

European Journal of Arts

Nº 3 2019

European Journal of Arts

Scientific journal
№ 3 2019

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
Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Cultural Studies
Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences
Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History
Yakonyuk Natalia Pavlovna, Ukraine, Doctor of art sciences
Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies

Proofreading

Kristin Theissen

Cover design

Andreas Vogel

Additional design

Stephan Friedman

Editorial office

Premier Publishing s.r.o.

Praha 8 – Karlín, Lyčkovo nám. 508/7, PSČ 18600

Email:

pub@ppublishing.org

Homepage:

ppublishing.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.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at: <http://ppublishing.org>.

Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the Premier Publishing s.r.o., the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

Premier Publishing s.r.o. 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:



© **Premier Publishing s.r.o.**

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 Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria on acid-free paper.

Section 1. Decorative art

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-3-7>

*Sadullaeva Zamira,
National Institute of Fine Arts and
Design named after K. Bekhzod (Uzbekistan)
E-mail: 30041993@rambler.ru*

CALLIGRAPHER NIZOMJON TURSUNALIEV FROM TASHKENT – THE MODERN INTERPRETATION OF HERITAGE

Abstract. In the article, the author explores the work of a little-known Tashkent calligrapher and ornamentalist Nizomzhon Tursunaliev. N. Tursunaliev works in three directions: 1) decorates ceilings and walls with ornaments in the private residential sector; 2) upon request of the clergy and individuals, creates calligraphic inscriptions in Arabic and the alphabet. These instructive texts and verses of the Sacred Quran are in demand among believers; 3) creates small texts-slogans in the Uzbek language using Arabic letters. They are designed to decorate interiors and fit into any decor. In conclusion, the author sets out some guidelines for improving the creative potential of the master and to eliminate some of the identified problems.

Keywords: modern calligraphy, nakkash, “kufic”, “thuluth”, “naskh”, “nasta’liq”, “ruqa’h”, “diwani”, “ta’liq”, the Sacred Quran, surah, murakkaba, arabic, Arabic letter, Latin script.

Modern calligraphy is an integral part of Uzbek traditional culture. Unfortunately, there are not countless learned masters in this field. Another circumstance of issue is there are also a less clientele that differentiate and appreciate their creativity.

The scientific aspect of the sphere is also less learned. In art criticism, we know only some of the research on the history of modern calligraphy and some theoretical issues [1]. Langsyne, arabic calligraphy used in many areas. Such as, in the tiles (inscription on architecture), in stone (sepulchers), in wood carvings (feretories, doors), in pottery, in embroidery and another spheres of applied arts.

Tursunaliev Nizomjon Yunusovich is actively engaged with this work in the modern Tashkent art culture. Master was born on November 22, 1979 in Tashkent. His profession is calligrapher-nakkosh. He graduated from the Tashkent State Pedagogical University with a bachelor’s degree in “Drawing, Fine Arts and Applied Arts” (2000), Master’s Degree in Applied Arts (2002). Teachers – Salimjon Badalboev (calligrapher), doctor of pedagogical sciences, professor Saidakhbor Bulatov, Ne’mat Inog’omov (nakkosh), Bahrom Nig’monov (nakkosh).

Nowadays Nizomjon Tursunaliev works with pedagogical activity in the following directions: 1) decorations in modern housing; 2) the verses of the

Arab letter in the mosques; 3) expressions in the Arabic letter, which are framed for exhibitions and personal collections.

The Arab calligraphy has “kufic”, “naskh”, “thuluth”, “nasta’liq”, “ruqa’h”, “diwani”, “ta’liq” and other letters [2], and the writer must “write a mature calligrapher at least five letters” there is an opinion. In the mosques, master Nizomjon uses “thuluth” “kufic”, “naskh” letters.

In 2015, Tashkent region, Zangiota district N. Tur-sunaliyev completed Bakhrom Nigmonov of decoration of inscriptions of “Durman” jome mosque with his teacher. Here, the suras “Al-Ikhlos”, “Al-Falaq” and “Al-Naas” are written in the Sacred Qur’an. In the top part, “Subhaan Allahi wa bihamdihi” and “Subhaan Allahil Azhim” hadith sentences are written by emulsion paint. Mostly, in architecture records, master uses this paint. Because, sometimes the inscriptions are written thin and in some cases are thicker. Additionally, the paint is mensurable daubed to surface of the wall and does not leave any pencil trace.

The “Qund” prayer was written on the altar of mosque:



Read: Bismillahir Rahmanir Raheem

Meaning: In the name of Allah, the Beneficent, the Merciful

In the master’s work, the letters “Thuluth” are longer than the “Naskh” script. The line “Bismillahir Rahmanir Raheem” was written in a variety of ways: a circle, oblong. The color of inscriptions does not symbolize any meaning. Therefore, master creativity approach to the choice of color.

The star of the composition is the star shape of “Bismillaahir Rahmaanir Raheem”. The meaning of the five-faced star indicates that there are five fards in Islam: “Shahadah” (Arabic: “testimony”, the Muslim profession of faith), “prayer” (performed in a prescribed manner five times each day), “sawm” (arabic: “fasting” during the month Ramadan), “zakat” (the alms tax levied to benefit the poor and the needy) and “hajj” (the major pilgrimage to Mecca, if financial and physical conditions permit).

Surrounded by the main text, there is a dark brown Surah “Al-Ihlas” (Purity, 112):



Read: Bismillaahir Rahmaanir Raheem. 1. Qul huwallaahu ahad. 2. Allahus samad.

3. Lam yalid wa lam yuulad. 4. Wa lamyakun lahuuu kufuwan ahad

Meaning: In the name of Allah, the Beneficent, the Merciful. Say: He is Allah, the One. 2. He is Allah, the Enternal. 3. Who was never born, nor ever gave birth. 4. The One beyond compare

The surrounding strips are enriched with geometric patterns, for an attractive appearance.

Then, the surah “Al-Falaq” (The Dawn; 113) was written much smaller than the previous one:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ ① مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ ② وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ ③
وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ ④ وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ ⑤

Read: Bismillaahir Rahmaanir Raheem. 1. Qul a'uzoo bi rabbil- falaq. 2. Min sharri ma khalaq. 3. Wa min sharri ghasiqin iza waqab. 4. Wa min sharrin- naffaa-saati fil 'uqad. 5. Wa min shar ri haasidin idhaa hasad

Meaning: In the name of Allah, the Beneficent, the Merciful 1. I seek refuge with the Lord of the Dawn. 2. From anything harmful in Creation. 3. From the evil of darkness as it spreads. 4. From the evil of knotted spells. 5. From the evil of the envier when he envies

After that, there was written the surah Al-Naas (Mankind; 114):

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ ① مَلِكِ النَّاسِ ② إِلَهِ النَّاسِ ③ مِنْ شَرِّ
الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ ④ الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ ⑤ مِنَ الْجِنَّةِ
وَالنَّاسِ ⑥

Read: Bismillaahir Rahmaanir Raheem. 1. Qul a'uuudhi bi rabbin naas. 2. Malikin naas. 3. Ilaahin naas. 4. Min sharril wawaasil khannas. 5. Alladhee yuwaswisu fee suduurin naas. 6. Minal Jinnati wa naas

Meaning: In the name of Allah, The Beneficent, The Merciful. 1. Say: I seek refuge in Lord of the men, 2. The King of mankind... 3. The God of mankind... 4. From the evil of whisperings of the slinking (Shaitan) 5. Who whispers into the hearts of men. 6. From among the jinn and the men

In this composition, the calligrapher is trying to show the star as attractive as he uses different letters in one sentence. For example, for the picturesque look the last “S” letter deliberately written in the “Kufic” inscription, on the edge of the composition the “Subhaan Allahi wa bihamdihi”, and the “Subhaan Allahil Azhim” lines were written in the opposite side, to replace in each row, repeat, as it is being returned in the console-mirror (as repetitiated). Repetition of the last two lines – the masters’ own initiatives. This way, they maintained integrity in writing form and content.

A master Nizomjon can sometimes write a few letters in lines with slightly oblong. The main purpose of this – to bring the composition to a finer look, to create a balance on the surface of the wall and to make the job beautiful.

There are some restrictions on writing verses in mosques. In particular, verses are written about prayer, the altar, as well as various meanings of convocation and educational significance.

If there are 114 Suras in the Quran, each one has its meaning and place. For example, the “Yasin”

surah is as a “heart” of the Sacred book, “Al-Fatiha” surah is as a “mother”, “Ar-Rahman” as a “bride”, “Al-Ikhlās” surah as “welfare”. These surahs are mostly written in mosques.

The Sacred Quran book is divided into three parts: 1) *demand of the Quran* (“axkom” – Z. Sadullaeva) (about necromancy which is right or wrong); 2) *the history of the prophets* and 3) *verses that glorify the uniqueness of God*. In most mosques the verses of the third section are written. The other two verses are not nearly used. When writing the verses, the calligrapher himself chooses a type of Arabic letter. In some cases, teachers are advised to write them in the letter “naskh” for easy to read. Because “naskh” is easy to read; it is a simple letter type. That is why many beautiful examples of the Qur’an were written in that letter.

During the creative process of Master Nizomjon, professors of the mosque ask him to make the inscriptions look more attractive. Then the calligrapher uses the message “*thuluth*”. But the characters in the inscriptions are written in the “*kufic*” script and the letter becomes more attractive.

Other authors also follow this. That is why they call “*thuluth*” the “king” of letters in their circles. A calligrapher who cannot write in this inscription is not recognized as a professional calligrapher. That is why a calligraphy writer must know at least five Arabic letters.

Master N. Tursunaliev creates to order, and most of the orders are carried out in various verses in the Quran. Customers often ask to write “Yasin” and “Ayatul kursi” surahs. Therefore, the master wrote not only mosques in our country, but also mosques built in neighboring Kazakhstan.

Currently, the master is working on objects of architecture, and also explores other new trends, expands the range of creativity and demonstrates the beauty of Arabic letters in other creative works. Because the interpretation of the Arabic letters in the architecture is based on the strict rules developed in the past. However, Master Nizomjon wants

to create independent compositions, consisting of educative sapiential lines, which are of paramount importance for exhibitions. If inscription in the architecture is in Arabic language only, the lines in it are in Arabic spelling. The language is Uzbek. He learned this innovation from his mentor, Salimjon Badalbaev. Creative work on this paper is written on paper in gouache, watercolor and tempera. If the letter is written with a tally which is made of reed, it uses a special ink that is brought from Turkey. This ink is called “*murakkaba*”. There are different colors available in sale. Green and red are more commonly used in Uzbekistan.

In general, from the outset, the classic calligraphy samples are written with a reed. The letters are intended only for a beautiful rosette, as well as the letters “*kufic*”, consisting of large and fat letters, therefore, the masters first draw a line of letters, then the letters are smoothly painted with tempera. In this case, the master uses two different types of reed pencil to write one letter. Written in one; with the second pen (the tip is thin reed pen) corrects the edges of the letters. If an hour is spent writing, it will take a day to straighten the edges.

These can be seen in the works of the master:

1. “Uzbekistan is my country!” (2016). (The letters “*thuluth*” and “*naskh*”). This panel has three primary colors used on the flag of the Republic of Uzbekistan – white, blue, green. The top of the line is blue, the middle is white, and the bottom is green. For the first time this work was shown at the “Festival of Applied Arts” (2017, Tashkent).

2. “The future of Uzbekistan is a great state” (2017). The composition consists of three Arabic letters: “*thuluth*”, “*naskh*”, “*nasta’liq*”. The word “great” in his text is written in the letter “*nasta’liq*”. Autograph master was written in the letter “*ruqa’h*”. Master N. Tursunaliev is at the same time a nakkash master, and he easily introduces ornaments on the letter into his work. For the first time this creative work was shown to the public at the 1st calligraphy festival in Tashkent in 2018 and won first place in

the nomination “Compatibility of drawings in calligraphy”.

Master Nizomjon writes other letters on reed and wooden pencils, except “kufic”. If he uses a “kufic” in a composition, he will first write the font outline of letter on the paper. Then he paints the inside of the letters with paintbrush. Because the “kufic” can’t be written with reed pencil. But some craftsmen, like the famous Tashkent-based calligrapher Habibulla Salih, also wrote “Kufic” on the reed.

From the above view, it is clear that there is a very intensive creative process in calligraphy. The role of this art is first of all important in the contemporary Uzbek architecture. But along with the achievements of calligraphy, there are many pressing issues. **The most important** of them is the creation of various forms of the text of the Uzbek Latin alphabet in calligraphy.

The reason for this is that the art of calligraphy was developed in the Middle Ages, when Arabic was the working language of Caliphate, and its status was very high. But now Uzbekistan has an independent state and its own state language and its inscription [3]. Language has always been the foundation of the

culture of peoples. For this reason, calligraphers, in order to raise the status of the Uzbek language and Latin alphabet, pay attention to this problem, first of all, today, the Arabic language is appreciating as the only Sacred language of modern Uzbek culture. In other words, this language is used by Orientalists in a narrow circle to study ancient manuscripts.

