

European Journal of Arts

Nº 3 2016



«East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH

**Vienna
2016**

European Journal of Arts

Scientific journal
№ 3 2016

ISSN 2310-5666

| | |
|--------------------------------------|--|
| Editor-in-chief | Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History |
| International editorial board | Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies |
| Proofreading | Kristin Theissen |
| Cover design | Andreas Vogel |
| Additional design | Stephan Friedman |
| Editorial office | European Science Review “East West” Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Am Gestade 1 1010 Vienna, Austria |
| Email: | info@ew-a.org |
| Homepage: | www.ew-a.org |

European Journal of Arts is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the “East West” Association GmbH home page at: <http://www.ew-a.org>.

Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

East West Association GmbH is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Included to the open access repositories:



© «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Vienna, Austria on acid-free paper.

Study of art

Section 1. Fine and applied arts and architecture

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-4-8>

*Yunusova Nigar Gaiyur,
Children's Art School № 3 in Baku,
The teacher in the "history of fine arts" and "arts and crafts"
PhD student of Azerbaijan State Academy of Arts
E-mail: nigar_yunus@mail.ru*

The artistic – technical and historical features of jewelry art of the Qajars Period

Abstract: The artistic – technical features of jewelry art in the Qajar Period are investigated and studied in the article. Reproductive material consisting of photos has been collected to comprehensively bring the subject to the attention of the audience. The analysis of jewelry used by the shahs in the same period is conducted. As well, the note on the examples of jewelry such as earrings, tiaras, hanging decorations, aigrette, brooches etc. and their artistic and technical features are given. Innovations brought to the Qajar jewelry and historical approach are also mentioned. The peak of the study is associated with "aigrette" – headdress belonging to the rule of the Qajar, Nasiraddin Shah.

Keywords: Qajar, Jewelry, Nasiraddin shah, Aigrette, head ornament (decoration), gold, diamond.

*Юнус Нигяр,
Диссертант Азербайджанской Государственной
Художественной Академии.
Преподавательница Детской Художественной Школы № 3
Член Союза художников Азербайджана
Художник-Искусствовед-Эксперт
Баку, Азербайджан
E-mail: nigar_yunus@mail.ru*

Ювелирное искусство периода Каджаров

Аннотация: В статье исследованы художественно-технические черты ювелирных изделий эпохи Каджаров. Для полного осмысления темы был собран репродуктивный фотографический материал и проведен анализ украшений используемых Шахами в свое время. В том числе показаны такие образцы как серьги, диадемы, свисающие украшения, эгрет, броши и т. д. и приведены их художественно-технические особенности. Также отмечен исторический подход и инновации приведенные к ювелирным изделиям Каджаров. Пик исследований связан непосредственно с головным украшением «эгрет», присущим правителю Каджаров Насиреддин шаху.

Ключевые слова: Каджар, ювелирные изделия, Насиреддин шах, Эгрет, головное украшение, золото, бриллиант.

Существовавшее с конца XVIII до начала XX века (1796–1925) государство Каджаров являлось сильным государством, управляемым азербайджано-туркской династией, обосновавшейся в иранском Тегеране.

Как мы знаем, в изобразительном искусстве, говоря «Каджары», подразумевают великолепие, величие, дворцовый стиль и оригинальность. В этом государстве сформировался так называемый «каджарский стиль», который оставил неизгладимый след не только в истории, но и в мире искусства. Как и в живописи, каджарский стиль проявился в одном из видов декоративно-прикладного искусства – обработке художественного металла – ювелирном деле. Также как в живописи в ювелирном искусстве XIX века каджарский стиль имел характерные черты (например, присущее для миниатюрной живописи особое решение изображения человеческих фигур в величественных, богатых образах, с ясными лицами, выразительно подчеркнутыми черной тушью глазами и бровями, декоративностью и т.п.). Ювелирные изделия, созданные в каджарском стиле, носились более всего правившими в те времена ханами. Тогда для шахов и людей из высшего общества создавались разные украшения, обработанные драгоценными камнями и металлами. Некоторые из них создавались талантливыми мастерами для частных коллекций, другие же – для подношения в дар. Интересно, что если в древние времена и в начале средних веков ювелирные образцы создавались в основном для женщин, то в рассматриваемый период они стали изготавливаться и для мужчин. Отметим, что ювелирное искусство периода Каджаров достигло своего расцвета в годы правления Фатх Али-шаха (сын Гусейнгулу-хана; 1797–1834), Мухаммеда-шаха (внук Фатали-шаха Каджара; 1834–1848) и Насреддин-шаха (сын Мухаммед-шаха Каджара; 1848–1896). Для каджарского ювелирного искусства характерны изделия, инкрустированные такими драгоценными металлами, как золото и платина, и искусно украшенные камнями – бриллиантами, изумрудами, сапфирами, жемчужинами, рубинами и бирюзой. С точки зрения стиля и техники, они изготавливались сугубо в каджарском стиле, и каждое из них обладало ярким, величавым, богатым и благородным видом.

Отличающееся великолепием и благородством ювелирное искусство XIX века более всего известно эгретами. Эгрет – это головное украшение из птичьего перья, играющее роль короны и предназначенное как для женщин, так и мужчин. Эгреты носили шахи. Это украшение размещали по центру чалмы или какого-либо другого головного убора; эгрет был неотъемлемой частью шляп в шахском костюме. По материальной и художественной ценности эгрета можно было определить социальный статус хозяина. Другими словами, насколько дорогими металлами и камнями обрабатывался эгрет, настолько высоко оценивались положение в обществе, материальный и социальный статус его хозяина. Таким одним из самых красивых и необыкновенных ювелирных образцов, дошедшего до наших времен, является золотой эгрет (корона, прикрепляемая по типу булавки) правителя государства Каджаров в 19-м веке Насиреддин-шаха Каджара (1831–1896). Это загадочное головное украшение поистине таит в себе много тайн; явно отличается от других эгретов XIX века. Это отличие проявляет себя как в форме и содержании, так и с точки зрения композиционного решения и стиля. Мне хотелось бы остановиться на художественно-техническом анализе этого уникального украшения, которое подвигло меня затронуть настоящую тему.

Принадлежащее Насиреддин-шаху Каджару это ювелирное изделие отличается прежде всего своей формой в виде павлина и портретами (медальонами) с бирюзой. Спереди форма эгрета напоминает образ павлина, что является одним из вариантов стилизации. В нижней части справа и слева даны фигуры львов, а рядом с ними – изображения меча и солнечного луча. Именно эта деталь скрывает в себе несколько значений. Схематическое изображение солнца показано таким образом, что оно напоминает раскрытые хвосты павлинов, размещенных с обеих сторон головного убора. Композиция из конкретных фигур, созданных соединением нескольких деталей, на таком ювелирном изделии могла возникнуть только в воображении ювелиров эпохи Каджаров. На внутренней стороне короны арабскими буквами нанесена эпиграфическая надпись.

По-нашему мнению, этот нюанс является редким новшеством в ювелирном искусстве головных украшений. Вообще, лев, солнце и павлин – это образы, характерные для изобразительного искусства Южного Азербайджана. Их можно увидеть на образцах других видов декоративно-прикладного искусства (в ковроткачестве, торевтике, керамике и др.). Образ павлина символизирует вечность и жизнь (райская птица), лев – силу, власть и шиизм в исламе.

Известно, что династия Каджаров по своему вероисповеданию были приверженцами шиитского направления в исламе. Об этом свидетельствуют изображения льва и меча, так как мы знаем, что в нашей религии, особенно в шиизме, лев и меч воспевают нашего 1-го имама Хазрата Али. Правда, меч Имама Али «Зульфикар» был раздвоенным на конце, однако на украшении форма меча рассматривается в обобщенном смысле, это – непосредственный знак, указывающий на имамов, а имамы связаны с шиизмом. В то же время меч – это символ призыва к борьбе. Из этого можно прийти к выводу, что в период правления Насиреддин-шаха Каджара в ювелирное искусство впервые были внесены религиозные особенности, мелкие элементы, носящие религиозный подтекст, и привносится синтез религии с политикой. Если обратим внимание на трехцветный флаг Каджаров (зеленый, белый, красный), то увидим, что на белой полосе изображен держащий в лапе меч лев, позади которого виднеются блики солнца. Добавленная ювелиром на концы короны эта деталь в то же время является политической эмблемой государства Каджаров. Политическая организация того периода, конечно же, отличалась. Изображение на флаге того же льва и меча обозначали как правительство, так и религию, а это в свою очередь объясняется тем, что у Каджаров религия не была в отрыве от государства; и религия, и власть велись в равной степени и организовано. Привлекает внимание другая деталь украшения – элементы (один расположен по центру, четыре с правой стороны, четыре с левой – уменьшающиеся от центра к концам), напоминающие солнечные лучи и перья павлина, в центральной части короны. Солнце

символизирует новую жизнь, новое начало. Эти символические металлические отводы прикреплены к расположенной в центре булавки круглой форме из бирюзы, на конце каждого из отводов на камнях бирюзы методом резки были созданы портреты. Эти 9 портретов являются портретами Насираддин-шаха, которые были выгравированы на бирюзе. Путем анализа, можно прийти к выводу, что эти портреты на головном украшении указывают на поддержку настоящего правительства именно Насираддин-шаха Каджара и его лидерство. Помимо бирюзы головное украшение также инкрустировано бриллиантами.

Созданный безграничной и совершенной фантазией этот ювелирный образец в настоящее время хранится в Тегеране, Национальной сокровищнице при Центральном банке Ирана. Изначально меня впечатлила репродукция этого эгрета, но увидев воочию среди экспонатов его оригинал, я удивилась. Настоящее украшение по своим размерам было меньше своей репродукции, приблизительно на 9–10 см. А это, безусловно, увеличивает художественно-эстетическую ценность этого ювелирного шедевра, поскольку мастер такую сложную композицию создал в маленьких размерах, требующих терпение и внимание. Этот нюанс нам напоминает о минимализме... – возможно, впервые имевший место в истории каджарского ювелирного искусства.

Другими интересными изделиями каджарского ювелирного дела были диадема, серьги, ожерелье, декоративная посуда для ароматизированных жидкостей, пряжка, корона и булавки для украшения, которые были инкрустированы золотом, платиной, серебром, бриллиантами, бирюзой, сапфиром, рубином, опалом, корундом и изумрудом. В качестве примера можно привести созданную в годы правления Фатали-шаха (1797–1934 годы) размером в 4,6 см серьгу (XVIII век; материал: золото, бирюза), в размере 6 см золотые серьги с эмалью (XIX век), датированный I половиной XIX века кулон (материал: золото, эмаль, рубин, жемчуг), и золотая диадема с бриллиантами и рубинами.

Среди мастеров в ювелирном деле можно назвать имена Ибрагима Мессихина и мастера

«Таки»на. К сожалению, в истории каджарского ювелирного дела не сохранились имена всех мастеров.

Можно сказать, что великолепные ювелирные изделия периода Каджаров, правивших на протяжении двух столетий, украшают экспозиции многих музеев мира (в том числе Эрмитажа, Музея искусства народов Востока, Национальной сокровищнице при Центральном банке Ирана и др.).



Рисунок 1. Висячее украшение – кулон. Первая половина девятнадцатого века. Материал: золото, эмаль, рубин, жемчуг. Размер: 6.3 см



Рисунок 2. Серьги. Восемнадцатый век. Материал: золото, бирюза. Размер: 4.6 см



Рисунок 3. Серьги. 19-й век. Материал: золото, эмаль. Размер: 6 см

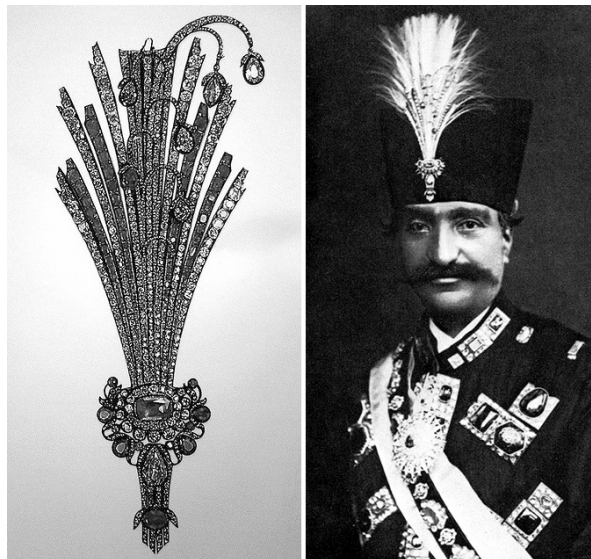


Рисунок 4. Насираддин шах Каджар, и его головное украшение – эгрет. XIX в.

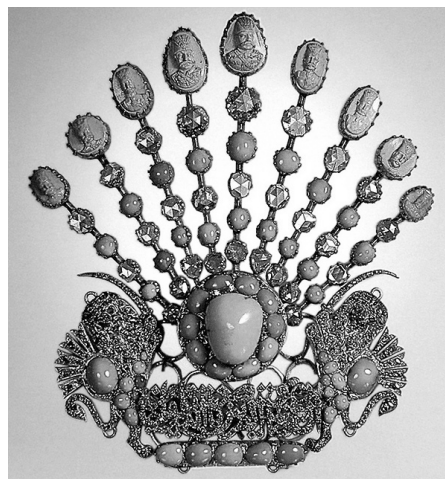


Рисунок 5. Эгрета Насираддин-шаха Каджара (головное украшение). 4-й четверть девятнадцатого века. Материал: золото, бирюза, бриллиант



Рисунок 6. Головное украшение эгретка – своевременно прикрепленной к короне «Киани» Фатх-Али-шаха. Начала XIX в.

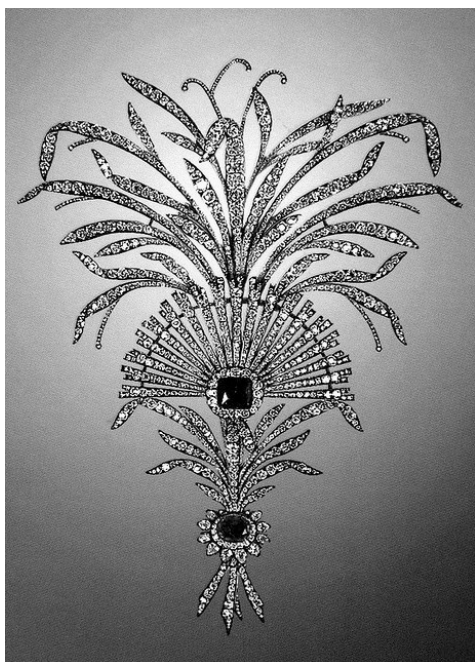


Рисунок 7. Эгретка. Материал: золото, бриллианты и 2 изумруда. В период Насираддин шах Каджар (1844–1896 гг.)

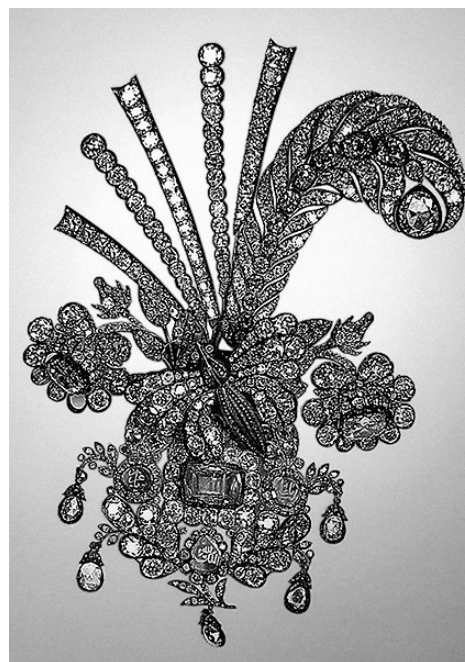


Рисунок 9. Эгрет. Материал: золото, серебро, бриллианты. Период Фатали шаха (1798–1834)



Рисунок 8. Диадема. Материал: золото, рубин и бриллианты. Правление Фатх-Али-шаха (1797–1834 гг.)



Рисунок 10. Брошь. Материал: золото, платин, бриллиант, изумруд, рубин, сапфир и бирюза. XIX в.

Список литературы:

1. Иванов А. А., Луконин В. Г., Смесо́ва Л. С. «Ювелирные изделия Востока». Коллекция Особой кладовой отдела Востока Государственного Эрмитажа. Искусство. – Москва. – 1984. – 216 с.
2. Реза Саджади. «Национальная сокровищница Ирана». – 2012. URL: <http://www.liveinternet.ru>
3. Nigar Yunus. «Qacarlar dövrünün sirli zərgərlik sənəti». “Üç nöqtə” qəzeti. – № 013 (3704)/23 yanvar, – 2016. Bakı.
4. «Qacarlar». Vikipediya, açıq ensiklopediya. URL: <http://az.wikipedia.org>
5. «Treasury of National Jewels. Witnesses of history». The Central Bank of the Islamic Republic of Iran. – 2008. The disk.
6. «Cards. 47» by Central Bank of Islamic Republic of Iran Treasury of National Jewels.

Section 2. Film, TV and other screen arts

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-9-14>

*Demeschenko Violetta Valeriivna,
Ph.D., Associate professor
National Academy of Managerial
Personnel of Culture and Art, Ukraine
E-mail: viola.6@mail.ru*

Interaction of sound and picture in modern cinema space

Abstract: The article discusses the problems and evolution of interaction of sound and picture in modern cinema space. The article analysing the influence of sound on the modern film and its further development in cinema.

Keywords: film, cinema, sound, picture, cinema space, interaction of arts.

*Демещенко Виолета Валерьевна,
кандидат исторических наук, доцент
Национальная академия руководящих
кадров культуры и искусств, Украина
E-mail: viola.6@mail.ru*

Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы и развитие взаимодействия звука и изображения в современном кинематографическом пространстве. В статье анализируется влияния звука на современный фильм и его дальнейшее развитие в кинематографе.

Ключевые слова: кино, кинематограф, звук, изображение, кинематографическое пространство, взаимодействие искусств.

Появление звука в кинематографе стала важным событием в истории его эволюции, открыв тем самым новые возможности для развития выразительных средств и нового языка кино. Художественная выразительность звука принесла на экран свою собственную информационную специфику, обойдя многие другие художественные инструментариумы в кинематографе. Звук усложнил восприятие и создание кинолента за счет увеличения общего количества представленного материала с экрана. Звуковой кинематограф обогатил систему экранной выразительности новыми

средствами, имея в арсенале двухмерное экранное изображение и трехмерный звук, возникающий в пространстве кинозала.

Кинематографисты по-новому смогли воздействовать на зрителя посредством новой художественной выразительности в области звукового решения фильмов после появления многоканальных систем звукопередачи (Dolby Stereo, Dolby Digital 5.1, Dolby Digital-Surround EX 6.1) [3]. Желание задействовать зрителя в процессе, отойти от позиции стороннего наблюдателя, сделав его участником событий, является ведущей тен-

денцией развития кино. Для максимального приближения событий на экране к реальным, в привычном человеку представлении об окружающем мире, был призван звук в кинематограф.

С самого зарождения звукового кино можно наблюдать попытки придать звучанию такого же впечатляющего величия, как и изображению. Стала возможной не только огранка экранного действия музыкой, с помощью чего создавалась звуковое сходство, но и иллюстрация движений жизнеподобными звуками для оживления кино диалогами и музыкальными номерами.

Именно период немого кино заложил основы звуковой выразительности. Люди в ранних картинах разговаривали (зритель наблюдал артикуляцию), сказанное героями передавалось с помощью надписей и титров с использованием шрифтов различной величины, что давало возможность отображать силу голоса и интонационную окраску сказанного. Впоследствии, в эпоху многоканальных систем звукопередачи, кинематографисты стремятся повторить эффект звучания оркестра в зрительном зале. Попытка оттехничивания музыкального звучания в кино состоялась еще в ранней стадии развития «чуда XX века», а зарождение звукового кино стало толчком для внедрения и эволюции звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры.

Безусловно, пока использовался только один звуковой канал, частотный диапазон которого был ограничен бкГц, высокие тона не достигали ушей зрителя. Это составляло существенную преграду для использования шумов и фонов: фактуры с высокочастотными составляющими в спектре звучали не жизненно. Ограничения диапазона по высоким частотам также мешало различению и пониманию звуков, которые возникали одновременно. В значительной степени фоновые фактуры и шумы конфликтовали с языком и делали невозможным одновременное их использование [3]. Достижения различия разных звуковых компонентов было возможным при условии разнесения их во времени или воспроизведения через различные громкоговорители. Частотный диапазон фонограммы был шире диапазона речевых и музыкальных сигналов, что подводило к мысли

о развитии системы передачи звука, и создавало предпосылки для улучшения и развития качества фонограммы. Двухканальный стереозвук пришел на смену системе монофонической передачи звука. Такой шаг дал возможность передавать пространственные представления максимально приближенными к естественному восприятию звука.

Первая попытка использования пространственного звука в кино была сделана в 1940 году У. Диснеем, который снял анимационный фильм «Фантазия». Впервые звук физически окружил зрителя, разместив его в пространстве экранной истории. Интерес к стереофонии утвердился с появлением широкоформатных кинофильмов в середине 50-х годов. Пять громкоговорителей размещалось за экраном, а шестой, громкоговоритель эффектов, находился в тыловой части зрительного зала. Позже количество динамиков со стороны тыла было увеличено, что позволило кинематографистам реально «окружить» зрителей звуком (отсюда и название тылового канала (Surround)) [3, 237–248]. Впервые появилась возможность панорамировать звук слева направо, что придавало реализм и свободу движения источнику звука в кадре, выводя его даже за пределы экрана.

Изобретение Р. Долби профессиональной системы шумоподавления, что улучшило соотношение сигнал/шум, предоставило возможность зрителю услышать более качественный звук. Это дало толчок к созданию совершенно новой оригинальной системы звукопередачи Dolby Stereo, в основе которой лежит оптическая запись звука. Стерефонический звук в больших кинотеатрах обеспечивался тремя динамиками по фронту; громкоговорители четвертого канала эффектов размещались по периметру зрительного зала. Самые низкие частоты в каналах отделялись с помощью фильтров и поступали на низкочастотный громкоговоритель. Появление системы Dolby Stereo привела к стандартизации кинотеатров (Dolby Stereo in Selected theatres) для достижения качественной звукопередачи авторской фонограммы.

В 1992 году Dolby Laboratories представила новую систему многоканальной передачи звука – Dolby Digital в фильме «Возвращение Бэтмана» (режиссер Т. Бертон). С точки зрения восприятия

пространственного звука система Dolby Digital – это большой шаг вперед по сравнению с ее предшественницей, системой Dolby Stereo. Фронтальные каналы стали абсолютно дискретны, благодаря чему можно точно локализовать звук «на экране». В фильме «Звездные войны: Эпизод 1 – Скрытая угроза» (режиссер Дж. Лукас) с помощью системы Dolby Digital-Surround EX 6.1. была создана целая конфигурация реальности. Эта технология предоставила специалистам новый уровень творческой свободы, фильм приобрел новое звучание, благодаря дополнительному каналу объемного звука. Звук получает истинную объемность, добавив такие новые впечатляющие эффекты, как, например, сцены с 360-градусным панорамированием звука [3, 237–248]. Режиссеры получили возможность использования мощного набора инструментов также благодаря появлению кинотеатров с улучшенной системой звукового представления. Оптимизация творческого процесса новыми технологиями позволяет звукорежиссеру считать себя не просто интерпретатором, а композитором кинозвука.

Используя приемы, технические и акустические средства звукописи, звукорежиссер выступает в роли соавтора или даже интерпретатора идей режиссера в художественной трактовке образов кинопроизведений. Он формирует драматургически обоснованные звуковые акценты, контрапункты изображения, звуковой лейтмотив, конструирует звуковые мизансцены, которые насыщены пространством, колоритом и динамикой громкости, создает звуковые контрасты и наплывы, различные виды деформации звукового материала. Концепция художественного фильма (аудиовизуального произведения), зависит от решений звукорежиссера: на каком звуковом плане (близком, дальнем, среднем, общем) размещены голос, музыка или шумы, насколько длинной является пауза, в какой момент и в какой последовательности выходят на «авансцену» различные элементы партитуры. Именно от этого зависят эмоционально-содержательные акценты режиссуры фильма [1, 30].

Подчеркивая важность и значимость динамических характеристик звука, А. Дворниченко

пишет: «Звуковая динамика, звуковые контрасты, подобно как и светотень в живописи, может создавать большое эмоциональное воздействие, вызвать образные и пространственные ассоциации. Широкая амплитуда звучания, изменения «настроений» и «спадов», что создает эффект стереофонии, взаимодействие звуковых планов, добавляют фильму пространственную многомерность» [2, 83]. При создании звуковой части аудиовизуального произведения реализуется богатый спектр художественно-выразительных средств и возможностей современных технологий. При этом следует отметить, что его действия нельзя сводить к каким-то канонизированным формулам или жестким правилам. В звукозрительной образности находится эквивалент видения мира и творческого замысла, который должен соответствовать общей режиссерской концепции произведения. Отсюда и многомерность фонографических стилей художников-звукорежиссеров, которые могут привлечь внимание зрителя особым миром звуков.

Создание концептуальной модели звука фильма влияет на характер звуковой образности будущей полифонической ткани аудиовизуального произведения, предоставляет динамическое единство многочисленным звуковым элементам. Строение архитектоники фильма в значительной степени определяет возможные подходы и к звуковой палитре. При этом звукорежиссер должен мыслить не отдельными элементами звуковой партитуры (звуками), а целыми структурами, где все находится в определенном пространственно-временном соотношении [1, 31].

Концепция звукового решения позже воплощается в звуковую экспликацию, или партитуру, что является необходимым документом для производства и определяет всю последующую работу над звуком. Звуковое решение должно быть тесно связано с другими компонентами произведения, предусматривает работу над звукозрительными образами уже на стадии работы над самим сценарием. В процессе такой работы образное представление является в определенной степени лишь абстрактным, а на практике оно должно быть реализовано, дополнено и скорректировано отра-

жением конкретной ситуации на съемочной площадке, в тональной записи и перезаписи, а также учитывать характер звучания в конкретных акустических и психологических условиях. Звуковая концепция может существенно измениться, например, под влиянием написанной композитором музыки. Тщательный отбор звуковой информации позволяет исключить все ненужное, звучать должно только то, что драматургически оправданно, что обогащает содержание произведения [1, 32].

Современная звукотехника, новейшие компьютерные технологии предоставляют разносторонние возможности в организации и технической фиксации пространственно-временных событий и обеспечивают максимально точное воспроизведение на экране звукозрительных образов, которые возникают в воображении создателя на этапе формирования концептуальной модели произведения.

