliterated)

1. Eshpai A. Ya. Neproshedshee vremya: Besedy raznykh let. M.: Kompozitor, 2005. 112 s.
2. Gulyanitskaya N.S. Zametki o stilistike sovremennykh dukhovno-muzykal'nykh kompozitsii // Muzykal'naya akademiya. M.: 1993. Vyp. 4. S. 7-13.
3. Fedorova I.V. Sakral'noe i ego ponyatiino-terminologicheskii status // Gumanitarnyi vektor. Chita, 2011. N 2 (26). S. 72-75. DOI: 10.21209/1996-7853. URL: <https://znanium.com/read?id=308071>
4. Vorob'eva S.N. Sakral'nost' (sakral'noe) kak konstitutivnoe svoistvo religioznogo diskursa // Filologiya: Nauchnye issledovaniya. 2019. N 6. DOI: 10.7256/2454-0749.2019.6.31121 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31121

5. Konovalova N.I. Sakral'nyi tekst kak lingvokul'turnyi fenomen: dis. ... d-ra filol. nauk. Ekaterinburg, 2007. 354 s.
6. Medvedev A.V. Sakral'noe kak prichastnost' k absolyutnomu. Ekaterinburg: Bank kul'turnoi informatsii, 1999. 152 s.
7. Kovalev A.B. Dukhovnaya muzyka otechestvennykh kompozitorov vtoroi poloviny XIX — nachala XXI veka: zhanrovaya tipologiya: dis. ... d-ra isk. M., 2018. 473 s.
8. Urvantseva O.A. Romanticheskii stil' i ego prelomleniya v dukhovnoi muzyke russkikh kompozitorov KhKh veka // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Chelyabinsk, 2010. Vyp. 43. N 13 (194). S. 178–184.
9. Gulyanitskaya N.S. Poetika muzykal'noi kompozitsii: Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki. M: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2002. 432 s.
10. Krasil'nikova M.B. Problema sootnosheniya vremeni i vechnosti v russkoi dukhovnoi kul'ture rubezha XIX–XX vv.: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Barnaul, 2004. 23 s.
11. Shnitke A.G. Staticheskaya forma. Novaya kontseptsiya vremeni // Al'fred Shnitke. Stat'i o muzyke / pod red. A. V. Ivashkina. M.: Kompozitor, 2004. S. 72–75.
12. Stognii I.S. Konnotativnye svoistva muzykal'nogo teksta. Monografiya. M.: Izd-vo RAM im. Gnesinykh, 2013. 224 s.
13. Bart R. [Bart R.] S/Z: per. s fr. izd. 2-e, ispr. / pod. red. G. K. Kosikova. M.: Editorial URSS, 2001. 232 s.
14. Lobzakova E.E. Drevnerusskii raspev i sovremennoe kompozitorskoe tvorchestvo: tipologiya sopryazhenii // Problemy muzykal'noi nauki. M.: 2020. N 1(38). S. 7–14.
15. Kholopov Yu. N. O russkoi i zarubezhnoi muzyke: Stat'i. Materialy / Pod red. T. S. Kyuregyan. M.: Nauchno-izdatel'skii tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2022. 878 s.
16. Akopyan L.O. Analiz glubinnoi struktury muzykal'nogo teksta. M: Praktika, 1995. 256 s.
17. Kardash (Dunaevskaya) A.E. Simfonii Andrey a Eshpaya: poetika zhanra: dis. ... kand. isk. M., 2008. 265 s.
18. Krasnikova T.N. Faktura v muzyke KhKh veka. M.: Izd-vo RAM imeni Gnesinykh, 2008. 221 s.
19. Novoselova (Dunaevskaya) A.E. Intonatsionnyi oblik mira v simfoniakh Andrey a Eshpaya // Vestnik AKhI. M.: 2017. N 7. S. 84–90.
20. Florenskii P.A. Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh. M.: Progress, 1993. 324 s.
21. Dahlhaus C. La idea de la musica absoluta. Barselona: Ideamusica, 1999. 154 p.