While talking about the spirituality of modern society, it is clear that most of the population can’t read the Arabic texts of the “kufic” or “thuluth” letters; do not even understand the meaning. However, these recordings should enhance the spirituality of the audience. They are written for that purpose. **Secondly**, in our view, the masters who use the Arabic language in the modern folk arts and crafts of Uzbekistan superficially copy the old patterns and methods. This tragic situation creates artificial images in folk art. Instead, when Arabic texts are replaced by wise Uzbek texts in Latin, the society in which they become acquainted with samples of such creatures will: **1) strengthen their spiritual immunity; 2) In the modern applied art of Uzbekistan, the problem of time and space is solved positively.**

References:

1. Sulayman H. Timurid era study of artistic manuscript and calligraphy. Monographs. – Samarkand, 1969; Murodov A. Central Asian calligraphy history. – Tashkent: Science, 1971; Solih H. Alphabet – Tashkent, 1989; Bulatov S., Mansurov U. Philosophy of Applied Arts in National Architecture. – Tashkent: Fan, 2005; Shoyunusov A. Arabic Calligraphy. – Tashkent: East, 2007; A. R. Bukhari. Pearls of Husnihat. – Tashkent: Movarounnaxr, 2008 and others.
2. Kaziev A. The artistic decoration of Azerbaijan manuscript books XIII–XVII centuries. – M., 1977.
3. In Central Asia in the 3rd or 3rd centuries AD, the Uighur, Khorezm, Ikhang-enasoy, Uighur in the 6th–7th and 12th centuries, and in the 7th–19th centuries, Arabic alphabets were used in the Middle Ages. In the 20th century came the Cyrillic alphabet.

Section 2. Musical art

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-8-15>

*Davitadze Anastasia Galaktionovna,
postgraduate of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts
E-mail: nastya27davitadze@gmail.com*

TIMBRE DRAMATURGY OF THE TRIO ACCOMPANIMENT IN FOLKSONGS SETTINGS BY L. BEETHOVEN (ON THE EXAMPLE OF WOO 158 AND WOO 153 COLLECTIONS)

Abstract. The article explores certain principles of timbre dramaturgy of the trio accompaniment in L. Beethoven's folksongs settings, and these principles have been found at the genre-style, composition-dramaturgy and intonation levels of the compositions.

Keywords: timbre dramaturgy, trio accompaniment, the genre of folksongs settings, intonation development of the thematic material, ensemble texture.

In Ukrainian musicology, the attempt to perform a serious and detailed study of Beethoven's 179 folksongs settings, which present about 20 European ethnic groups, has been done for the first time. The author of the proposed publication has a number of articles on this topic, which is explored in the following aspects: the role of the setting's genre in L. Beethoven's creativity, the song writing and melodic features in the original compositions, the composer's techniques and principles of folksongs interpretation, the interaction of the national and international styles (author's = individual and international = folk), the poly-genre, the origin of text sources, the features of the musical content, the interpretation of the form-structure of songs, the study of stylistic – Beethoven's polyphonic texture, harmonic language, rhythm, the complex of performing means of expressiveness – dynamics, agogics, phrasing, articulation, timbre dramaturgy of the trio accompaniment in Beethoven's folksongs settings [1; 2; 3]. While writing the present material,

the author studied the works by foreign researchers, in particular, those by Hugh Conor Angell [5], Barry Cooper [6], Damien Sagrillo [7], Hee Sung Lee [8], Nicole Biamonte [9].

In this article, the object of consideration is the timbre dramaturgy in the piano trio accompaniment of Beethoven's folksongs settings. There are two collections to serve as the musical material – “Songs of Different Peoples” (WoO 158) and “Twenty Irish Songs” (WoO 153).

In the genre of the author's piano trio, the composer worked in the period of his creative development and maturity – from 1786 to 1812, when he created thirteen opuses, most of which are represented by the classical instrumental composition – the piano, the violin, the cello (opuses 1, 63, 70, 97, 121a, WoO 38, 39). Other compositions by the composer in this genre demonstrate creative pursuits of new timbre combinations: opuses 3, 9 (the violin, the viola, the cello), 11 (the piano, the clarinet, the cello), 38 (the piano, the clarinet or the

violin, the cello), 87 (for two oboes and the English horn), WoO 37 (the piano, the flute, the bassoon).

The decision to create an accompaniment in the form of the piano trio (the piano, the violin, the cello) for the settings of the folksongs does not belong to the composer, but to the person with whom he collaborated – the Edinburgh publisher and amateur musician George Thomson (1757–1851). The latter provided Beethoven with many recommendations about ritornellos and accompaniment, and insisted that it should be simple to perform and same in the stylistic and genre way. Trying to follow Thomson's instructions, Beethoven identified the stringed parts as *ad libitum*, and in some other collections rewrote the violin part for the flute.

Generally characterizing the trio in the settings, we should note that all the compositional principles that the composer laid down in the author's compositions of this genre, we find in the accompaniment as well. For example, it is *the intensity of the thematic (motive) development* that serves as a momentum for the development and the figurative-semantic basis; *the timbre contrast* (timbre mixing of the piano with stringed and vice versa – the division of instruments by timbre – stringed and keyboards); *the ensemble and functional equality between the trio accompaniment parties* and the departure from the piano party presidency, as a result of which the stringed get their "leading roles" – the violin as an instrument equal to the piano, the cello as an instrument independent of the piano. "Beethoven was the first to write sonatas for the cello, thus laying the foundations of this genre" – we find according to N. B. Mikheyeva [4; 5].

In general, in Beethoven's approach to instruments in the ensemble, unlike his predecessors – I. Playiel, L. Kozhelukh, J. Haydn, K. M. Weber, I. N. Gummel, who also created folksongs settings with the piano trio, Beethoven made the greatest contribution to the ensemble balance among the voices of the trio. Although the composer leaves the interpretation of the piano obligatory (mostly on the request of the publisher G. Thomson), he imparts the stringed to

the musical expressiveness means, thus forming the equality of all the three voices of the instrumental ensemble. Such a new approach to the interpretation of the violin and cello testifies to the search and expansion of the technical capabilities of these instruments, which requires higher technical skills from the performers and indicates the average level of the complexity of these compositions.

Moreover, Beethoven's reforming abilities are manifested at other levels of a musical composition – settings. Separating from the folklore source and developing motif-intonation in the introductory and closing ritornellos, the composer transforms or enhances *the semantic context* of the overall image of the song, that is, «*re-intones*» or «*artistically translates*» the folklore text. The active motive development indirectly influences the general form of a musical composition, and the compositional proportions of structural sections.

The composer is experimenting with the size of the introductory and closing ritornellos. On the example of the selected collections, we note three techniques: *the introductory expanded ritornello* with a quiet culmination at the end – in the collection of "Songs of Different Peoples" these are numbers 5, 8, in the Irish songs WoO 153 these are songs number 2, 3, 5–8, 13, 16; *the closing expanded ritornello* with a concise introduction in two or three bars – in WoO 158 songs 6, 9, 10, 13, 21, 23, in WoO 153 songs 12, 14, 15, 17, 20; *both ritornellos* receive an extensive thematic and compositional development – WoO 158 numbers 11, 14–20, 22, WoO 153 songs 4, 9, 11, 15, 19.

Let us start the review of some music examples with "Songs of Different Peoples".

In the Tyrolean song ("Wann I in der Früh aufsteh" #4), the triole chants in a vocal voice that closely resemble the Swiss yodel are also present in the piano, mainly in the right hand, while the left – the bass and two chords – look like the texture of the waltz genre. The stringed in this case duplicate the triole arpeggios, that is, by means of timbre the central motive is increased.

The Tyrolean “Carpet Seller’s Song” (“I bin a Tiroler Bua...” #15) demonstrates Beethoven’s orchestral thinking, which is manifests itself in the exact alternation and combination of all voices. For example, in the introductory ritornello (nine bars), the piano performs a vocal voice motif (four bars), with a *sforzando* accent on the second part of the bar in the three-part meter. The function of

the stringed in the introduction is to enhance this second part by the notes of tonic and dominant triads. But already from the introduction of the voice the timbre colours change: in the piano part the bass is dominated by two chords, the stringed group completely uplicates the jumping pattern of the folk melody:

That means that Beethoven's orchestral thinking manifests itself in the timbre complementarity of the instruments, their alternate exchange of dramatic functions, the coherence or separation of these functions. This, in turn, indicates the presence of the timbre contrast and ensemble balance.

The Ukrainian song "The Cossack was riding over the Danube" (#19) draws attention to its origi-

nal solutions of the development of the theme in the introduction and conclusion, where the composer adds his author's motive – the lament intonation of "e – f – e". In the introduction, its imitation conduct between the right hand of the part of the piano and the violin creates an elegant, somewhat tense and agitated character.

Further in the song among the voices of the trio we see a kind of a dialogue of the violin, the piano and the cello. The violin duplicates the sentimental intonation of the song – a descending move from the first to the fifth (the elevated) stages, and the piano and the cello continue to perform the motive that was central to the introductory ritornello. At the same time, it is interesting to note that the composer supplemented the piano part with the elements of a certain concertness, the complexity of the performance: the lament motive "e – f – e" is performed either in the bass key (the small octave), then in the violin key (the second octave), with the help of crossing the right hand with

the left hand. This feature is explained by the fact that Beethoven was a virtuoso pianist and improviser, and therefore tried to diversify the performing techniques of the piano part in every possible way.

The intonation, accented in the settings of the Ukrainian song, fill it with a new genre-dramatic content of the lyrical song-lament. In addition, sensing the authentic march of the song, the composer introduces an ostinate figure – a continuous movement of the eighth in the vocal, piano parts, which evokes the listener's sense of movement, stride and, with them, of the endless road along which the Cossack on the horseback is going.

1. Schö-ne Min-ka, ich muß scheiden! Ach, du füh-lest nicht das Lei-den,
 2. Nie werd ich von dir mich wenden; mit den Lip-pen, mit den Hän-den
 3. Du, mein O-lis, mich ver-las-sen? Mei-ne Wan-ge wird er-blas-sen!
 4. Tief ver-stummen mei-ne Lie-der, mei-ne Au-gen schlag ich nie-der,

In addition to the short overview of the timbre dramaturgy of “Songs of Different Peoples”, collection WoO 158, let us briefly review the examples of the other collection, WoO 153 – “Twenty Irish Songs”.

The stringed instruments in these songs can be used as a means of imitating or reproducing some artistic phenomenon: for example, the British Light Dragoons Horse Army (#3 D-dur) «illustrated» by ostinato sixteenths in the violin and the cello, or the instrumental sound of the lyre from song #7 (g-moll) by pizzicato eighths. The ironic-sarcastic title, the verbal and musical content in song #4 (g-moll) – “Since Greybeards inform us that Youth will decay” – are illustrated by the composer in the

final ritornello (13 bars): here we find the triole of thirty-seconds in the violin and the piano, the fast pace, the dynamic shades of crescendo, sforzando and forte.

The final ritornello of song #19 (B-dur) called “Judy, lovely, matchless creature” is impressive in its scale – 21 bars. The peculiarity of this ritornello is the symphonic principle of the distribution of the musical material among the trio voices. The central motive of the song, laid at the beginning of the vocal part, sounds in the dominant tone:

10
 fern auf freu-de-lo-sen Hei-den fern zu sein von dir! Fin-ster wird der Tag mir scheinen,
 werd ich Grü-ße zu dir sen-den von ent-fern-ten Höhn! Man-cher Mond wird noch ver-ge-hen,
 Al-le Freu-den werd ich has-sen, die sich freundlich nahn! Ach, den Näch-ten und den Ta-gen
 a-ber seh ich einst dich wie-der, dann wirts an-ders sein! Ob auch all die frischen Far-ben

This motive in the final ritornello is split by the composer into two intonations: a small second of “f – e cancel – f”, an ascending movement of “g – f – e cancel”. The theme of the closing ritornello is based

on the combination of the trio-voices of these two intonations: the first seven bars are the imitating conducts:



The next eight bars are dominated by the violin in the timbre way, which first performs the intonation of “g – f – e cancel” in the ascending and

descending directions, and then the violin register goes into the third octave, which can be defined as the culminating point of the ritornello:



The last six final bars are the code for the second intonation of “f – e cancel – f”:

The image displays a musical score for a piano trio and voice. It consists of three systems of staves. The top system shows a vocal line with notes and rests, marked with 'dolce' and 'dimin.' (diminuendo), and a piano accompaniment line with notes and rests, marked with 'pp' (pianissimo). The middle system shows a vocal line with notes and rests, marked with 'dolce' and 'dimin.', and a piano accompaniment line with notes and rests, marked with 'pp' and 'pp'. The bottom system shows a vocal line with notes and rests, marked with 'dolce' and 'dimin.', and a piano accompaniment line with notes and rests, marked with 'pp' and 'Ped.' (pedal). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Conclusions. Within one article, it is impossible to fully explore the multidimensional and procedural notion of timbre dramaturgy in the folksongs settings by L. Beethoven, so it is a prospect for the further research. At present we summarize the results obtained: the trio accompaniment reveals *the orchestral thinking of the composer* – the intense motive development, timbre contrast or timbre complementarity, the balance of the instrumental ensemble, in which all parts are responsible for harmonious accompaniment, development of thematic material, polyphony, texture relief, and the dynamics of the whole. Using the means of timbre dramaturgy, the composer reflects *the intonation and verbal dramaturgy and avoids the clichéd (monotonous) approach* – a unique image of each

folklore source is reflected in various composing decisions. It is the accompaniment that becomes a kind of “comment” on the song, its orchestration, and, at the same time, harmonization, thus, the harmonious function of the voices is combined with the melodic-polyphonic one – the echo to the singing, sub-voices, counterpoints, and imitations.