С течением лет способы использования звука в кино претерпели значительные изменения. Именно звуковая наполненность фильма может помочь определить время создания картины. В течение первых трех десятилетий истории звукового кино записи звуковых фонов были безжизненными и поэтому замещались музыкой, она доминировала. Сегодня же фоны и шумы наполнены «жизнью», имеют реальный тембр и несколько вытеснили музыку, хотя в современных фильмах некоторые сцены озвучиваются шумами, иллюстрируются музыкой.

Информация о закадровом пространстве и непосредственно воспринятая информация складывается в сознании зрителя в целостную картину, с помощью акустического фона. Закадровый звук используется, главным образом, чтобы передать атмосферу пространства рассказа [3, 237-248]. Активное закадровое звуковое пространство ставит перед зрителем вопрос, заостряя его внимание на том, что происходит за кадром - наоборот пассивное пространство создает атмосферу и заполняет закадровую среду.

Очень популярным в кино стал эффект звучания, который позволяет источнику двигаться в свободном направлении. Человеческая память часто создает личную картину событий. Звук

обладает способностью воспроизводить территорию киноповествования, создавая картинку в сознании зрителя, а изображение провоцирует человеческую память на воспроизведение звуков. Наш слух оперирует звуковым спектром в реальном времени, а память позволяет несколько раз «прокрутить» услышанное с целью более детального распознавания звукового образа.

Во все времена остается существенной проблема диалога: изображение и звук должны быть настолько органично связаны с сутью происходящего, чтобы у зрителя не возникло вопроса, откуда звучат реплики. Если зритель видит на экране героя, то должен слышать все нюансы его интонации. Весь образный звук строго следует за историей фильма, его интригой и может быть совершенно неожиданным. С диалогами нельзя работать, как со звуковыми эффектами, нужно стараться сохранить в них динамику и разборчивость.

Погружая музыку в объем, окружающий зрителя, можно увеличивать ее громкость бесконечно, так как речь (семантическая информация) размещается в центральном канале. Слуховая система зрителя сама настраивается на восприятие понятийного контента, а периферийный слух воспринимает эмоциональный контент музыки. В монофонической системе с увеличением реверберационного отзвука происходило влияние на разборчивость речи; в многоканальных системах все происходит по-другому. Если увеличить громкость звука во всех каналах, включая центральный, звуки будут автоматически приглушены в сознании зрителя, если в центральном канале более важная информация. Этот активный процесс акустического сосредоточения создает иллюзию погружения зрителя в среду фильма.

При создании кино, оркестровка звуков становится очень важным участком работы. Нужно быть максимально осторожным со звуковыми деталями, чтобы «не утопить» зрителей в звуках, и, вместе с тем, «не утопить» сами звуковые детали. В системах пространственного звучания можно создавать ощущение глубины пространства рассказа, работая с глубиной зрительного зала, в такие моменты объемный звук позволяет героям фильма «путешествовать по залу».

В фильмах с монозвуком не было никаких проблем с локализацией источника звука до тех пор, пока он был показан на экране. Традиция размещения громкоговорителя по центру с экраном сформировалась уже давно. И сегодня речь в фильмах с объемным звуком адресуется близко к центру, даже если человек, который говорит, находится несколько в стороне. Стереозвук открыл в кино новые возможности для «закадрового» действия. В современном кино заполнение закадрового пространства различными звуками предполагает отсутствие поддержки визуального ряда, именно закадровый звук помогает «сориентироваться в пространстве» [3, 237–248].

Фильм с монозвуком требовал периодического воспроизведения кадра общего плана после активных перемещений героев по неизвестной местности, чтобы подтвердить географию расположения и позволить зрителю сориентироваться в пространстве кадра. В случае со стереозвуком, визуальной поддержкой можно полностью или частично уступить, он дает все необходимое для пространственной ориентации. Сегодня стало возможно не только показать перспективу удаленного звука, но и дать четкое направление движения объекта, определив, где он находится.

Современный звук в кино в состоянии рассказать историю, которая выходит за пределы экрана. Объемный звук часто используется кинематографистами для перехода из одного времени в другое, ухода в другую реальность или для того, чтобы подчеркнуть особое эмоциональное состояние героев.

Первые системы звуковой передачи не давали возможности авторам точно позиционировать источники звуков по сторонам, за спиной и над головами зрителей. Только с приходом большого звука появилась возможность выхода экранного пространства в зрительный зал [3]. Последовательно комбинируя различные планы, режиссер располагает совокупность возможных звукозрительных «сдвигов» внутри самих планов, вызванных пространственно-динамическими

«конфликтами» между звуком и изображением. Наложение звукового компонента на зрительный образ усиливает выразительность целого, одновременно влияя на зрителя двумя каналами.

Достаточно часто шумы приближены по вместимости и символике к словесным высказываниям. Звуковой монтаж позволяет совместить всхлипывания и смех, танцевальную музыку и рыдания, создавая тем самым множество выразительных образов. При монтаже различных звучаний возможные наложения, что помогает не просто формально скрепить, но и по содержанию связать различные сцены. Под этой полифонией скрываются огромные драматургические возможности киноискусства. Закономерности, присущие музыкальной полифонии письма, могут быть отнесены к композиции фильма, где каждое соотношение элементов существует в двух измерениях – горизонтальном и вертикальном (развитие во времени и одновременность). К тому же изображение и звук образуют особую полифоническую структуру, где пластическое начало сливается со звуковым, создавая звукозрительную перспективу фильма. Визуальный опыт влияет и на формирование восприятия: он учит нас угадывать три измерения в двухмерной картинке на экране, соотнося трехмерную акустическую «копию» пространства с видимым на экране изображением. Так благодаря способности компенсировать отсутствие чувственно ощутимой глубины изображения рождается ощущение правдоподобия экранного мира [3, 237–248].

Умножение приемов взаимодействия звука и изображения расширяет ритмичную и динамичную выразительность экранной формы, поэтому необходимо уделять особое внимание звуку в период работы над фильмом. Взаимосвязь аудиовизуальных форм очевидна – звук формирует изображение, как и в свою очередь, изображение формирует звук и рисует звуковое пространство.

Список литературы:

1. Дворко Н.И. Мультимедиа: творчество, техника, технология / Н.И. Дворко. – СПб.: СПбГУП, – 2005. – 176 с.

2. Дворниченко О.И. Гармония фильма/О.И. Дворниченко. – М.: Искусство, – 1981. – 200 с.
3. Русинова Е. Звук рисует пространство/Е. Русинова [Электронный ресурс]//Киноведческие Записки. – 2005. – №70. – С.237 – 248. – Режим доступа: www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/233/
4. Садуль Ж. Всеобщая история кино / Жорж Садуль. – М.: Искусство, 1961. – Т.1. – 612 с.
5. Степанов Г.П. Взаимодействие искусств/Г.П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, – 1973. – 184 с.

Section 3. Musical arts

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-15-17>

*Abzalova Dilorom Abdumuslimovna,
Teather department "Theory music"
State conservatory of Uzbekistan
Tashkent, Uzbekistan
E-mail: navouzbek@mail.ru*

A view to history of ethnosolfegio in Uzbekistan

Abstract: The present article is devoted to one of the most actual and important disciplines in music science – ethnosolfegio. It addresses to historical documents of music culture in the XX century and directs attention to writings of two researcher-scholar, ethnographers and pedagogues – V. Uspensky and V. Belyaev. Moreover, it investigates a place and significance of ethnosolfegio in Uzbekistan.

Keywords: Ethnosolfegio, solfegio, tanbur, syncope, interval.

A matter of hearing – ear has always been gaining a leading position in professional training of special cadres in the system of musical-theoretical disciplines. In our time, in connection with happening of big changes in social life of our society and due to acquired great independence, Uzbekistan was included into the world commonwealth, in the result of which it has caused a formation of concept – a new life. Adoption of Law about Education and National program on training the cadres, has defined actual matters requiring adoption of immediate decisions in the field of musical studies. One of the important subjects in forming the modern musicians is – ethnosolfegio, it forms musical knowledge, skills and practical masteries, and on the basis of this, it forms a creative person of musician possessing rich and exactly developed musical ear ability.

Acquisition of independence of Uzbekistan has opened a wide opportunities for deep learning ancient traditions and restoration of the deepest basis of the national musical culture, that should serve as a ground for our modern national arts. Traditional uzbek music, folklore and professional music in oral traditions during XX–XXI centuries, has become a special factor, forming national mind, national idea in changing society. In the stages of

post-industrialization and globalization, uzbek classic music and traditional music culture with a new form of function in social life, is becoming more actual together with spiritual demands and social requirements. There is being developed a new sound vocabulary of our time, so if we get wider a – it plays an important role as a practical science in formation of musical hearing (ear) ability of ethnosolfegio musician and generally musical audience in its great aesthetic level.

Efforts on creation of this ethnosolfegio type in Uzbekistan have been noted since the early XX century. It is known that, V. Uspensky has seriously engaged with creation of solfegio on the basis of uzbek material.

When addressing the historical documents of musical culture of the XX century, it is necessary to draw an attention to writings of two researcher-scholars, ethnographers and pedagogues – V. Uspensky and V. Belyaev. In 1920–1930 years, they had realized an importance of training musical hearing ability of Uzbek musicians on the basis of national inheritance and had learned to play on Tanbur – national instrument and continued on the same sphere. Writings of such musician-scholars and pedagogues have an important methodic significance in working out of styles,

such as – melodic, tonal, rhythmic and timbre hearing abilities, as well as intonation hearing ability in the zone. It should be underlined that V. Uspensky was not only theoretician, but also practitioner implementing his scientific researches to educational process. He taught theoretical sciences at musical school, and had worked out courses, which could be named as ethnosolfegio. His tutorial “Musical house” based on uzbek note material is famous among others. In addressing the writings of V. Uspensky and V. Belyaev, we may detect methodic pedagogic principles and instructions being crucially actual in restoration of national spiritual values possessing an important practical significance now. Professor – Ilyos Akbarov has mastered a complicated task, such as publishing scientific heritage of V. Uspensky, memories of his contemporaries and letters. V. Belyaev in his article named “Way of labour and enthusiasm” especially underlines significance of pedagogic activity of Uspensky, as follows: “Out of my several ideas, I may say, that he had always been engaged with musical-pedagogic activity, and spent most of his time with training with students of Tashkent musical school and national musical cadres. When he trained with students of musical school, Viktor Aleksandrovich has created several methodic tutorials. One of them is – introduction into the range of theoretical subjects of rhythmic dictations for Uzbeks. With this course, Viktor Aleksandrovich could built a bridge for uzbek children in order to pass from common musical imaginations into classical (european) musical creative imaginations. This course is important in training national uzbek musicians in the initial steps of familiarization of them with theory of musical art” [1, 89]. Actuality of aforesaid methodology of Uspensky has not lost its significance in our modern time, where we create ethnosolfegio courses directed to development of musical ear of uzbek musicians on the basis of national musical materials.

Familiarization with writings of V. Uspensky and V. Belyaev, gives very interesting materials for development of national musical ear of national musicians from methodic point of view. For instance, Viktor Aleksandrovich in his letter written on August 20, 1922, has given his interesting and perspective ideas about relation of sound and color, which

now provides syntes problem of musical art. He writes: “Complication of research is in complexity of physical-mathematic calculations of oscillation of colored air parts, but it is not impossible matter...”

In his letter written on July 29, 1929, Viktor Aleksandrovich has mentioned about his research including his efforts on measuring tonalities in Bukhara tanbur and measuring its sound range in cents as follows: “The First table given in millimeters is made on your data. The second is made by me. Your measurements are approximate (for example: the whole length of string in yours is 975 mm, and total sum of two halves is 972 mm). My calculations are based on main tone of octave intervals in relation to (fa-sol, fa-lya, fa-si-bemol, fa-do, fa-re, fa-mi and fa-fa), calculations of relations among neighboring stages are not inspected (sol-lya, lya-si, si-bemol-do, do-re, re-mi, mi-fa)” [1, 251].

In his letter written on August 2, 1929 Viktor Aleksandrovich, has given his interesting opinions about specification of tonal construction of tanbur and its playing nature. He mentions his imaginations about tanbur in his letters written to V. Belyaev, these letters state a significance of his opinions about working out of norms for development of musical hearing (ear) ability and about the large opportunities of his musical instrument. He writes as follows: “I would like to know how lowered notes are originate in tanbur”. Thus, Uspensky had tried to know about intonation nature of tanbur, differing from common 12 tonal system and to realize a tonation, not tempered in uzbek traditional music.

Letters of V. Belyaev written to V. Uspensky, particularly, letters written on October 3, 1929 and November 9, 1929 deserve a special attention. There, researcher-ethnographer states his opinions about construction of sound range in uzbek national musical instruments and brings his tables, made on scientific learning, measuring the instruments.

It is interesting that, Uspensky together with his wide range of scientific opinions, reviews problems for practical mastering of solfegio and development of intonation and rhythmic ear in uzbek musicians. In his letter written on May 6, 1932, he writes: “now we aim to write vocalizations for uzbek singers. It is very complicated, but up to now I have not achieved any

result. I am writing sound range of all materials from the beginning, it is necessary but I am short of time”. In his letter written on May 7, 1932, V. Uspensky has continued on the topic interesting for him: “It is required to exactly and sharply edit (mint) syncopes performance of uzbek woman singers. Applouding slightly for 2 or 5 during performance whould be very unforgettable. Listening could seem as easy to you, and when good musicians read note paper for 5 minutes and woman singer sings (to make solfegio). You have many friends. If performance is in the waltz temp, it could be performed faster” [1, 302].

Preliminary steps on origination and development of ethnosolfegio course in Uzbekistan is directly related with names of Ilyos Akbarov and Elena Romanovskaya. Textbook of E. Romanovskaya named “Solfegio” [2] was published in 1940 in Tashkent. Later, from 70th, this direction was endured by I. H. Hamraev and E. M. Matsokins.

After Uzbekistan achieved independence, Uzbek music became more interesting than before. For the last 15 years – N. F. Rajabova, O. Ibrohimov, R. Yunusov and S. K. Matyakubovs have conducted their activity in the same direction.

References:

1. Uspensky V. A. Scientific heritage. Memories of contemporaries. Compose work. Letters. T., – 1980.
2. Romanosvkaya E. Solfegio. T. – 1940.
3. Ibrohimov O., Yunusov R. Solfegio. T., – 2004.
4. Matyakubova S. Rhythm exercises in solfegio lessons. T., – 2009.
5. Matyakubova S. Makam rhythms in solfegio lessons. T., – 2011.
6. Matyakubova S. Makam solfegio. part II (Namud). T., – 2015.
7. Hamraev I. Solfegio. T., – 1971.
8. Hamraev I. Musical dictations. T., – 1980.
9. Rajabova N. Solfegio. T., – 2004.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-17-21>

*Afonina Olena Stalevna,
PhD in Arts, associate professor,
doctoral student of National Academy
of managerial staff of Culture and Arts
E-mail: aolena7@gmail.com*

Methods of “double coding” in piano cycles Ukrainian composer Viktor Stepurko

Abstract: Postmodern composer’s work is represented by a wide range of citations and allusions as the methods of «double coding». These techniques are discussed based on the analysis of piano cycles Victor Stepurko.

Keywords: code, postmodernism, citation, allusion, practices the «double coding» cycle.

*Афони́на Елена Стальевна,
Национальная академия руководящих кадров
культуры и искусств, Киев
кандидат искусствоведения, доцент, докторант НАРККиИ
E-mail: aolena7@gmail.com*

Приемы «двойного кодирования» в фортепианных циклах украинского композитора Виктора Степурко

Аннотация: Постмодернистское композиторское творчество представлено широким спектром цитат и аллюзий как приемов «двойного кодирования». Эти приемы рассмотрены на основе анализа фортепианных циклов Виктора Степурко.

Ключевые слова: код, постмодернизм, цитата, аллюзия, приемы «двойного кодирования», цикл.

Использование кодов, процессов кодирования и «двойного кодирования» в музыкальном искусстве часто являются взаимодействующими, взаимодополняющими, взаимозависимыми семиотическими системами в создании общего художественно-образного процесса. Начало композиторского пути, как у классиков, так и у постмодернистов, часто связано с заимствованием музыкальных кодов в названиях, жанрах, приемах письма более известных мастеров истории и современности. Например, украинский композитор Виктор Степурко написал несколько фортепианных миниатюр с указанием посвящений композиторам – М. Скорику, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу – и неуказанными цитатами и аллюзиями на их произведения. Такая ситуация создается потому, что восприятие музыки опирается не только на музыкальный опыт слушателей, но и зависит от их эстетического и общекультурного уровня. Язык музыкального искусства является абстрактным и поэтому слушатели часто склоняются к предметно-содержательному, живописному и идейно-конкретному его толкованию. Вспомогательной в этом есть, в частности, программность, которая бывает указана в названии или жанре произведения и становится дополнительной информацией к его декодированию. У В. Степурко есть цикл фортепианных миниатюр под названием «Аллюзии», посвященный С. Прокофьеву с непосредственным намеком на его творчество. Само название цикла вызывает у исполнителей

стремление отыскать соответствующие ассоциации с произведениями С. Прокофьева, что совпадает с первым этапом процесса кодирования. По словам украинского композитора, этот цикл был написан в несколько приемов. Первая пьеса цикла – «Саркастическое» – появилась еще во время учебы композитора в консерватории (1973-1974 год). Позже (в начале 90-х годов), композитор дописал последние пьесы этого музыкального сборника: «Бог скифов», «Оранжевый рай», «Марш-гротеск», «Колесо фортуны». Все пьесы цикла имеют программные заголовки и поэтому сразу, не прибегая к последующему детальному анализу пьес, апеллируют к развитому опыту восприятия произведений Прокофьева исполнителями, слушателями, музыкальными критиками.

Уже начиная от названия первой миниатюры – «Саркастическое», возникает смысловая параллель с названием цикла С. Прокофьева «Сарказмы» (1912-1914), ор. 17 из пяти пьес, который имел первоначальное название «Саркастические пьесы», но по советам друзей композитор заменил название. Как у Прокофьева, так и у Степурко, психологические миниатюры не объединены единым замыслом, их программность субъективно закодирована, хотя в каждом случае в музыке Степурко ассоциации слушателей направлены названием произведения. Больше всего их объединяет принцип аллюзии, непосредственного намека на средства музыкальной выразительности композиторов XX века. В текстах С. Прокофьева

отсутствуют названия сарказмов, но они имеют ремарки, в которых очерчено содержание произведений. Поэтому, названия «Саркастическое», «Сарказмы», «Саркастические пьесы» как у С. Прокофьева, так и у В. Степушко, могут выстроить ассоциативный ряд у рядового слушателя только в русле одного из видов сатирического язвительного разоблачения определенной действительности.

А вот другие названия цикла отмечены более сложными ассоциативными связями для различных категорий участников музыкальной коммуникации. На первом месте по-эстетически эффективным ассоциациям находится «Оранжевый рай». У родителей учеников музыкальной школы миниатюра ассоциируется с событиями украинской оранжевой революции 2004 года (хотя пьеса была написана гораздо раньше), то есть восприятие произведения слушателями так или иначе использует тот культурно-исторический контекст, который им ближайший и более известен. Но «Оранжевый рай» для композитора В. Степушко и профессиональных музыкантов-исполнителей, и подготовленных слушателей, насыщен музыкальными темами оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и соответствующими образами одноименной сказки К. Гоцци. Так, двойственность кодирования и декодирования для этой группы исполнителей и слушателей эффективно реально использует предыдущие музыкальные впечатления и определенные музыкальные «коды-якоря» из других видов искусства.

Еще одна пьеса цикла – «Бог скифов» – отсылает слуховое представление в царство скифов, скифских божеств, олицетворявших природные стихии и космические явления. Временное расстояние композитор подчеркивает полирегистровостью как одним из вариантов постмодернистского «поли» в музыке XX века. Контраст между высоким и низким регистрами предоставляет слушателю удивительное ощущение, будто перед ним возникают символы дня и ночи, света и тьмы, сна и пробуждения. В. Степушко удачно применяет и одновременно сопоставляет аккорды, характеризующие воинственную природу скифов и бога

войны скифов Ареса. Эффект «поли» обеспечивается и преждевременным показом каждого из пластов отдельно. Первые два аккорда пьесы составляют фразу, что является основой всего произведения и своеобразным кодом Бога скифов.

«Бог скифов» композитора В. Степушко вызывает у ученика ассоциации со сборными образами: языческих богов, бога Солнца скифов, военными образами, Аресом (бог войны) и др. Профессиональным же музыкантам хорошо известна «Скифская сюита» и вообще тема скифов в музыке С. Прокофьева, которая представлена энергичными ритмами древних обрядов.

Для миниатюр «Марш-гротеск» и «Колесо фортуны» характерны повышенная роль деталей в мелодике и гармонии, лаконизм и афористичность выражений: здесь «принцип аллюзии оказывается в тончайших стилистических ассоциациях и невыполненных обещаниях на грани цитаты» [4, 147].

Зато в цикле «Детская музыка» Прокофьева группа образов и музыкальных сцен достаточно проста для восприятия детьми: это акварельные пейзажные зарисовки («Утро», «Вечер», «Дождь и радуга»), сцены детских игр («Марш», «Пятнашки»), танцевальные пьесы («Вальс», «Тарантелла»), тонкие психологические миниатюры с переживаниями («Сказочка», «Покаяние»). Их восприятие не требует слишком сложных ассоциаций. Таким образом, даже из названий миниатюр С. Прокофьева и В. Степушко видим, что творческие предпочтения и адресаты музыки композиторов разные. Цикл С. Прокофьева написан для детей, а В. Степушко – для старших учеников или студентов. Кроме того, для творческой фантазии В. Степушко цитатным стимулом больше стали эстетически насыщенные образы оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и других произведений разных жанров, щедро наполненных импровизационностью музыкального мышления и художественно-образной сложностью. Аллюзии степурковского цикла протянулись к вершинам творческой манеры С. Прокофьева с ее дерзкой выразительностью, смелостью раскодирования острых полемических образов до сарказма и постмодернистского

переигрывания. Здесь «двойственность кодирования» сопровождается процессом сопоставления и пересечения музыкальных миров композиторов на основе «сочетание различных кодов» (Р. Барт).

Принцип аллюзии также характерен для другого цикла миниатюр В. Степурко «Партита» (1983 год), который является посвящением консерваторскому учителю Мирославу Скорику. У самого М. Скорики в активе семь «партиг» для различных исполнительских составов. По словам Степурко, художественно-образный мир и композиционное построение его авторского цикла близки к фортепианной партите М. Скорики. В свою очередь, аллюзийность цикла Скорики в тончайших намеках, без прямых цитирований указывает на образную и культурно-интонационную природу «Детской музыки» Сергея Прокофьева. Но уже по названиям цикла В. Степурко («Недопетое», «Тревожные набаты», «Печаль души», «Надежда», «Небесные дали») можем увидеть разницу между упомянутыми циклами, не касаясь детального интонационно-гармонического анализа его музыки. Обращение к партите как жанру старинной музыки в искусстве барокко и раннего классицизма для украинских композиторов становится чем-то вроде воспроизведения другой эпохи с ее кодами-жанрами.

У Степурко единая тема для вариаций отсутствует, но есть общий характер цикла – скорбные размышления, глубокие и сильные переживания, которых нет в цикле М. Скорики. Открывает фортепианный цикл «Партита» пьеса «Недопетое», которая имеет импровизационную природу, хотя строго выписанную в нотном тексте. Мелодия начинается с нисходящей интонации просьбы, которая постепенно подбирается к вершине, преодолевая препятствия и отвоёвывающая новые пространства. Достигнув апогея, мелодия повторяется на октаву выше, утверждаясь на достигнутых композиционных позициях. Свобода импровизации здесь связана с тематизмом и сквозным сюжетным развитием. Композитор называет пьесу «недопетое», так как оставляет ее незаконченной с блестящим переходом в диэзную тональность (Des dur – E dur) и ритмичным

чередованием (2/4 и 3/4), создавая эффект постепенного исчезновения.

Образы следующей миниатюры цикла – «Тревожные набаты» – аллюзийно напоминают о традициях колокольности в органной музыке, которые являются ярким темброво-колористическим средством в народном музыкальном искусстве с интонациями призыва. «Набат» в сочетании с прилагательным «тревожный» передает сигнал об угрозе, опасности. Вот так у В. Степурко набат выполняет драматургическую функцию, когда аккордовые накопления усиливают эффект напряжения, а имитационное фактурно-тематическое развитие колокольной игры с переключками в разных регистрах создают эмоционально-образный ряд волнения, отчаяния и беспокойства.

Следующая миниатюра «Печаль души» является контрастной предыдущей. Она медитативная, ее мелодические контуры звучат как бесконечные лентовидные линии. По классификации Д. Кирнарской – это коммуникативный архетип монологического общения в стиле solo, когда душа говорит сама с собой, или в молитве – с Божеством. Моторно-пластические ассоциации архетипа «медитации» тяготеют к неустойчивости, маятникообразному движению [1, 82].

Четвертая пьеса цикла – «Надежда» – как будто сочетает набатность второй миниатюры и мелодичность третьей, становясь кульминацией всего цикла «Партита». Наконец последняя миниатюра «Небесные дали» является эпилогом, который синтезирует интонационно-гармонический и образно-эмоциональный пласты. Поэтому, почти весь безцитатный текст В. Степурко насыщен аллюзиями на предыдущие музыкальные традиции с кодами-образами (печали, тревожных набатов, ожидания-надежды), кодами-интонациями (медитации, призыва, просьбы), которые образуют музыкальную языковую игру (Ж. Лиотар).

Логика процесса «двойного кодирования» в музыкальном искусстве по своей природе является комплексной, интонационно-содержательной и связанна с последовательной переработкой музыкальных впечатлений. Происходит это посредством включения эмоциональной, образной,

ассоциативной памяти, установлением связей между музыкой, ее культурно-историческим контекстом и индивидуально-психологическим опытом композитора, слушателя, исполнителя, что мы и проследили на примере фортепианных циклов В. Степурко.

References:

1. Kirnarskaya D. K. Psychology special abilities. Musical ability. – M.: Talents – XXI century, – 2004.
2. Musical encyclopaedic dictionary. Ch. Ed. GV Keldysh. – Moscow: Soviet Encyclopedia, – 1990.
3. Postmodernism. Encyclopedia. Comp. AA Gritsanov, MA Mozheyko. Mn .: Interpresservis; Book House, – 2001.
4. Sokolov A. Introduction to the musical composition of the twentieth century. – M: the humanities. ed. VLADOS Center, – 2004.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-21-24>

*Ashurov Bakhtiyor Shokirovich,
1-course free competitor-doctors
State conservatory of Uzbekistan,
Member of the Alliance composer of Uzbekistan
E-mail: navouzbek@mail.ru*

The Uzbek classical music

Abstract: The Uzbek classical music forms: Bukhara Shashmaqom; Six and half maqoms and Dutar maqoms Khoesm; Tashkent-Fergana maqom TUNES and two forms innovation were generated in Dushanbe and Tashkent: Tajik Shashmaqom and Uzbek Shashmaqom. This becomes possible to study the bases maqomat in this context after decoding “tanbur notations” created in the last fourth 19-e centuries and содержа writing the full volume элитных Poles and halves maqoms, examples more democratic Dutar maqoms Khoesm, and so named “critical text” Bukhara Shashmaqom published in Berlin in music notation Ari Babakhanov.