Ondes Martenot: repertoire and performers

Lavrova Svetlana Vital'evna

Doctor of Art History

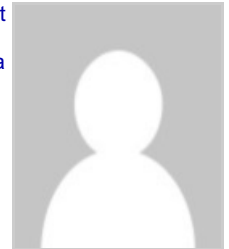
Associate Professor, Head of Research and Development Department at Vaganova Academy of Russian Ballet

191023, Russia, g. Saint Petersburg, ul. Zhdanovskaya, 2

✉ slavrova@inbox.ru



Li Menkhan'



Abstract. The article is devoted to the history of performance on a rare instrument of the Waves of Martenot. Its history of creation, repertoire and performance capabilities have not yet become the subject of a separate study, while at the Paris Conservatory there is still a class of Waves of Martenot, and the repertoire is periodically replenished. In connection with these facts, the coverage of the features of a musical instrument seems to be a very relevant topic. For the analysis, the main material was the works specially written for the Waves of Martenot, which can be used to determine the specifics of a particular version of the instrument that determined its technical capabilities, as well as various interviews of performers on the Waves of Martenot. The conclusion of the study is the discovery of new opportunities for enriching the timbre due to the established repertoire and the circle of performers on the instrument, as well as a special stylistic pluralism and sound imaging capabilities that determined the specifics of the instrument and at the same time its concert and cinematic fate, where it is widely used both in academic, film music, and in rock bands. The object of the study is the electromusical instrument Martino Waves, which became widespread in performing practice and composer's work of the 20th century. The subject of the research is the existing performing repertoire of Waves Martenot and performing practice. The novelty of the study lies in the fact that this is the first study in Russian about this music instrument. The applied methodology is based on a comparative analysis of various versions of the Martenot Waves instrument, the material for which are works created by composers in different years when its creator, Maurice Martenot, modified the instrument's design.

Keywords: Natalie Forget, Christine Ott, Jeanne Lorient, performing technique, electrical musical instruments of the, André Jolivet, Tomas Bloch, Moris Martenot, Ondes Martenot, Dimitris Levidis

References (transliterated)

1. Fred K.: Musik des technischen Zeitalters, Zürich 1956, S. 51.
2. Levidis, D: "Poème symphonique", hrsg. von Jean Darimont, Paris 1929.
3. Laurendeau, Jean: Maurice Martenot, luthier de l'électronique, S. 101.
4. Lorient. Technique de l'onde électronique type Martenot, volume 1: Le Clavier. Alphonse Leduc.
5. Editions Musicales, Paris, 1987. Elektronnyi slovar' Akademik [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/362958> (data obrashcheniya: 26.04.2023).
6. Ofitsial'nyi sait Kristin Ott. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.christineott.fr/ondesmartenot.html> (data obrashcheniya: 26.04.2023).
7. Ofitsial'nyi sait Tomasa Blokh. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.thomasbloch.net (data obrashcheniya: 26.04.2023).
8. Ofitsial'nyi sait Natali Forzhe. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.nathalieforgetondes.com (data obrashcheniya: 26.04.2023).
9. Ofitsial'nyi sait Takashi Kharada. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa:

- www.mirabeau.cool.ne.jp/onde/ (data obrashcheniya: 26.04.2023).
10. Ofitsial'nyi sait Vakany Ichikhasi. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.ondes-martenot.com/ (data obrashcheniya: 26.04.2023).
 11. Ofitsial'nyi sait Sesiil' Lartigo. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.cecileondesmartenot.com (data obrashcheniya: 26.04.2023).
 12. Ofitsial'nyi sait Bruno Perro. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.brunoperrault.com/ (data obrashcheniya: 26.04.2023).
 13. Ofitsial'nyi sait Nadi Ratsimandresi. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.nadiaratsimandresy.com (data obrashcheniya: 26.04.2023).
 14. Ofitsial'nyi sait federatsii Voln Marteno. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <https://federation-martenot.fr/> (data obrashcheniya: 26.04.2023).
 15. Forzhe N. «Kogda igraesh' na volnakh, nado byt' spokojnym» (Interv'yu N. Surninoy) [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <https://sgaf.ru/pressa/26255> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
 16. Lartigo S. «K volnam Marteno prikhodyat ochen' slozhnymi putyami» (Interv'yu E. Baburinoy). [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: https://stravinsky.online/siesil_lartigo_k_volnam_marteno_prikhodiat_ochien_slozhny_mi_putiami (data obrashcheniya: 14.02.2023).