At a more conceptual level, timbre dramaturgy in the settings is responsible for the plot-image context in which there is the image of the person, his/her feelings and inner world that L. Beethoven tried to interpret in the piano trio. This phenomenon can be defined as a step towards the psychologization of the style, which in the conditions of the already begun era of romanticism was relevant for the composer.

References:

1. Davitadze A. “Own to someone else” in the adaptation of folk songs by L. van Beethoven: methods, techniques and principles / Tradition and innovations in the higher architectural-artistic education.– Kharkiv, issue 2, 2018.– P. 114–118.
2. Davitadze A. Ukrainian song “Ikhav Kozak za Dunaj” arranged by L. van Beethoven for piano trio and voice: genre and stylistic metamorphoses / Aspects of historical musicology.– Kharkiv,– Vol. XIII. 2018.– P. 60–73.
3. Davitadze A. Twenty Irish songs with trio accompaniment (WoO 153) by L. van Beethoven: at the intersection of national and author styles / Culture and contemporaneity Almanac.– Kiev,– No. 1. 2019.– P. 240–246.

4. Miheeva N. B. Obligatory instruments and piano part in romantic chamber sonatas. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. – No. 2(14). 2016. URL:<https://docplayer.ru/51129605-Obligatnye-instrumenty-i-partiya-fortepiano-v-romanticheskikh-kamernyh-sonatah.html>
5. Angell H. C. Selected vocal arrangements of Irish folksongs: a history, stylistic analysis, repertoire list, and guide to performance and pedagogy. Indiana University, 2012. – 245 p.
6. Barry Cooper Beethoven's folksong settings: chronology, sources, style. Oxford 1994. – 270 p.
7. Damien Sagrillo Haydn, Scotland and Folksongs. An Intercultural Relationship. University of Luxembourg, 2017. – 36 p.
8. Hee Seung Lee. The Beethoven folksongs project in the reception of Beethoven and his music. University of North Texas, 2006. – 190 p.
9. Nicole Biamonte Modality in Beethoven's Folk-song Settings / *Beethoven Forum*, 2006. – Vol. 13. – No. 1. – P. 28–63.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-16-21>

*Kudriavtsev Valentin Yurievich,
Periodization of chamber vocal creativity by J. Massenet
I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts
Kharkiv City, Ukraine
E-mail: zhar.09@ukr.net*

PERIODIZATION OF CHAMBER-VOCAL CREATIVITY J. MASSNET

Abstract. The article considers the existing periodization of the works of J. Massenet. Based on their analysis, this study proposes a dated new version and its rationale.

Keywords: period, periodization, composer creativity, J. Massenet.

*Кудрявцев Валентин Юрьевич,
аспирант музыкально-исполнительского факультета
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского
E-mail: zhar.09@ukr.net*

ПЕРИОДИЗАЦИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Ж. МАСНЕ

Аннотация. В статье рассматриваются существующие ранее периодизации творчества Ж. Масне. На основе их анализа в данном исследовании предлагается датированная новая версия и приводится её обоснование.

Ключевые слова: период, периодизация, композиторское творчество, Ж. Масне.

Творческий период в наследии Ж. Масне длился около 52 лет (с 1860 по 1912 годы), в течение которого были написаны как «титовые жанры» в наследии композитора, так и те, что играют роль скорее некоего «исключения» из общих правил. Первоочередная роль в жанровой системе творческого наследия Ж. Масне, бесспорно, принадлежит опере, с которой на протяжении почти 150 лет связывается область главных творческих достижений французского Мастера.

Решение научной задачи периодизации камерно-вокальных циклов в творчестве Ж. Масне предполагает осмысление данного жанра на всех этапах творческого становления композитора как

некой художественной целостности (то есть, своеобразного макроцикла), а также соотнесение данного жанра с иными творческими приоритетами (прежде всего, оперой) в наследии композитора.

Следует отметить, что разработка периодизации жизненного и творческого пути французского композитора представляет собой актуальную задачу мирового масневедения. Наиболее известные периодизации творчества Ж. Масне были созданы а) Ю. Кремлевым [1] в советский период (1969) и б) Л. Мудрецкой (2004) [2] в украинском музыковедении. При этом периодизация Ю. Кремлева, основанная на учете сочинений композитора во всех жанрах, весьма далека

от ставшего традиционным триадного подхода (разделение творческого наследия на ранний, центральный и поздний периоды), а периодизация Л. Мудрецкой базируется исключительно на оперных произведениях композитора.

На основе обобщений научных изысканий предшественников, а также исходя из развития жанра камерно-вокального цикла в творчестве композитора, в представленном исследовании предложена периодизация его поисков в данной жанровой области.

Задачей данной статьи является выработка основ периодизации одной из сквозных жанровых констант в творчестве композитора, которой исследователями традиционно отводится малозначительная роль в контексте его наследия. Такой жанровой константой является камерно-вокальный цикл в творчестве Ж. Массне: с 1866 по 1901 годы композитор написал 8 образцов данного жанра. Следовательно, в течение 35 лет из общего 52-летнего творческого пути художника жанр камерно-вокального цикла оставался в поле его творческих интересов, невзирая на переключения на иные «жанровые берега» и нередкие многолетние «паузы» между возвращениями к данному жанру. Более того, восьмикратное обращение Ж. Массне к камерно-вокальному циклу позволяет трактовать его как **один из сквозных жанров в творчестве композитора, объединившем ранний, центральный и начало позднего периода в его наследии**. Отметим, что количественный фактор в искусстве (8 вокальных циклов «против» 40 опер) не имеет определяющего значения. Так, если далеко не все оперы композитора признаются ныне в исследовательской «среде» и в исполнительской практике как «равновеликие» (например, опера «Маг» никогда не пользовалась популярностью), то вокальные циклы в трудах французских исследователей рубежа XX – XXI веков [3], как и деятельности исполнителей в результате пересмотра научных и творческих оценок получили неоспоримое признание.

Спектр жанровых приоритетов композитора достаточно объемён. При этом очевиден «акцент» на широко понимаемой театральной сфере и связанной с ней театрализации жанрового материала в композиторском осознании. Принцип театрализации распространяется и на камерно-вокальное творчество композитора, в том числе, и на собственно камерно-вокальные циклы. **Оперность как черта композиторского мышления Ж. Массне** обусловлена такими особенностями французского национального менталитета как сценичность и театральность творческого самовыражения [4].

Одним из «камней преткновения», с которыми сталкиваются исследователи, обращающиеся к решению задачи периодизации творческого наследия Ж. Массне как целого, как и какой-либо одной из его жанровых «ветвей», является мнение об отсутствии жанрово-стилевой эволюции в его столь продолжительном творческом наследии. Однако приведенное мнение опровергнуто исследователями, поставившими задачу разработать периодизацию творческого пути композитора. Так, у Ю. Кремлева, например, выделены этапы, обозначенные как «Путь к славе», «Рассвет», и т.д., что свидетельствует о наличии эволюционирования в жанрово-стилевой составляющей творческого пути композитора.

Тем не менее, в массневедении понятия «ранний» и «поздний» стили до сих пор остаются несколько условными. Не случайно данные понятия отсутствуют в периодизации творческого пути композитора, представленного Ю. Кремлевым. В некотором смысле исследователь предложил не столько периодизацию творческого пути французского композитора, сколько её прототип. Подтверждением этому является тот факт, что главы монографии не конкретизируют в том или ином временном фрагменте жанрово-стилевые изменения композиторского письма. В отличие от традиционной трехфазной трактовки творческого пути того или иного композитора, Ю. Кремлёв

представил разделение наследие Ж. Массне на 8 этапов: 1) Детство и отрочество. В консерватории (1842–1863); 2) В Риме. Поездки первые успехи (1864–1872); 3) Усилия и победы (1873–1875); 4) Путь к славе (1876–1880); 5) Расцвет (1881); 6) Новые попытки (80-е – начало 90-х); 7) На склоне (1896–1904); 8) Последние годы (1905–1912).

Основываясь на данной периодизации, автором статьи предлагается укрупнить представленные этапы и свести их до периодов.

В исследовании рекомендуется базироваться на триадном подходе к периодизации творческого пути композитора в целом и вокальным циклам в его наследии, в частности. В итоге представляется целесообразным выделить следующие периоды в творчестве композитора:

I. Ранний (первый период – становление) (1860–1877).

II. Центральный (второй период – обретение индивидуального стиля) (1877–1896).

III. Поздний (третий период – закрепление накопленных традиций) (1896–1912).

Начало датировки творческого пути композитора, и, соответственно, его 1 периода творчества, следует связывать с 1860 годом, когда Ж. Массне сочинил первое произведение – пьесу для мужского хора, посвященную войне 1812 года (на слова Эмиля Моро). Это сочинение было создано композитором ещё во время его обучения в Консерватории и, судя по информации из монографии Ю. Кремлёва, является первым из написанных произведений Ж. Массне [с. 26].

В контексте развития камерно-вокальных циклов Ж. Массне в первом периоде возникает **первое** сочинение этого жанра «Апрельская поэма» (1866) на слова А. Сильвестра. Именно в начале этого года композитор возвращается в Париж после 3-летней поездки в Италию, Германию и Австро-Венгрию. 24 февраля состоялось первое исполнение симфонической сюиты «Помпейя», несколько позже – 10 пьес для фортепиано «Этю-

ды стиля и ритмов». В личной жизни Ж. Массне 8 октября происходит знаменательное событие – женитьба на Н. де Сент Мари (Авон) и начало знакомства с А. Сильвестром – поэтическим автором целого ряда будущих вокальных сочинений французского гений.

По данным, взятым из монографии Ю. Кремлёва, Ж. Массне во второй половине 1 периода, в 1871 году создаёт «романсовые циклы» на стихи современников композитора: «Поэма воспоминаний» (поэзия А. Сильвестра) и «Октябрьская поэма» (поэзия П. Коллена). Однако по новейшим данным из французских интернет-ресурсов Ж. Массне вновь обращается к жанру вокального цикла уже через 2 года после «Апрельской поэмы», т.е. в 1868 году, он создаёт «Поэму воспоминаний», предвосхитившую более поздний золотой век «*mélodie française*». Исходя из того, что в «Поэме воспоминаний» отразились драматические переживания по поводу событий Франко-Прусской войны 1870–1871 годов и горечь тягостной утраты – смерти блестящего живописца Анри Реньо, погибшего в этой кровопролитной битве в 1871 году, следует, что данное сочинение не могло быть создано в 1868 году ещё до смерти художника. Таким образом, датировка, указанная Ю. Кремлёвым кажется более правдоподобной, а интервал между первым и **вторым** вокальными циклами составляет не 2, а 5 лет. В этом же году происходили следующие события: 26 октября – первое исполнение второй сюиты для оркестра («Венгерские сцены»); осенью – сочинение четвертой сюиты для оркестра («Живописные сцены»). Помимо оркестровых произведений Ж. Массне написал дуэт на слова П. Верлена «Белый месяц».

Исходя из того, что в парижском нотном издании *Propriétaires pour tous Pays* «Пасторальная поэма» (стихи А. Сильвестра и Флориана) датируется 1872 годом, данное сочинение можно считать **третьим** среди вокальных циклов французского композитора, в отличие от хронологии Ю. Кремлёва, где указывается 1874 год. Так, дата

создания «Пасторальной поэмы» совпадает с началом работы над оперой «Король Лахорский» – первой оперой принесшей славу её создателю. Кроме того, 1874 год сопряжен с появлением целого ряда вокальных произведений композитора разного рода: написана «Серенада прохожего» на слова Франсуа Коппе, романсы-песенки «Коломбине» (на слова Луи Галле), «Воспоминание о Венеции» (на слова Альфреда Мюссе), «Песня с Капри» (на слова Луи Галле), «Провансальская песня» (на слова Мишеля Карре).

Что касается «Октябрьской поэмы», то в многочисленных французских каталогах творчества Ж. Массне приводится дата – 1876 год, потому, не умаляя весомый авторитет Ю. Кремлёва, можно гипотетически остановиться на этом числе. Если придерживаться такой версии, то «Октябрьская поэма» является **четвёртой** в списке вокальных циклов Ж. Массне.