Keywords: maqomat, classical music, Shashmaqom, tanbur notation, critical text, rhythm, instruments, theory, daromad, sarakhbor.

The term “maqomat” in the meaning of a living genre system of classical music of the region came into use in the late 20th century. It was first suggested as a scientific term for this meaning of the genre system in our monograph “Maqomat” published in the Uzbek language [1]. The following five genre varieties of the maqomat historically established in Central Asia are considered there: the Bukhara Shashmaqom; Six and a half maqoms and Dutar maqoms of Khoesm; Tashkent-Fergana maqom melodies and two innovation forms originated in Dushanbe and Tashkent: the Tajik Shashmaqom and the Uzbek Shashmaqom. It became possible to study the basics of the maqomat in this

context after deciphering of the “tanbur notation” created in the last quarter of the 19th century and containing the records of the complete corpus of the elite Six and a half maqoms, examples of the more democratic Dutar maqoms of Khoesm [2], and of the so-called “critical text” of the Bukhara Shashmaqom published in Berlin in the musical notation by Ari Babakhanov [3].

The word “maqomat” as a common expression, not as a scientific notion with its certain bounds, was also sporadically used before. As is known, the term “maqom” in the meaning of a modus (mode – *parda*) came into scientific use after the adoption of a universal modal system “*ilmi advar*” – “a theory

of circles”. It implies the universal (supradialectal) and systematic (i. e. having a certain scientific basis) modal and rhythmic circles (modi): *maqoms* (*parda*) and *usuls*. As we know, a theoretical basis of the “doctrine of circles” was developed by Safiuddin Urmavi (1216–1292). It reached its fullest scientific and practical heyday in the works by Abdulkadyr Maraghi (1354–1435) who spent the second half of his life in Samarkand and Herat. As the great Uzbek enlightener Abdurauf Fitrat (1887–1938) had put it, this period was “the golden age” of the classical poetry and music of the East, including Central Asia.

After the break-up of the Timurids Empire in the early 16th century, in Central Asia, Iran and Mongolian India, this universal “theory of circles” began to further develop as individual branches of classical music styles. We can note such evidence of this localization process as certain weakening and sort of fading into the background of the theoretical basis and strengthening of practical, dialectal features in the musical language such as mode, rhythm, compositional peculiarities as well as performing styles, instruments and so on.

In this connection, not such prominent figures as Safiuddin Urmavi and Abdulkadyr Maraghi are moved to the forefront but a figure of the Master who regards the canons of music not as an abstract theory but as components of an established tradition. In his time, Abdulkadyr Maraghi was called “*sokhibi avor*”, i. e. “the lord of circles”. In his poem “Seven Planets”, Alisher Navoi (1441–1501) described the image of the great musician, theorist and virtuoso as follows:

*In the science of circles and in the art of music,
All are my pupils and followers.*

Here, “the science of circles” implies theory and “the art of music” signifies practice. And in the 18th century dictionary “Giyasu=l=lugat”, the word “*ustod*”-“master” is interpreted as follows: “*ustod*” is derived from the Old Persian word “*ustavad*” which means “base”, “book”. And this book is not written but it is “living”. So, the “Master” is a holder of the tradition, “a living book”. It is just in such an oral form that the classic music traditions came down to our observable living memory. And today it functions as an unshakable tradition bearing century-old

streams of musical science and practice in their inseparable unity.

Bukhara, being a successor to “the golden age” of musical traditions of Samarkand and Herat, becomes one of the main generators of ideas of the epoch of the “theory of circles” in the new historical-social conditions. Figures of two remarkable *Ustods* – scholars, musicians, masters, Nadjimiddin Kavkabi (died in 1533) and Darvish Ali Changhi (second half of the 16th– early 17th cc.) entered the historical arena. Kavkabi studied in Herat and was under the direct influence of Abdurrahman Djami (1414–1492). An ancestor of Darvish Ali, his grandfather Abdulla Marvarid, was a well-known musician of the circle of Navoi and Djami in Herat. So, the roots of continual links between the musical traditions of Samarkand, Herat and Bukhara are evident. In this stream of continual links between the great traditions appeared new forms of Central Asian classical music that came down to us as an integral system of the maqomat. And the Bukhara Shashmaqom has naturally become its backbone.

In the tideway of oral tradition, it is difficult, practically impossible, to determine the lower boundary of the origin of Shashmaqom as a musical phenomenon. However, it becomes evident that, in essence, this is the same rational musical idea as «the theory of circles». This is the creation of some great musical theorist like Safiuddin Urmavi or Abdulkadyr Maraghi. In all likelihood, this person was Nadjimiddin Kavkabi who stood at the junction of the Herat style of universalism and the Bukhara school of traditionalism. In his time, Darvish Ali compared the role of Kavkabi in Bukhara with that of Maraghi in Herat. The same idea runs like a red thread through all the sources written by pupils and followers of Kavkabi and Darvish Ali in the 19th century in Bukhara. Later, A. A. Semyonov (1878–1957) tried to raise the question of the internal logical links between Shashmaqom and a similar many-part composition by Kavkabi. However, his idea was misrepresented and the scholar himself was accused of “immaturity” of his “materialistic consciousness”. But let us put aside this quasiscientific debate and go back to facts.

The first written sources immediately related to Shashmaqom are musical treatises and *bayazes*

(poetic anthologies) created in the 19th century in Bukhara. We have available seven manuscripts of this kind that are stored in the stocks of the Institute of Oriental Studies under the Academy of Sciences of Uzbekistan (IVAN Uz.). The manuscript of an unknown author dated 1847 which combines the functions of a treatise and a poetic anthology is the earliest of them. In the beginning we need to single out two points from the content of these primary materials.

First is a definition of the general status of Shashmaqom as it was understood by its bearers. In this respect it is noteworthy that at the very beginning of some of the manuscripts the following phrase written in red ink stands out as a title: *“This is the Musical Shashmaqom inherited from the most serene and venerable masters of the previous generations/Shashmaqom muṣikiy az ustodoni mutaqaddim va azizoni muqarram mandast, in ast”*. Please note that the phenomenon itself is called **Musical Shashmaqom**, not simply Shashmaqom. In the notions of that time, the term *“musikiy – music”* had, first of all, scientific meaning. Therefore, the words “music” and “musical” denote an important feature indicative of the scientific roots of this phenomenon. In spoken language the prefix “musical” dropped out and only a simplified form “Shashmaqom” has remained. Therefore, the content of the phrase in the manuscript gives reason to believe that the bearers themselves took Shashmaqom as a given, a sacred tradition inherited from the masters of the previous generations, without any debate about its source, by whom or where it was originated.

The second point is connected with the interpretation of the essence of Shashmaqom as a musical phenomenon. In this regard, there is an important postscript in the colophon of the abovementioned manuscript dated 1847 which reads: *“The fully completed treatise on six daromad with their nasrs”/Таммат тамом шуд рисолаи Shash даромад маъа насрхояи*. It is not unlikely that this was a real title of the manuscript (?). This is quite in spirit of the “oral theory” which had dominated in musical practice from the earliest times. For instance, the such-like, i. e. of oral mode, treatise by Kavkabi is titled *“On the twelve maqoms”/“Дар бораи дувоздах мақом”*, while the science-based treatise is designated as *“The treatise on music”/“Рисолаи муסיкий”*. In any case, this phrase contains an idea that gives the key to understanding of the essence of the modal system of the musical corpus entitled “Shashmaqom”.

The mode is the main organizing basis in maqoms. In the traditional terminology its synonyms are *“parda”* and *“maqom”*. *“Daromad”* and *“nasr”* are the names of the categories of “main” and “secondary” modes. In written sources and in oral practice, the words *“sarakhbor”* and *“maqom”* are used as synonyms for *“daromad”*. In the latest Berlin edition of the Bukhara Shashmaqom notated by Ari Babakhanov, its basic strata, that is those without the zone of practical use *“shubacha”*, are called *“sarakhbors”*. Until recently old musicians in Bukhara used the expression *“six sarakhbar”* as a synonym for the notion “Shashmaqom”, i. e. “six maqoms”, which has acquired the universal meaning. In practice, the word *“daromad”* is only used sporadically. It should be assumed that by its logical meaning the word *“daromad”* (literally “beginning”, “entry”) corresponds with what the ancient Greeks called “a tetrachord of the main” which was in the lower part of the scale used in practice. On this issue we read: “... the lowest in real sounding section”, “the tetrachord of the main”, was, perhaps, called so because the ancient Greeks regarded low-pitched sounds as the most noble, “supreme” ethically while high-pitched sounds were deemed low (“screechy”, “contemptible”) ethically. Hence, apparently, the low-pitched sounds are treated as “main”, “principal” [4, 62].

In fact, Shashmaqom represents a multidimensional musical system but it has two main parameters. One parameter, the mode, acts as a summing basis. Another one, rhythm, is, on the contrary, a factor of division. Parts of the maqom are divided by rhythm. This regularity is quite clearly reflected in written sources and in the names of the maqom’s parts established in practice: *Tasnifi Rost, Garduni Busruk, Mukhammasi Ushshok, Talkini Chorgoh, Chapandozi Bayot, Ufari Nafo* and so on. The first of them are the names of *usuls* and the second are the names of mode formations.

The “theories of circles” and “Shashmaqom” have different points of application. In its essence, the “theory of circles” represents the theory of mode. Shashmaqom, vice-versa, is an established in practice

musical system which is first of all perceived as tradition. However, the general principles of symmetry

and proportionality, alteration of even and odd numbers underlie both of them.

References:

1. Matyakubov Otanazar. Maqomat. – Tashkent. – 2004.
2. Matyakubov O., Boltayev R., Aminov X. Khorezmian tanbur notation. – Tashkent. – 2010.
3. Angelika Yung. Der Shashamakam aus Buchara. Beitrage zum Verstandnis der klassischen Musik Mittelasiens. – Berlin. – 2010.
4. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжова Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. – Москва, – 2006.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-24-32>

*Glivinsky Valery Victorovich,
Independent Researcher,*

Senior Doctor of Musicology, New York, USA

E-mail: val@glivinski.com

*Fedoseyev Ivan Sergeyeovich,
St. Petersburg Conservatory,*

Senior Doctor of Musicology, Department of Foreign Music

E-mail: ifedoseev@inbox.ru

The Creative Archetypes of the Classic Composers' Schools

Abstract: The article identifies three creative archetypes represented in the Viennese and St. Petersburg classic composers' schools: inventive (Haydn, Stravinsky), harmonic (Mozart, Prokofiev), and conflictive (Beethoven, Shostakovich). The procedural-dynamic creative method of the Viennese Classics is compared to the object-descriptive creative method of the St. Petersburg Classics. The characteristics of Haydn, Mozart, Beethoven, Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich reveal their individually specific archetypal features.

Keywords: Viennese, St. Petersburg classic composers' schools, Haydn, Mozart, Beethoven, Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich, inventive, harmonic, conflictive, archetype.

An analysis of the historical process by which European music has developed, aimed at identifying the main trends and rules of that process, requires a significant degree of abstraction from individual facts. This departure from the specific is compensated for by the ability to expose epochal phenomena that are similar in meaning (and sometimes also in form) which have played a key role in the history of music. Classic schools of composition, without a doubt, are one such phenomenon. While the concept of the Viennese classic school has become axiomatic in the music history field,

the idea of the St. Petersburg classic school is only just beginning to come into scholarly use. In our article *The St. Petersburg Classic School: myth or reality?* we defined the combined creative legacy of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich as a special stage in the development of the St. Petersburg school of composition, marked by unmistakable features of classicity [3, 15] We listed the following fundamental properties of the 20th century St. Petersburg classic school:

– Its primary ties to the Silver Age of Russian art as the last decade of 19th century and first two or three

decades of the 20th century, and with the *mythological complex* surrounding the city of St. Petersburg;

- Its *russkost'*, or fundamental Russian-ness, arising from the perception of reality as a multipolar, multilayered, multicultural continuum with constantly changing properties;

- Its inherent phenomenon of *acquired beauty*, in which a virtuosic command of the art form serves as a reliable foundation for superior artistic mastery. [3, 17–18].

Even a quick comparison between the Viennese and St. Petersburg schools reveals several obvious parallels. Both schools took shape in the biggest cities of their times, European cultural centers. Both Vienna and St. Petersburg were capitals of authoritarian state systems: the Habsburgs' Austro-Hungarian Empire and the Romanovs' Russian Empire, to which the Soviet Union served as legal successor. It is also curious to note that each of these state entities was a multiethnic conglomerate. Both schools were represented by composers who exemplified three archetypes of creative individuality, which we define as *inventive* (Haydn, Stravinsky), *harmonic* (Mozart, Prokofiev), and *conflictive* (Beethoven, Shostakovich). The sequence in which the carriers of these archetypes came on the historical scene is remarkably consistent, as well: first the *inventive* Haydn and Stravinsky, then the *harmonic* Mozart and Prokofiev, and following them, the *conflictive* Beethoven and Shostakovich. Even lifespans are comparable within these schools, with representatives of the *inventive* archetype living the longest (Haydn lived 77 years, and Stravinsky 89), and relatively short lives for the *harmonic* archetypes (Mozart died at age 35 and Prokofiev at 62), with the *conflictive* archetypes in the middle (Beethoven lived to be 57 and Shostakovich to be 69).

Haydn, as a representative of the *inventive* archetype in the Viennese classic school, is remembered in the history of European music for his role as the father of motivic development, the symphony and quartet genres. It was in Haydn's music that the revelation of the motif in the theme, capable of forming the foundation for intensive elaboration in the development section of the form (primarily the sonata), made a revolutionary contribution to the evolution of musi-

cal thinking as such. Thanks to this motivic technique, the development section of the sonata form, in terms of duration, dramatic significance, and structure of the whole, came to be just as important as the exposition section. For its part, the recapitulation ceased being a literal repetition of the exposition and was transformed into a zone where the original musical imagery was enriched with new features. The ascending three-stage musical development in Haydn's works became, in its way, the musical equivalent of the individualistic, activist mentality of European man of the Enlightenment Period. Conceiving of the world not as a given, but rather as the foundation for humankind's transformative activities, helped lead to a state of affairs in which, starting from Haydn, musical development took on a spirally ascending, procedurally dynamic character, achieving a new (symphonic) quality. It was precisely this type of development, which found its most consequential embodiment in the works of the Austro-Germanic composers, that became the benchmark for artistic expression in European music in the second half of the 18th century through the early 20th century.

Mozart, as the personification of the *harmonic* archetype of the Viennese classic school, enhanced Haydn's discoveries with new aspects. Beauty, as a genuinely perceived and experienced quality of Mozart's music, is based on the balance and equal weight given to all elements in his musical imagery. Using the procedural-dynamic method, Mozart focuses attention not on its progressiveness, but on both its intermediate and final results. The development sections of his sonata *allegri*, which are more condensed than the expositions and recapitulations, have their roots in partial replacement of the motivic development with interval transformations inside a relatively prolonged theme (at both its beginning and its end; see the development sections of the first parts of Mozart's Symphony No. 25 in G minor and Symphony No. 40 in G minor). The dualistic (question-and-answer) nature of many of Mozart's original thematic ideas stems from a marked contrast between the elements that comprise them.

The *conflictive* nature of Beethoven's creative archetype, its heroic character based in dotted rhythms and fourth intervallic domination, laid the

groundwork for the structural expansion and functional equivalence of the three major sections of the sonata form, and for the general intensification of the process of its dynamic explication. In some cases, for example in the first part of his Symphony No. 3 in E-flat major, the development section turns out to be the most structurally elaborated, eventful and enriched section of sonata form, including new thematic material. Musical development in Beethoven, marked by high intensity and almost plot-like concreteness, becomes the fundamental feature of his musical-imagery thinking, penetrating even to the level of the initial exposition of the main thematic ideas.

The individual interpretation of dynamic procedurality in Haydn, Mozart and Beethoven led to their varying approaches to such a basic means of artistic expression as contrast. Haydn's inexhaustible creative imagination in motivic development, his ability to endow motif transformations with almost verbal concreteness, is based on the principle of a derived contrast that forms through the gradual accumulation of otherness. Mozart, on the other hand, prefers the instantaneous contrast and comparison of images, in which he reveals the profound theatricality of his creative thinking. For Beethoven, contrast becomes a systemic element, influencing all components of his musical language. It is for this reason that the musical development process, in Beethoven, takes on the unique property of a clearly audible progressiveness, based on the step-by-step discovery of the potential for imagery hidden in the original thematic impulse.

The procedural-dynamic method of development in the music of the members of the Viennese classic school is one of the most striking examples of how, in the realm of artistic consciousness, forms of the philosophical comprehension of the world that were similar in meaning had been anticipated. The sonata form, for the Viennese Classics, and their characteristic procedural-dynamic type of thinking, were *early, anticipatory* equivalents of Hegel's philosophical dialectic, at the basis of which were three laws:

- directed development (the negation of negation);
- unity and the struggle between contradictions;
- the transition from quantitative to qualitative changes.

The three-phase structure of the sonata (exposition – development – recapitulation), its characteristic spirally ascending (negation of the negation) and developmental-dynamic (unity and the struggle between contradictions) process of intonational development, having as its goal the achievement of a new quality (the translation from quantitative changes to qualitative ones), became the musical equivalent of Hegel's dialectical triad: thesis – antithesis – synthesis. An analysis comparing and contrasting the combined creative legacy of Haydn, Mozart and Beethoven can itself be presented in the categories of Hegel's dialectic. For instance, projecting the law of unity and the struggle between contradictions onto the individual creative profiles of the Viennese Classics, it is completely possible, with a liberal use of metaphor, to associate Haydn's *inventiveness* with his music's essential *unity*, Mozart's *harmony* with all of the *contradictions* inherent to his creative world, and Beethoven's *conflict* with *struggle* as the element mentally dominating his artistic worldview.

The antithetical nature of the musical thinking, which is intrinsic, to one extent or another, to each of the Viennese Classics, is counterbalanced by the synthetic tendencies that are largely characteristic of each of them. Those tendencies take on the form of classicity. The classicity of the music of Haydn, Mozart and Beethoven stems from the specific nature of the relationship between the rationality and emotionality. Even with all the differences in their musical imagery, all three exemplify the ideal balance between reason (*ratio*) and emotion (*sensus*), a balance which is naturally possible when the rational principle clearly leads. Curiously, the primacy of *ratio* essentially differentiates Haydn, Mozart and Beethoven from the Romanticists in 19th century European music. The emotional prism through which those artists characteristically viewed the world found its concentrated expression in Schumann's widely quoted aphorism, "The mind errs, but the emotions – never". The tendency toward individualization as the natural consequence of domination of the *sensus* among the Romanticists stands in contrast to the tendency toward typification rooted in the very nature of the *ratio*, prevailing among the Viennese Classics. In effect, the Viennese triumvirate laid the

foundation, in terms of language, genre, and imagery, for European music in the New Age. It is no coincidence that Haydn, Mozart and Beethoven imprinted the most highly-development instrumental form of their time, the sonata-symphonic cycle, with the four typical features of what M. Aranovsky calls the main incarnations of the human being of their times: active, thinking, playing, and social. The researcher describes *Homo agens* (Active man), *Homo sapiens* (Thinking man), *Homo ludens* (Playing man), *Homo communis* (Communal man) as the component parts of the humanistic concept of Man, embodied in the sonata-symphonic cycle [1, 14–26].

In the Viennese Classics, the sonata-symphonic method of musical composition organically combines four others: variational, linear-contrapunctal, concerto, and improvisational. The structural and compositional preferences of each of these methods (the sonata and symphony for the sonata-symphonic; the cycle of variations for the variational; the fugue for the linear-contrapunctal; the three-part concert form for the concerto; the prelude for the improvisational) do not prevent them from interacting in hybrid artistic concepts. For instance, in Mozart's Piano Sonata in A major, and in Beethoven's Piano Sonata in A-flat major (Op. 26), the sonata allegro which had been traditional for the first parts of the sonata form gives way to variations. A similar structural and compositional replacement, this time using the prelude, takes place in the first part of Beethoven's Piano Sonata, Op. 27 No. 2 in C-sharp minor. In Beethoven's last five piano sonatas, the practice of the coexistence, exchangeability, and mutual penetration of various methods of musical composition and, correspondingly, the most typical compositional forms and schemes for each of them, reaches its apogee. For instance, the first part of his last Piano Sonata in C Minor, Op. 111, is based on the combination of the sonata-symphonic and linear-contrapunctal types of musical composition, and, accordingly, on the symbiosis of the structural and compositional schemes of the sonata and the fugue. In the second part, Beethoven inserts into the variation method of composition elements of the improvisational, prelude style.

The widely varying hybrid combinations of different methods of musical composition in Beethoven's

works, symbolizing the culminating point in the development of the procedural-dynamic type of thinking, is extremely indicative. They give witness to the final ripening, in the musical language of the Viennese classic school, of the property of *intrinsic conceptuality*. Intrinsic musical conceptuality, defined by B. Asafyev as symphonism, nevertheless does not have the degree of specificity in imagery and meaning that would allow it to encompass the whole thematic diversity of art. With its unlimited expressive potential to build up the human emotional state, intrinsic conceptuality needs help from the outside when handling such universal ideas of human consciousness as life, death, faith, hope, love, brotherhood among men, and so on. The embodiment of these ideas is carried out in conjunction with text (secular and spiritual poetry, religious ritual texts, and the Bible). An example of this sort of cooperation is the realization of the idea of brotherhood among men in the finale of Beethoven's Ninth Symphony, using the text from Schiller's *Ode to Joy*. This work in general, and its finale in particular, reveals the tendency common to all the Viennese Classics to enlarge the role of non-operatic works with text at the culminating stages of their creative evolution. In late works by Haydn, Mozart and Beethoven, universal ideas of human consciousness reside at the foundation of large-scale vocal-symphonic concepts (the oratorio, mass, and requiem). The artistic value of these concepts, largely grounded in their use of canonical texts from the Christian liturgical tradition, transports them to the absolute peaks of the creative pathways of each of the three Viennese Classics.

In the work of the members of the St. Petersburg classic school, the spirally ascending, procedural-dynamic type of thinking of the Viennese Classics, based on their perception of the world as a unitary, organically developing substance, gives way to a polyphonic perception of the universe as the accumulation of realities that exist in parallel and interact with each other. Due to historical circumstance, Haydn, Mozart and Beethoven matured as artists and worked within the framework of a single civilizational space defined as European culture. The shaping of the St. Petersburg Classics took place within the multicultural, multi-civilizational society which St. Petersburg undoubt-

edly was in the early 20th century. St. Petersburg's polyphonic, multicultural, and multi-civilizational nature is characterized by not only the well-known oppositions between Westernizers and Slavophiles (the historical and philosophical aspect), and Russian and Eastern (or more broadly, European and Asian, the ethno-civilizational aspect), but also the opposition between rural and urban, or more broadly, the communal-tribal versus the individualistic-capitalistic (the sociological and worldview aspect). It seems to us that the profound differences in the urban and rural ways of life and thought, typical for Russian reality in the late 19th and early 20th centuries, exerted a decisive influence on the artistic formation of the St. Petersburg Classics. Each of these composers proposed his own method of harmonizing those two ways of life and creative thinking. The world of imagery that each of them created was influenced, in one form or another, by the world views, perceptions, and understandings of the *Russian peasant community*.

In the *inventive* Stravinsky, his "going to the people" took the form of actual visits to the villages of L'zi, Pechiski and Ustilug. Thanks to these visits, Stravinsky, as a Petersburg intellectual down to his very bone marrow, educated thoroughly in the spirit of the Silver Age, was able to penetrate extremely deeply into the foundation of the communal peasant mentality. It is difficult to believe that Stravinsky's inimitable individuality was influenced at all by such fundamental communal ethical postulates as *sobornost'* (a typically Russian ideal of spiritual community), collectivism, doctrines of social equality, and the requirement to subordinate individual interests to the interests of community. At the same time, the shapes of the artistic discovery of the world which formed the aesthetic background of the Russian peasant community, and the verbal and musical creativity of people who worked the land, in close contact with the earth and nature in general, were the seams of gold that Stravinsky mined in breaking through to a new artistic dimension. The poetics of the art created by the Russian peasant community served, for the first St. Petersburg Classic, as a foundation for working out a new artistic method which we define, in contrast to the procedural-dynamic method of the Vienna Classics, as the

object-descriptive method of the St. Petersburg classic school.

To resort to an analogy, the procedural-dynamic method can be likened to an intellectual conversation. Its participants, as they discuss the topic at hand, introduce arguments for and against, find points where their opinions coincide, and reach a final compromise solution. In contrast, the object-descriptive method more resembles the observation of an externally existing object, during the process of which the observer identifies the essential features of that object, and tracks its behavior in the time-space continuum. The artistic realization of the object-descriptive method in the works of the members of the St. Petersburg classic school is characterized by the principle of unity in diversity. The unified artistic-exploratory strategy allows for an individually characteristic choice of objects for observation, and for their specific, original interpretation. That fact in large part defines the general position of the artist with respect to the most important element of the multicultural space of his time: the artistic and esthetic world of the Russian peasant community.

For the *inventive* Stravinsky, the Russian peasant's communal artistic and esthetic world became the object of many years of concentrated attention. The composer was interested in not just the musical, but also the verbal, ritual forms extant in that world. In all of those forms he found fertile ground to reinvigorate the language and imagery of 20th century music. At the same time, Stravinsky could not reconcile himself to the way the peasant community's ethical postulates were twisted into the grotesque parody that formed the foundation for the Soviet state morality and mentality in the USSR. We must not forget that Stravinsky, and Prokofiev and Shostakovich as well, were first and foremost sons of St. Petersburg, a unique cultural megapolis in the late 19th and early 20th centuries, which gave the world a stellar cast of great artists in practically all areas of creativity. At first due to World War I, and later as the result of various personal and artistic circumstances, Stravinsky left Russia for good. His visit to Moscow and Leningrad in September and October of 1962 marked a final nostalgic reconciliation in the dramatic relationship between the senior St. Peters-

burg Classic and his native city, and with his home country, where he had been anathema for many years (especially 1930–1950).