Erkki Melartin: life marked death, music for life

Sycheva Galina Sergeevna 

PhD in Art History

Senior lecturer of the Department of Music History of the Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov

344002, Russia, Rostovskaya oblast', g. Rostov-Na-Donu, ul. Budennovskii, 23

✉ sgs-music@yandex.ru

Abstract. The object of research of this article is the Finnish musical culture. The subject of the study is the life and work of composer, teacher, conductor and educator Erkki Melartin (1875-1937). The purpose of the article is to recreate the personal and creative portrait of E. Melartin as one of the outstanding musicians of Finland in the first half of the twentieth century. The author examines in detail the biography of the composer in close connection with all types of his activities, gives a description of the main directions of the composer's creativity. The author pays special attention to the administrative activities of E. Melartin as the head of the Helsingfors Music Institute (now the Sibelius Academy), his conducting and pedagogical work.

The main conclusions of the study: Erkki Melartin made a tremendous contribution to the development of culture and musical professional education in Finland; his impressive compositional heritage (with many influences of other composers and folklore of Karelia) has bright and distinctive features; E. Melartin is the author of the first national opera ("Aino") and the first large-scale national ballet ("Blue Pearl"). Among his students: Aarre Merikanto, Jurje Kilpinen, Vyane Raitio, Ilmari Hannikainen, Uuno Klami, Sulho Ranta and Helvi Leiviska – those who later formed the elite of the Finnish school of composition of the twentieth century. The article for the first time in Russian musicology publishes detailed information about the life, work and social activities of the composer.

Keywords: Vyborg friends of music, ballet Blue Pearl, opera Aino, Finnish music education,

Finnish music, Sibelius Academy, Finnish musical culture, Helsingfors Institute of Music, Erkki Melartin, Martin Vegelius

References (transliterated)

1. Kovnatskaya L. G. «Finskaya syuita» Shostakovicha v leningradskom muzykal'nom kontekste: iz rukopisi // Opera Musicologica. 2017. №4 (34). S. 19-34.
2. Kopytova, G. V. Finskii kompozitor E. Melartin v Peterburge (po novym materialam) // Russko-finskie teatral'nye svyazi: sb. nauch. trudov / Red. A. Ya. Al'tshuller. L.: LGITMiK, 1989. S. 104-111.
3. Nilova V. I. Aino – «kaleval'skaya Izol'da» epokhi Moderna // Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Materialy Chetvertoi mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moskva, 2019. S. 229-236.
4. Nilova, V. I. Finskaya kul'tura v poiskakh natsional'noi identichnosti // Izrail' KhKhI. Muzykal'nyi zhurnal. 2011. №5 (29). S. 6.
5. Nilova, V. I. Finskaya muzyka perioda avtonomii v prostranstve natsional'noi kul'tury // Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. 2008. №4 (97). S. 41-48.
6. Tishkina, Yu. I. K istorii fortepiannoi muzyki Finlyandii (Ya. Sibelius, E. Melartin, S. Palmgren) // Russkaya i finskaya muzykal'naya kul'tury. Problemy natsional'noi traditsii i mezhkul'turnykh vzaimodeistvii. Petrozavodsk, 1989, S. 78-90.
7. Khillila, R.; Blanshar Khong, B. Istoricheskii slovar' muzyki i muzykantov Finlyandii. Grinvud: Grinvud-press, 1997. 473 s.
8. Lanchai, K. Muzyka: zametki o velikikh masterakh (1992-2018 gg.). T. 3. Geteborg: Geteborg, 2005. 202 s.
9. Lekhtonen, T. Smert' pometila den' rozhdeniya kompozitora Erkki Melartina. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/02/07/kuolema-merkitsi-saveltaja-erkki-melartinin-musiikin-syntymapaivakalenteri> (data obrashcheniya: 02/02/2023)
10. Melartin, E. Ya veryu: aforizmy. Op. 150. Khel'sinki: Izdatel'stvo finskoi assotsiatsii muzykal'nykh bibliotek, 2000. 91 s.
11. Poroila, Kh. Katalog rabot Erkki Melartina / pod. red. Kh. Poroila. – Khel'sinki: Khonkaki'ya, 2020. 674 s.
12. Ranta-Maier, T. Nazad v budushchee - modernistskii mir pesen Melartina. Khel'sinki. Fennika German, 2004.
13. Ranta-Maier, T. "Nichto ne umiraet": issledovanie vliyaniya, tvorcheskikh svyazei i vospriyatiya Erkki Melartina kak lichnosti. – Yuvyaskyulya: Tipografiya universiteta Yuvyaskyulya, 2008. 71 s.
14. Salmenkhaara, E. Erkki Melartin. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.blf.fi/artikel.php?id=1500> (data obrashcheniya: 02/02/2023)
15. Till, K. Boris Sirpa v muzykal'noi zhizni Vyborga// Vyborgskoe literaturnoe obshchestvo. Vyp. 11, 1996. S. 28-44.