С камерно-вокальными циклами-поэмами 1870-х годов Ю. Кремлев связывает начало «инициативных поисков» композитора в области «изысканного звукового пленера» [с. 65]. Тенденция, начатая циклами «Поэм» («Апрельская поэма», «Октябрьская поэма»), как замечает исследователь, «оказалась очень стойкой», найдя свое воплощение не только в последующих вокальных циклах, но и в других произведениях, таких как: романсы «Под ветвями» и «Шел дождь» (на слова Армана Сильвестра), «Потерянная тропинка» (на слова Поля Шуданса).

«Пасторальная» и «Октябрьская» поэмы являются заключительными образцами жанра 1 периода творчества Ж. Массне. На грани 1 и 2 периодов историко-хронологический «разрыв» между вокальными циклами составляет 3 года. Постоянное обращение к данному жанру оказывается закономерностью творческого становления композитора.

Окончание первого (или раннего) периода обусловлено тем, что вплоть до 1877 года французский художник работал над третьей оперой

(«Король Лахорский») – первой, из принесших ему в дальнейшем успех в Париже. В 1877 году её поставят едва ли не во всех европейских театрах, это сочинение сделает Ж. Массне одним из самых популярных композиторов своего времени, что свидетельствует о начале «взросления» французского музыканта как композитора, и именно поэтому 1877 год является началом второго периода. Стремительная эволюция его мастерства привела к созданию таких оперных шедевров, как «Манон» и «Вертер». Второй период творчества композитора принято трактовать как достижение им высшей точки творческого развития, совершенства. Центральный (или второй) период творчества французского Мастера предлагается трактовать как достижение им стадии акме.

Ко второму периоду творчества Ж. Массне относится **пятый** вокальный цикл «Любовная поэма» (на слова Поля Робике), созданный в 1879 году. В это время уже состоялась премьера третьей оперы «Король Лахорский» (1877) и теперь уже профессор Парижской консерватории Ж. Массне совершает поездки в Будапешт, Милан, Венецию и Рим для постановки своего популярного творения в этих городах. В этом же году композитор завершает написание шестой сюиты для оркестра «Феерические сцены», а 7 июня состоялась премьера его нового сочинения – «Героического марша Сабади».

Достигнув уже весомых результатов в продвижении по службе – к красной ленточке и званию кавалера ордена Почетного легиона у Ж. Массне прибавился орден Академической пальмы (Palme académique), присуждавшийся за академические заслуги – французский Мастер в 1882 году создаёт **шестой** вокальный цикл «Зимняя поэма» (на слова Арманда Сильвестра). Написание этого сочинения совпало с частыми поездками Ж. Массне по Франции и за рубежом. В 14 главе «Мои воспоминания» композитор называет это время «бродяжничеством», мало отвечавшем собственным вкусам музыканта, но ставшее

необходимостью в связи с контролем различных постановок его опер. Так, 19 марта в Лондоне состоялось первое исполнение седьмой сюиты для оркестра («Эльзасские сцены»). И в это же время у композитора возникает идея написать оперу «Вертер».

Ю. Кремлёв приходит к выводу, что «начало 80-х годов ознаменовалось важным рубежом в творчестве Массне – он стоял на грани высших своих достижений [1, С. 95]. В перечне сочинений Ж. Массне в жанре камерно-вокального цикла, представленном в монографии Ю. Кремлёва, упоминаются лишь 6 циклов из 8. «Зимняя поэма», согласно автору исследования, должна быть трактована как последний образец жанра в творчестве композитора. В таком случае, следовало бы сделать вывод о том, что история жанра камерно-вокального цикла в творчестве Ж. Массне прерывается 1882 годом – в первой половине второго периода, не распространяясь на его окончание. Более того, согласно Ю. Кремлёву, «начало расцвета» в творчестве композитора соотносится с 1883 годом, а это означает, что камерно-вокальные циклы непосредственного отношения к данному этапу уже не имеют. Таким образом, «Зимняя поэма» 1882 года имеет значение лишь своеобразного предвестника будущего расцвета. Однако следует признать, что в монографию Ю. Кремлёва были введены не все камерно-вокальные циклы Ж. Массне, что, безусловно, ни в коей мере не снижает достоинство монографического исследования уважаемого автора. Неупомянутый **седьмой** вокальный цикл «Поэма одного вечера», написанный в 1895 (на стихи Жоржа Ванора) свидетельствует о том, что творческий интерес композитора к данному жанру отнюдь не иссяк и в предпоследний год 2 периода творчества композитора. Итак, спустя 13 лет после «Зимней поэмы» Ж. Массне вновь отдал дань одному из жанров, пронизывающих его творчество.

После 1896 года – даты окончания второго и начала третьего периода (позднего) – практи-

чески до самой смерти в 1912 году композитор по-прежнему продолжал плодотворно работать, но превзойти написанное ранее ему не удалось. Кроме того, весьма значительно изменился образ жизни композитора, начиная с 1896 года – год смерти А. Тома (1896), что повлекло Ж. Массне подать заявление об увольнении с должности профессора композиции Парижской консерватории. Как отмечают биографы французского композитора Хью Макдональд и Демар Ирвин [5], он уединился в замке Эгревилль (близ Фонтенбло) для продолжения работы над своими музыкальными сочинениями. Теперь его в большей степени увлекает домашняя жизнь загородом, он превращается в эгревильского отшельника, «человека возле камина» [6], предпочитая вовсе не появляться на своих собственных премьерах, избегая высшее парижское общество.

Не отказался от жанра камерно-вокального цикла Ж. Массне и в течение заключительного периода творчества. В первый год XX столетия (1901), в середине позднего периода композитор написал свой последний **восьмой** вокальный цикл «Несколько песен в светло-лиловых тонах». Показательно, что эгревильский отшельник в нотном тексте представляет автора стихов Андре Лебея как либреттиста. Здесь впервые композитор отказался от авторского жанрового имени «поэма», предпочтя ему французский шансон. Значимость последнего камерно-вокального цикла в наследии композитора чрезвычайно важна, поскольку свидетельствует об его интересе к данному жанру и в последний период творчества. Данный факт обуславливает закономерную и объективную трактовку камерно-вокального цикла в творчестве композитора как сквозного, то есть пронизывающего его творчество на всех этапах развития. Данная закономерность актуализирует научную задачу разработки специальной периодизации камерно-вокального цикла в творчестве Ж. Массне.

Следует заметить, что один из критериев создания периодизации того или иного творче-

ского субъекта – равнозначность определенных исследователем периодов становления художественной индивидуальности. В предложенной периодизации творческого пути Ж. Массне первый (ранний) период охватывает временной промежуток в 17 лет, второй (центральный) – 19 лет, третий (поздний) – 16 лет. Таким образом, все периоды почти равнозначны (равновелики) между собой с временной точки зрения.

Выводы. Основываясь на уже существующие периодизации творчества Ж. Массне, в данном исследовании предлагается датированная новая версия и приводится её обоснование:

I. Ранний (период становления) (1860–1877);

II. Центральный (период обретения индивидуального стиля) (1877–1896);

III. Поздний (период закрепления накопленных традиций) (1896–1912).

Вокальные циклы Ж. Массне в соответствии с общей периодизацией наследия композитора

возникали на каждом этапе его творческого становления, став, таким образом, репрезентантами раннего, центрального и позднего периодов творчества композитора. Это означает, что вокальный цикл обретает значение одного из сквозных жанров в наследии французского мастера, отразив эволюцию присущего ему стиля.

Диминуэндирование количества вокальных циклов от первого к заключительному периоду не означает их качественный спад. Напротив, каждый из них обретает значение своеобразной творческой вершины, в общей звуковой «цепи», сохранившей в себе навечно «голоса» авторов песнопений о Красоте, Вере, Любви и Надежде.

Все рассмотренные периодизации имеют характер научной гипотезы. Предлагаемая модификация не отрицает значения опыта предыдущих исследователей и не исключает возможность использования традиционных вариантов периодизации.

Список литературы:

1. Кремлёв Ю. Жюль Массне / Ю. Кремлёв. – М.: Советский композитор, 1969. – 248 с.
2. Мудрецкая Л. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюль Массне (на прикладі опер «Манон» та «Вертер»): автореф. дис. ... канд. мистецтво знав.: 17.00.03 – муз. мистецтво / Л. Мудрецкая; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2004. – 19 с.
3. Chae Eunhee. Jules Massenet's Musical Prosody Focusing on His Eight Song Cycles and A Collection, Expressions Lyriques: A Lecture Recital, Together with Recitals of Selected Works of W. A. Mozart, F. Schubert, C. Debussy, R. Strauss, D. Argento, V. Bellini, J. Marx, W. Walton, C. Gounod, A. Scarlatti, G. Fauré, J. Rodrigo, H. Wolf, and Others [Электронный ресурс] / Eunhee Chae. – Access mode 1.02.2019: URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf. – Zag from the screen.
4. Асафьев Б. Об опере / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1985. – 343 с.
5. Macdonald Hugh, Massenet Jules. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Accessed October 13, 2015. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51469>
6. Maddock F. Tristan und Isolde at the ROH. Werther at Opera North // The Observer, 4 October, 2009. – 17 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-22-25>

*Muzaffarova Saodat Khaidarovna,
Associate Professor Uzbekistan State Institute
of Arts and Culture (UzSIAC)
E-mail: saodat_mx@umail.uz*

MUSIC AND ITS AESTHETIC IMPORTANCE IN THE SPIRITUAL HERITAGE OF MEDIEVAL MYSTERIES OF THE EAST

Abstract. This article describes the music and its aesthetic value in the spiritual heritage of medieval scholars of the East, on the basis of scientific and theoretical studies which established the factors of personality education, development and improvement of its aesthetic and logical thinking.

Keywords: art, literature, music, instrumental performance, aesthetic education, creative personality.

*Музаффарова Саодат Хайдаровна,
доцент Государственный институт искусств
и культуры Узбекистана (ГИИКУ)
E-mail: saodat_mx@umail.uz*

МУЗЫКА И ЕЁ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ В ДУХОВНОМ НАСЛЕДИИ СРЕДНЕВЕКОВЫХ МЫСЛИТЕЛЕЙ ВОСТОКА

Аннотация. В данной статье рассматривается значение музыки и духовного наследия средневековых ученых Востока в воспитании личности, развития и совершенствования ее эстетического и логического мышления и её эстетическое значение, научно-теоретические исследования, благодаря которым были установлены факторы, составляющие основу духовного воспитания.

Ключевые слова: искусство, литература, музыка, инструментальное исполнение, эстетическое воспитание, творческая личность.

В тысячелетней истории узбекского народа жили и творили великие учёные и мыслители, которые создали основу мировой науки, основу их деятельности составили научное творчество и логическое мышление.

История Востока средних веков свидетельствует о том, что безмерное развитие отраслей культуры, образования и воспитания, медицины, искусства и архитектуры, появление научных школ, новых талантливых поколений и достижение ими совершенства – всё это было тесно связано в первую очередь быстрым развитием

экономики, городов и сёл, ремесла и торговли, строительством дорог, открытием новых караванных путей и прежде всего обеспечением относительной стабильности [1].

Историческое развитие нашего народа в средние века позволило достигать совершенства ученых и мыслителей, занимавшихся исследованием во многих областях науки. В эту эпоху произошли коренные изменения в социально-политической, культурно-просветительской жизни, в том числе развивалось музыкальное искусство. В этот период музыкальные произведения, возникшие на

основе естественно-жизненной потребности народа, художественно совершенствовались и становились популярными.

В эпоху ренессанса теоретическую основу искусства пения создали и усовершенствовали в своих произведениях такие ученые-мыслители, как Абу Наср Фароби (IX–X века), Абу Али Ибн Сино (X–XI века), Ибн Зайло (XI век), Сафиуддин ал-Урмави (XIII век), Махмуд аш-Ширози (XIII век), Абдулкодир Мароги (XIV век), Абдурахмон Жоми (XV век), Зайнуллобиддин Хусайни (XV–XIV века) и другие [3, 13–14].

В произведении «Таворихи мусикийн» («История музыки») даются первые сведения о знатоках восточной музыки среди мыслителей и учёных среднего востока и мастеров музыкального инструмента. Его автором является Мужизи, автобиографические данные которого до нас неполностью дошли. Только в его произведении «Таворихи мусикийн» отмечено, что оно написано в 1854 году. Его полное имя Исмагулла бинни мулло Нематулло Мужизи, умер в Хутанде. В данной брошюре даются сведения о жизни, творчестве и научных работах 17 представителей музыкальной науки. Приведены подробные сведения о жизни и творчестве таких музыковедов как Абу Наср Фароби, Мавлоно Аъли, Хужа Шахобиддин, Абдулло Марваит, Абдурахмон Жоми, Низомиддин Мир Алишер Навои, Мухаммад Хоразми, Нумон Самарканди, Кодирхон Ёркандий, Пахлавон Махмуд, Мавлоно Лутфи, Юсуф Саккоки, Омонисахоним и других [2, 35–36].