The *harmonic* Prokofiev, who was born and spent his childhood in the Ukrainian village of Sontsovka, regularly returned there during the summers up until 1910. Prokofiev's interest in the art of communal peasant culture was never as systematic in nature as Stravinsky's was. His attention to Russian peasant folklore traditions peaked while he was composing his ballet *Chout* (1915–1916). While working on that composition, the young Prokofiev demonstrated a unique trait: the ability to re-create, in his work, the very essence of the artistic and the esthetic communal peasant view of the world, without resorting to direct melodic quotation or to other forms of ethnographic authenticity. The almost two decades which Prokofiev spent abroad (1918–1936) did not signify, for him, a complete break with his native country. What's more, his ever-more-frequent trips to the Soviet Union in the late 1920s prove that he was gradually reaching an internal compromise in favor of finally returning to the USSR in 1936. If nothing else, the fact the Prokofiev left his *Diary*, the most intimate part of his literary legacy, secure in a safe in the USA (see the Foreword by Svyatoslav Prokofiev to the Parisian publication of his father's *Diaries* [5, 11]) is evidence that the second St. Petersburg Classic had made a full evaluation of the particular social realities in the Soviet Union. The postulates of socialist morality, which had absorbed the ethical values of the Russian peasant community, did not seem to very much encumber Prokofiev. Enjoying the status of a composer widely known in Europe, Prokofiev pragmatically calculated that he would find the most favorable conditions for his work in the USSR. This calculation largely proved justified, as eloquently witnessed by his creative output during his Soviet period (1936–1953). Nevertheless, he could never remain completely above the fray. The government system for managing the arts in the USSR repeatedly interfered in Prokofiev's life and work.

The *conflictive* Shostakovich has a special place in the St. Petersburg classic school due to the fact that, having been born in St. Petersburg, he never in his life made any intentional extended journeys into a com-

munal peasant environment. As a native Petersburgian, Shostakovich had an ambivalent reaction to the realities of the social order in the USSR, which was significantly based on the communal peasant mentality. Though he tolerated a great deal from the Soviet political system, he was at the same time treated quite kindly by it. Evidence of this can be found in his six Stalin Prizes (including one at the international level), a Lenin Prize, two RSFSR State Prizes, two Orders of Lenin, the titles of People's Artist of the USSR and Hero of Socialist Labor, and his official recognition as a Classic of Soviet music. As an ingenious artist doeth according to his own internal rules, Shostakovich also reacted, willingly or not, to impulses arising from the outside and stimulating his creative feats. This is what explains the conflict that is constantly palpable in his work, sometimes smoldering, sometimes exploding in blinding flames, all based in waxing and waning contradictions between the internal world of the artist and the reality surrounding him on the outside. This conflict, in the historical perspective, looks like the source of the internal energy that fed his creative process. The conflictive basis of Shostakovich's creative sense of the world was grounded in the specific way in which he used the object-descriptive method of the St. Petersburg classic school. The reconstruction of images of external evil, the depiction of the surrounding world as a fount of gathering danger, the replication of profoundly concentrated and at times tortured human reflection, the ambiguous interpretation of the states of joy, merriment and happiness, all place Shostakovich closer to the Austro-Germanic musical expressionism of the early 20th century. However, this proximity does not in any way diminish the essential difference in their creative positions. In all manifestation of his conflictive nature, Shostakovich remains a typically Russian composer, one of the stalwarts of the St. Petersburg classic school, perceiving and reflecting the surrounding world not in a procedural-dynamic, but in an object-descriptive way.

The object-descriptive method of the St. Petersburg Classics finds its natural expression in psychologically enriched tone painting [3, 461], thanks to which the depiction of the chosen object includes not just the characteristics of its spatial, kinetic, and temporal properties, but also the emotional

response that those properties invoke. Therefore, the choice of object plays a definitive role both in the shaping of the artistic profile of the individual work (by all appearances, this circumstance is what M. Aranovksy had in mind when he spoke of the concept of the stylistic model of every single one of Stravinsky's works [1, 10]), and in the works of any particular artist overall. The objective basis of psychologically enriched tone painting for the *inventive* Stravinsky, the *harmonic* Prokofiev and the *conflictive* Shostakovich differs significantly, though not to the exclusion of extremely meaningful correspondences and parallels between them.

Thanks to the dialogic nature of Stravinsky's creative personality (for more details, see: [2, 7–10]), and his surprising ability to absorb new information of different kinds, the range of his musical objects turns out to be much broader than that of the other two St. Petersburg Classics. The Russian fairy-tale world, biblical tales, ancient Greek myths, paintings, poems and literature (both original and folkloric), canonical and non-canonical texts of Judaism, Orthodoxy, Catholicism, and Protestantism, archaic rituals, festivals, card games, fireworks, the opera, cantata, oratory, and instrumental genres of European music, individual composers' styles, natural phenomena, documentary film reels, architecture – all of these fell within the range of musical objects taken by the senior St. Petersburg Classic. The distinguishing features of Stravinsky's object-descriptive method include the presentation of the depicted object in an original authorial context; an audibly perceptible dialogue with the depicted object, intended to expose its most characteristic features; and the transformation of those features in accordance with the individual authorial notion. Here, the emotional component of the dialogue plays a secondary role, surrendering primacy in a virtuosic game with its (the object's) spatial-temporal, genre-kinetic, and structural-stylistic properties. The chief musical tool for investigating the properties of the object is its variational reproduction in the process of which new remarkable variants, notably not present in its originality, symbolize a gradual appropriation of the object, its entry into the author's artistic world. Considering the unique role of art objects

in Stravinsky's music, his individual, original version of the object-descriptive method may be characterized as *the world through the prism of art*.

Compared to Stravinsky, the object-descriptive method of Prokofiev is based on a direct, joyous, optimistic perception of the world. Thus, Yu. Kholopov defines the most characteristic tendency in Prokofiev's work as "a striving to express the whole fullness of life" [4, 201]. E. Ruch'evskaya believes that "Prokofiev was a holy genius, a merry genius of Russian music" [6, 83]. Alongside fairy tales, archaic rituals, and the instrumental genres of European music (as in Stravinsky), the Prokofiev often refers to Russian and Western literature, and musically objectifies the forms of intellectual reflection (*Sarcasms*, Op. 17; *Things In Themselves*, Op. 45; *Pensées*, Op. 62). The unique feature of composer's objective world is his interest in the surrounding reality as such (*Visions fugitives*, Op. 22), and in the mental states of man (*Four Pieces for Piano*, Op. 4). In Prokofiev, the dialogicity so characteristic of Stravinsky gives way to a monologicity of artistic thinking, intended to organically incorporate all mutually interacting objects into a stylistically homogeneous environment. Prokofiev's most striking revelation of organic monologicity appears in his melodies. With their pitch filling making them a typical product of 20th century musical thinking, Prokofiev's melodies are nevertheless just as plastic, vocally organic, structurally perfect, and uniquely inimitable as the melodies of any other melodic genius (Rachmaninoff, Tchaikovsky, Puccini, Verdi, Chopin, Schubert, and Mozart). At the same time, Prokofiev's psychologically enriched tone painting is at times so reminiscent of portraiture or landscape painting that it reaches the same level of specificity as a genuinely visual impression. Therefore, the artistic goal of Prokofiev's object-descriptive method can be defined aphoristically as *the world in all its variety*.

Shostakovich's world of objects is divided into two categories: the reality of the external world and the reality of the internal world, which interact in a complex and sometimes conflictive way. Shostakovich, like Stravinsky, is dialogical. But his dialogicity is more mental and philosophical than esthetic and stylistic. It is essentially extremely *eclectic*. Strictly speaking, we are fully justified in

considering all the St. Petersburg Classics to be eclectic, i. e., combining various stylistic trends. The reason is the very esthetic environment of their St. Petersburg habitat, and its architecture, in which the most diverse styles still coexist today: from Italian baroque to the Stalinesque Empire style of the mid-20th century. In Shostakovich, the selection and combination of various stylistic elements plays a profoundly subordinate role, never transforming into a self-contained artistic task. The foundation of Shostakovich's artistic method is his internal "I," acting as an inherent element of the semantic and stylistic layer that is intrinsic to his works. Through the prism of this layer, everything that happens externally, in the real world of events, is perceived and evaluated. It is precisely this antithetical aspect of his worldview, based on the dilemma of "myself versus the outside world," that explains the lasting ambivalence of his musical imagery. Only polar-opposite images turn out to be unambiguous in their content: the evil existing outside us, most often personified by the genre-specific semantics of the march, and the artistic "I" of the

composer, characterized by a wide range of states, from concentrated and at times tortured reflection up to enraged protest executed with oratorio levels of pathos. Everything located between these two poles is essentially ambivalent. This means that undisturbed calm is darkened with hidden tension, merriment is full of a completely inexplicable sadness, joy is surrounded by disappointment, a joke is shot through with sarcasm, and a triumphant celebration bears the mark of inescapable tragedy. As a result, in the psychologically enriched tone painting of Shostakovich, the emotional component plays a leading role and is always in the foreground. In striving to maximize the specificity of those holding the dialogue in his music, the composer employs the technique of the musical "word," using his own initials DSCH, and citations both from the works of others and his own previous works. In this manner, Shostakovich lays down as the foundation of his object-descriptive method the *world through the prism of my own "I."* The individual artistic profiles of Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich can be summarized in form of following table 1.

Table 1. The individual artistic profiles

| Stravinsky | Prokofiev | Shostakovich |
|---|-------------------------------------|--|
| <i>inventiveness</i> | <i>harmony</i> | <i>conflictiveness</i> |
| <i>dialogicity</i> | <i>monologicity</i> | <i>antitheticalism</i> |
| <i>the world through the prism of art</i> | <i>the world in all its variety</i> | <i>the world through the prism of my own «I»</i> |
| <i>estheticism</i> | <i>rationalism</i> | <i>individualism</i> |

The last three entries here characterize, we feel, the centerpiece of the internal artistic condition guiding the creative process: estheticism in Stravinsky, rationalism in Prokofiev, and expressionistic individualism in Shostakovich.

Separated in both time and space, the Viennese and St. Petersburg classic schools play a similar role in the process of music history, aimed at creating three benchmark strategies for the artistic assimilation of the world. Accumulating the creative experience of their predecessors, the inventive, harmonic and conflictive strategies shape a tripartite basis for the further

development of compositional creativity. Subsequent generations perceive the experience of the classic schools as an inspiring ideal, and as they strive to become equal to it, their efforts lead to the inevitable expansion of the esthetic territory of the musical arts. The classic schools are like the beating of the human heart, each contraction of which pours new blood into the circulatory system of the music world. As it travels the veins, this blood is enriched with new creative experiences, and returns again to the heart for another renewing beat. We do not yet know in whose work the third beat of the musical heart will occur.

References:

1. Aranovsky, M. Symphonic requests. The problem of the symphonic genre in Soviet music, – 1960–1975. Research notes. – Leningrad: Sovetskii kompozitor, – 1979.
2. Glivinsky, V. Late works of I. F. Stravinsky. Research. – Donetsk: Donechchina, – 1995.

3. Glivinsky, V. and I. Fedoseyev. The St. Petersburg Classic School: myth or reality?/in *European Journal of Arts*, № 1. Vienna: "East West" Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, – 2016.
4. Kholopov, Yu. Notes on modern harmony. Research. – Moscow: Muzyka, – 1974.
5. Prokofiev, S. Dairy – 1907–1933, – Pt. 1: – 1907–1918. – Paris: sprkfv, – 2002.
6. Ruch'evskaya, E. Notes on Prokofiev's Style/in E. A. Ruch'evskaya: Works of Various Years. Collected articles in 2 volumes. – Vol. 1: Articles. Notes. Memoirs/St. Petersburg: Kompozitor Sankt-Peterburg, – 2011.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-32-37>

*Karman Elena Vitalyevna,
Novosibirsk State Conservatoire named after M. I. Glinka
Post-graduate student, Faculty of the Theory and Composition
E-mail: elenakrmn@yandex.ru*

Socio-political, geographic and professional contexts of creativity of the authors of the Anglican anthems of the first third of the XVII century

Abstract: the article reveals the peculiarities of social and creative functioning of a large group of English composers of the first third of the XVII century, who worked in the genre of Church vocal music – anthem. The relationships between the position, place of work and genre aspects of their heritage are being established.

Keywords: anthem, Anglican music, composer, cantor, organist.

The peculiarity of creativity of the generation of English church composers of the first third of the XVII century is specified by the socio-political conditions during the rule of James I (1603–1625) and then Charles I (1625–1649). On the one hand the son of a catholic woman Mary Stuart – James I, during whose rule a lot of Elizabeth's servants kept their positions, treated rather truly the Catholics, but on the other hand contrary to their expectations he didn't support them and due to this fact he provoked the organization of the frustrated Gunpowder Plot which caused raise of hatred to the papacy and to the Roman Church in general. Having understood that the politically loaded directions in the church started to influence the general development of the country within the time James I considered that the result of the desire of the Puritans to break with the control of the king's power over the church would be its destruction and he made a decision to expatriate the Puritans from the country. The categorical decisions in the church sphere were set off by the weak political power of James I, the Parliament's limited

activity and also the traits of character of a person being sensible to influences of different councilors, as a result having drawn the country into unnecessary wars and had disagreements with the Parliament.

Whereas, initially the contradiction between the Anglican Church and the Puritans during the rule of James I was not democratic, but sacral; it included not only the aspiration of the Puritans to purify the church from the 'papistic' rituals and garments, an absolution ceremony, a custom to have godparents after christening, to knee during a communion ceremony and others, but the requirement to simplify the church chorus polyphony being a music and technical base of anthems and music services.

At the same time James I being the church leader and highly educated person speaking several foreign languages including ancient Greek, a poet, an author of a series of treatises, being in the track of Elizabeth I, encouraged development of philosophy, science and culture. The king continued to support the court image as a centre of the country music culture. During the rule of James I there was a raise of the

English music art with the development of lute, virginal and consort music. The English professional music theatre with the genre of a mask in the centre was formed. The whole pleiad of the outstanding composers of high Anglican music appeared. The influence on the development of music art and to some extent secularization of the church music was made by the wife of James I – Anne of Denmark, a representative of the Protestant Dynasty, later entered Catholicism. The queen organized balls, theatre performances, encouraged musicians and poets, in general showing the brilliance of a court life.

The religious and political distempers weren't stopped when Charles I became the ruler. On the one hand he was devoted piously to the idea of High Anglican Church, believed into the divine right to monarchical power, the episcopate and he aimed at creation of the united Anglican Church, but on the other hand hating and following after the Puritans he sympathized more with the Catholicism that was also determined by his marriage to the French king's daughter. In addition to it in 1633 an Anti-Puritan William Laud (1573–1645), who had started the fight with church radicals using tough methods, became the Archbishop of Canterbury. The civil war broken out in 1647 led to the devastation inside the country and the king's death due to the accusation of the Parliament (1649).

Despite the negative relation towards the counter-reformation ruler the court Anglican musicians absorbed the modern tendencies of secular music and on the other hand they weren't indifferent to the puritanic appeals to the simplicity of church music. The music and stylistic multidirectionality was also found out in the anthem creativity developed actively owing to encouragement of the official Anglican Church.

The process of creation and performance of anthems wasn't stopped and was essential as A. Wilson-Dickson mentioned giving brief data about the service in St. Paul's Chapel in London. The royal chapel was characterized by performance of three anthems within the daily church service: an organ solo was performed after the psalms during the morning prayer, Te Deum and Benedictus (or jubilation) were sung after the first and second sayings, the first anthem was performed after the third short prayer, the blessing was performed with the organ

solo again at the end of divine service. The anthem was performed after the third prayer at the evening service and Vespers was finished with singing of one more anthem in contrast to Matins [1, 102].

The above mentioned processes were reflected in the creative work of the main representatives of this generation of church composers – Orlando Gibbons (1583–1625), Thomas Tomkins (1572–1656) and Thomas Weelkes (1575–1623). This generation includes a lot of names known to us owing to the saved intra-church documentation (settlement books) and a series of collections of church music.

– «The Whole Booke of Psalmes: with their Wonted Tunes, as they are song in Churches, composed into foure parts: All which are so placed that foure may sing, each one a seueral part in this booke. Wherein the Church tunes are carefully corrected, and thereunto added other short tunes vsually song in London ... Compiled by Sondry Authors, etc. [With a dedication and preface by T. Est] (This is a republication of the Psalms by William Damon (d. 1591) – an Italian composer who probably came to England in the 1560s. From 1579 and till the end of his life he was a musician at the court of Elizabeth I. Damon was famous for simple four-part chordal harmonizes – 'church tunes' for the metric Psalms by Thomas Sternhold and John Hopkins firstly published as «The Psalmes of David in English Meter» (London: John Day, 1579). In turn, the base for the last edition was a book «The Whole psalmes in four partes» («Day Psalter») published by John Day in 1563 and often called as «Parsons Psalter» due to the name of William Parsons who created the majority of arrangements for this edition) (London: Thomas East, 1592) (During the breaks for monopoly Thomas East republished twelve falsely dated issues which were kept back under their original editions. In 1592 and 1594 East published the harmonizes of the English metric Book of Psalms («The Whole Booke of Psalmes») with familiar melodies. Then in 1621 Thomas Ravenscroft made the corrected and supplemented edition «East's Psalter» which became known as «Ravenscroft's Psalter»).

– «Tears and Lamentacions of a Sorrowfull Soule» (London: William Leighton, 1614);

– collections of songs by John Cooper «Funeral

tears for the death of the Right Honorable the Earle of Devonshire» (London: John Winted, 1606) and «Song of Mourning: Bewailing the Untimely Death of Prince Henry» (London: John Browne, 1613);

– «Sacred hymnes Of 3. 4. 5 and 6. parts for voyces & vyols. Newly composed by Iohn Amner Bachelor of Musique, master of the choristers and organist of the cathedrall church of Ely» (London: Edw: Allde, dwelling neere Christ-Church. Cum priuilegio regali, 1615);

– collections by Richard Dering «Cantiones sacrae» (Antwerp: Phalèse, 1617) and «Cantiones sacrae» (Antwerp: Phalèse, 1618);

– «The Whole Booke of Psalmes» London: Thomas Ravenscroft, 1621);

– «Songs of 3, 4, 5 and 6 parts by Thomas Tomkins» (London: Matthew Lownes, John Brovne, and Thomas Snodham, 1622);

– «First Book of Selected Church Musick» (London: John Barnard, 1641);

The composers' names are also mentioned in the secular music resources such as:

– «The Triumphs of Oriana» (London: Thomas Morley, 1601);

– «The First Set of English Madrigals to 3, 4, 5, and 6 parts: apt both for Viols and Voices. With a mourning song in memory of Prince Henry. Newly composed by Iohn Ward» (London: Thomas Snodham, 1613);

– «A Musically Banquet» (London: John Playford 1651).

The composers of a more numerous group had the same creative way beginning with singing in the cathedral choir and then taking a position of an organist and/or church cantor in big cities such as London (Westminster), Cambridge, Oxford, Canterbury and provincial towns (Worcester, Rochester, Colchester, Chester, Winchester, Norwich, Durham, Exeter) as well. Such great amount of composers, organists and choirmasters was caused by the necessity to provide the musical positions with the personnel in the cathedrals within the whole territory of the country.

One of the biggest cathedrals of Europe of the XVII century – St. Paul's Cathedral in London, was a place of work of such major and great people as Thomas Ravenscroft (a chorister approximately

up to 1600, under Thomas Giles) and John Tomkins (an organist since 1619) and also their colleagues giving service in the cathedral later: a vicar-choral William Cranford (till 1642), a vicar-choral Andrian Batten (till 1635), an almoner and Master of the Choristers Martin Peerson (till 1642); later a composer Randolph Jewett performed the duties of an almoner (since 1660) and was appointed as Junior Cardinal (1661–1666).

The largest cathedral centre of one of the districts of London – Westminster Abbey, which can be visited only by Benedictines, was a place of service of Andrian Batten as a lay vicar, Martin Peerson as a sacrist and Orlando Gibbons as an organist (1623–1625); he was substituted at the position by (since 1625) Richard Portman and also Master of the Choristers John Gibbs and a chorister and a composer Daniel Taylor (1625–1643).

The southern district of London, Dulwich College, was a workplace of an organist Benjamin Cosyn (1622–1624) and he also took the position of an organist and choirmaster of the Charterhouse – a prestigious private school located in Surrey, a close county to London.

The life and activity of a series of musicians were closely connected with two major centers of the academic education of England – Cambridge and Oxford. George Marson (1598), Thomas Ravenscroft (1605), Orlando Gibbons (1606), Michel East (1606), John Tomkins (1608), Henry Molle (1617), who also received the degree for the second time after the Oxford one, and John Amner (1640) studied successfully in Cambridge and received the Bachelor's Degree. Tomkins brothers – John (1606–1624) and Giles (since 1624) performed the duties of an organist, Thomas Wilkinson (1587–1588) served as a senior lay in the Queen's College in Cambridge.

Francis Pilkington (1595), Richard Nicholson (1596), Thomas Weelkes (1602), Thomas Tomkins (1606), John Amner (1613), Robert Luge (1638) received the Bachelor's Degree in Oxford, Richard Nicholson became an informant choristarum (and probably also an organist) in Magdalen College, William Stonard became an organist and Master of the Choristers in Christ Church Cathedral. Before

taking the position of an organist a forty-two-year-old Orlando Gibbons improved his qualification in Oxford and received the Doctor's Degree in Music (1622).

In Ely Cathedral on the east of the County of Cambridge the positions of an 'informator choristarum' (1610–1641) and an organist were performed by John Amner (later became a clergyman – diaconate and vicarius (minor canon)) and an outstanding church composer Michel East (1609–1614) was one of the choristers during five years under the supervision of John Amner.

The organist and Master of the Choristers – George Marson, future head of the Church of Mary Magdalene (1607), and a minor canon and cathedral chorister (1597–1604) John Ward who became a «King's Scholar» for three years (1604–1607) served in the main Anglican temple of England – Canterbury Cathedral.

A chorister Leonard Woodeson (1573–1577), Andrian Batten (till 1608); organists Thomas Weelkes (1598–1602), Thomas Holmes (since 1631), John Holmes (1599–1622); an organist, master of the choristers and lay vicar Randolph Jewett (1666–1675) served in different positions and different time in Winchester, a city of south Hampshire. John Holmes (1613–1629) was Master of the Choristers and a lay vicar, Giles Tomkins (since 1629) was an organist in Salisbury Cathedral located in neighboring Wiltshire.

There is a series of other towns in England where not so popular church composers served in local cathedrals. A lay clerk Thomas Wilkinson (between 1575 and 1580), a cathedral organist (since 1622) and Master of the Choristers (1629–1649) Richard Gibbs served in the main town of the eastern Norfolk County – Norwich. John Wilbye was a personal musician of the Kytson family (Hengarve Hall Manor) in neighboring Suffolk County. Thomas Weelkes (1601/1602–1617) had the position of an organist and an 'informator choristarum' in the southern part of the country – Chichester (Sussex County), an organist John Heath (there is no data about the period of service) served in Rochester (Kent County).

The towns on the west of England were also provided with the church musicians. John Fido was an organist of Hereford Cathedral (1591–

1592, 1593–1594/1595). There are documents of different time periods in Chester Cathedral about Randolph Jewett as an organist (1643–44/45) and Francis Pilkington as a conduct (1602–1612) and a minor canon (since 1612), he took holy orders «full minister» (since 1614) and at last a precentor or «chaunter» (since 1623). There is data that Michel East was Master of Choristers in the Cathedral Church for some time in Lichfield; but unfortunately the period of his work wasn't determined exactly due to chronological characteristics.

The musicians, who also contributed significantly in the development of church choir music, worked in the remote northern centers of the country. For instance, Richard Hutchinson was a cathedral chorister and then a cantor in Durham (1613–1628). Henry Palmer, an organist, a music copyist, a chorister and a choirmaster and an organist since 1627, a chorister Thomas Wilson (1627/1630), an organist John Hutchinson (since 1634) served in one of the biggest cities of England – York where its famous and great cathedral is located.

An especially popular person was Randolph Jewett, the only one who served in Irish Dublin as an organist (1630–1643) and a choirmaster (1644/1645–1649) in St. Patrick's Cathedral, an organist in Christ Church Cathedral (1630–1638).

A smaller group of composers is connected with secular service at the court or work concerning music in rich families. For instance, John Ward (1589–1638) lived and worked as a private musician at Sir Henry Fanshawe (Sir Henry Fanshawe – a politician, member of the Parliament at different time from 1588 till 1597, 'remembrance of the exchequer' receiving a title of knighthood after the coronation of James I.), a father of six sons and four daughters, and his son Thomas. In addition to the fact that Henry Fanshawe paid much attention to breeding of horses, he was a great admirer of all Italian things and he supported the art development and also music education patronizing John Ward who devoted a book of madrigals (1613) to him. Sir Henry died unexpectedly at the age of forty-eight in Ware at the beginning of March in 1615–1616. His property consisted of engravings, drawings, medals, cameos, military armors, books and also musical instruments

which major part was about to be transported from his house in London to Ware Park and to be kept there as relics. By all appearances Ward was a music teacher of Fanshawe's children. At the time of Sir Thomas Fanshawe, who took the position of the father – keeper of treasury, support of musical activity was dramatically decreased. Under his supervision Ward was working as a deputy lawyer within 1616 and 1621/1622 following the duties of the private musician till May, 1638 in Warwick Lane, next to St. Paul's Cathedral. The rich collection of instruments in Fanshawe Manor determines great contribution into consort music by Ward (41 fantasias, 8 In Nomine). Holding the service at the family being Protestants due to religion the composer created two cycles of liturgical music ('First Service', 'Second Service') and 20 anthems.

John Wilbye (christened in 1574–1638) known as one of the first masters of an English madrigal (in total for about 60 works published in two books of 1598 and 1609) and that is proved by significant prevalence of madrigal compositions over other genres. Since 1598 he started his service at the catholic family – the Kytsons in Hengrave Hall Manor (Suffolk County) which was owned by Elizabeth Kytson. For about 30 years Wilbye had been living there not only as a private musician, but also as a respected servant receiving material wealth step by step. In Hengrave Hall there was a special music room. As on 1602 the Kytsons owned the collections of more than forty different instruments and more than fifty music books. During his work in the family Wilbye published two books of madrigals («The First Set of English Madrigals, 3–6vv», London: Thomas Este, 1598; «The Second Set of Madrigals, 3–6vv» (London: Thomas Este alias Snodham, for John Browne, 1609)). It was specified in the dedication to the first collection: from the Kytsons' town house in Austin Friars' (Austin Friars – an ancient abbey of the brothers-hermits of the order of St. Augustine in City founded in 1253 by Humphrey V de Bohun, the 2nd Earl of Hereford. On 24 June 1550 Edward VI gave on the basis of his patent right an opportunity to the Protestant refugees to set up their own parish on the base of the church of the abbey which got the name of «Dutch Stranger

Church» for many years), where one more London house – Kytsons' house was located and it can be a proof of possible contacts of Wilbye with the music audience of the capital.