Historiography of the study of mytho-religious songs of Ossetians before the 1930s.



Abstract. The subject of the study is the historiography of the study of Ossetian song folklore. The object of the study is mytho-religious songs. The purpose of the article is to systematize information sources reflecting the history of the development of research interest in the song folklore of Ossetians, paying special attention to mytho-religious songs. With the help of source research methods, handwritten collections, music collections, notes of individual samples in music publications, descriptions of audio recordings, research works were identified. This article discusses issues related to the activities of various collectors of Ossetian musical folklore. The author traces the stages of the formation of scientific thought, and the development of collecting activities. The most significant works are highlighted, including samples of mytho-religious songs of Ossetians. The main conclusions of the study relate to observations on the activities deployed in the 1920s - 1930s and related to various collectors. The analyzed data indicate an undoubted interest in the Ossetian song tradition. Thanks to folklore and ethnographic expeditions of the 1920s, an impressive set of materials of Ossetian song folklore was collected, but it is worth noting the careless attitude of collectors to the poetic text. Quite often it is presented in a distorted version, in the volume of one stanza, and sometimes it is completely absent. The breakthrough in collecting detail was the appearance of the phonograph. Phonographic recordings made in the 1930s. they still make up the main body of materials on the folk musical culture of Ossetians. A special contribution of the author to the study of the topic is the systematization of information sources on mytho-religious songs, which determines the scientific novelty of this research work.

Keywords: historiography, collectors of Ossetian folklore, folk beliefs, song folklore, ritual songs, Ossetian ethnomusicology, ossetian folk songs, musical folklore, mytho-religious songs of Ossetians, ossetian songs

References (transliterated)

1. Tskhurbaeva K. G. Nekotorye osobennosti osetinskoi narodnoi muzyki. Ordzhonikidze: Severo-Osetinskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1959.
2. Alborov F. Sh. Muzykal'naya kul'tura osetin. Vladikavkaz: Ir, 2004.
3. Bekoev V.I. Narodnaya poeziya v sisteme traditsionnoi kul'tury osetin: Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni doktora filologicheskikh nauk: 10.01.09 / Bekoev Vladimir Islamovich. Makhachkala, 2010.
4. Dzhagarova E. A. Zakonomernosti fonizma v osetinskikh geroicheskikh pesnyakh: Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Dzhagarova Elena Alekseevna. Novosibirsk, 2008.
5. Dzlieva D.M. S. Alankush. Muzykal'no-poeticheskie osobennosti kalendarno-obryadovogo fol'klora osetin // Izvestiya SOIGSI. 2017. № 25(64). S. 160-172.
6. Pamyatniki narodnogo tvorchestva osetin. Vyp. 2. Vladikavkaz: Osetinskii nauchno-issledovatel'skii institut kraevedeniya, 1927.
7. Osetinskie narodnye pesni / Sost. B. Galaev. Moskva: Muzyka, 1964.