Ценные идеи Фароби служили основой нового философского течения и таким образом оставили глубокий след в духовности и культуре Востока и Запада.

В искусстве, особенно в искусстве пения в эпоху Амира Темура усилились трансформационные процессы. Проявление демократических процессов в области музыкального искусства также правдиво было бы связать с эпохой Амира Темура, ибо именно по инициативе Великого

Правителя начали организовать музыкально-поэтические соревнования. Творческие группы, состоящие в основном из музыкантов, певцов и поэтов опирались на народные и классические традиции.

Рукописи трёх важных произведений, относящиеся музыкальной науке созданных на арабском языке учёными Средней Азии в X–XI веке исследованы арабскими востоковедами XX века, ими были составлены и изданы критические тексты. Первый из них – критический текст «Музыка илми туплами» («Сборник музыкальной науки») издан в 1956 году в Каире. Критический текст и введение книги подготовил Закария Юсуф. Во введении книги речь ведётся о существующих и известных рукописях. В книге также имеется вводное слово Махмуда Ахмад Хафни. В вступительном слове речь ведётся о восточной музыке средних веков, музыкально-теоретических взглядах Кинди, Фароби и Ибн Сино, также даётся оценка двум рукописям, использованных в подготовке критического текста. В общем, введение критического текста произведения Ибн Сино «Сборник музыкальной науки» написано простым научным языком. В 1964 году был издан критический текст Закария Юсуф Ибн Зайла «Музыкага оид тулик китоб» («Полная книга о музыке»). И наконец, в 1967 году издан критический текст книги Фаттос Абдулмалик Хашаба Фароби «Катта мусика китоби» («Большая музыкальная книга») с научным обзором.

Фахриддин ар-Рози первым на Востоке создал основу научной методологии. Своими взглядами он обогатил восточную философию средних веков после Абу Райхан Беруни. Он был известным учёным и представителем религиозной философии. Он также был учёным-энциклопедистом, родился в городе Рай, но в основном жил и занимался наукой в Бухаре, Самарканде, Насафе, Хорезме, Банокате и Марве. В том числе в Бухаре он изучал учения Абу Али ибн Сино и Абу Наср Фароби, участвовал в научных

диспутах в Герате, для него был учреждён специальное медресе, был знаменит псевдонимом шайхулислам (ведущий исламовед). Фахриддин ар-Рози написал комментарии к произведениям Аристотеля, Абу Али ибн Сино и других. Нет единого мнения о смерти Фахриддина ар-Рози. Некоторые считают, что он умер либо в Хорезме, либо в городе Рай, либо в Герате. Однако многие утверждают, что он тяжело заболел в Хорезме и умер. Согласно этому сведению Фахриддина ар-Рози умер 15 дня месяца рамазан 606 году хижри (1209 году). Произведение Фахриддина ар-Рози “Жоме ул-удум” («Научный сборник») является энциклопедическим произведением, оно написано по просьбе Хоразмшаха Алоуддин Такаша. Основы каждой науки разделяются на 3 части, объясняется по принципу от простого к сложному: простые основы, сложные основы, вопросы для повторения. 47 глав произведения считаются главами “музыки”. Как утверждал Фахриддин ар-Рози, “каждый, кто мыслит как умственно и физически живой человек, он глубоко входит в мир науки о музыке” [5, 26].

Теоретические суждения ученых Востока сформированы на основе музыкального опыта, они в своих брошюрах дали подробные сведения о месте и значении музыкального инструмента. В брошюрах Абу Наср Мухаммад Фароби (873–950) “Мусика хакида 7 катта китоб” (“7 больших книг о музыке”), Абу Али ибн Сино (980–1037) “Даволашкитоби” (“Книга лечения”) в энциклопедии “Брошюра о музыке”, Ал Хорезми (X век) “Билимлар калити” (“Ключ к знаниям”, Сафиуддина Урмави (1216–1294) “Олижаноблик хакида китоб” (“Книга о благородности”) или “Шарафий китоби” (“Книга славы”), Абдурахмана Джами (1414–1492) “Мусика хакида рисола” (“Брошюра о музыке”), Абдулкодира Мароги (XII век) “Мусика илмида оханглар туплами” (“Сборник мелодий в науке музыки”) и других приводятся важные сведения о музыкальном исполнительстве и народных музыкальных инструментах.

Традиция научной классификации музыкальных инструментов продолжено также в источниках поздних времён. Ибн Зайла (XI) в своей книге “Полная книга о музыке” характеризует музыкальные инструменты и распределяет на следующие группы: струнные шипковые: уд и танбур; струнные, длинные и короткие шипковые инструменты: санж и шохруд; шипковые, струнные инструменты, которых можно удлинить и укоротить: анко; струнные, музыкальные инструменты молотком и палочками: китайский чанг и др.; духовые инструменты: най, яруа, арганун, сурнай и сурнайс мешком; издающие длинный звук музыкальные инструменты: най, сурнай и рабоб; ударные инструменты: ногора, дойра и другие.

Ибн Зайла классифицирует музыкальные инструменты, определяет их разновидности, которые отличаются приятным голосом: рабоб, мазамир, уд, миъзафа. Учёный так мастерски описывает музыкальные инструменты, что даёт возможность легко представлять их голос. В отличии от Ибн Зайла иранский теоретик музыки Кутбиддин али-Ширази (1236–1310) в своей книге “Дар илми мусики” (“Музыкальная наука”) ведёт речь о музыкальных инструментах и классифицирует их следующим образом. Музыкальные инструменты, основывающиеся на вибрацию: струнный (уд, рубаб, танбур, чанг, нузха, конун и др.); не струнный (анко, авони, мехтар); духовой (най, сурнай); инструмент, издающий звук под давлением (арганун) [4, 58].

Как вывод можно констатировать то, что крупные исследования учёных и мыслителей Востока средних веков в области музыки созданы на основе научно-теоретического усовершенствования логического мышления, развития эстетического сознания, данные исследования обеспечивают научно-методологическую основу научно-творческого и логического мышления в воспитании творческой личности.

Список литературы:

1. Каримов И. А. “Ўрта асрлар Шарқ алломалари ва мутафаккирларининг тарихий мероси, унинг замонавий цивилизация ривожига роли ва аҳамияти” мавзусидаги халқаро конференциянинг очилиш маросимидаги нутқи.– Самарқанд, 2014 йил 15 май. “Халқ сўзи”, 2014.– 16 май.
2. Абдужаббарова М. “Таворихи мусиқийн”да шарқ мусиқа илми намоёндалари ҳақида // “Ўрта асрлар Шарқ алломалари ва мутафаккирлари тарихий меросида санъат ва маданият масалалари”. Халқаро илмий-назарий ва амалий конференция материаллари тўплами.– Тошкент: Lesson press, 2016.
3. Маврулов А. Ўрта асрларда Ўзбекистон санъатидаги трансформацион жараёнлар // “Ўрта асрлар Шарқ алломалари ва мутафаккирлари тарихий меросида санъат ва маданият масалалари”. Халқаро илмий-назарий ва амалий конференция материаллари тўплами.– Тошкент: Lesson press, 2016.
4. Орипов З. Шарқ мусиқий манбашунослиги (X–XI асрлар).– Тошкент: 2008.
5. Убайдуллаева Д., Фаҳриддин Розий // “Ҳидоят” журнали. 2011.– № 5.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-26-31>

*Panasenko Nataliya,
Professor, Faculty of Mass Media Communication
University of SS Cyril and Methodius in Trnava
E-mail: lartispanasenko@gmail.com*

SLOVAK SONG FOLKLORE: LINGUOCULTUROLOGICAL APPROACH

Abstract. The article presents the results of the Slovak song folklore analysis. The accent is made on five global text categories, which can be found in the poetic text.

Keywords: Slovak song folklore, global text categories, linguoculturology.

*Панасенко Наталья,
Профессор, Факультет Массмедиаальной Коммуникации
Университет Свв. Кирилла и Мефодия в Трнаве
E-mail: lartispanasenko@gmail.com*

СЛОВАЦКИЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Аннотация. Статья представляет результаты анализа словацкого песенного фольклора. Автор делает акцент на пяти глобальных категориях текста, которые можно выявить в поэтическом песенном тексте.

Ключевые слова: словацкий песенный фольклор, глобальные категории текста, лингвокультурология.

1. Фольклор и подходы к его изучению

В фольклоре, который является неотъемлемой частью культуры любого народа, находят отражение не только традиции и верования, обряды и обычаи, но и исторические события. Некоторые из исследований, анализ которых я представляю ниже, носят общетеоретический характер; другие же связаны непосредственно с песенным фольклором, который отражает историю, быт и материальную культуру, суеверия, традиции, особенности мышления, в том числе и музыкального, менталитет нации в целом. Самым тесным образом с изучением фольклора связаны лингвокультурология и лингвофольклористика.

Если лингвокультурология уже заняла достойное место в системе гуманитарных наук, то лингвофольклористика – относительно новое направление, хотя она уже имеет своих сторонников (см., напр., 3 или 14). Беценко определяет лингвофольклористику как «междисциплинарную отрасль гуманитарной (филологической) науки, которая изучает разноуровневые языковые особенности структурной, жанрово-стилевой, словесно-образной организации текстов устного народного творчества; закономерности фольклорного стилиобразования» [3, 286]. В своей последней публикации автор определяет основные задачи лингвофольклористики. Поскольку в моей статье основной акцент сделан на поэти-

ческом (песенном) тексте, из обозначенных автором задач я выбрала те, которые более связаны с языком: «рассмотрение и изучение языка фольклора как специфического семиотического континуума; обоснование факта стабильности и вместе с тем динамики языка фольклора; разноаспектное описание фольклорной семантики, фольклорного словообразования; лингвостилистический анализ фольклорных текстов» [3, 286].

Здесь хотелось бы отметить ряд публикаций, которые в какой-то мере выполнены в русле задач лингвофольклористики в широком и узком смысле: подход к фольклору как к художественной системе [5]; стремление найти общие черты в пограничных культурах [18]; анализ тексто-образных конструкций в песенном фольклоре [2]; разнообразных стилистических средств: морфологии [10], семасиологии [19; 20], фонетики [21].

Что же касается лингвокультурологии, то существует огромное количество публикаций на самых различных языках. Белозерова и Локтионова [1] отмечают ярко выраженный междисциплинарный характер лингвокультурологии, указывают на ее связь с такими дисциплинами, как культурология, этнопсихоллингвистика, этнолингвистика, социоллингвистика, когнитивная лингвистика и др., а также обозначают основные школы, которыми руководили или руководят Н. Д. Арутюнова, В. И. Карасик, В. В. Красных, Ю. С. Степанов, В. Н. Телия. Несомненно, необходимо отметить значительный вклад, который внесли в создание и развитие лингвокультурологии проф. В. А. Маслова [6; 7] и проф. М. В. Пименова [7].

Определенный интерес представляет гендерный подход к изучению песенного фольклора, включающий лингвистический, коммуникативный и культурологический аспекты [9], фреймовый анализ песенных текстов [12] и многие другие направления.

Существуют разнообразные классификации песенного фольклора [11], основанные на различных принципах. В словацком фольклоре можно вы-

делять обрядово-календарные песни, песни социально-бытовой тематики и общественно-бытовые песни [15; 16]. Лирико-бытовые песни раскрывают взаимоотношения в семье, между женщиной и мужчиной, семьей и родственниками, вопросы морали и этики в семье. Можно также выделить рабочие и шуточные песни. Песни словаков по тематике и жанровому составу имеют некоторые общие черты с песнями славянского фольклора: чешскими, украинскими, русскими и пр. «Интересны исторические песни, воспевающие эпоху героического сопротивления турецким завоевателям. Как и у других западных славян, у словаков не сложилось героического эпоса, но высоко развито лиро-эпическое творчество. Сюжетную основу словацких баллад составляют быт семьи и деревни, отголоски исторических событий и т.п.» [8].

Делая обзор истории словацкой музыки, Бурлас и Егорова [4] отмечают, что музыкальный фольклор богат песенными жанрами (лирические, эпические, бытовые, обрядовые, трудовые песни, баллады). В 13 в. возникли так называемые разбойничьи песни («разбойниками» называли борцов за права народа; любимый герой – Яношик, руководитель крестьянского восстания, ставший легендарной личностью). Я бы хотела отметить, что о Яношике сняты художественные фильмы, что он является героем не только песенного, но и поэтического фольклора; в 2019 г. его имя было в числе десяти знаменитых словаков, внесших вклад в историю, культуру и свободу Словакии; его часто сравнивают с Робинем Гудом. Тем не менее, некоторые историки отмечают излишнюю героизацию этого разбойника;

Поскольку не представляется возможным в данной статье детально осветить все подходы к изучению словацкого фольклора в целом и песенного в частности, остановимся на такой его важной составляющей, как поэтический текст.