Not far from Bury St. Edmunds there was Rushbrooke Hall Manor where George Kirbye (1565–1634) served as a music teacher of five daughters of the owner – Member of the House of Commons and uncompromising Puritan Sir Robert Jermyn (1539–1614) and his wife Judith Blage. There were two more sons in the family but the data about their musical education wasn't kept, it is possible that it was not so important. Despite the religious zeal Kirbye created «The first set of English madrigalls to 4. 5. & 6. voyces. Made and newly published by George Kirbye» (London: Thomas Este, 1597) and also separate compositions – 6-vote madrigal (1601), eight 5-vote plays and eight 4–6-vote madrigals and one pavane along with the motets (19 Psalms, 2 anthems, 3 sacred adaptations of four-vote madrigals).

Thus, a genre variety of creativity is determined by the place of service and position of a performer. Eighteen out of forty-five musicians being under our research created with rare exception only Anglican church music servicing in different cathedrals as organists and cantors. They include Andrian Batten, John Amner, Richard Portman, Thomas Wilkinson, Thomas Wilson, John Hutchinson, Randolph Jewett, Leonard Woodeson, William Stonard and also less prolific authors such as Henry Palmer, John Tomkins, John Fido, Richard Gibbs, John Heath, Richard Hutchinson, George Marson, Henry Molle, Robert Parsons, Daniel Taylor.

John Luge, his son Robert and especially Richard Dering entering Catholicism left a great deal of Latin sacred music along with a small amount of Anglican compositions. The evident prevalence of Anglican service compositions is mentioned in the heritage of a theorist and publisher Thomas Ravenscroft, a vicar William Cranford, an organist and a cantor John Holmes. The equal significant contribution into the sphere of secular and sacred music was made by Thomas Tomkins who created more than 100 anthems and also madrigals, over 50 clavier plays, some original fantasias, pavaues and galliards for consort of viols, and Michel East who is an author of

7 volumes containing madrigals in Italian style, songs for consort, anthems and fancies for consort of viols.

Among those who served as court musicians or musicians in rich families there is a group of composers and performers (virginalists, lutenists, performers playing the viol) who created a rather big amount of anthems as well as a lot of images mainly of secular instrumental music: Orlando Gibbons (for about 40 anthems), Martin Peerson (more than 20 anthems), Thomas Ford (19 anthems). Having left 35 anthems Thomas Weelkes contributed the secular vocal sphere with four books of madrigals containing together for about 100 samples.

The creative work of other musicians is represented by secular music and church compositions are represented by service and/or 2–3 anthems: John Wilbye, John Cooper, Benjamin Cosyn, Robert Johnson, George Kirbye, Thomas Lupo, Francis Pilkington, Giles Tomkins, Thomas Warwick. Also including Richard Nicholson, who was a music teacher in Oxford University and an author of only two anthems.

This panorama shows an inseparable connection of socio-political, geographic and official factors with a relatively high degree of activity in creation of anthems.

References:

1. Wilson-Dickson, E. *The Story of Christian music*/trans. from English. L. B. Levin, V. N. Genk. SPb.: Mirt, – 2001.
2. Crowest F. J. *Phases of musical England*. London: The English publishing company, – 1881.
3. David C. Price. *Patrons and musicians of the English Renaissance*. Cambridge: Cambridge university press, – 1981.
4. Oxford Dictionary of National Biography. URL: <http://www.oxforddnb.com> (accessed: 19.03.2016).
5. Peter L. Huray. *Music and the reformation in England, 1549–1660*. Cambridge: Cambridge university press, – 1978.
6. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*/Ed. by Stanley Sadie. – 2001. 1 electron. opt. disk (CD-ROM).

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-37-40>

*Klimchuk Anastasia Sergeevna,
Novosibirsk State Conservatoire named after M. I. Glinka
Student of the 4th course, Faculty of the Theory and Composition
E-mail: nasik1993@mail.ru*

Genres of theatrical overtures by Thomas Augustine Arne

Abstract: Research of the overtures to the operas and masques of the English composer of the XVIII century Thomas Arne. Implementation of genre and composition types of Italian, French and one-part sonata overtures.

Keywords: Thomas Arne, opera, masque, overture.

Thomas Augustine Arne (1710–1778) is a great English theatre composer in his generation who developed the national traditions in the conditions of prevalence of the Italian opera at the English stage and who is still not so well-known in the Russian musicology. In Great Britain he is

considered to be an outstanding figure of the music and theatre art and one of the main figures of the history of the English music. He is an author of about 100 stage works (30 operas and 12 masques are among them), he collaborated with the leading London Theatres such as 'Drury Lane' and

'Covent Garden' and he also worked due to the orders of the Dublin Smoke Alley Theatre, thereby contributed greatly into the history of the music theatre of Ireland.

The great majority of Arne's theatrical music appeared to be lost, but the scores of some works were saved wholly, the rest is going to exist as separate items in vocal collections. Our attention is directed to eight works made by the composer within 33 years and presenting a section of different genres shown at the English stage of the XVIII century: masques 'Comus' (1738), 'Rule Britannia' (1755), 'Alfred' (1740) and 'The Fairy Prince' (1771), operas 'Eliza' (1754) and 'Artaxerxes' (1762), comic opera 'Thomas and Sally, or The Sailor's Return' (1760), pastiche 'Love in a Village' (1762). Due to the studying of the history of their creation and stagings we can suppose that the works were made at the similar conditions (performing line-up, production place) and kindred genre models — a masque and an opera — up to the time of their making [2, 65]. However, while exploring them in more details there are clear differences among the compositions created on the basis of one genre model and increasing due to the degree of complication from earlier to later opuses, which are probably connected with the evolution of the composer's works. It is rather clear on the basis of the analysis of the overtures.

The overtures to the theatrical productions were made by Arne due to the different models without attaching them to a separate genre of a work. Taking eight compositions under studying all overtures there are going to be divided into three groups according to the type of the composition model: Italian type, French (or French-Italian) type and one-part sonata overture.

The Italian model includes the overtures of such masques as 'Alfred' and 'The Fairy Prince', opera seria 'Artaxerxes'. Its main characteristics are a three-part form, tempo contrast of parts 'fast-slow-fast', active type of music of the first part made on the basis of sonata logics, restrained lyrics of the second part and a dance final. Arne used this model during different periods of his creative work and at different stages of the history of the Italian overture. 'Alfred' is referred to the period of the first success of the composer and

the period of the model stabilization. The flourishing of the creative work of Arne ('Artaxerxes') coincides with domination of the Italian overture at the European stage. The creation of 'The Fairy Prince' was at the time of the composer's creative maturity and simultaneously exclusion of the model by one-part sonata overture.

The overture to the masque 'Alfred' is made due to the Italian model 'fast-slow-fast', its composition characteristics are typical to the overture of such type. The form is considered to be organized in a complex way as each of three parts is represented as a finished structure. The first part (Es-dur) is written in the sonata form, i. e. having two themes of non-contrasting content and being differentiated due to the movement type; the second theme is held for the first time in the key of dominant (B-dur), appears in the development section and then in the reprise it sounds in the main key (B-dur). The development section is concentrated around the keys of the close kindred — B-dur and g-moll. The second part (c-moll) — Andante — represents a simple three-part form with the middle of the developing plan. At its end there is a small final part representing some transfer between the parts where the main key is going to be returned. The third part (Es-dur) being a lively and impetuous final in the minuet genre is created due to the complicated three-part form with the shortened reprise and the developing middle part, where the first part is a simple three-part form with the modulation to the key of dominant B-dur with further returning to the main one in the middle section. In respect to the theme the parts are rather traditional. The main character of the theme of the first part is a heroic pathetic element expressed in the dotted march rhythm, duple metre, fast beat, impetuous movement of the sixteenth rhythmic values being periodically 'broken' by syncopes (especially in the second theme). The second part is a contrast to the first one not only due to the beat, but also to the theme which is rather close due to its content to the vocal music, it is full of trills and grace notes and it is intricate due to the rhythm. The minuet represents a sphere of the genre and dancing theme being joyous and impetuous, the beat is getting faster with the help of the change of 4/4 metre

to 3/8 metre and constant pulsatile movement of the sixteenth rhythmic values.

The overture to the opera 'Artaxerxes' is also related to the Italian model, though the composer deviates from the permanent correlation of the tempos. The first part has an indication of *Andante*, but with the themes of the cheerful type which becomes solemn and exalted within the unhurried movement. Such beginning of the overture is probably connected with the plot of the opera telling about the royalty's hard fortune and too fast tempo is inappropriate here. Due to the form the parts are made analogically to the parts of the overture to 'Alfred': the first one is a sonata form with a rather detailed development section, the second one is a simple three-part form and the third one is a complex three-part form with the contracted reprise. The only thing which differentiates this overture is considered to be continuity of its parts while performing as in the score the last note or the consonance of the previous part become the first ones in the beginning of the next one. According to it an *attaca* effect appears between the parts.

The French model is represented in the overtures to the masques 'Comus', 'Rule Britannia' and the opera 'Eliza'. According to our opinion it is explained by the fact that at the year of creation of 'Comus' the French overture was the leading type, but in the 1750s ('Eliza' and 'Rule Britannia') this type of the overture was restrained under the great influence of Handel. The typical peculiarities of the French overture are opposite to the Italian one: a tempo contrast 'slow-fast-slow', the main semantic accent is transferred to the second part generally being fugue. In that case the first part is probably taken as the slow entrance to the second one, and a slow coda usually balances the composition. As a variety there is a four-part 'French-Italian' (Y. S. Bocharov) overture [1, 188] which represents an overlay of the Italian model onto the French one: instead of the slow coda two sections such as slow and fast are introduced. The peculiarities of the French model also include an even metre and dotted rhythm of the first part, perfection of the second polyphonic section.

The overture to the masque 'Comus' is made on the basis of the French model having slight differenc-

es in some details. The tempo contrast is followed inaccurately: the second and third parts are written at the same *allegro* tempo, but the third part sounds more regular due to the change of 4/4 metre into 3/2 metre and it can be regarded as relatively slow. The forms of the parts and their interrelation are quite traditional: the first part is a simple three-part form in the quadruple metre being compact due to the scope, but it is supposed to perform it in the slow *largo* tempo; the second part is a fast triple fugue for 4/4; the third part is a complex three-part form. The theme of the overture is very interesting. The whole composition is held at the same key — D-dur. The music of the first part clearly reminds slow solemn processions being full of dotted rhythm forms and rare, but lively leading passages. The fugue of the second part is based on the active theme in the form of the folk music-making with the alternate development.

The overture to the opera 'Eliza' represents mainly that French-Italian variety (it is also connected with the type of Italian sonata da chiesa) where four parts are located according to the principle 'slow-fast-slow-fast'. Nevertheless it should be considered as a branch of the French overture as the main meaning here as well as in the previous case is based on the second part — fugue, but the rest parts probably fulfill the function of balancing of the composition more than its conceptual ending. The first part (F-dur) — *Largo* is written in the simple two-part form modeling into the key of *dominanta* (C-dur) in the second section. Due to the theme type it reminds slow solemn processions, moreover the score composition corresponds to it — octet of string and wind (French horns and oboes) groups. The second part of the overture (F-dur) is a developed four-voice fugue for two themes which main development includes holding due to the keys of the relation in the first degree. The third part (to be exact, section) is very small according to the scope — there are only 9 bars. However, due to the *Grave* tempo of 4/2, large rhythmic values (half, whole and double-whole notes) and modal contrast in relation to the surrounding parts (f-moll) it is like an intermediate link between the fast second part and the fourth part in the medium tempo (but in comparison with the third one which is fast enough). The fourth part

(F-dur) is a minuet in a three-part form which serves as a final genre.

The model of one-part sonata overture can be found out in the comic opera 'Thomas and Sally'. This type of the entrance part became popular in theatrical works of the 1770–1780s removing the Italian overture from the leading positions. However 'Thomas and Sally' was written in 1760 when the Italian type of overture was the main one. It is obvious that the composer anticipated the tendency having made the overture significantly shorter and given it mainly the function of the entrance preparing the performance, but not the music during which people should take their seats in the hall and have small talks. The overture is made analogically due to the sonata parts of Italian overtures: presentation of short themes where the second theme is derivative from the main one, existence of the development section where the main theme is developed in a key way and then there is a production of the main and

second themes in the main key — D-dur. So not the usage of the sonata form is rather unusual here, but the fact that it becomes independent, short and ample at the same time to fulfill the function mainly of the entrance to the opera. At the end of the development section there are two measures of the closing type where the tempo becomes slow abruptly that has to attract the spectators' attention to the beginning of the opera acting.

Thomas Arne worked in the sphere of theatre music in its different genres. The part of his compositions was dictated by the orders of the management of the theatres with which he collaborated, some compositions were made by the composer being in the artistic union with the librettist who made the composer be interested in him or with the libretto inspired him. But we can suppose that the liberty of his creative work involved not only the choice of the genre of the composition, but the choice of the type of the overture and its specific structural realization.

References:

1. Bocharov Y. S. Overture in Baroque Epoch. – M.: Composer, – 2005. – 280 p.
2. Perevalova A. V. Traditions of Masque Genre in English Music and Drama Theatre of the Second Half of the XVII Century (on the basis of the works concerning the plays by William Shakespeare): dissertation ... Ph. D. in Art History, Novosibirsk, 2013. 263 p.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-40-44>

*Kravchenko Anastasia Igorevna,
National Academy of managerial staff
of culture and arts,
Ph.D in Arts, postdoctoral fellow
E-mail: Anastasiia.art@gmail.com*

Ukrainian chamber ensemble: genre metamorphosis on the turn of XX and XXI centuries

Abstract: The article is devoted to analysis of ensemble compositions for the purpose to research the transformations of genre model of Ukrainian chamber music of the late XX — early XXI centuries.

Keywords: chamber music of Ukraine, ensemble instruments, genre model of chamber ensemble, intergenre dialogue.

*Кравченко Анастасия Игоревна,
Национальная академия руководящих кадров
культуры и искусств,
кандидат искусствоведения, докторант
E-mail: Anastasiia.art@gmail.com*

Украинский камерно-инструментальный ансамбль: жанровые метаморфозы на стыке XX — XXI веков

Аннотация: В статье осуществляется анализ ансамблевых составов с целью исследования трансформаций жанровых моделей камерно-инструментальной музыки украинских композиторов конца XX — начала XXI веков.

Ключевые слова: украинская камерно-инструментальная музыка, ансамблевый инструментальный, жанровые модели камерно-инструментального ансамбля, межжанровый диалог.

Актуальность темы исследования. В хронологии жанрово-стилевой эволюции, развитие музыкального искусства конца XX — начала XXI веков отмечается особым стремлением композиторов к специфическому типу синергии традиций и новаций во взаимодействии «старых» и «новых» жанровых, стилевых, формообразующих, художественно-знаковых систем, «где богатство стилевого и жанрового синтеза, стремление к единой гармонии окрашивают наиболее плодотворные поиски сложного смысла в кажущихся несовместимыми, но внутренне близких объектах музыкального мира» [3, 178]. В творчестве современных украинских композиторов процесс пересечения традиций и новаций прослеживается на уровне трансформации жанровых моделей камерно-инструментального ансамбля, исследование которых является актуальным для современного музыковедения.

Анализ последних исследований и публикаций. Теоретический аспект разработки проблематики камерного ансамбля как жанра и культурного феномена представлен в исследованиях украинских музыковедов И. Польской и Л. Позун. Среди работ, где осуществляется рассмотрение жанровых моделей камерно-инструментальных произведений украинских композиторов в историко-стилевых, технико-композиционных аспектах жанрообразования и исполнительских проблем их осмысления, отметим исследование: П. Довганя (жанрово-стилевая динами-

ка камерно-инструментальной сюиты XX в.), Т. Омельченко (жанр сонаты для скрипки и фортепиано в творчестве 70–90-х гг. XX в.), В. Андриевской, Т. Слюсар (историко-стилевая парадигма развития ансамблевых жанров, в частности, жанра камерно-инструментальной сонаты львовских композиторов), Л. Зимы (жанр фортепианного квинтета в творчестве одесских композиторов), Е. Марценковской (камерно-инструментальное творчество Б. Лятошинского), Г. Жук (камерная музыка с участием виолончели В. Барвинского), Н. Дикой (украинский камерно-инструментальный ансамбль 60–80-х гг. XX в.), И. Ергиева (жанрово-стилевые параметры камерно-баянной музыки Украины) и др.

Целью данной статьи является осуществление анализа ансамблевых составов и выявление инноваций в трансформациях жанровых моделей камерно-инструментальной музыки украинских композиторов конца XX — начала XXI веков.

Изложение основного материала. На современном этапе процессы универсализации выразительных возможностей музыкального нарратива приобретают дальнейшее творческо-концептуальное развитие, влияющее на обогащение жанрово-стилевого содержания музыкальной культуры и искусства. В творчестве украинских композиторов происходит трансформация жанровых моделей камерно-инструментального ансамбля, путем обновления исторически сложившихся жанров

камерно-инструментальной музыки, в частности, возрождения старинных жанров с позиций современной стилистики. Наблюдается тенденция повышения внимания к монотембровым камерно-инструментальным ансамблям, которые очерчены:

– константными жанрами (здесь и в дальнейшем опираемся на терминологию и классификацию системы ансамблевых жанров И. Польской [4, 424–435]) — например, фортепианный, скрипичный, виолончельный дуэты (*Анти-соната «Разговор со временем»* В. Рунчака, 1993; *Ноктюрн»* Л. Самодаевой, 1996; *«Гравитации»* А. Загайкевич, 2002);

– константно-вариантными жанрами — флейтовое трио (*«Еще!..»* С. Зажитько, 1999), квартет кларнетов (*«Искусство немых звуков»*, В. Рунчака, 1997);

– релятивно-константными жанрами — альтовый дуэт (*«Метаморфозы 1»* Л. Самодаевой, 1997), дуэт фагота и фортепиано (*Соната «Terra Incognita»* В. Губы, 1998);

– релятивными жанрами — флейтовый дуэт (*«Дуэль-Дуэт» № 8* К. Цепколенко, 2003) и др.

Традиционным является обращение украинских композиторов к темброво-однородным или смешанным по акустической структуре константным ансамблевым жанрам, в частности: скрипичной сонате (например, *«Post Scriptum»* В. Сильвестрова, 1990), виолончельной сонате (*Соната для виолончели и фортепиано* А. Томленовой, 2002), дуэту флейты и арфы (*«Диадема»* Ю. Гомельской, 2001), фортепианному и струнному трио (*«Музыка рыжего леса»*, 1992; *«Смирренная пастораль»*, 1996, Е. Станковича), струнному квартету (*«Consequences»* А. Красотова, 1999).

С другой стороны, наблюдается интерес к жанровым нововведениям, путем включения в музыкальную практику новых сочетаний инструментов, образующих, так называемые, свободно-вариантные ансамблевые жанры. Этот процесс реализуется по двум направлениям: первое заключается в создании композиций для нетипичных монотембровых составов, например, для 3-х виолончелей (*«Ritual Actions»* Л. Самодаевой, 2010), 4-х виолончелей (*«Квартет-реквием»*

В. Ларчикова, 1989), 3-х контрабасов (*«From Corner to Corner»* К. Цепколенко, 1995), 4-х контрабасов (*«Багатели»* А. Томленовой, 2008), 5-ти гитар, 5-ти виолончелей (*«Зеркало души»*, *«Diagram»* С. Азаровой, оба написаны в 1999), 8-ми виолончелей (*«Баллада» на тему Beatles* В. Зубицкого, 1999) и т. д.

Второе направление, представлено композициями темброво-однородного или смешанного состава, где используется нетрадиционный для классических ансамблевых типов инструментарий (народный, экзотический, джазовый, электромузыкальный). В частности, на стыке XX — XXI веков активно интегрируется в академическое жанровое и инструментальное пространство камерной музыки баян. Этому способствует появление в активе украинских композиторов значительного количества оригинального репертуара для дуэтов: скрипки и баяна (например, *«Ave Maria Stella»* В. Ларчикова 1995–1998), баяна и фортепиано (*«От Фанчелли к Галлиано»* В. Зубицкого, 1998), баяна и кларнета (*«Двое ... Параллельно ... Отдельно?»* А. Щетинского, 1996–1998), баяна и фагота (*«Deo Volentum»* А. Томленовой, 2004), трио для баяна, скрипки и гитары (*«Sans l'Eloignement de la Terre»* А. Загайкевич, 1994), а также в других ансамблевых группах от квартета до октета. Подобное жанровое разнообразие, по мнению И. Ергиева, является прямым свидетельством того факта, что «процесс становления украинских камерно-баянных жанров принимает устойчивый характер» [2, 12].

Интересны примеры сочетания украинской бандуры и баяна (*«Диадема» № 3* Ю. Гомельской, 2010), введение гуцульской дрымбы в ансамбле с кларнетом, бас-кларнетом и фортепиано (*«Фрагменты»* Б. Фроляк, 1998), а также использование экзотических для отечественного музыкального пространства этнических инструментов народов мира, например, литовских канклеса и бирбине (К. Майденберг-Тодорова *«A TRE»*, 2012), мексиканской маримбы (А. Щетинский *«Маятник»*, 2002), армянских кануна и дудука (С. Азарова *«On Tuesdays»*, 2007).

Интенсивно вводится в камерно-инструментальные произведения один из основных

инструментов джазовой и эстрадной музыки — саксофон (во всех разновидностях: sax/s/a/t/bar/bass) в композициях А. Козаренко (*Квартет* для 4-х саксофонов, 1990), С. Пилютикова (*«Интриги»* для саксофона-альта и баяна, 2002), В. Рунчака (*«Осанна — музыкантам, которых нет с нами ... уже и еще»* для 2-х саксофонов, перкуссии и фортепиано, 1997), Л. Юриной (*«Waterdreams»* для тромбона, перкуссии, саксофониста-импровизатора и мима, 2001), А. Щетинского (*«Pas de Quatre»* для саксофона, тромбона, перкуссии и гитары, 1999).

Наблюдается интерес к типично оркестровым инструментам, которые достаточно редко или никогда не использовались в камерно-инструментальной музыке, среди них: английский рожок (В. Ларчиков *«Серенада золотой осени»*, 1996), челеста (Л. Самодаева *«Once upon a time»*, 2005), арфа (А. Томленова *«Туман. Одесса»*, 2014), литавры и ксилофон (С. Зажитько *«Еще!..»*, 1998), вибрафон (В. Полевая *«Мистерия»*, 1998). Постепенно возрождаются старинные инструменты, в т. ч. практически вышедшие из употребления: виола да гамба (Л. Самодаева *«Забывшие танцы II»*, 1998), клавесин (А. Щетинский *«Интрорспекция»*, 1996), стеклянная гармоника (В. Ларчиков *«De profundis clamavi»*, 1993), бассетгорн (С. Азарова *«Funk Island»*, 2003), фисгармония (А. Щетинский *«Луч надежды»*, 1992).

Отметим отдельные случаи использования органа в камерно-инструментальных ансамблях в довольно неожиданных сочетаниях с трубой, перкуссией (К. Цепколенко *«Дуэль-Дуэт» № 3*, 1993; *«Ночной преферанс — Игра в карты № 3»*, 1991), саксофоном (*«Troix dans la ville»* Л. Самодаевой, 2012), тромбоном (*«Клейноды»* В. Губы, 1997) и другими инструментами.

Одним из отличительных признаков современности является использование новейших приемов «конструирования» камерно-инструментальных композиций. При этом возникает «сложное, выразительное пространство, формирующиеся с помощью музыкальных техник, современных технических средств, которые влияют на жанровую основу произведения» [1, 121]. Среди наиболее характерных примеров, апробация компо-

зиторам электромюзикального инструментария, в частности, синтезатора в ансамблевом сочетании с традиционными инструментами (*«Концертная пьеса»* А. Козаренко, 1990), сочетание аудиозаписи и акустического звучания (*«Sounds from the Yellow Planet»* С. Азаровой, 2006), а также эксперименты с магнитной пленкой (*«Постлюдия»* В. Буланова, 2000) и “живой” электроникой (*«Topos Uranios»* Л. Юриной, 2001). Подобные творческие эксперименты по расширению тембрального, колористического спектра звукового потока являются уникальными и инновационными с точки зрения открытия дальнейших перспектив украинского камерно-инструментального искусства.

В **выводах** отметим, что анализ инструментальных составов и жанровых параметров произведений украинского камерно-инструментального искусства конца XX — начала XXI веков обнаруживает приоритеты использования широкого жанрового диапазона монотембровых, темброво-однородных, смешанных ансамблевых составов. В процессе трансформации жанровых моделей камерно-инструментального ансамбля наблюдаются две тенденции. С одной стороны, обращение к исторически сложившимся жанрам камерно-инструментальной музыки (константным, константно-вариантным, релятивно-константным, релятивным), их возрождение или реконструкция с позиций выразительных возможностей современной стилистики. А с другой — интерес к жанровым нововведениям, обогащение музыкальной практики свободно-вариантными жанрами, путем сочетания традиционного (академического) и нетрадиционного (народного, экзотического, джазового) инструментария в ансамбле, введения старинных инструментов в жанры новой музыки (использование традиционных и поиск новых звуковых возможностей старинных инструментов), соединения акустического и электромюзикального инструментария, использования технологий искусства. Данные положения демонстрируют тяготение украинской композиторской школы к межжанровому диалогу в синергии традиций и новаций, с целью утверждения академических традиций и их обновления на современном постмодерном этапе.

Список литературы:

1. Афонина Е. Современная украинская музыка в измерениях европоцентризма, – Киев, – 2012, 164 с.
2. Ергиев И. Украинский «модерн-баян» как феномен мирового искусства, автореферат диссертации кандидата искусствоведения, – Одесса, – 2006, 19 с.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность, – Москва, – 1990, 321 с.
4. Польская И. Камерно-инструментальный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты, диссертация доктора искусствоведения, – Киев, – 2003, 435 с.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-44-47>

*Nazirov Kakhramon,
Laureate international and republican contest,
assistant professor of the pulpit "Perform on public instrument"
of State conservatory Uzbekistan. Tashkent, Uzbekistan
E-mail: navouzbek@mail.ru*

Methodses Dug about as main of the problem of the system of preparation specialist on public instrument in light of the modern requirements

Abstract: Main problem, create such methods of teaching to play on public instrument, in which existed motion from account of the general directivity to particularity of the education to play on separate group and family instrument. Only on base of such methods, differentiating different stages of the education (initial, average, high) in system of the training, possible forecast her (its) high quality.

Keywords: methods, toolbox, composer, study.

Need of the further improvement of the methods of the teaching puts before teacher of the problem of the reinforcement воспитательной dug education, address to modern method of the teaching.

The Area of the study uzbek public music instrument disposes extensive scholastic-methodical and methodical literature. Such оснащённость is caused first of all that that sphere uzbek public instrument pertains to priority directions of the music formation and therefore she as specific local sphere of the science requires the systematic development a vital problems. The Other reason so rich presence of the literature is connected with broad range the most national toolbox, each type from which requires the methodical comprehension..