8. Pamyatniki narodnogo tvorchestva osetin: Trudovaya i obryadovaya poeziya osetin / Cost. T. A. Khamitsaeva. Vladikavkaz: Ir, 1992.
9. Iron adæmon sfældystad (Osetinskoe narodnoe tvorchestvo). T. 2. / Cost. Z. Salagaeva. Vladikavkaz: Ir, 2007.
10. Takazov F.M. Semiozis narrativa mifologicheskikh pesen-molitvoslovii osetin // Izvestiya SOIGSI. 2017. № 26 (65). S. 130-138.
11. Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneeva 1856-1946: Sbornik statei i materialov k 90-letiyu so dnya rozhdeniya / Red. V. Protopopova. Moskva; Leningrad: izd-vo i tipolitogr. Muzgiza, 1947.
12. Katalog Kavkazskikh i Persidskikh zapisei Akts. Obshchestva Grammofon. Moskva, 1909 g.
13. Alborov B. A. Izuchenie i garmonizatsiya osetinskikh narodnykh pesen // Nekotorye voprosy osetinskoi filologii / Red. T. A. Khamitsaeva. Vladikavkaz: Izdatel'sko-poligraficheskoe predpriyatie im. V. A. Gassieva, 2005. S. 7-62.
14. Osetinskii muzykal'nyi fol'klor / Otv. red. A. S. Totiev. M.; L.: Muzgiz, 1948.
15. Sbornik pesen dlya osetinskikh shkol: Penie (solo, khor) bez soprovozhdeniya / Sost. komp. E.A. Kolesnikov. Ordzhonikidze: Sev.-Oset. kn. izd., 1960.
16. Pamyatniki narodnogo tvorchestva osetin. Vyp. 1. Vladikavkaz: Osetinskii nauchno-issledovatel'skii institut kraevedeniya, 1925.
17. Pamyatniki narodnogo tvorchestva osetin. Vyp. 3. Vladikavkaz: Osetinskii nauchno-issledovatel'skii institut kraevedeniya, 1928.

Moscow Jazz School of the 1950s and 1960s: leading soloists and collectives

Ovchinnikov Pavel 

Associate Professor at the Department of Pop and Jazz Music, Kosygin State University of Russia

117997, Russia, Moscow region, Moscow, Sadovnicheskaya str., 33

✉ silversoniq@gmail.com

Zaitseva Marina Leonidovna

Doctor of Art History

Professor of Department of Solo Singing and Choral Conducting Kosygin State University of Russia

33 Sadovnicheskaya str., Moscow, 117997, Russia

✉ marinaz1305@mail.ru



Abstract. The subject of the study is the creativity of the leaders of the Moscow jazz school of the 1950s and 1960s: the variety orchestra at the Moscow State Orchestra under the direction of E. Rosner, the jazz orchestra of the Central Chamber of Artists Yu. The Saul Variety Orchestra conducted by O. Lundstrom. The article summarizes the results of the study of the domestic jazz art of the 1950s and 1960s, substantiates the trend in the development of instrumental jazz, and characterizes the repertoire policy of Moscow jazz ensembles. The hypothesis of the influence on the development of the national jazz art of the 1950s and 1960s of those innovations that were formed in American and European jazz of the 1940s and 1950s is substantiated. The characteristics of the performing styles of the leading metropolitan soloists and collectives are given, their role in the development of the Moscow

jazz school is determined. The scientific novelty lies in the analysis of the performing styles of the leading Moscow jazz soloists and ensembles of the 1970s and 1980s, which allowed us to substantiate the hypothesis of the influence on the domestic jazz art of trends formed in American and European jazz of the 1940s and 1950s. They are based on the principle of dominance of small groups of participants, the desire to improve technical and expressive capabilities all instruments of the ensemble, based on the use of the artistic potential of the solo parts. The peculiarity of the Moscow jazz ensembles, which along with Leningrad and Baltic ensembles were the flagships of the national jazz art of the 1970s and 1980s, was the strengthening of experimental orientation in the field of expanding the timbre palette of ensemble sound through the use of electronic instruments and sonoristics techniques. The tendency of advancing the timbre-coloristic aspect of musical sound to the forefront of creative searches brings the sphere of jazz and academic art of the second half of the XX century closer.