2. Глобальные категории текста (ГКТ) в словацкой песне

Данный подход к тексту как сложносинтаксическому целому (термин Поспелова) был

предложен Папиной еще в 2002 г.; затем вышло несколько стереотипных изданий (см., напр., 13). Автор выделяет в художественном тексте несколько важных категорий, которые она называет глобальными. Я привожу их перечень в сокращенном варианте, делая акцент на тех, которые важны для моего исследования. Это пять ГКТ: 1. Участники событий, ситуации. 2. События, процессы, факты. 3. Время. 4. Пространство. 5. Оценка. На некоторых примерах рассмотрим, как они представлены в поэтических песенных текстах и какую информацию о словацком народе позволяют получить.

2.1. Участники событий, ситуации

В песенном тексте участники событий и ситуаций образуют систему песенных образов, которую можно рассмотреть в лингвокультурологическом и оценочном аспектах. Участников событий можно распределить по гендерному признаку (мужчины – женщины), возрастному (дети – взрослые, старики), по степеням родства (отец – мать – дети – родственники), по социальному статусу (крестьяне, торговцы, врачи). Оценку получают все участники событий: послушная жена – непослушная дочка; трудолюбивая девушка – мужчина-пьяница, добрая мать – злая мачеха, защитник бедных, борец за справедливость – Яношик). Например:

- профессия: *Krčmáročka naša, čo máš kolo pása?* („*Krčmárik maličký*“);
- степени родства: *Ách, mamička, tatíčko mój milý, de sa podev vínek moj zelený?* („*Co sa stalo v Trnave pri bráne*“);
- известные люди: *Garibaldi hovorí že sa Nemca nebojí* („*Čardáš buzogán*“);
- свадьба в семье и наставления дочери матери: *Neboj sa ty, dcérko má, mladou medzi nama, len sa svojho prikázania pridrživaj. Manželovi a rodičom úctu dávaj. Keď ťa budú hrešievat', odpoved' im nedávaj* („*Načo ste ma, mamko ma, mladú vydávali*“) – очень интересный пример. В ответ на упрек дочери, что ее в молодом возрасте выдали замуж, мать ей объясняет, что нужно уважать мужа и его родных, а если они будут ее обижать, терпеть.

2.2. События, процессы, факты

Все эти люди, указанные выше, являются в песне участниками каких-то событий (поход на войну, служба в армии, проводы любимого на службу/войну, посещение шинка/корчмы, работы по дому – заготовка сена, сбор овощей и фруктов, шитье, подготовка приданого, стирка белья и его полоскание в речке). Приведем некоторые примеры.

Служба в армии и разлука с любимой девушкой; принудительный отход на войну: *Nevelo ja chodzim, ej dziefčata, za vami, teraz musim chodzic. Ej, medzi vojačkami* („*Beťár ja parobek*“); *Nezverboval som sa, nasilu ma brali. Cenku košulienku na mne potrhali* /я не завербовался в армию, меня взяли силой, при этом разорвали вышитую тобой рубашку/ („*Idze verbunk idze, hore Košicami*“).

Девушка выходит замуж за другого: *Od Tekova vietor veje prší dážď, moja milá ide s druhým na sobáš* („*Od Tekova vietor veje*“).

Полевые работы: *Ore Janík, ore to púchovské pole* („*Ore Janík, ore*“); („*Keď som jarnuo žitko žala*“).

Приготовление и прием пищи, напитков, алкоголя: *Cukor jedla, kávu pila, aby ona pekna bola* („*Cukor jedla, kávu pila*“); *... večer chleba pekla, zhorela jej perina* („*Dze še kúri, tam še kúri*“).

Духовная жизнь: („*Keď som išla z kostela*“).

2.3. Время

Следует отметить, что данная ГКТ наименее представлена в словацких народных песнях. Приведем несколько примеров: *A keď večer sunko zájde, noc sa dostavuje, dvej srdénkám milovaným o láske čaruje*. („*Ach, mamičko, mamičenko*“); *Reči som trpela, nôcky som trávila* („*Dunaju, Dunaju*“).

2.4. Пространство

Вместе с участниками событий, без которых невозможно существование песенного текста, пространство является одной из самых частотных категорий. Если мы хотим ее описать, то необходимо сделать классификацию локативов. Самые частотные – это географические названия, города и регионы, где происходят события. Географический

принцип важен, т.к. он используется и при классификации песенного фольклора. Выделяется три больших региона Словакии (Запад, Центр и Восток); в каждом из них – свои регионы (Морава, Зволен, район Высоких Татр и т.д.). При этом в песенных сборниках очень часто указывается место, где эта песня зародилась или где популярна, например:

– словацкие города и регионы: „**A v Popradze stred mesta**“, „**Na zvolenskom moste** fialuočka rastie“, „**A poniže Prešova** dzivky še kupaiu“;

– локализация бытовых объектов: *Roztrhlo sa mračno nad naším dvorečkom a ja len banujem za mojím miláčkom* („Drietomskou dolinou“);

– Домов пришла, *Salla na lavičku, zalomila rúčky za hlavičku* („Čo sa stalo v Trnave pri bráne“);

– специфические объекты: казарма „Prešurská kasárňa“;

рельеф местности: „**Dolina, dolina**“, *Hurá, hurá, šiva skala, Povec, mila, s kým ši stala?* („Ani še mi nepytajce“), „**Pod horou jedlička**“.

2.5. Оценка

Эта категория необычайно важна для песенного фольклора, ибо обозначает отношение общества к событиям и людям. Вообще-то данные категории текста трудно разделить, особенно в песенном фольклоре, потому что каждое действие, поступок и событие получают в социуме определенную оценку. Семья играет важную роль в жизни словаков. Я рассматриваю семью как психофизический, социальный, духовный и как культурно-исторический феномен [17]. С 19-го до 20-го веков словацкая семья была главным образом крестьянской; именно она была носителем культурных традиций и была сплочена единой верой и семейными ценностями. Приведем некоторые примеры.

Автор песни сочувствует бедной девушке: *Už k nám dávno nik nechodí, lebo sa ma každý bojí, lebo sa ma každý bojí, že som chudobná* /бедная/ („A v tej našej záhraduočke“ – «В нашем садочке»).

Старые девы осуждались в словацкой деревне: **Hanba by bola mojej rodzine, že som ostala doma v dzedzine** („Ej lúčka, lúčka, lúčka zelena“).

Автор песни в шуточной форме упрекает Мартина, который украл в хижине солонину, за что был осужден людьми и наказан: **Tak ti treba, ty maškrtný Martine, ... daj ty pokoj na salaši slanine** („Pokařala na salaši slanina“).

Я выбрала наиболее яркие примеры, характеризующие ГКТ, однако в песенном тексте очень часто имеет место их смешение, наиболее удачной иллюстрацией которого может быть песня „Fašiangy, Turice, Veľká noc ide“:

Fašiangy, Turice, Veľká noc ide, / kto nemá kožuška zima mu bude / Ja nemám, ja nemám, len sa tak trasiem, / dajte mi slaninky, nak sa popasiam / Fašiangy, Fašiangy, fašiangové časy, / jedni pijú, druhí jedia za stolom klobásy.

ГКТ – **События, процессы, факты**: в данной песне описываются праздники словаков и то, как они их празднуют. Существует много вариантов текста, я привожу три самых популярных куплета. События эти даны в неправильной последовательности: Fašiangy – масленица, Turice – Троицын день, Veľká noc – Пасха Христова; Пасха всегда предшествует Троице. Если исходить из текста, то автор сочувствует тем, кому холодно, кому нечего есть (*kto nemá kožuška zima mu bude. Ja nemám, ja nemám, len sa tak trasiem, dajte mi slaninky, nak sa popasiam*) (ГКТ **Оценка**), но если эту песню прослушать и ознакомиться с другими вариантами (убили комара – получили солонину), то становится очевидным, что это шуточная песня, и здесь речь не идет о том, чтобы накормить и одеть голодных, а о том, чтобы в карнавальных костюмах (ГКТ **Участники событий, ситуации**) весело отпраздновать Масленицу, соблюдая традиции своего региона, и подготовиться к Великому Посту.

3. Заключение

Песенный текст представляет собой зеркальное отражение духовной, эмоциональной и интеллектуальной жизни человека, в которой песня играет большую роль. Использование ГКТ для анализа поэтических текстов, лингвокультурологический подход к словацкому песенному

фольклору наглядно показывають, як в песне отражаются исторические события, быт и материальная культура, верования, обряды, традиции, менталитет нации в целом. Анализ поэтического

текста показывает, что наиболее важными ГКТ в словацком песенном фольклоре являются **События, процессы, факты, Участники событий, ситуации и Оценка.**

Список литературы:

1. Белозерова А. В., Локтионова Н. М. Лингвокультурология как лингвистическая дисциплина // Современные проблемы науки и образования. – № 1. 2013. URL: <http://www.science-education.ru/107-7681>
2. Беценко Т. Канонічні текстово-образні конструкції в українському та словацькому пісенному фольклорі // Дивослово: щомісячний науково-методичний журнал Міністерства освіти і науки України. – № 2. 2018. – С. 37–40.
3. Беценко Т. П. Лингвофольклористика – современное интегративное направление филологической науки // Лингвистика, лингводидактика, лингвокультурология: актуальные вопросы и перспективы развития. – Минск: Белорусский государственный университет, 2019. – С. 284–290.
4. Бурлас Л., Егорова В. Н. Словацкая музыка. URL: <https://www.belcanto.ru/slovak.html>
5. Киченко О. С. Фольклор як художня система (проблема теорії). Дрогобич: Дрогобичський педагогічний університет, 2002.
6. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие. – М.: Academia, 2004.
7. Маслова В. А., Пименова М. В. Коды культуры в пространстве языка. – Санкт-Петербург: ФЛИНТА: Наука, 2015.
8. Народное творчество словаков. Словацкая песня. URL: <http://ib7.com/evropa/723-tvorchestvo-slovaki.html>
9. Панасенко Н. І. Гендерні стратегії пісенного дискурсу (лінгвістичний та культурологічний аспекти) // Мовні і концептуальні картини світу. – Київ: Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Збірник наукових праць, – № 7. 2002. – С. 414–421.
10. Панасенко Н. И., Варечкова Л., Ручкова Г. Средства стилистической морфологии в русских, украинских и словацких народных песнях // Научный результат. Серия «Вопросы теоретической и прикладной лингвистики». – Том 1. – № 2(2). 2014. – С. 120–130.
11. Панасенко Н. И., Дмитриев Я. Ф. Культурологический подход к классификации американского песенного фольклора // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка, – № 24(163). 2008. – С. 168–183.
12. Панасенко Н. И., Дмитриев Я. Ф. Фреймовый анализ американских шуточных песен // Science and Education a New Dimension. Philology, IV(19), – Iss. 84. 2016. Budapest, – P. 35–40.
13. Папина А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории: Учебник для студентов-журналистов и филологов. – М.: Едиториал УРСС, 2015.
14. Хроленко А. Т. Введение в лингвофольклористику. – М.: Наука – Флинта, 2010.
15. A teraz túto... Druhý výber najobľúbenejších slovenských ľudových piesní. Poniky: Vydavateľstvo Partner: 2004.
16. Já & písnička 3. Cheb: G+W, 2011.
17. Panasenko N. Czech and Slovak family patterns and family values in historical, social and cultural context // Journal of Comparative Family Studies. – Vol. XXXIV. – No. 1. 2013. – P. 79–98.

18. Pravdová H. Perspectives of Slovak-Ukrainian cooperation in the field of cultural development // *Communication towards the Prosperity of the Slovakia-Ukraine Cross-Border Region*. – Uzhhorod: Uzhhorod National University, 2017. – P. 236–245.
19. Stashko H. An American woman through the prism of the epithet: semasiological aspect in creating images // *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*. – Warsaw: De Gruyter Open, 2017. – Vol. II(2). – P. 356–391.
20. Stashko H. Metaphor in Creating Female Images // *Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference The goals of the World Science 2016 (January 27–28, 2016, Dubai, UAE)*. Ajman, 2016. – Vol. 4. – Iss. 2 (6). – P. 37–41.
21. Stashko H. When phonetics matters: creation and perception of female images in song folklore // *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*. Warsaw: De Gruyter Open, 2017. – Vol. II (1). – P. 299–335.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-32-36>

*Reznik Olena Sergiyivna,
graduate student, the Faculty of "Musical Art"
State Institution "Luhansk National University
named after Taras Shevchenko"
E-mail: reznik_olena@ukr.net*

HARMONIC-BAYAN INSTRUMENTATION OF ZHYTOMYR FACTORY OF MUSICAL INSTRUMENTS

Abstract. The article highlights the harmonic-bayan instrumentation of Zhytomyr factory of musical instruments. In the course of the research the basic constructive types of harmonics and bayans in the context of the development of design and technological thought of Zhytomyr masters are considered. The author proposes the classification of Zhytomyr harmonic-bayan instrumentation. It is determined that the historical and evolutionary development of structures of harmonics and bayans of Zhytomyr industrial production took place in the aspect of an ascending progressive line of development.