At present in music educational institutions, including, in HIGH SCHOOL, lead preparation on 14 types instrument. Under suppressing dug the

literature scholastic-methodical and methodical directivity, available arsenal possible conditionally to divide into several varieties, as follows:

- a general work;
- a making the schools for learning to play on public instrument;
- a work, denoted methods to organizations orchestra, ensembles;
- a reader books for development of the intonations and technology, as that: collections etude, exercises, gammas, arpeggio;
- a repertory collections for different instrument;
- an article, essays, monographs and others in which prevails the methodical nature of the study toolbox.

For long years formed and methods of teaching. Alongside with reconstruction and improve-

ment public instrument, which, as is well known, began in the first half HH age, and as effect of this process — a making the new varieties and family instrument, are actively developed and such aspects, as production of the new technical methods of the play, звукоизвлечения, are formed in principal new исполнительские skills and traditions.

Transition from auditory method of the mastering by instrument and изустным by way to заучивания tunes to play on note has in the same way required the drudgery on creation and selecting the scholastic repertoire, decryption unique sample music heritage, making the schools of the play on different public instrument.

Exactly in this direction was winnowed and lead work on creation methodical and didactic base of the education инструменталистов-популист. For 60 years of existence of the pulpit public instrument to State conservatory Uzbekistan her (its) teacher is written row fundamental allowance, not forfeited importances and today. In this list person mentionings deserves first of all book «Instrumentovedenie» A. I. Petrosyanca. Being visible figure of the music culture Uzbekistan, he contribute; cause big contribution to development исполнительского art on реконструируемых public instrument. Exactly so he in its opus has spared this question emphases and, in particular, has scientifically motivated the categorization of the main groups public instrument, has described the family of these groups, way to their designs, technical and artistic possibilities.

Its urgency saves and allowance B. F. Gienko «Instrumentovka» for orchestra public instrument. Notable that author spares emphases to question of the correlation timbre in ансамблевом of звучании orchestra, group combination instrument with account their тембровой colourations that in final count tells on production new исполнительских acceptance. In allowance, supplied music example and fragment from scores composer different epoches, are characterized not only separate orchestral groups, but also are given practical advices on the most efficient their use. Given publication, released in Uzbekistan, is a first methodical work of such sort. Noting her (its) scientifically-methodical value, подчеркнем that she is oriented as on teacher, student and учащихся

educational institutions, so and on composer and professional-performers moreover not only working in Uzbekistan, but also for his (its) limit.

The Most activity of the authors-specialist is on public instrument of the conservatories possible to establish with begin 1950-h years. The Scholastic process was enriched school of the play for different uzbek public instrument (дойра, най, рубаб, кашгарский рубаб, дутар, чанг, гиджак, гиджак-alto, afghanistani рубаб), republished you different years, but in the same way allowance on organizations and work with orchestra public instrument. This process lasts and on сей day.

Thereby, practically methodical central was designed for полувековой period existence of the pulpit to learning on the main uzbek public instrument. The base requirements ed In school for initial звена education. As follows: possession by questions to designs instrument, production исполнительского device and study of the varied technical possibilities звукоизвлечения. For practical mastering of this array methodical recommendation, usually schools of the play on that or other instrument started to include the certain volume of the music material, consisting of technical exercises, scholastic etude and artistic product.

But if initial section of the music formation was in good time supported by methodical base, that at the average section in this direction were felt real difficulties. The Insufficient amount of the music material has required at the most short periods to fill this gap. Consequently, possible consider that to beginning 1990-years was a mortgaged primary base of the music formation on profession исполнительства on public instrument.

According to modern квалификационной to feature, student of the music HIGH SCHOOL must get extensive general, special and professional knowledges. Herewith follows to take into account that majority graduate link its professional life with pedagogical activity. In other words, appeared need of serious preparation future specialist on psychologies, педагогике, methods, mastering by knowledges of the broad circle for expansion of the general outlook.

The development общетиповой became For present-day day of one of the actual problems

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА and quotient of the methods, directed on learning the musician, on the one hand, on base dug pedagogical experience, but on the other hand, taking into account individual particularities of each musician.

In this sense possible with regret to establish that on given moment in course methods of teaching to play on public instrument, in particular, in published article and allowance on uzbek public instrument, exists the limited approach since all recommendations are basically reduced to stating the play on instrument and study of the technical methods звукоизвлечения. Herewith from sphere of attention of the authors completely fall out the problems scholastic-воспитательного of the nature, which form the specialist as harmonious developed personality. Other word in process of the education must be used and the other spheres, as follows: questions of the pedagogical ethics and morals, way of the stimulation to activations searching for efficient forms of the education with use didactic acceptance, интерактивных of the forms of the contact, as well as building of the process of the education with account spiritual-просветительской to directivities.

Not разработанность such complex methods in HIGH SCHOOL already begins tells on quality of the learning the student-performer, including on profile of pedagogical preparation.

At present notion of the methods most often is used in three importances:

– a methods as theoretical course, as scholastic discipline in HIGH SCHOOL;

– a methods as collection of the forms, methods and receiving the functioning (working) the teacher i. e. as technology to professional practical activity;

– a methods as pedagogical science, having, on the one hand, features, inherent any science in general and, with another, — a specific objects of the study, conditioned as essence most subject, so and fetter of the mastering im. At determination of the notion «methods» it is necessary to come from collection main subjective and objective factor of the education. The Methods s on base of the study of the most efficient methods practical persons educa-

tion and their theoretical motivation and generalizations in process психолого-pedagogical studies.

Objective formed two function different methods — general and private (special). The General methods concern with the study of the regularities and particularities of the process of the whole education, private develops and realizes such problems, as ways and the forms of the education, which lead to sensibly quick mastering student corresponding to specific knowledges and skill in one or another professions.

The Main stage of the further improvement methods of teaching to play on public instrument possible to consider following:

1. The Deep study modern general and music педагогики, psychologies and didacticses, allowing come to theoretical generalization and conclusion on production of the main positions methods of teaching to play on public instrument.

2. The Study and generalization of the positive experience of the teaching, giving efficient result in practical person of the education optimum methodical facility in correlation with positions and installation quotient methodses.

3. The Critical analysis of the different methodical schools and directions past and persisting for the reason discovery progressive trend, which possible was successfully use in modern education and development of the student.

Exactly on these base, is thought, possible work out scientifically-motivated and confirmed by experience of the work, methodical positions and concepts, which in practical person of the education give positive result with minimum expenses of time and optimum effort training and training.

Following on worded above stage, possible realize the main problem, dictated by time and modern requirements that is to say, create such methods of teaching to play on public instrument, in which existed motion from account of the general directivity to particularity of the education to play on separate group and family instrument. Only on base of such methods, differentiating different stages of the education (initial, average, high) in system of the training, possible forecast her (its) high quality.

The Important stage of the improvement of preparation specialist must become making the stable

scholastic programs for music schools art, music colleges, music academic lycee and HIGH SCHOOL, in which must be exactly certain parameters of the volume of the knowledges and skill, difficulties of the scholastic repertoire, excluding duplication on miscellaneous stage education. The Programs must provide the growing an исполнительской cultures from азов of the production, masterings elementary receiving the play before высокохудожественного performances of the complex product. The Gradual complication of the scholastic tasks, understanding to their importance teacher And training is a powerful stimulus when learning. Work must turn

round On base of the new programs on making the methods, answering modern requirements. This, in turn, will allow to define the key positions methods of teaching to play on public instrument, motivate their scientific value.

Only presence of the united methods, calculated to unceasing system of the formation, will help the teacher all section to obtain to receivership, avoid the error and costs of the education, raise результативность its activity that, certainly, will positively tell and on quality of preparing the performers on public instrument, and at a rate of teaching on profession in the field of исполнительства on public instrument.

References:

1. Petrosyans A. I. "Instrumentovedenie". Т., – 1990.
2. Toshmuxamedov M. "G'ijjak darsligi" Т., – 1995.
3. Nazirov Q. "G'ijjakda o'zbek milliy kuylarini o'zlashtirish". Т., – 2011.
4. Abdurahimova F. "Orkestr sinfi". Т., – 2016.
5. Nazirov Q. "G'ijjak". Т., – 2012.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-47-50>

*Nasirova Yulduz,
Ph D in history of Arts,
State Conservatory of Uzbekistan
E-mail: shirin.bukhari1@gmail.com*

Modern solutions on transcribing the traditional melodies into classical music genre

Abstract: East — West music genre issues in the history of Uzbek music. Modern solutions of the issue and its role in Uzbek music.

Keywords: Folklore, composer, composer's folklorism, folklore development, music creativeness, east — west, Uzbek music.

*Насырова Юлдуз,
Кандидат искусствоведения
Государственной консерватории Узбекистана
E-mail: shirin.bukhari1@gmail.com*

К вопросу современной трактовки проблемы фольклор-композитор...

Аннотация: Проблема Восток — Запад в истории узбекской музыки. Современная трактовка проблемы и её роль в музыке Узбекистана.

Ключевые слова: Фольклор, композитор, композиторский фольклоризм, освоение фольклора, музыкальное мышление, восток — запад, узбекская музыка.

Появление новых музыковедческих ракурсов «вечной» проблемы фольклор-композитор на примере анализа исконно-национального композитора М. П. Мусоргского было в какой-то мере предопределено. Один из крупнейших аналитиков названной проблемы И. И. Земцовский стал ее глашатаем сегодня. Более того, исследовательские идеи ученого о композиторском фольклоризме во многом внесли ясность в казалось бы неразрешимую динамику, в частности, в Узбекистане об устности и специфичности претворения узбекского музыкального фольклора и ее контрпроблемы — письменности и часто — далекости композиторского творчества от истинного узбекского национального музыкального искусства.

«Мелосфера Мусоргского — его неизвестная родина» — статья И. Земцовского, опубликованная на страницах серьезнейшего научного издания «Музыкальная академия», посвящена «осмыслению актуальных задач и методологических потенциалов современной гуманитарной науки» [1].

В музыкальном фольклоре свой тип мышления и он сохраняется, его аутентичное «лицо» в композиторском фольклоризме — это иной тип мышления, и он дискретно эволюционирует, постоянно находясь в движении.

Музыкальная идея — идея на I этапе освоения фольклора и полное отсутствие техники и письма, т. к. фольклор устный, затем собственно приведение к многоголосию, к партитуре, к новому типу исполнения, движения по многим плоскостям, т. е. естественна смена типов мышления. Хотя, на наш взгляд ошибочно мнение о смене, это невозможно. Тот, кто знаток и музыкант «устного» типа, он так и остался «устником», «письменники» пришли извне со своим типом мышления, и это деление так и осталось, как две параллельные плоскости, которые никогда не пересекутся и будут таковыми всегда. Да, можно усматривать в монодии потенциальные прасвойства.

Прошедшие семь-восемь десятков лет показали, что взаимного сближения этих параллельных плоскостей не наблюдаются: устное остается уст-

ным, письменное (композиторское) так же сохраняет свои позиции. Безусловно, интересен и важен, а также может войти в музыковедческий обиход термин И. Земцовского [1] о композиторском фольклоризме, который начался именно с самых первых образцов обработки фольклора композиторами-профессионалами в нашей стране, и те пути, по которым развивалась узбекистанская композиторская музыка, во всей ее жанровой палитре от простых обработок до крупных жанров (оперы, симфонии). Они, в принципе, в технологическом аспекте те же. Речь идет о цитировании в начальной стадии, развитии цитированных текстов по композиторским приемам с сохранением интонационных параметров и сочинении собственных авторских тем в национальном стиле. Наблюдалась эволюция претворения образцов музыкального фольклора, а по Б. В. Асафьеву, эволюция приемов переинтонирования цитируемых мелодий или даже более мелких структур, фраз, интонаций, ритмических построений. В своей статье И. Земцовский, говорит о мелосфере, но применимо к узбекистанской композиционной музыке можно говорить и о ритмосфере, ладосфере и т. д. — т. е. все же о типах переинтонирования в композиторском фольклоризме в Узбекистане и любом другом, но этот путь — он обязателен для всех [1].

Анализируя пути введения музыкального фольклора в ткань, вернее организм произведения того или иного композитора мы, по существу лишь наблюдаем возможные пути сближения постоянно действующего и неизменного типа национально музыкального мышления и активно-мобильного типа композиторского мышления, а также вытекающие из него приемы техники и т. п.

«Фигура выдающего композитора (художника, писателя, артиста) в национальной культуре занимает совершенно особое место. По сокровенной сути творчества он находится одновременно внутри культуры и вне ее... через свое видение и слышание художник обозначает невидимые и неслышимые ранее горизонты и выводит

культуру на новые рубежи», — так определяет место композитора И. Земцовский [1].

Крепкие духовные связи авторов музыки с национальной музыкальной фольклорной основой, помноженные на эти самые приемы композиторской технологии и где «художник сам себе закон» по А. Пушкину, становятся главными в отработке композиторского фольклоризма, в конце концов, в создании действительно настоящего произведения музыкального искусства.

Весь путь развития, например, узбекской оперы, узбекской симфонии (достаточно напомнить оперу С. Юдакова «Проделки Майсары» или симфонии М. Таджиева, Т. Курбанова, Н. Гиясова и др.) — это непосредственная иллюстрация и констатация этой мысли.

Видный философ XX века М. Мамардашвили писал: «... у каждого художника есть уникальное видение мира, носящее индивидуальный акцент... художниками рождаются люди, больные острым чувством реальности, той, которая ни на что не похожа...». Продолжая эту мысль, необходимо подчеркнуть то, что узбекистанские, именно композиторы Узбекистана, в числе которых есть представители художников различных национальностей, а значит и имеющие свои родные музыкально-фольклорные истоки, повествуют с их помощью об окружающей их реальности и делают это с помощью современных общемировых технологических приемов. Во всем этом плодотворном процессе «освоения чужого как атрибута каждой национальной культуры» [1] действует и живет закон выживания мелосферы.

Он подчеркивает важность сосуществования трех идентичностей — трех родин в творчество каждого композитора [1].

Почему именно сейчас, в наше время, возникло неоднозначное соотношение и непростое сосуществование нескольких родин — малой, где родился, большой — Отечества и «неизвестной родины» (будущего видения творчества композитора, которое есть здесь и сейчас)? Почему? Невероятно расширились границы не только для одного художника, выросли в количестве

его возможности контактов — непосредственно — личные и опосредованные, особенно в связи с обилием технических возможностей — средств — интернет, диски...

Причем «Большая родина» связана с огромным «полем» воспитавшей личность культуры во всех ее видах, в том числе национальных традиций, образования, среды, а «неизвестная родина» даже может иметь конкретику, «определенную страну» [1], а скорее и среду. Адресат даже не может быть определен приблизительно, так как процесс развития технических средств не имеет границ, а духовное начало как раз почти всегда постоянно или его можно было бы предсказать хоть в какой-то мере.

Фольклорное начало вначале действовало как главная определяющая структура, это была основная идея, которая рождала форму сочинения. Теперь же известный композитор-экспериментатор, дирижер француз Пьер Булез восклицает: «Полистилистика — техника, поднятая на уровень идеи» ... (там же с. 1). Т. е. невероятно сплетение идеи технической с идейно национальной ладо-, ритмо-, интонационно-определенностей и выделить доминанту в этом соотношении не столь важно, главное — художественный результат — Его величество сочинение. И если на начальном этапе превалировала фольклорная идея-смысл, на современном этапе приоритеты семантической фольклорной составляющей и её технической, вернее, технологической стороны — структуры сравнялись.

Словом, проблема фольклор-композитор из частной проблемы в творчестве каждого композитора приобрела иные приоритеты, где вопросы «чужого» и «своего» часто могут быть истолкованы качественно иными и меняться своими местами. Процесс развития музыкальной культуры каждого народа чрезвычайно мобилен. В современном темпоритме нашей жизни казалось бы вечная проблема фольклор-композитор обрела иные черты и семантику, на что безусловно не обратить внимание невозможно и более того ошибочно.

Список литературы:

1. Земцовский И. «Мелосфера Мусоргского – его неизвестная родина», Музыкальная академия, – 2012 г. – № 3. – С. 30–35.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-50-52>

*Ergasheva Gulchehra Turobovna,
Senior researcher of the State
Conservatory of Uzbekistan
E-mail: navouzbek@mail.ru*

Multistring instruments in the music culture of the oriental countries

Abstract: The role of national musical instrument *chang* over the practice and originality of sound during playing it. The resemblance of stringed instruments in the Eastern culture. The development of, theoretical and practical progress of them. In Uzbek, Tajik, Uighur civilizations — *chang, cheng*; In Iranian, Indian, Turkish, Azerbaijani civilization — *santur*; In Bury, the Mongolian — *yochin*; In China — *shanzu, yochin (yangin)* and resemblance instruments of such national instruments:

- forms the basis of the standard instruments of the trapezoid shaped box;
- glory of control devices which is wired up and the top cover on a bench inside;
- sing to the implementation of the instruments using a pair of arrows;
- musical aspects and features in common propensity to percussion stringed instruments group, to decrease toward the top of the long strings.

And the modern instruments of the past location of devices on a bench inside the sound line systems and components (minor) differences, adapt to each national musical tones and originality. The importance of many stringed instruments in national music culture, solo or accompaniment playing it, equality implementation principles, achievements and shortcomings.

Keywords: traditional performing, fine art, multistring instruments, santur, kanun, Oriental countries, string — percussion instruments, writing source.

Musical instruments are the product of the traditions of the material and spiritual heritage developed over the centuries of music thinking. Different century of musical instruments created in the land of social changes at different times were reflected in the pages of literary and fine arts. Especially the existence of multistring instruments being complex in terms of construction and performance style are the proof of the high human intelligence.

Development of simple stringed instruments has led to creation of multistring instruments that as *sanj, shalyok (salyok), andaruy, egri, chang, chiltor* are harp like instruments with strings between two frame;

– *yatugan, anqo (anqa), mugna, qanun (qolun), shaxrud, mi'azafa, santur* are instruments in which the resonator box is the basis and strings are placed over the top.

The performance style of these instruments varies depending on the requirements of the period. Initially, these instruments were sounded with fingers and then by mediator made of various materials, talented performers of their own time experienced to practice in complex combination method (palms of the hands, and at the same time playing with mediator) of execution. The appearance of lively and noisy music was the cause for the music sounds to sound

more sonorous. At the same time, the development of a new method of sound production (execution of musical instrument by using sticks) in music practice is not likely to be a surprise.

A certain period of “shepherd” blowing has emerged as the only performance style, especially as the method used to hear melodies can be expected. Fine art Shepherd playing with multi-stringed instruments, sufficient information about the sources of these instruments and the lack of clear evidence of it. For example, the medieval scholar al-Sheraziyy the Seleucid period (BC. 312–64y. y.) musical instruments classification, the *santur* musical language:

1. Percussion instruments — *kus* (big drum), *tabira*, *tablak*, *jaros* (charos), *doyra*, *nagara*, *gong*, *daro*, *daff*, *doul*, *jom* (motionless bell), *dumbak*, *sanj*, *tabira* etc.

2. Stringed instruments — *ud*, *chang*, *kanun*, *dar*, *vin*, *vinkanor*, *nayi tanbur*, ***santur*** (dulcimer), *rebab* (*rabab*), *gijjak*, *shushak*, *tambur*, *nokus*, *rud*, *shamoma* etc.

3. Wind instruments — *karnay*, *sunray*, *nay*, *du*, *nay*, *burgu*, *koshnay*, *nayi anbon* etc. [3].

Nowadays, *santur* string — percussion instruments, but this is a musical form that time, its performance possibility unknown to us. However, Salivate state in the same period in Mesopotamia, Central Asia, taking into account that it is countries such as Iran and Afghanistan *santur* music can serve as a basis to say that the Orient countries. Later, *santur* appearance of fiction it shows the application in the same period. For example, Ahmad ibn Kavus Domg'aniy Manuchehriy (XI), *santur* although a few have mentioned, its shape, spoke about the singing. Poet enumerate instrumentalists name along with the list, who played the *santur nokus*, *tanbur*, *flute*.

XIV–XVII centuries, medieval scholar Dervish Ali Changi his musical treatise by sophisticated instruments of Turkish ambassadors in Bukhara it's all the luxury and since that time has provided information about not meeting these instruments. *Santur* appearance, performance style still remain a mystery.

A. S. Famintsin information provided by these instruments will clarify a little bit. According to it, in his last campaigns of the Crusaders (1096–1219) met with a number of Orient musical instruments.

They are used today in Egypt, the traditional arab instruments *santur* (*pisantir*). This instrument consists of three triangle-shaped wooden boxes, metal strings stretching the ears and on the left side of the box using a pair of wand struck the harp playing” [4].

Data musical form three corners, it reminds us of the *kanun* in Egypt and the Arab nation, and performance style of play, *santur* producing sound instruments using wand. Perhaps the appearance of the instruments sound like outdated in different ways, depending on the method of moving pictures (during playing mediator *kanun*, even the shepherd was shot chiming *santur*). This situation can be seen in the *sato* and *tanbur*, instruments (which form a homogeneous musical chickpeas was executed “tanbur”, referred to as the deficit was executed Castle).

A string-percussion instruments in the same period, the Chinese *chang* is present Ibn Zayla (XI), “A book full of music”. Classify he musical instruments, strings — percussion instruments group, the example shows the *chinese chang*:

1) string, fret pizzicatos instruments *ud* and *tanbur*;

2) string instruments, unfret sound by the difference between long and short strings *sanj* and *shah-rud* etc;

3) string instruments, unfret sound by the difference between string and support defined by the reduction or extension of the instruments by means of a bench *anko* etc;

4) string instruments, hammer, struck with wand *chinese chang* [2].

In fact, if applied to Chinese sources, Sima Tsyang historical reference works, previous Jung-string percussion instrument called the names of the musicians who play it. There is also the name of the founder of the Han dynasty, including Ayu Ban. I–II centuries, “*chju* string — percussion instruments,” Sho-ven as dictionaries, Tan Dynasty (618–907) during the period mentioned in this musical orchestra included in the ranks of the palace [1].

Historically, this period Bactria China and India over the last convoy of international trade and cultural ties through the animated played an important role. Perhaps, as a result of this relationship long before *santur* instruments available to go into

the Chinese magnanimous, *chju*, *yansin*, *yonchin*, as *yoichin* starts playing the national title. The root of the word 'yan, a Chinese foreign, overseas means Western countries are also the evidence.

Based on the latest research and resources, we can say that the process of string and percussion instruments popular at least since the sixteenth century. Development has created in their various forms for forms, the abundance of musical chords; the presence of a wooden bench inside the box cover over the top of the musical device is always preserved.

Relations between the countries in various (political, diplomatic, cultural), of the gifts bestowed upon a change in their appearance, and as a result will be the development of the western and eastern countries with different names. Uzbek, Tajik, Uighur people, *chang*, *chyong*; Iran, India, Turkey, Azerbaijan — *santur*; Burying and Mongolia — *yoichin*; China — *chang*, *shanzu*, *yonchin* etc. Despite this related instruments belonging to various nations, their national and mutual commonality:

- Forms the basis of the criterion of instruments towards the top of the trapezoid-shaped box and a long string of decreasing;

- Glory of control devices — there are going to wire up and cover the top of the bench;
- Sing and play instruments using a pair of arrows;
- Musical aspects and features in common — string — percussion instruments group.

However, each nation has its own national language, a dialect related to this musical instrument or as individual components, orderly-sound system, the location of the bench, playing different styles. This is a musical adaptation of national tunes and similarities.

Today, string — percussion instruments ensembles and orchestras or constant as well as development. In particular, the Uzbek national musical performance as a wide range of options, in which dust is not only tunes, but also large samples of classic works of world classical composers for the dust created by the execution of the works. Par string — percussion instruments always development, the creation of new performance style of execution, melodies improvement, has led to the development of the performing arts of the peoples of the Orient.

References:

1. Alendr I. Music instruments of Chine. – Moskov. – 1958.
2. Aripov Z. The Orient musical source (X–XIc.) – Tashkent – 2008.
3. Dadajanova I. «Musical education of Kutbiddin ash-Sherazi». – Tashkent – 2004.
4. Jinovich. I. School for Belarus cymbal. – Minsk – 1948.

Cultural studie

Section 1. Theory and history of culture

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-54-58>

*Gaybullaeva Yulduz Anvarovna,
applicant of the department of History of Uzbekistan,
National University of Uzbekistan, Tashkent
E-mail: yulduz-karimova@yandex.ru*

Types of the Uzbek women's clothing — functional and esthetic approaches in their cutting and production (XIX–XX)

Abstract: In article studied the technique of women's clothing and regional difference and revealed the differences between regions. Thus, the author gives a conclusion that the national clothes of Uzbek female at the general basis were not uniform. Areas of various forms laid on each other in such way that it is possible to allocate six historical and cultural complexes: Fergana-Tashkent, Bukhara-Samarkand, Kashkadarya-Surkhandarya and Khorezm. This existence of some types of finishing of dresses, distinctions in ways of wrapping of scarfs, distinctions in jewelry and in ceremonial clothes, etc.

Keywords: women's clothes, jewelry decorations, cutting, headgear, national clothes.

*Гайбуллаева Юлдуз Анваровна,
соискатель кафедры Истории Узбекистана
при Национальном Университете Республики Узбекистан,
г. Ташкент.
E-mail: yulduz-karimova@yandex.ru*

Виды узбекской женской одежды — функциональный и эстетический подходы в их раскрое и изготовлении (XIX–XX вв)

Аннотация: В статье рассматривается техника покроя женской одежды и региональное отличие, раскрываются отличия между регионами. Таким образом, автор приходит к выводу, что национальная одежда женщин-узбечек при общей основе не была единой. Ареалы различных форм ложатся друг на друга таким образом, что можно выделить шесть историко-культурных комплексов: фергано-ташкентский, бухарский, самаркандский, кашкадарьинский, сурхандарьинский и хорезмский. Это наличие некоторых видов отделки платьев, различия в способах повязывания платков, различия в украшениях, в обрядовой одежде и т.д.

Ключевые слова: женская одежда, ювелирные украшения, покрой, головной убор, национальная одежда.

В XX в. платья девушек и молодых женщин в кишлаках шили в основном из штапельных и шелковых тканей, а особенно нарядные – из бархата, парчи и прочих тканей с блестящей ниткой. В

городах женщины предпочитали шить нарядные платья из дорогих фабричных тканей — креп-дешинов, новых модных шелковых тканей, для зимы — из шерстяных (например, из узорчатого кашемира); для летних повседневных платьев предпочитали ситцы, особенно восточные (арабские, индийские). Из местных тканей предпочитали атлас. Молодые женщины употребляли яркие ткани с крупными цветами или в мелкий рисунок, а также однотонные. Платья женщин средних лет и пожилых были обычно более скромных, умеренных тонов. В Хорезме популярной была туркменская хлопчатобумажная ткань *алача* в мелкую клетку красно-синего цвета, а также местная ткань в более крупную красно-розовую клетку по белому фону. В первой половине XX века в Хорезме были широко распространены завозимые из Ферганской долины шелковые ткани с абровым узором, а также дешевые набивные русские ситцы, имитировавшие ферганские и бухарские ткани с аналогичным узором. Ширина материи никогда существенно не влияла на покрой. Стан туникообразных платьев кроили как из полных, так и неполных точней кустарных и фабричных тканей, не обращая внимания на раппорт, который стали учитывать при раскрое только со 2-й половины XX в.