Keywords: Alexey Kozlov, jazz composer, jazz orchestra, modern jazz, Moscow jazz school, Soviet jazz, Oleg Lundstrem, Yuri Saulsky, Eddie Rosner, Aleksander Tsfasman

References (transliterated)

1. Aksenov V. P. *Oдно sploshnoe Karuzo*. M.: Eksmo, 2014. 592 s.
2. Brusilovskaya L. B. *Kul'tura povsednevnosti epokhi «ottepeli»: Metamorfozy stilya: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii*. M., 2000. 26 s.
3. Volkov K. *Mezh dvukh mirov: dzhaz v akademicheskoi klassike i naoborot. Kompozitor Nikolai Kapustin (1937-2020) [Elektronnyi resurs] // Dzhaz.Ru*. 04.07.2020. Rezhim dostupa: <https://www.jazz.ru/2020/07/04/in-memoriam-nikolai-kapustin/?ysclid=le13qy5bf7591745967>.
4. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. *Dzhaz i sovremennoe skripichnoe iskusstvo // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 2017. № 12-4 (86). С. 71-75.
5. Zaitseva M.L., Sushkova-Irina Ya.I., Budanov A.V. *Saund-drama: stilisticheskie osobennosti i opyt prezentatsii v otechestvennom iskusstve nachala XXI veka // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. № 3. S. 175-184. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.175-184.
6. Kozlov, A. S. *Dzhaz, rok i mednye truby*. M.: Eksmo, 2009. 768 s.
7. Kondakov I. V. *Fenomen «estrarnosti» v kul'ture ottepeli [Elektronnyi resurs] // Khudozhestvennaya kul'tura*. 2018. № 4 (26). Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-estrarnosti-v-kulture-ottepeli?ysclid=licwa3nu4918983209>
8. Levinovskii N. Ya. *Derzhi kvadrat, chuvak!*. New York: Liberty Publishing House, 2007. 343 r.
9. Mark M., Pirson K. *Geroi i Buntar'. Sozdanie brenda s pomoshch'yu arkhetipov / Per. s angl. pod red. V. Domnina, A. Sukhenko*. SPb: Piter, 2005. 336 s.
10. Ovchinnikov P.L. *Stanovlenie moskovskoi dzhazovoi shkoly v tvorchestve Valentina Yakovlevicha Parnakha. // Vestnik muzykal'noi nauki*. – 2023. T. 11, № 1. – S. 136-145. – (0,46 p.l.). DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-136-145
11. Ponomarev V. *Na obratnoi storone zvuka*. M.: AST: AST Moskva: Khranitel', 2007. 253 s.
12. Rezakov Ya. O. *Getero-, autoimidzh russkoi literatury v proze tret'ei volny emigratsii: traditsii Dzh.D. Selindzhera v tvorchestve V.P. Aksenova i S.D. Dovlatova: diss. ...*

- kand. filolog. nauk. Bryansk, 2021. 177 s.
13. Rossiiskii dzhaz. V 2-kh t. T. 1 / Pod red. K. Moshkova, A. Filip'evoi. SPb.: Planeta muzyki, 2013. 608 s.
 14. Cherednichenko T. V. Tipologiya sovetskoi massovoi kul'tury. Mezhdue «Brezhnevym» i «Pugachevoi». M.: RIK Kul'tura, 1994. 256 s.
 15. Chernyshov A. V. Dzhaz i muzyka evropeiskoi akademicheskoi traditsii: avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniya. M., 2008. 24 s.
 16. Chugunov Yu. N. Sem' krugov dzhaza: Rasskazy i ocherki. M.: Izdatel'skii tsentr «Staraya Basmannaya», 1999. 320 s.
 17. Creighton R. J. A man of two worlds: classical and jazz influences in Nikolai Kapustin's Twenty-four preludes, op. 53. The University of Arizona, 2009. 281 p.
 18. Olmstead N. Solo jazz Piano: the linear approach. Berkley press, 2003. 62 p.
 19. Roberts E. J. Classical jazz: the life and musical innovations of Nikolai Kapustin. The University of Alabama, 2013. 144 p.
 20. Troitsky A. Back in the USSR: The true story of rock in Russia. L.: Omnibus Press, 1987. 154 p.
 21. Yurchak A. Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation. Princeton, NJ: Princeton univ. press, 2006. 331 p.