Keywords: harmonic, bayan, factory, structure, timbre, mechanics, master.

Nowadays modern bayan-accordion art of Ukraine, which is an integral part of the national musical culture, is at the stage of its stable and confident development, which is confirmed by the creative activity and achievements of the leading domestic performers, composers, teachers and methodologists, the success of young representatives of the Ukrainian bayan-accordion schools at the international competition-festival arena, etc. At the same time, it is well-known that the development of Ukrainian bayan-accordion art took place during the XXth century and is closely related to the development of the instrument itself, its structural and organoleptic and artistic qualities. It is the domestic musical industry of reed pneumatic keyboard instruments, in particular, Zhytomyr factory has provided material (ie, instrumental) foundation for the dynamic development of Ukrainian bayan-accordion art in the XXth century at all its links (from amateur and educational to professional-philharmonic and academic).

Unfortunately, at the beginning of the new millennium, the domestic production of reed instruments actually ceased to exist. But its long practical

experience, creative achievements and performance represent a real socio-cultural phenomenon, which continues to play an important role in the cultural and spiritual development of Ukrainian society to these days. Therefore, the study of the process of formation and functioning of the Ukrainian bayan-accordion production, the specifics of its products, in particular design and organological achievements, is an important and topical task of domestic musicology.

A. Mirek, who in his scientific work "Harmonic: the Past and Present" [2], one of the first to apply to the study of harmonica-bayan instrumentation of Zhytomyr factory, highlighted the main harmonic-bayan assortment of Zhytomyr factory and its quantitative index of production. The style of presentation of the material is based on the placement of a small article of encyclopedic character.

Facts from the history of the development of Zhytomyr factory include and the artistically popular edition of V. Travkin "I Give Joy to People" [4]. In the collection, the author gives brief information on the history of the establishment of Zhytomyr factory, characterizes the musical assortment in accor-

dance to the stages of the development of Zhytomyr production, traces the dynamics of the production of harmonics and bayans, highlights the figures of the best Zhytomyr masters, and also determines the cultural significance of Zhytomyr factory.

An important step in understanding the history of Ukrainian industrial production is the textbook by E. Ivanov "Harmonics, Bayans, Accordions" / Spiritual and material aspects of functioning in the music culture of Ukraine in the XIX – XXth centuries [1], in which the researcher studies the peculiarities of penetration and distribution of harmonics in Ukraine and analyzes the main harmonic-bayan assortment of Zhytomyr factory.

Despite the fact that contemporary musicology in its achievements has the above-mentioned development until now, nobody has set itself the goal to look at Zhytomyr industrial production of harmonics and bayans as a holistic socio-cultural phenomenon with the general laws of the development and at the same time with its own specificity and peculiarity.

Consequently, the main purpose of the article is to research and study the basic constructive types of harmonic-bayan instrumentation of Zhytomyr factory in the context of their chronological retrospective and classification.

The appearance of the first harmonic-bayan instrumentation at Zhytomyr factory of musical instruments dates from the beginning of the 1930s. The initial idea in identifying the specific varieties of harmonics and bayans that were selected as prototypes of the future musical instrument for Zhytomyr factory of musical instruments was the borrowing of instrumental samples and technologies from Tula, where for a long time there was a production of harmonics and bayans [2, 495; 1, 42; 4, 163]. From the first Zhytomyr musical assortment, the two-voiced harmonic "Ukraine" with a range of 23×12 and 23×25 , the two-voiced bayan "Ukraine 52×100 " and a concert bayan 58×120 should be singled out.

In 1957, Zhytomyr factory of musical instruments developed the first prototype of solid-alu-

minum bayan. The initiator of the creation of this instrument was the chief engineer of Zhytomyr factory G. Yelenin. Among the previous musical instruments, the new invention had advantages, in particular new acoustic characteristics, which were achieved by the introduction of a four-voiced bass instead of three-voiced [3, 17].

In the 1960s, Zhytomyr factory began the first quantitative stage of the search for a new variety of harmonic-bayan assortment. If to trace the ascending line of the development of the harmonic-bayan instrumentation of this period, then a new direction in the design mindedness of Zhytomyr masters, which was determined in their quest for search of new timbre enrichment as harmonics and bayans, should be noted. The first experience in this direction was the production of the three-voiced bayan with a range of 55×120 (1960) [3, 18] and the three-voiced bayan "Polissya 52×100 " (1963) [3, 22]. The acquired experience of changing the tone of the bayan was applied in harmonic. So in 1964, Zhytomyr enthusiasts introduced the three-voiced harmonic "Spring" with a range of 25×25 [3, 24]. Promisingly new in this search should be considered the appearance on the bayans and harmonics of a special device-switch (register), which enabled to change the sound of the instrument.

The search for new varieties of musical instruments appeared in the emergence of the two-voiced harmonics "Marichka" with a range of 23×12 and 23×25 (1966) and "Rose" with a range of 25×25 (1969), as well as an accordion with a range of 34×80 [5, 23; 6, 12].

In the 1970s, Zhytomyr bayan instrumentation acquired new qualitative forms. The rapid development of the national academic bayan performance and the expansion of vocational education led to the necessity of introducing a ready-made instrument into the concert sphere and the pedagogical process. The above-mentioned fact became an important ground for a qualitatively new direction in the design mindedness of Zhytomyr masters. The search

for the Zhytomyrs in the direction of developing and creating a family of ready-selected bayans appeared in the emergence of their own ready-selected bayan instruments: the ready-selected bayan $64 \times 150/12$ (RS64 \times 150/12-II) (1969) [3, 28], the ready-selected bayan “Start 61 \times 120/53-II” (1972) [7], the ready-selected bayan “Schoolboy 48 \times 80/48-II” (1976), the bayan for order ready-selected $64 \times 120/57$, BORS64 \times 120/57-II) [8, p. 24–25].

However, Zhytomyr masters did not confine their own experience. In order to comprehensively study the production of progressive models of instruments, they were interested in the development of other inventors and designers, in particular with the design ideas of G. Stativkin. As a result of close cooperation, there were two models of bayans – the selected bayan “Novelty 43 \times 41-I” and the selectively ready-made bayan with two alternating sets left mechanics “Prima 43 \times 80/41-II” [7, 17–19; 3, 34, 36].

The experience gained by Zhytomyr masters, both in terms of timbre enrichment, and in the development and production of ready-selected mechanics, led them to seek the correlation of the regular relationships between these phenomena. As a result of this experiment, at Zhytomyr factory there were a multi-timbred ready-selected bayan MTRS64 \times 120/57-III-5 and a multi-timbred ready-selected bayan 101/61 \times 120/53-III-7 [8, 20].

Developed, introduced into production and tested in practice, the above-discussed bayan instrumentation of Zhytomyr factory, resulted in the appearance of a qualitatively new type of the multi-timbred ready-selected concert bayan “Ukraine 106/64 \times 120/58-IV-15” [9, 23; 3, 37–38]. The bayan “Ukraine” represents a higher degree in the development of Ukrainian production of reed musical instruments and was awarded the bronze medal of the USSR EANE in Moscow [3, 49].

Against the backdrop of a qualitative leap in the development of the bayan instrumentation at Zhytomyr factory in the 1970s, which was marked by

the appearance of the concert bayan “Ukraine”, the further evolutionary development of the general harmonic-bayan instrumentation continued, which led to the emergence of the new two-voiced bayans “Era 57 \times 100-II” (1971), “Dream 61 \times 120-II” (1973), “Era-74 57 \times 120-II” (1974); the two-voiced harmonic “Camomile” with a range of 23 \times 12 and 23 \times 25 and the children’s bayan “Orlyatko 43 \times 80-II” [7, P. 17–19; 3, 29–38]. The creative intellectual potential of Zhytomyr masters was also found in the creation of several samples of electronic bayans [3, 29, 33].

After the creation of the multi-timbred ready-selected concert bayan “Ukraine” at Zhytomyr factory in the following 1980s–1990s, the next stage of the creation of a new harmonic-bayan instrumentation for a wider range of applications began. So in the 1980s two new models of five-rowed bayans – “Atlant 101/61 \times 120-II” with ready-made mechanics and “Space 101/61 \times 120/54-II” with ready-selected mechanics [3, 43–44].

The 1980s were marked by replenishment of a number of Zhytomyr harmonics. Zhytomyr masters constructed the new three-voiced harmonic “Rainbow” with a diatonic scale [3, 44]. Among the above-mentioned harmonic-bayan instrumentation Zhytomyr craftsmen at that time also produced a prototype of the orchestral harmonic “Bass-baritone” [3, 39]. Continuing the established traditions in the creation of several varieties of electronic bayans, the masters of Zhytomyr enterprise together with the specialists of the design bureau of the “Electric Meter” factory during this time created two more new samples of the electronic bayans “Estradin-314” and “Estradin-230” [3, 43].

In the 1990s, the bayan assortment of Zhytomyr factory was replenished with two other types of instruments – the two-voiced bayan, which has a ready basso-chord accompaniment “Yavir 64 \times 150-II”, and the two-voiced bayan with a ready-selected mechanics “Schoolboy-4 80/48 \times 80/48-II-3”. The new three-voiced harmonics “Dream 25 \times 25-III”

and “Zhytomiryanka 25 × 25-III” were added to the harmonic lines in the 1990 s [3, 46].

The historical and evolutionary development of the structures of harmonics and bayans of Zhytomyr industrial production took place in the aspect of the ascending progressive line of development: from the harmonic-bayan instrumentation of amateur and educational levels to the creation of a modern concert bayan philharmonic-academic direction. Zhytomyr harmonic-bayan instrumentation in its development was a number of qualitative peculiar stages. The first stage (1930 s – 1950 s) was associated with the stage of formation of the first Zhytomyr designs of harmonics and bayans. The second stage (1960 s) is characterized by the development of new brands of two-voiced harmonics and the search for the timbre of the sound of both harmonics and bayans. The characteristic trends of the third stage (1970-ies) include: the development of a family of ready-selected bayans; borrowing of G. Stativkin’s design experience for the production of children’s selective and ready-selected instrumentation; a combination of the experience of timber enrichment and ready-selected mechanics in the development of a qualitatively new timbre ready-selected bayan instrumentation; the creation of the multi-timbred ready-selected bayan “Ukraine 106/64 × 120/58-IV-15” of the philharmonic-academic direction; formation of a general assortment of harmonic-bayan instrumentation; development of the first samples of

electronic bayans. The fourth stage (1980 s – 1990 s) is associated with new quantitative quests: the creation of a family of five-rowed bayans with ready-made and ready-selected left-handed mechanics; addition to the family of three-voiced harmonics and two-voiced three-rowed bayans with ready-made left-handed mechanics; the invention of new samples of electronic bayans; making a prototype bass baritone harmonic.

The study of evolutionary development of musical production and assortment of Zhytomyr factory revealed various harmonic-bayan instrumentation that are structurally different, which can be systematized in the following order: harmonics, bayans with ready-made accompaniment, ready-selected bayans, children’s bayans. In its structural section, each group can be divided into subgroups:

- harmonics: two-voiced – “Ukraine”, “Marichka”, “Camomile”, “Rose”; three-voiced – “Spring”, “Rainbow”, “Dream”, “Zhytomiryanka”;
- bayans with ready-made accompaniment: three-rowed – “Ukraine”, “Polissya”, “Era”, “Dream”, “Yavir”; five-rowed – “Atlant”;
- ready-selected bayans: three-rowed – “RS”, “Start”, “Schoolboy”, “BORS”, “MTRS”; five-rowed – “Space”, “Ukraine”;
- children’s bayans: with a ready-made accompaniment – “Orlyatko”; selective – “Novelty”; with two alternating sets of left mechanics – “Prima”; ready-selected – “Schoolboy” and “Schoolboy-4”.

Список литературы:

1. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ–ХХ ст.) Навч. посібник для вищих закладів мистецтв і освіти. – Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 70 с.
2. Мирек А. М. Гармоника: прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга. – М.: Велес, 1995. – 286 с.
3. Резнік О. С. Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України: монографія. – Кременна, 2014. – 338 с.
4. Травкін В. М. Дарую радість людям / Збірник дружніх посвят. – Житомир: Видавництво «Волинь». 2013. – 292 с., 360 іл.
5. Фонд Р-3548, Опись № 1, Дело № 213 на 284 листах Годовой отчет Житомирской фабрики музыкальных инструментов за 1966 год.