В 1920-1930-х годах в женских платьях произошли большие изменения. Прежние крупные элементы — стан, боковина, полы, рукав раздробились на более мелкие детали. Стан по линии плеча разделился на спинку и перед, которые затем еще раскраивались на более мелкие элементы, бочки, полочки, кокетки, клинья. Появившиеся еще в конце XIX в. платья нового покрова *кукрак бурма* прочно заняли место в женском гардеробе. Они были с разрезным плечом, отрезной кокеткой, рукавами, вшитыми в вырезную пройму, с отложным воротником [1]. Если раньше изменения в фасонах касались в основном только размеров и видов ворота, то платья на кокетке были уже одеждой принципиально другого покрова. Этот новый вид платья сложился под влиянием костюма казанских татар. Такие платья появились сначала в городах и пригородных кишлаках, позднее — в крупных, а затем и в отдаленных

кишлаках. О все большем проникновении элементов европейского покрова в 1930-годы можно судить по одному из платьев, хранящемуся в ГМИУз АН РУз [2].

Платье приобретено в 1977 году у жительницы г. Ташкента М. Файзиевой. Оно сшито из белого фабричного шелка. Перед и спинка цельнокроеные, от бедра к ним вставлены овальные клинья, расширяющиеся книзу. Посередине перед и спинки отделочной строчкой образован мысик. Строчка выполнена с изнанки, образуя защипы. Длинный рукав одношовный, собран на резинку, снизу отделан строчкой, такой же, как у талии. Воротник отложной, вшит в горловину с лицевой стороны платья, шов обметан ручной стежкой. Разрез ворота отделан кантом, завязки в виде двух шнурочков с круглыми концами, из белого и светло-зеленого шелка.

В XIX и нач. XX вв. рукава были значительно длиннее руки и на них, на уровне кисти, делали поперечные разрезы *чобук*, служившие для продевания руки во время домашней работы; в праздничных женских рубашках поперечные разрезы украшали вышивкой, которая обычно готовилась отдельно и в готовом виде нашивалась поверх рукава. В более поздних платьях разрезов уже не делали, но на этом месте делалась вышивка в виде двух параллельных, окруженных мелким орнаментом черных полос, сохранивших прежнее название. Платья были ниже колен, но не доходили до середины икр.

Покрой стоячего воротника в женских платьях был простым: материал складывали пополам, посередине, на линии плеч, делался горизонтальный разрез, к которому пришивался стоячий воротник. Иногда по краям вертикального разреза нашивали широкие полосы из ткани другого цвета. Вначале XX в. платья с воротником-стойкой становятся повсеместными. Молодые женщины до рождения ребенка носили платья со стоячим воротником — *парпара*, отделанным зубцами в виде множества треугольников острием вверх или плиссировкой. Разновидностью стоячего воротника в Бухаре являлся воротник, обшитый по краю оборкой *пар-пар*, а потому называвшийся *казокии пар-пар*. Платья с таким воротом пре-

имущественно использовали в качестве нижнего платья, когда носили несколько платьев, которые надевали одно на другое. В этих платьях большое внимание уделяли оформлению оборки. Чаще всего делали обычный стоячий воротник, в верхний край которого вшивали оборочку, заложенную в виде складок. Складки могли быть двойными. Иногда весь воротник закладывался в мелкую складку и прострачивался на машине так, что оставался лишь простроченным край, шириной в 1-1,5 см., который и образовывал оборку. В Самарканде платья со стоячим воротником также вошли в женский костюм и лишь в костюме самых старых женщин сохранялись платья с вертикальным разрезом ворота. По форме ворота обычно называлось и все платье. В 1920-х – 1930-х годах наряду со стоячими воротниками появились отложные воротники с заостренными или округлыми концами. Единственным украшением женских платьев в Хорезме была толстая, толщиной в 1 см крученая типа веревки тесьма, которую пришивали к вырезу горловины. Она была в основном черного цвета, но оформлялась по-разному, чаще имела внизу петлеобразную форму, в нескольких местах перехваченную белыми шелковыми нитками, а на стыке соединялась в пышную бахрому.

При общей наметившейся в больших городах Узбекистана традиции использования *мунисака* уже к началу XX века в качестве траурной одежды, в некоторых городах он довольно долго продолжал сохраняться и как выходная уличная верхняя одежда. В Самарканде *мунисаки* к началу XX в., подпоясанные кушаком, стали носить в качестве специальной траурной одежды. Однако многие женщины старшего поколения надевали *мурсак* (без кушака), идя на свадьбу или в гости. Переход к работе по выкройке повлек за собой изменение фасона *мурсака*. Вместо собранных в сборки или складки боковых сторон стали кроить передние полки по выкройке клеш и вставлять клинья.

Другой халат *калтача* был приобретен в апреле 1965 года в Гиждуване Бухарской области. *Калтача* сшита из фабричной шелковой ткани темно-лилового цвета, шириной 40-42 см. Подкладка из ситца красного цвета с узором *айдилми*, из миндалей. Борта подшиты *парвузом* из

абрового *адраса* (разводы малинового, белого и желтого цветов с голубыми прожилками). Края халата обшиты тесьмой *чальма*. Покрой традиционный: стан из одной цельной полосы, швов на плечах нет.

Еще один *мунисак* приобретен у жителя Хазарапского района Хорезмской области О.Б.Хожиева в 1985 году [3. С. 119]. Он сшит из шелковой ткани с абровым узором в виде *бодомов*, гребней и других растительных форм. Цвета – желтый, фиолетовый, белый, бордовый. Простеган на вате машинной строчкой. Подкладка из ситца с красным фоном и узором из мелких белых листочков. Покрой туникообразный. Стан из цельного полотнища, перегнутого в плечах. Рукав цельнокроеный, прямой, суженый к кисти. По бокам вшиты боковины с разрезом внизу. Передний разрез с узким клином. *Мунисак* с изнанки по краю обшит *парвузом* из другой ткани. С лицевой стороны отделан тесьмой *чальма-жияк* из красного шелка. Длина общая – 135 см, длина рукава – 49 см. Один из ташкентских *мурсаков* начало XX века хранится в Музее прикладного искусства Узбекистана. Он сшит в Ташкенте, из кустарного шелка. Шитье ручное [3. С. 119].

Невесты и молодые женщины долины Зарафшана повязывали голову двумя или тремя платками, верхним – вышитым. Свои местные отличия и названия имели головные уборы женщин Кашкадарьинского и Сурхандарьинского оазисов. Девичий головной убор *касава* у карлуков Шурчинского района бытовал вплоть до 1930-х годов, изредка встречался еще в 1980-е годы. *Касава* изготавливалась из картона: несколько склеенных листов бумаги либо старой материи в виде цилиндра обертывались шелковым или простым платком красного и бордового цвета, концы которого завязывались, а макушка оставалась открытой. На лобовую часть помещались различные ювелирные украшения. Подобный убор в прошлом имелся у жителей окрестностей Бухары, а также узбеков дельты Амударьи. Вышитый узором платок *капдон* кроили из белой, бордовой, розовой и желтой ткани, края которой отделяли бахромой *сочик*. *Капдон* накидывался на голову и свободно спускался на грудь и плечи. Его

носили девушки Кассанского района до замужества, а женщины — поверх головного убора *шош бош*. *Кандон* белого цвета носили после выхода замуж 40 дней (чилля). Вновь его надевали лишь в случае смерти близких родственников и не снимали в течение года. Девушки носили *кандон* бордового цвета, вышитый простым узором.

В начале XX в. в районе Самарканда и Бухары в качестве женского головного убора, носимого всеми женщинами, за исключением старух, была широко распространена тюбетейка, которую носили под платком. Начиная с 1920-х годов, тюбетейки начали носить в Узбекистане повсеместно. Первое время тулью тюбетейки кроили круглой, прострачивали строчками, идущими от края к центру крест-накрест так, что образовывались 8 секторов, каждый из которых, в свою очередь, застрачивался вписанными один в другой треугольниками. Между строчками вставлялись скрученные жгутики из ваты – *пилта*, благодаря чему тюбетейки приобретали слегка коническую форму. В 1920-х годах тюбетейки шили из недорогого сатина или ситца, но в богатых семьях встречались и золотошвейные тюбетейки. Затем круглые тюбетейки начали делать более плоскими и твердыми. Достигалось это тем, что между верхом и подкладкой тульи стали прокладывать в несколько слоев бумагу, все это вместе прошивали строчками, в промежутках между которыми вставляли тонкие жгутики из бумаги.

В Ташкенте и Ферганской долине носили многоцветные тюбетейки, сплошь вышитые швом *ироки*. Вышивали кустики с пышными цветками, зелеными и синими птичками на ветках – символом счастья. В Маргилане синюю птицу называли *булбул нусха* — соловей. В узор иногда вносили надписи — «шифокорлар», «Фаргона тонг отгунча», женские имена. Тюбетейки иногда не вышивали, так как обычно поверх них накидывали головной платок. Нарядными стремились сделать только околыши, их украшали тесьмой *шероза*, вышитой тамбурным швом, орнамент и цветовое решение были разнообразными [4. С. 169 – 176]. Изготавливались также нарядные четырехгранные тюбетейки из светлой парчи, красивых орнаментированных тканей. Этот вид

тюбетеек характерен для Бухары и Хорезма. После гражданской войны мастера, работавшие в артелях, использовали в основном медь или занимались переделкой старых золотых и серебряных вещей. К 1920-1930-м годам из всего разнообразия старых форм ювелирных украшений сохранились лишь наиболее простые, небольшого размера, неброские, скромные изделия. В эти десятилетия мастера делали древнейших форм браслеты со змеиными головками на незамкнутых концах (артель «Мехнаткаш», Бухара, 1937 г.) или литые браслеты с мотивом *турунж* в Хиве (1937 г.), серьги *халка* в Ташкенте.

После Второй мировой войны 1941-1945 гг. мастера Бухары и Ташкента разрабатывали варианты нарядных золотых серег с рубином и жемчугом: бухарские *исирга-барг трех типов* — в технике *босма* с рельефно-объемной моделировкой; розетты из рубина в окружении жемчужин и золотых шариков зерни, с подвесками *халаки почанок* или без них; рельефно-орнаментированного листика с жемчужинами и глазком рубина; *бухорча* (бухарские) с одним крупным рубином в центре, в окружении жемчужин; золотого обруча с бусинами из лала, берилла, золота, чередующихся с жемчужинами. Женщины среднего возраста носили серьги *се холак* (три родинки или три пятнышка) в виде фигурной пластинки с двумя или тремя жемчужинами в гнездах, образующими трилистник. Над перлами помещали один прямоугольной формы изумруд. Лучшим мастером всех вариантов бухарских серег считался ювелир усто Касимджан Мираков, ташкентских — Аппон Гафаров. Эти серьги носили в 1940-50-60-е годы [3. С. 172]. Ташкентские ювелиры помещали овальный рубин, окруженный жемчугом такой же формы золотую пластинку с напаянными сверху миниатюрными цветочками.

В артелях основными материалами служили медь, латунь, алюминий и стекло. Когда в описанных выше типах бухарских и ташкентских серег рубин и жемчуг заменили стеклом, золото и серебро – медью, то, естественно, упростились форма и декор, вещи превращались в ремесленные поделки [1; 3].

Мастера городов Ферганской долины выделяли разные варианты серег-лунниц *ой зирак*, фи-

гурные или в виде простого кольца, гладкие или с гравированными узорами; серьги миндалевидной формы с камнем или стеклом-вставкой в обрамлении спирали; серьги с подвесками-ножками, которые изготавливались ювелирами многих городов Узбекистана. Продолжали выделывать серьги *кашгар балдок*. В отличие от старых форм, филигранный узор у них был менее выразителен, как и вкрапления разноцветных камней (рубина и бирюзы). В Хорезме, наряду с другими местными видами, стали делать серьги в форме *арабек*. Браслеты из золота и серебра или позолоченного металла в основном делали незамкнутой, пластинчатой формы. Поверхность покрывали неглубоким гравированным или резным узором растительного характера. Выделывали и ажурные браслеты. В оформлении уже не было интересных художественных находок, основной акцент делали на «массе» золота.

В 1989 году экспедицией ГМИУз АН РУз у андижанского мастера Н. Каримова были приобретены серьги *кашгар-балдок* и браслет (1950 г.). Серьги серебряные, крючковые. Основа сделана из серебряной 15-копеечной монеты, чеканка 1916 г. (Россия). К монете припаяны мелкие шарики. Внизу с помощью колечек прикреплены 4 подвески в виде спиралевидного стержня с дутыми шариками и гроздью спаянных шишечек, прикрепленных к каждому шарик. Другие серьги *кашгар балдок* этого же мастера золотые в виде сверху — ажурной пластинки в форме цветочка с рубиновым глазком в центре, прикрепленной к тонкому, изогнутому основанию; снизу — дугообразной композиции из спаянных друг с другом

шишечек с ажурными цветочками, в две из которых вставлены глазки бирюзы. Браслет *билакузукнесомкнутый*, изготовлен из нержавеющей стали, фигурный, ромбовидный, с волнистыми очертаниями, ширина средней части — 3,5 см. В центре чеканка 4-х лепесткового цветка, с лучами. Концы округлые, с изображением многолепесткового цветка, края обрамляют полосы чешуйчатого узора с точкой в ячейках. Продолжалось изготовление золотых и позолоченных перстней с крупным граненым рубином. Они получили широкое распространение в 1940-1960-х годах. Изготавливали их с щитком-пластинкой, с гравированным растительным узором. Перстень смотрелся монолитным, «массивным», простым и достаточно ярким.

Бухарские ожерелья в основном делали жемчужные и коралловые. Несколько низок перехватывали ажурными золотыми или серебряными подвесками и бусами *катлама* (слоеное, слоистое). *Катлама* имели эллипсоидную или сферическую форму с горлышками и венчиками из зерни с обеих сторон. Разделяя ожерелье по длине на более мелкие отрезки, *катлама* создавали «своеобразные масштабные членения и колористические ритмы» [5. С. 174]. Несколько низок бус в центре соединяли центральной подвеской *урта*, в форме цилиндрического тумора. *Урта* и *катлама* выполнялись в технике филигрании, их поверхность имела вид ажурной ромбической сеточки, украшенной миниатюрными бляшками с зернью в центре. Особым изяществом отличались изделия усто К. Миракова.

Список литературы:

1. Музей Прикладного Искусства Республики Узбекистан. Этнографический фонд Колл. Инв. – № 94; 96.
2. Государственный музей истории Узбекистана Академия Наук РУз. Инв. – № Экспон. 5117. Колл. – 74-83. – 209.
3. Шаниязов К.Ш. Узбеки-карлуки. – С. 119.
4. Писарчик А.К. Орнаментация отделочной тесьмы. – С. 169 – 176.
5. Фахретдинова Д.А. Ювелирное искусство Узбекистана. – С. 172.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-59-61>

Gu Tszetszin,
graduate student of the Department of the Belarusian
and world culture Belarusian state University of Culture and Arts
E-mail: 49nata@mail.ru

History of Chinese Emigration: the Main Stages of Development

Abstract: Chinese emigration counts 2000 more than. Principal reasons of emigration are considered in the article, the separate stages of its history are educed and described.

Keywords: Chinese emigration, diaspore, history of emigration, stages of development.

Гу Цзецзин,
аспірантка кафедры беларускай і мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств
E-mail: 49nata@mail.ru

История китайской эмиграции: основные этапы развития

Аннотация: Китайская эмиграция насчитывает более 2000 лет. В статье рассмотрены основные причины эмиграции, выявлены и охарактеризованы отдельные этапы ее истории.

Ключевые слова: китайская эмиграция, диаспора, история эмиграции, этапы развития.

В распространении культуры Китая далеко за его пределами значительную роль сыграла китайская эмиграция, история которой насчитывает более 2000 лет. По оценкам разных экспертов, численность этнических китайцев, проживающих в настоящее время на пяти континентах, составляет более от 40 до 200 млн. человек и они представляют крупнейшую в мире диаспору [1, С. 167; 2, С. 4]. Диаспора объединяет этнических китайцев и их потомков, постоянно проживающих за пределами родины и имеющих зарубежное гражданство (*хуацяо*), а также граждан КНР, временно проживающих за границей (*хуажэнь*). Все живущие за рубежом китайцы определяются выражением *цяобао* (соотечественники за границей).

Предания о китайской эмиграции берут свое начало во времена династии Шан. Именно тогда китайцы (в древние времена называемые «таньцы») начали переселение за границу. На закате династии Шан, когда произошло так называемое «шанское вымирание», множество военных и гражданских переправились на восток через море, спасаясь бегством. По мнению ученых, некоторая часть их осела в Южной

Америке [5, С. 41].

Эмиграция была характерна в дальнейшем для каждой династии. Поводом для расставания с родиной служили тяжелое материальное положение и отсутствие работы, война, разруха, гонения по политическим или религиозным причинам, торговля и получение образования. Например, в эпоху династии Цинь китайский «сухопутный Великий шелковый путь» уже пролегал по Европе, и даже доходил до Северной и Восточной Африки, а «морской шелковый путь» на востоке соединял Японию и все страны Юго-Восточной Азии, что позволило некоторым торговцам остаться там на проживание на длительное время.

Однако настоящая эмиграция китайцев в ее истинном значении начинается с эпохи династии Тан и Сун (618–1270 гг.). В это время в китайском феодальном обществе товарное хозяйство было достаточно развитым, в то время как юго-восточный регион Азии все еще значительно отставал, в связи с чем немало китайских торговцев приезжало туда заниматься коммерцией. Помимо того, многие китайцы покидали родину из-за военной смуты, характерной для данной

эпохи. Таким образом, часть торговцев и беженцы, осевшие на территории таких современных стран Юго-Восточной Азии как Индонезия, Сингапур, Малайзия, Вьетнам, Таиланд, Филиппины, стали основной составляющей китайской эмиграции эпох Тан Сун [4, С. 112].

С эпохи Юань до эпохи Цин (1271–1840 гг.), число китайцев, выезжающих за пределы страны, постоянно увеличивалось. В это время часть региона Юго-Восточной Азии стала колонией западных стран или перевалочным регионом на пути торговли. Колонии очень нуждались в китайской дешевой рабочей силе и изделиях ручного труда, что привлекало еще больше китайских торговцев и разорившихся крестьян, рыбаков и ремесленников.

С середины эпохи династии Мин до времени опиумных войн, в течение трехсот лет число людей, переселяющихся за границу, стремительно росло, что сделало это время важной эпохой эмиграции китайцев за границу. В том числе, в период «вечной радости» в эпоху династии Мин (1405–1433 гг.) китайцами были совершены так называемые «семь путешествий Чжэн Хэ». Благодаря этим путешествиям, охватывающим более 30 стран и регионов Азии и Африки, были налажены торговые и дипломатические связи между Китаем и странами этих регионов, что создало лучшие условия для китайских торговцев и эмигрантов, выезжающих за границу.

В это время торговцы, разорившиеся ремесленники и крестьяне переселяются на постоянное место жительства в основном в страны Южного моря. В начале эпохи династии Цин китайцы, проживающие в провинции Чжэцзян в местечке Цинтян, становятся первой китайской малочисленной народностью, представители которой начали осваивать Европу. Существуют записи об эмиграции китайцев-торговцев на европейский материк. В частности, есть документы, свидетельствующие о том, что китайцы из местечка Цинтян приезжали в Санкт-Петербург и в Минск для торговли изделиями резьбы по камню [3, С. 46].

Время с начала эпохи опиумных войн в 1840 году до начала XX века стало временем кульминации ширококомасштабной эмиграции хуацяо. В это время не только возросло число хуацяо,

выезжающих за границу, но и изменился круг их специальностей, расширилась география их распространения, однако, горести и печали хуацяо стали небывальными.

Существенная активизация китайской эмиграции в это время была обусловлена как внутренними, так и внешними причинами. В это время в Китае численность населения непрерывно увеличивалась, население находилось под гнетом свирепой эксплуататорской политики феодального государства, иностранный капитал и товары пришли в Китай — все это привело в упадок китайское традиционное натуральное хозяйство, крестьяне лишились земли, ремесленники обанкротились, Эмиграция за границу стала единственным выходом для ослабления демографического кризиса, таким образом, была сформирована мощная движущая сила миграционного движения. Особенно ярко проявились эти причины в двух провинциях, которые наиболее рано и в наибольшей степени подверглись прямой агрессии вторжения капитализма из-за границы: это провинции Гуандун и Фуцзянь.

Не менее значительную роль в процессе усиления китайской эмиграции этого периода сыграли и внешние факторы. Зарубежный империализм развернул яростное экономическое порабощение колоний, европейская промышленная революция срочно нуждалась в дешевой рабочей силе. Именно поэтому большая часть китайского населения была продана в Европу, Америку, Австралию и регион Юго-Восточной Азии. Выкуп рабочей силы (а фактически, рабство), которое берет свое начало в конце XVIII в. и достигло кульминационного момента в середине XIX в., стал в это время основной формой китайской эмиграции. Таким образом, по причине промышленной революции и связанного с ней возросшего спроса на дешевую рабочую силу, многие китайцы навсегда переселились в Америку, Европу, Юго-Восточную Азию и другие страны мира [2, С. 7].

Начиная с середины XIX в. стал наращивать темпы развития регион Юго-Восточной Азии, что привело к еще большей потребности в рабочей силе из Китая. В эти годы Юго-Восточная Азия по-прежнему остаётся регионом

сосредоточения китайской эмиграции. В это же время по мере интенсивных разработок золотых приисков в Калифорнии и других штатах США, а также строительства железных дорог, китайские рабочие начинают эмигрировать в США и Канаду, пополняя ряды золотоискателей и строителей. Как видим, потребность в рабочей силе в связи с освоением колоний капиталистическими государствами стала основным фактором привлечения китайцев за границу.

По мере развития военных действий во время Первой мировой войны (1914–1918 гг.), местечко Цинтян провинции Чжэцзян направило множество своих рабочих для участия в «рабочей армии» китайцев за рубежом. После войны демобилизованные воины осели в европейских городах, пополнив уже существующую там небольшую китайскую диаспору, основу которой составляли уехавшие еще в эпоху средневековья торговцев и ремесленников. К ним присоединились прибывшие в Европу в конце XIX — нач. XX в. китайские рабочие из местечка Цинтян. Как отмечают исследователи, 1920–30-е гг. были важным периодом эмиграции жителей Цинтян: число проживающих в это время в Европе хуацяо из Цинтян достигает 25000 человек [3, С. 54].

Так был заложен фундамент новой истории хуацяо в Европе. В период 1840–1949 гг. по всему миру было выкуплено около 7 млн. китайских рабочих, таким образом, была заложена структу-

ра сегодняшнего распространения по всему миру китайских хуацяо. В этот период число хуацяо достигало более 12 млн. человек.

Очередной виток китайской эмиграции (вторая половина XX в.) был вызван серьезными внутренними причинами, среди которых следует назвать Японско-Китайскую войну, революцию в Китае и утверждение Китайской Народной Республики. Репрессии интеллигенции в годы культурной революции также повлияли на интенсивность процесса эмиграции. К представителям китайской интеллигенции, по тем или иным причинам покинувшим родину и поселившимся постоянно или временно в странах Европы или Америки временно, к концу XX в. прибавилось значительное количество студентов, выезжающих для получения образования, и специалистов, приглашенных зарубежными фирмами.

Таким образом, история китайской эмиграции, вызванная как внешними, так и внутренними причинами, распадается на несколько этапов:

- 1060–1027 гг. до н. э.: годы зарождения;
- 618–1217 гг.: этап становления;
- 1217–1840: этап активизации;
- 1840 – нач. XX в.: этап формирования китайской диаспоры;
- нач. XX – сер. XX ст.: этап количественного и качественного роста диаспоры;
- сер. XX в. – по н. вр.: новейший этап китайской эмиграции.

Список литературы:

1. Дергачев В. А. Международные экономические отношения. Учебник для вузов/В. А. Дергачев. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, – 2005. – 368 с.
2. 庄国土, 《华侨华人数量和分布的历史变化》, 北京: 世界历史 = Жуан, Готу. История изменений количества и распределения китайских хуацяо в мире/Готу Жуан//Всемирная история – 2011. – № 5. – 4–14.
3. 张秀明, 《青田人出国的历史与现状初探》, 北京: 华侨华人历史研究 = Чжан Сюмин Об истории и современном положении Цянтянь за рубежом/Сюмин Чжан//Исследование истории китайских хуацяо – 1998. – № 3. – 49–59.
4. 朱国宏, 《中国的海外移民:一项国际迁移的历史研究》, 上海: 复旦大学出版社 = Чжу Гохун. Китайская диаспора: Историческое исследование международной миграции Гохун Чжу – Шанхай. Изд-во Фуданского ун-та – 1994. – 354 с.
5. 陈里特, 《中国海外移民史》, 山西人民出版社 = Чэнь Литэ. История китайских эмигрантов Литэ Чэнь–Народный издательский дом Шаньси – 2014. – 102 с.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-62-69>

*Romanenko Anastasiia Romanovna,
applicant National Academy of Music
name P.I. Tchaikovsky, a teacher of University
College of Borys Grinchenko
Kyiv University, Kyiv, Ukraine
E-mail: rnastyar@gmail.com*

The memoirs by V. V. Pukhalsky as a cronicle of culture of 50–70 years of XIX century and a source of comprehension of specificity of formation of author's personality: the problem of investigation

Abstract: In this article for the first time the unpublished memoirs by V. V. Pukhalsky «Notes of my Life» are introduced into culturological and musicological discourse. The detailed description of this valuable source study object is given. The memoirs by V. V. Pukhalsky about childhood and youth years, which have a character of autobiography, allow us to trace the factors and events, which are determined for formation of the author as a musician.

Keywords: the memoirs heritage, the formation of personal identity, the concept of childhood, retrospectivity, factography, confession.

*Романенко Анастасия Романовна,
соискатель Национальной музыкальной академии
Украины имени П. И. Чайковского,
преподаватель Университетского колледжа
Киевского университета имени Бориса Гринченко,
E-mail: rnastyar@gmail.com*

Мемуары В. В. Пухальского как летопись культуры 50–70 годов XIX столетия и источник осмысления специфики становления личности автора: проблема исследования

Аннотация: В данной статье впервые вводятся в культурологический и музыковедческий дискурс неизданные мемуары В. В. Пухальского «Записки о моей жизни». Дается подробное описание этого ценного источниковедческого объекта. Воспоминания В. В. Пухальского о детских и юношеских годах, имея характер автобиографии, позволяют проследить определяющие для становления автора как музыканта факторы и события.

Ключевые слова: мемуарное наследие, становление идентичности личности, концепт детства, ретроспективность, фактографичность, исповедальность.

В культурно-художественную жизнь второй половины XIX — первой трети XX веков В. В. Пухальский (1848–1933) вошел как пианист, педагог, композитор, публицист, музыкально-обществен-

ный деятель, создатель Киевской фортепианной школы, основоположник профессионального музыкального образования в Украине. Он оставил потомкам мемуарное наследие — воспоминания

«Записки о моей жизни», которые до сих пор остаются неопубликованными.

Обращение к мемуарному наследию выдающегося педагога и пианиста имеет особое значение. С одной стороны, этот личностный материал позволяет заполнить теоретический пробел в музыковедении, связанный с освещением проблемы изучения детско-юношеского возраста В. В. Пухальского в аспекте его жизнотворчества, лучше понять духовный мир музыканта. С другой — мемуары В. В. Пухальского выступают как источник информации о культуре, истории, идеологии эпохи. Кроме того, благодаря «Запискам» мы можем проследить все этапы получения музыкального образования в XIX веке на примере становления В. В. Пухальского как музыканта.

Мемуары В. В. Пухальского — редкостный автобиографический документ. Для анализа мемуаров необходим выверенный и четкий исследовательский инструментарий. Нами будут применены общие подходы и приемы в контексте биографического метода, характерные для изучения письменных источников. С их помощью можно проанализировать обстоятельства происхождения источника, соотношение «общего» (как летопись эпохи) и «частного» (как форма самопознания), специфику времени и пространства, эстетико-художественный потенциал источника, особенности стиля автора, принципы отбора жизненного материала, понять концепцию личности. Кроме того, для более детального изучения мемуаров мы используем и специальные методы, такие как психоаналитический и социально-психологический.

Таким образом, цель статьи — впервые проанализировать и ввести в научный дискурс мемуары В. В. Пухальского «Записки о моей жизни», осознав специфику их структуры, жанровое своеобразие, стиль автора.

Мемуарные сочинения, как и само слово «мемуары» (от франц. *mémoires* — воспоминания), распространились по Европе XVII — XVIII веков из Франции. В них впервые акцентируется собственное участие автора в описываемых событиях. Одним из самых известных французских мемуаристов был герцог Луи де Рувруа Сен-Симон (1675–1755), автор многотомной хроники собы-

тий и интриг версальского двора в последние годы правления Людовика XIV и эпохи регентства.

Следует отметить, что В. В. Пухальский был чрезвычайно интересным рассказчиком. Его яркие, эмоциональные рассказы, переполненные неожиданными эпизодами, не оставляли равнодушными слушателей: друзей, учеников, коллег и знакомых. Эти рассказы можно рассматривать даже как устные мемуары. Ученики настаивали на их фиксации, хотели сделать их доступными для более широкой аудитории, убеждали «обнародовать» воспоминания, чтобы вписать знаковую личность своего учителя в исторический контекст. В кратком предисловии к мемуарам автор отмечает: «исполняю настоятельные просьбы моих друзей, желающих ознакомиться с моими переживаниями и артистическими встречами более подробно, чем то можно было передавать устными рассказами, часто казавшимися моим друзьям интересными» [6, 1].

В последние годы жизни (1932–1933), в Киеве, В. В. Пухальский успел написать один том своих воспоминаний «Записки о моей жизни»: от рождения до начала обучения в Петербургской консерватории. Эта рукопись состоит из двух частей [6; 7], каждая из которых содержит соответственно 208 и 129 машинописных страниц текста. Изложенный на этих 337 страницах мемуарный текст является непрерывным, неразделенным на главы или параграфы.

Удивительно, но свои воспоминания В. В. Пухальский восстанавливал и надиктовывал по памяти. Память можно рассматривать как хранилище (сохранение) знаний, при этом осуществляется отбор событий и явлений, переживаемых, увиденных и прочувствованных; или как процесс (реконструкция, припоминание), который происходит во время написания текста. Безусловно, рассказывая о чем-то пережитом, автор переживает это вновь. Для воспоминаний В. В. Пухальского характерны четкое соблюдение исторической правды, фактографичность, ретроспективность, однако он не исключает возможности некоторых погрешностей в хронологии рассказа: «Необходимо заметить, что хронологического порядка я придерживаться буду лишь по мере возмож-

ности, так как дневника никогда не писал; рассказы будут вестись только по памяти, могущие встретиться в годах неточности не должны мне быть поставлены в вину. Буду удовлетворен вполне, если описания быта старого времени, лиц и событий будут настолько ярки, что дадут ясное и правдивое понятие о том, что мне случилось слышать, видеть и переживать за минувшие годы моей жизни» [6, 1]. Таким образом, составляя записки, В. В. Пухальский вел рассказы, то есть свои мысли он излагал тому, кто их записывал, а значит, происходило общение, а не «кабинетное» фиксирование наедине с бумагой и воспоминаниями.

Ученики музыканта собирались издать отрывки из его мемуаров [4], объемом в 100 машинописных и 7 рукописных страниц. На титульной странице этого документа указано, что материал к печати подготовила П. М. Яровая; подобрал, отредактировал, сделал замечания и разделил отрывки на главы, дав им названия, Г. М. Коган; вступительное слово написал А. А. Альшванг.

Кстати, Г. М. Коган и А. А. Альшванг работали с машинописным текстом «Записок», осуществляя все исправления от руки. Можно предположить, что именно Полина Михайловна Яровая подготовила полный (337 страниц) машинописный текст «Записок о моей жизни» В. В. Пухальского.

О П. М. Яровой и В. В. Пухальском, киевских учителей известной пианистки-педагога А. Д. Карпеки-Артоблевской, читаем в воспоминаниях о ней В. Г. Андрущенко. «Голова кружится от обилия всего, что было в жизни и что хотелось бы передать остающимся. Вот скоро умру, и никто не запишет последние годы Пухальского... Все детство, весь петербургский период жизни — уже ни с кем не посетишь в воспоминаниях, никого не осталось в живых», — с горечью размышляет А. Д. Артоблевская; в то же время Андрущенко В. Г. сокрушается: «Полина Михайловна Яровая, первая учительница музыки (А. Д. Артоблевской) — неужели она не заслужила памяти от своих питомцев?» [13].

К сожалению, воспоминания В. В. Пухальского остались неопубликованными ни в полном, ни в сокращенном виде. Написаны они на русском языке, на украинский никогда не перево-

дились. На сегодня обе части воспоминаний В. В. Пухальского и отрывки из них хранятся в Государственном доме-музее П. И. Чайковского в Клину, небольшом городке, расположенном между Москвой и Санкт-Петербургом. Здесь, вдали от городской суеты, за два года до смерти поселился выдающийся композитор П. И. Чайковский (1840–1893). Музыкант арендовал небольшой дом у мирового судьи В. Сахарова. Впоследствии брат композитора Модест выкупил этот дом, который в 1894 году был преобразован в мемориал памяти П. И. Чайковского. Письма, рукописи, автографы, архивы музыкальных деятелей, вещи, все, что каким-то образом имело отношение к Петру Ильичу, начали собирать в этом, одном из первых в Российской империи, музыкально-мемориальном музее [12]. Вероятно, «Записки о моей жизни» В. В. Пухальского поэтому и попали сюда.

Следовательно, мемуары В. В. Пухальского как составляющая культурного пространства эпохи требуют дальнейшего изучения, решения вопросов, которые до сих пор остаются открытыми.

Как правило, мемуары пишутся на расстоянии в несколько десятилетий от реальных событий, которые изображаются. Первое воспоминание В. В. Пухальского о себе, связанное с его впечатлениями в возрасте годовалого ребенка, писалось на расстоянии 84 лет, последняя запись в мемуарах о себе, двадцатидвухлетнем, — на расстоянии 62 лет. Взрослый В. В. Пухальский в «Записках» глубоко и искренне освещает свои детство и юность.

Записки В. В. Пухальского имеют «характер автобиографии» [6, 1]. Они сосредоточены на личности автора и на событиях и людях, которых ему пришлось встретить в своей жизни.

Отметим, что истоки автобиографии и биографии достигают времен античности, однако научное изучение автобиографического и биографического письма начинается только с XIX века, когда к этим проблемам обратились Р. Саути, Ш. О. Сент-Бев и др. (см. [10]).

Понятие «автобиография» имеет различные дефиниции. Автобиография — это «отражение прошлой и настоящей жизни автора» (Ж. Гюсдорф); ретроспективный рассказ реального чело-

века об истории своей жизни (Ф. Лежен); динамическое единство трех составляющих: *autos* (сам), *bios* (жизнь), и *grapho* (пишу) (Д. Олни); автобиография выступает как литературный жанр, главным героем которого (в литературном смысле) является сам автор (см. [1, 10–11]). Украинская исследовательница Л. Г. Рева дает такое определение этого понятия: «Автобиография — литературный жанр, где дается описание собственной жизни на основании воспоминаний. Автобиографии часто соприкасаются и взаимодействуют с мемуарами, когда автор от рассказа о себе переключается на рассказ о современниках и о событиях, свидетелем которых он был» [8, 465].

Итак, в автобиографии автор лично рассказывает об истории своей жизни. А биографию, после тщательно проведенного биографического исследования, создают биографы, историки или исследователи, то есть это делает другой человек. Видный композитор С. С. Прокофьев, создавая свою автобиографию, так изложил причины ее написания: «Стоит ли писать биографию о себе, да еще длинную? Конечно, не стоит. Горе лишь в том, что не напишу я, напишут другие и, вероятно, напутают. Напутают самым добросовестным образом. Если так можно выразиться: добросовестно наврут; то есть без дурной мысли, а по недостатку сведений, на основании логических предпосылок» [5, 7].

Автобиография, которую пишет взрослый человек о своих детских годах, позволяет проследить факторы и события, определяющие становление личности: особый мир детской души, воспитание, ход личностного развития, профессионального формирования. Именно в воспоминаниях детства личность пробуждает в себе то «естественное состояние собственного “Я”, в котором внешние культурные факторы еще не отражены» [3, 92]. О детских годах как инициальной фазе в жизни личности писал и русский художественный критик С. К. Маковский: «Детские воспоминания — самые неизгладимые. Можно сказать, дня не пройдет и часу, чтобы не померещилось какое-нибудь впечатление детства. Пусть отрывочны, туманны, стерты временем эти впечатления, они глубоко врезаны в сердце, всплывают над пучиной про-

шлого снова и снова и переживаются всего чаще, особенно к старости, как далекое блаженство (потерянный рай, где “каждое дитя до некоторой степени гений, и каждый гений — дитя” (по А. Шопенгауэру)) ... » и далее: «Безоблачное детство не общий удел, и даже от счастливого — остаются и детские страхи, и детские обиды и разочарования, но ведь известно: хорошее лучше помнится, нежели плохое, на большом отдалении почти и не видать плохого... в детстве хорошее — безусловнее, в детстве сознанием управляет не рас-судок, а воображение, действительность сливается с волшебной преображенностью; иные детские воспоминания в течение всей жизни маячат тенями какой-то страны чудес ... » [2, 10].

Обычно рассказ о детстве ограничивается только рядом формальных событий (рождение, обучение, участие в детских сообществах, события общей семейной жизни и т. д.). В. В. Пухальский понимает, что на детских годах — проекция всей жизни человека. Он очень подробно описывает свои детские привычки, поступки, приключения, фантазии, страхи, сомнения, размышления, тяготение к музыке, желание самостоятельно решать свои детские проблемы, быть независимым. Владимир Вячеславович начинает мемуары с воспоминаний о своем детстве, разделяя взгляды ученых, что именно в раннем возрасте формируется характер человека, его нравственные принципы, что судьбу человека определяют черты, воспитанные с детства.

Существует общераспространенное мнение, что дети начинают помнить себя сравнительно поздно, примерно с 2-летнего возраста, а все, что случилось до того, является плодом рассказов старших, рассказов, усвоенных детьми впоследствии и принятых ими за собственные переживания. В. В. Пухальский с этим мнением не соглашался. Он был уверен, что помнит себя в возрасте не более года. В «Записках» автор вспоминает, что видел фруктовый сад, дерево, под которым его положила няня, небо, слышал щебетание птиц и иногда жужжание над головой какого-то насекомого, по-видимому, осы. Он чувствовал, будто со всем этим был знаком и, как взрослый, понимал все, что видел. Среди всей этой благодати — он, пробуждающийся и находящийся на пути к са-

мому себе. Таким было первое мировосприятие созерцательного ума В. В. Пухальского. И так, в «Записках» прослеживается очень раннее осознание музыкантом собственного «Я». С пеленок он чувствовал свое особое назначение. Заметим, что в иконографии иногда изображают ребенка Иисуса со зрелым, как у взрослого человека, выражением лица, с высоким лбом, что является символом мудрости.

Действительно, некоторые люди сохраняют воспоминания об очень раннем периоде детства. Леонардо да Винчи помнил себя младенцем (интерпретацию личности художника находим в известном эссе З. Фрейда о Леонардо да Винчи).

Повышенную доступность в нашей памяти имеют эмоционально важные события, например, переезды. Для пятнадцатилетнего Владимира, переехавшего из Минска в Петербург, контраст природы, погоды и ландшафтов был разительным. Безусловно, климато-географический фактор влиял на настроение и самочувствие уязвимого подростка. Серый, туманный, холодный, одинокий, грустный, сырой — эти понятия постоянно перекликаются с душевным состоянием В. В. Пухальского на первых порах жизни в Петербурге. К тому же в мегаполисе возникали частые пожары в результате поджогов, а во время наводнений город с огня попадал в воду. Как только уровень воды в Неве переходил критическую черту, с Петропавловской крепости один за другим следовали выстрелы. Казармы, на территории которых жила семья Пухальских, находились недалеко от Петропавловской крепости, поэтому спрятаться от звуков выстрелов не было никакой возможности: «выстрелы раздавались в нашей квартире особенно гулко, и с вечера, как и ночью, не давали уснуть. Отсчитываешь, бывало, ворочаясь в постели, эти удары и не можешь подавить в себе чувство тревоги, слушая эти сигналы общественного бедствия. Совокупность всех этих событий... истерзала мои нервы» [6, 159–160]. Кроме того, путь В. В. Пухальского в гимназию был долгим и иногда очень опасным. Мостов в Петербурге не хватало, наплавные мосты в бурную погоду снимали, и тогда сообщение между берегами прекращалось. На другой берег Влади-

мир мог добраться только яликом, что во время ледохода угрожало его жизни. «Все это являлось какой-то каторжной работой, приводившей меня в состояние крайней усталости», — признается В. В. Пухальский в «Записках» [6, 161].

Кроме того, неудовлетворенность настоящим и мысли о неопределенном будущем подавляли Владимира. Друзья, видя в нем способного музыканта, настаивали на том, чтобы его отдали учиться в Петербургскую консерваторию, но Володя поддерживал точку зрения отца, который готовил сына к военной карьере. Противоречия были в понимании смысла жизнетворчества, призвания художника, его свободы и права на независимый образ жизни, они мучили юношу.

Сплин как неразрывное сочетание физического и душевного недомогания, а также постоянная обеспокоенность по поводу будущего настолько усилились, что однажды ночью невероятное биение сердца вселило Володе мысль о скорой смерти. Он решил, что единственный выход — броситься в воды Невы для вечного успокоения. Крайняя усталость, неприспособленность к жизни в мегаполисе, эмоциональная уязвимость, одиночество, тоска, ностальгия по прошлому, по детству, по тому хрупкому образу времени, который «безвозвратно унесся в бесконечность», привели подростка к отчаянию и безысходности. Он пережил состояние, близкое к суициду. Из этого состояния В. В. Пухальский вышел, отыскав смыслообразующие стимулы к жизни, основу которых составляла всесторонняя реализация своего творческого потенциала. Общение с петербургской молодежью в корне изменило жизнь и устремления будущего пианиста-виртуоза. Круг музыкальных знакомств постепенно начал расширяться. Хандра, сопровождавшаяся подчас биением и трепетанием сердца, преследовала его еще семнадцать лет. Но она не была очень мучительной, а носила скорее характер «идиллической тоски».

Потребность пересилить, преодолеть недостатки и проблемы, которые были присущи В. В. Пухальскому и случались в его жизни в детско-юношеском возрасте, оказалась движущей силой в борьбе за успех в процессе работы по воплощению своей сущности. Юный Владимир

Вячеславович уверенно решал свои психологические проблемы, не рассказывая о них даже своим родителям, чтобы не тревожить их. Преодолев нервное напряжение, он как бы обновлялся, становился сильнее, смелее, был способным рисковать, удовлетворять свои амбиции и честолюбие, укреплялись его сила духа и воля, такие необходимые при достижении цели, — так зарождались качества лидера. Психологическое напряжение превращалось в катализатор развития, многократно укрепляя креативный потенциал и приводя к внутреннему переустройству характера музыканта.

В «Записках» прослеживаются первичные импульсы, способствовавшие развитию природных способностей В. В. Пухальского и определившие род его будущей деятельности. Он играл на фортепиано, скрипке, органе, тяготел к игре на трубе. Одной из его детских фантазий было изображать собой городской оркестр. Чтобы получить опыт сценической и исполнительской практики, В. В. Пухальский, вплоть до поступления в Петербургскую консерваторию, прошел следующие этапы: домашнее музицирование, танцы, театральные постановки, вечера и балы (в частности, в Доме Пухальских), частные учителя, живое общение с известными музыкантами, музыкальные объединения Петербурга, в которых осуществлялась социальная интеграция интеллигенции, общение по интересам с творческой молодежью. Пройденный В. В. Пухальским нелегкий путь музыкального обучения подтверждает необходимость формирования системы профессионального музыкального исполнительства.

Согласно В. Е. Хализеву, русскому литературоведу и культурологу, время в мемуарах воспроизводится и изображается многообразными и глубоко значимыми временными представлениями: биографический образ времени (детство, юность, зрелость, старость); исторический образ времени (характеристики изменений эпох и поколений, крупных событий в жизни общества); космический образ времени (представление о вечности и вселенской истории); суточный образ времени (день и ночь, утро и вечер), а также представления о движении и неподвижности, о соотношенности прошлого, настоящего, будущего (см. [9]).

В воспоминаниях В. В. Пухальского преобладает биографический образ времени. Действительно, живой, наблюдательный ум великого деятеля схватывал и обобщал всевозможные факты и события детских и юношеских лет. Его точная, безукоризненно работающая память запечатлела многое, что обогатив наши знания о детстве и юности музыканта, ускользнуло от внимания других наблюдателей. Важной особенностью мемуаров выступают широта и разносторонность интересов их автора, прививавшихся с раннего детства, благодаря чему «Записки» приобретают значение, которое выходит далеко за пределы собственно музыкальной культуры.

На основании воспоминаний В. В. Пухальского можно провести следующую периодизацию его жизни, соответствующую возрастным и мировоззренческим вехам, этапам личностного и профессионального формирования:

- минский период (1848–1863);
- петербургский период: предконсерваторский (1863–1869) и консерваторский (1869–1876);
- киевский период (1876–1933).

Повествование о своей жизни В. В. Пухальский организовал таким образом, чтобы оно не было лишь носителем тематической информации, а имело также эстетическую привлекательность, чтобы сама манера повествования стала содержательной. Язык «Записок» льется легко и свободно, убедительно и без тщеславия. Это непосредственный, откровенный разговор с читателем. В каждой фразе четко выражена мысль, зачастую и не одна. Самые различные факты В. В. Пухальский передает достоверно и честно, авторское «Я» раскрывает на бумаге полностью, до конца, несмотря на возможность прочтения текста посторонним лицом.

В исследовательской традиции существуют разногласия при определении жанровых границ мемуаров. Одни воспоминания тяготеют к очерку или новелле, а другие выступают как большой эпический жанр. В XIX веке складывается тенденция к написанию обширных мемуарных текстов, они взаимодействуют с основным прозаическим жанром того времени — романом. Приведем высказывания литературоведа Л. Лосева в предисло-

вии к публикации воспоминаний писателя и драматурга Е. Шварца: «Любое [большое по объему] мемуарное произведение — это роман, в котором в качестве материала использованы не фиктивные, а реальные события» (см. [11]). При первом знакомстве с мемуарами В. В. Пухальского читатель может воспринимать их как познавательный, увлекательный роман, сюжет которого насыщен разнообразными событиями из жизни одного человека в их временной последовательности, характеризуется активной динамикой развития событий, воспроизводя определенный период истории.

Воспоминания В. В. Пухальского «Записки о моей жизни» являются одним из самых ценных первоисточников истории музыкальной культуры Российской империи 50–70-х годов XIX века. В них он ретроспективно описывает события, быт и привычки «провинциальных» и «столичных» людей середины XIX века. Необычайно привлекательной вырисовывается в «Записках» личность автора, тогда еще юного музыканта.

В. В. Пухальский воспроизводит концертную, музыкальную и общекультурную жизнь Петербурга в годы формирования таланта П. И. Чайковского и особенно в период его обучения в Петербургской консерватории (1862–1865). Отметим, что в те годы В. В. Пухальский еще не был знаком с П. И. Чайковским, но в фокусе интересов обоих преобладала музыка и музыкальные явления столицы.

Мемуары В. В. Пухальского — одновременно и исторический документ, и документ личностный. Важными оказываются не только историче-

ский период/эпоха, описываемые события или люди, но и индивидуальность самого автора, его моральные качества, установка на искренность и объективность. Его воспоминания носят характер самоисповеди-размышления, реализуют стремление поделиться самым сокровенным. Для музыканта мемуары стали средством самоосознания, позволили переосмыслить свою судьбу, свое предназначение. Истоки собственной индивидуальности он искал в детских годах. Ностальгия в воспоминаниях В. В. Пухальского выполняет защитную функцию памяти по удержанию ускользающего быта его детства.

Итак, мемуары «Записки о моей жизни» В. В. Пухальского сочетают в себе историчность и документальность с субъективностью, психологизмом и исповедальностью. Изучение неопубликованных мемуаров музыканта позволяет провести реконструкцию жизненных перипетий и творческих поисков будущего основателя Киевской фортепианной школы, проанализировать формирование художественных, эстетических и мировоззренческих основ, вывести исследование на новый уровень осмысления специфики индивидуального становления В. В. Пухальского. Благодаря мемуарным текстам можно проследить социокультурные условия, послужившие раскрытию природной музыкальной одаренности музыканта.

После создания мемуары становятся источником последующих исследований, то есть продолжают свою жизнь в системе научных знаний, выступают связующим звеном между прошлым и будущим в цепи непрерывного предания.

Список литературы:

1. Літературознавчий словник-довідник/за ред. Гром'яка Р. І., Ковалів Ю. І., Терешко В. І. – К.: ВЦ «Академія», – 2007. – 752 с.
2. Маковский Сергей. Портреты современников/Сергей Маковский. – Нью-Йорк: Издательство имени А. П. Чехова, – 1955. – 415 с.
3. Марченко Н. П. Автобіографія дитинства у межах біографічного дискурсу/Н. П. Марченко//Українська біографістика. – Вип. 9. – 2012. – С. 90–109.
4. Отрывки из воспоминаний: Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Со «Вступительной статьей» А. А. Альшванга и «От редактора» Г. М. Когана. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, – № 75/2).
5. Прокофьев С. С. Автобиография/Сергей Сергеевич Прокофьев. – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», – 1982. – 600 с.

6. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись/В. В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, – № 40).
7. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись (продолжение)/В. В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМЗ, – № 40).
8. Рева Л. Г. Інформаційно-бібліографічні ресурси літературної біографіки/Л. Г. Рева//Бібліотека. Наука. Культура. Інформація: Наукові праці НБУВ/НАН України; НБУВ; редкол.: О. С. Онищенко та ін. – Вип. 1. – К., – 1998. – С. 465–470.
9. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник для студ. вузов/В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., – 2002. – 437 с.
10. Черкашина Т. Ю. Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять/Т. Ю. Черкашина//Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: науковий журнал. – Філологічні науки. Частина II. – 2010. – № 4 (191). – С. 180–188.
11. Шварц Евгений. Мемуары/Евгений Шварц; подгот. текста, предисл. и прим. Л. Лосева. – Paris: La Presse Libre, – 1982. – 237 с. – (Мемуарно-историческая серия).
12. Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского [Электронный ресурс]: сайт музея – Клин: Центральный музей Государственного мемориального музыкального музея-заповедника им. П. И. Чайковского с 2013 года. – Режим доступа: <http://tchaikovsky-house-museum.ru/history/index.shtml> (28.06.2016).
13. Андрющенко В. Г. Истинный дар [Электронный ресурс]/В. Г. Андрющенко//Воспоминания об А. Д. Артоблевской – М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, – 2015. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/3569122/>(03.07.2016).

Contents

Study of art

Section 1. Fine and applied arts and architecture 4

Yunusova Nigar Gaiyur

The artistic – technical and historical features of jewelry art of the Qajars Period 4

Section 2. Film, TV and other screen arts 9

Demeschenko Violetta Valeriivna

Interaction of sound and picture in modern cinema space. 9

Section 3. Musical arts. 15

Abzalova Dilorom Abdumuslimovna

A view to history of ethnosolfeggio in Uzbekistan. 15

Afonina Olena Stalevna

Methods of “double coding” in piano cycles Ukrainian composer Viktor Stepurko 17

Ashurov Bakhtiyor Shokirovich

The Uzbek classical music. 21

Glivinsky Valery Victorovich, Fedoseyev Ivan Sergeyeovich

The Creative Archetypes of the Classic Composers’ Schools. 24

Karman Elena Vitalyevna

Socio-political, geographic and professional contexts of creativity of the authors of the Anglican anthems of the first third of the XVII century. 32

Klimchuk Anastasia Sergeevna

Genres of theatrical overtures by Thomas Augustine Arne. 37

Kravchenko Anastasia Igorevna

Ukrainian chamber ensemble: genre metamorphosis on the turn of XX and XXI centuries. 40

Nazirov Kakhramon

Methods of Dug about as main of the problem of the system of preparation specialist on public instrument in light of the modern requirements. 44

Nasirova Yulduz

Modern solutions on transcribing the traditional melodies into classical music genre 47

Ergasheva Gulchehra Turobovna

Multistring instruments in the music culture of the oriental countries 50

Cultural studies

Section 1. Theory and history of culture 54

Gaybullaeva Yulduz Anvarovna

Types of the Uzbek women’s clothing — functional and esthetic approaches in their cutting and production (XIX–XX) 54

Gu Tszetszin

History of Chinese Emigration: the Main Stages of Development. 59

Romanenko Anastasiia Romanovna

The memoirs by V. V. Pukhalsky as a chronicle of culture of 50–70 years of XIX century and a source of comprehension of specificity of formation of author’s personality: the problem of investigation 62