6. Фонд Р-3548, Опись № 1, Дело № 236 на 252 листах Годовой отчет Житомирской фабрики музыкальных инструментов за 1968 год.
7. Фонд Р-3548, Опись № 1, Дело № 332 на 153 листах Годовой отчет Житомирской фабрики музыкальных инструментов за 1974 год.
8. Фонд Р-3548, Опись № 1, Дело № 378 на 149 листах Годовой отчет Житомирской фабрики музыкальных инструментов за 1976 год.
9. Фонд Р-3548, Опись № 1, Дело № 401 на 156 листах Годовой отчет Житомирской фабрики музыкальных инструментов за 1977 год.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-37-42>

Fartushka Oleksii,
Senior Lecturer at Choral Conducting Department,
Postgraduate student of the Department of Interpretation and Analysis of Music
at Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: alexfartushka@gmail.com

CHORAL POLYPHONY AS A METHODOLOGICAL PROBLEM OF THE CONTEMPORARY RESEARCH IN CHORAL SINGING

Abstract. The purpose of the research is to determine the conceptual foundations of the system analysis of choral polyphony as a component of stylistic processes of 20th century in composer's practice. To substantiate the methodological principles of choral polyphony as a phenomenon, and to provide the definition of choral polyphony as a scientific category of research in choral singing.

Keywords: choral polyphony, choral writing, artistic counterpoint, methodology, research in choral singing.

Choral research as a component of the science about music studies the "specific patterns of the choral art" (according to Y. Kuznetsov). The theory of the choral performance, in turn, is one of the directions of choral research, the subject of which is the specificity of the performing thinking. Its content in the context of academic choral creativity is traditionally constituted by the means of the *performing poetics* (intonation, articulation, phrasing, tempo-rhythm, timbre qualities, and dynamics). At the same time, the modern concert and educational practice of appealing to polyphonic choral compositions is quite selective. This is due to their rather high technical level of performing thinking, as well as the stylistic multidimensionality of choral polyphony in the context of the composing creativity of the 20th century. Understanding the immanent logic of the complex phenomena of the choral art requires an interdisciplinary approach.

In other words, the compositions that are the product of polyphonic thinking in the choral genre exist in the individualized style systems the logic of which requires a special study. Therefore, the urgent justification of the system of choral polyphony in the musical culture of the 20th century, containing a sig-

nificant difference from the previous epochs, makes the topic of the present research relevant.

The object of the article is the categorical apparatus of the contemporary choral research; the subject is choral polyphony as a phenomenon that characterizes the fundamental constant of the style system of the choral art of the 20th century.

The purpose of the study is to determine the conceptual foundations of choral polyphony as a fundamental component of the stylistic processes of the composing creativity of the 20th century.

The notion of choral polyphony contains components that reveal its specificity, among them there is the "choral writing", which has been studied in the works by O. Ryzhynsky [4], O. Prikhodko [3], O. Zaverukha [1]. All the authors give the definition of the "choral writing", study it on the example of the contemporary composing creativity from different aspects of the artistic process.

T. Frantova initiates the understanding of polyphony in a broader sense – as an artistic universal [6; 7]. The musicologist characterizes A. Schnittke's innovation through the definition of the "artistic counterpoint". It is fundamental for understanding the specificity of the choral polyphony of the 20th

century: "...super-polyphony" as the highest artistic embodiment of the harmony of the universe, which contains the whole spectrum of human feelings and thoughts... [7, 43]. Important for the methodology of the analysis of choral polyphony is the research made by O. Samoilenko, who implements a dialogical understanding of polyphony and its highest degree – the "semantic multiplicity" into the musicology [5].

The research methods are conditioned by the material of the research of the choral polyphony of masters of the 20th century: *the structural-functional one* is aimed at revealing the interaction of the content and form of the phenomena of choral polyphony; *the semantic one* helps to understand the connection between the musical and poetic (canonical) text; *the systemic one* gives an opportunity for the forming of definitions of choral polyphony in the modern choral studies, which have a general methodological significance.

In one of his early articles, K. Yuzhak relates the bloom of polyphony in the 20th century with "the reflection in the musical sphere of various social and aesthetic processes and tendencies, as well as with the development of musical thinking" [9, 6]. This type of thinking is one of the leading ones for many masters of the 20th century, who, while creating works of art, directly or indirectly use polyphony as a special logic for their construction.

The aesthetic-philosophical approach. The polyphonic nature of being and consciousness in the modern humanitarian thought is interpreted in the context of a dialogue that seeks a "polylogue". Under these concepts O. Samoilenko means "the whole set of forms of inter-subjective communication – all means of transforming the phenomena of the world, the components of life experience into accessible precedents of the subjective entry into the reality" [5, 15]. Polyphonic nature can be seen in the very essence of neoclassicism direction, in which, in addition to the constructive stylistic means, the principles of thinking characteristic of the reproduced models occupy the leading role. The logic of this

trend is based on the "dialogue of cultures", according to O. Samoilenko: "the highest form accessible for the human consciousness and creativity in their sole orientation of the meaning-creating dialogue" [5, 110]. It may indeed make an impression of being the inter-stylistic and inter-authorial one, but "it occurs internally in a stylistic way, through the semantic deepening of the textual structures of music, thus it serves to build the meaning in music through the extension of these structures, and serves to self-grow the musical "logos" [5, 110].

The cultural approach. The principle of polyphonism greatly influences the stylistic processes of the 20th century. According to M. Lobanova, "the fundamental multiplicity, the openness of the style, agrees with the distinctive feature of consciousness, noted by Bakhtin, which manifests itself in relation to the "other", against the background of the "other". The theme of dialogical polyphonism becomes dominant both in art and in scientific knowledge [2, 132].

Basing upon the general concepts of polyphony nature in the musical art, such as a specific time and space organization and the presence of relatively independent, equal voices (components), each of which has its own rhythm of creating the meaning, T. Frantova gives the formulation of the concept of the "artistic counterpoint", which is universal and reflects the logic of the non-musical forms: *the artistic counterpoint should be understood as a universal logical principle whereby several semantically autonomous components interact in parallel in the unity of the time and space continuum* [7, 12].

The logic of this concept extends to the artistic forms of the art of the 20th century, is manifested on many levels of the organization of musical forms.

In the recent research of the *choral writing* category there are several definitions, the content of which varies depending on the object of the study: from the point of view of genesis or performing-practical interpretation. Among the positive moments of the concept by O. Zaverukha we shall point to a clear structure of the components of choral thinking: the

word-Logos (the verbal factor); the genre-communicative principles; the dramaturgy and composition; the performance poetics. The result of these factors is the choral style of the master, which is expressed through the mechanisms of the choral writing. The author proposes to understand the *choral writing* as a product of the composer's thinking, the means of fixing and organizing the composition through a system of signs: "*the choral writing is a hierarchical communicative-sign system that reflects the mechanism of the musical communication – from the composer through the performer to the listener*" [1, 7]. As the author has been seeking the universal mechanisms of musical creativity in the unity of worldviews and techniques of writing, we consider her definitions too broad and not taking into account the choral specificity. However, the urgent need of the contemporary choral research is not only to establish a connection between the choral writing and the composer's worldview, but to deepen and refine the specificity of the very choral specificity.

O. Ryzhynsky understands the notion of the "choral writing" as *the sum of individual features that distinguish compositions for the chorus from other genre types of musical art* and identifies the specific features of the choral writing: 1) the presence of an intoned poetic word; 2) the dependence of the means of musical expression on the "vocal nature of choral art", i.e. on the "ranges of voices, their timbre features, technical capabilities"; 3) the presence of vocal polyphony as a factor of the emergence of a variety of texture solutions, and a factor of occurring of the problems with the structure and timbre merge which are characteristic exclusively of the chorus [4].

Based on the concept by O. Ryzhynsky, O. Prykhodko gives a definition similar by the meaning. The choral writing is understood as *the sum of individual features of a composition (a group of compositions) arising from the nature of choral performance*, and also determines the stable properties of the choral writing: taking into account the vocal nature of choral art; the crucial importance of the ensemble; the cor-

relation between music and words [3, 23]. In our opinion, the choral writing is, by its genetic nature, a polyphonic writing, which is why we consider it as an analytical tool, as a way of learning about *choral polyphony*.

Choral polyphony is a hierarchical concept and reflects the entirety of musical creativity as communication: "the composer – the performer (composition-text) – the listener".

Due to the presence of a conductor as the subject of choral art, the second component of the triad the "*performer*" should be interpreted in unity with the performing cast: "*the conductor – the chorus*". In the communication process, there is always a mediator – the conductor-interpreter and the chorus – a specific "living instrument" consisting of the chorus performers. Thus, ***the chorus as a performing unit actualizes the understanding of the specificity of thinking in choral creativity, which becomes the content of the category of the "performing poetics"***.

Let us formulate the definitions of choral polyphony in the system of subjects of choral creativity. Thus, the polyphonic thinking of the *composer-creator* directs the logic of construction of the composition, which can be reflected at all levels of the organization of the whole: from the canonical techniques of writing, genres and forms to the counterpoint of the dramatic layers, the separation of the choral component into the semantic unit of the general concept of the composition. Thus, ontologically, ***choral polyphony is a phenomenon of the composer's thinking; it is the ideal sound image of the Universe, aimed at communicating by the means of choral performance: from the composer through the performer (conductor-chorus) to all of humanity*** (definition #1).

As the consequence of the composer's creativity, definition #2 emerges: ***choral polyphony of a musical composition is the result of the action of the counterpoint as the immanent logic of the composer in certain genre conditions. The chorus as a performing unit serves as an autonomous component of holistic dramaturgy in the composing style system.***

The performing discourse of choral polyphony (definition #3) *is the ratio of dialogical connections between the components of a choral composition and the subjects of their performance in the multidimensionality of the "living text" (through the ensemble, structure, phrasing, tempo rhythm, diction, articulation, timbre, and dynamics).*

To substantiate the scientific generalizations in the proposed definitions, let us turn to the creative work of composers of the 20th century, the thinking of whom is polyphonic in the form and essence. Thus, in **P. Hindemith's** Requiem "*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*" dedicated to the memory of "Those We Love" based on W. Whitman's poem, we find the example of *the counterpoint as an immanent logic* of the master's artistic thinking. The poem's inherent ways of artistic organization (the variant or contrast of paired lines, the interaction of dramatic plans, the network of poetic motifs-symbols) correspond to the immanent-musical principles of thinking of the composer. At the same time, the theme that is revealed in it is specified in the pictures of the mourning procession and the battle march, sends, on the one hand, to Requiem, and on the other hand – to the centuries-old practice of program music and opera and theatre genres.

Interpreting the composition of the American poet as philosophical, unlimited by any historical event, P. Hindemith addresses the semantic possibilities of the genre that embodied the theme of death in its ontological sense – the Bach passions. The composer does not rely on them as on a compositional and dramatic model, but uses those features that allow embodying not only the content but also the artistic form of W. Whitman's poem. The possibility of dramatic versatility inherent in the Bach passions was realized by P. Hindemith in accordance with the literary primary source: different plans are distinguished – the narrative, the lyrical, the plan of communication and the generalization, which do not directly coincide with Bach's, but correspond to them. Using the polyphonic structure of W. Whit-

man's poetic composition and focusing on how to convey the theme set in J. S. Bach's "Passions", P. Hindemith creates a multi-layered semantic polyphony.

Like its great predecessor, the composer gives the performers different roles: the narrative plan is given to the baritone solo, the lyric one – to the mezzo-soprano, the diverse one – to the chorus. And if in the baritone party sometimes there are displacements towards the lyrics, then the chorus shares the function of the generalization with the soloists. Similar to J. S. Bach, P. Hindemith addresses various genre means of the content generalizing – songs, choral, march, recitative, fugue, and hymn. The key points of the dramaturgy are mainly related to the sound of the chorus, which confirms the thesis of choral polyphony as the ideal sound image of the universe.

The dramaturgical functions of the chorus are quite diverse. The chorus appears as a carrier of effective forces, as a representative of the lyrical plan in the dialogues with the hero and as an objective measure (the fugue of the seventh part, the anthem of death of the ninth part and the choral of generalizations). The chorus participates in the story line; on its part, the appeal to higher powers often sounds. Such an interpretation of the chorus is nothing more than an appeal of the composer to the tradition of passions, where the chorus is a crowd (*turbae*), a community (choral), and a lyrical generalization in the "madrigal" choruses.

Understanding the ideological and artistic concept of Requiem is served by the system of poetic and musical symbols. Like the poetic symbols, the through musical figures in Requiem do not have the property of uniqueness: the composer constantly transforms their semantic circle, bringing the poetic word closer to music. In turn, musical motives "sprout" from a single grain, which facilitates their interaction under purely musical laws. This kind of technique of working with the word is reminiscent of Bach's rhetoric. The system of poetic and musical symbols is based on the key images of Lilac, Star and Bird, who interact with each other and the context that allows the content of each of them to be varied.

The transcoding of the images is based on their interaction with other a priori structures, such as the musical form, genre, style of the composer, forming inter-textual connections in the compositions (according to M. Aranovsky).

The performed functional analysis of Requiem by P. Hindemith confirmed the existence of the *semantic counterpoint as an immanent logic of the composer's thinking*.

I. Stravinsky is a composer whose artistic thinking is fundamentally polyphonic. Turning to one of the most extensive compositions of the later period, we focus on a composition in which choral polyphony is a concept responsible for the ontological content of creativity as a whole. For example, in "Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis", choral polyphony serves as the objectification of the ideas of Christianity. The similar semantic structure can be seen in the spiritual cantatas by J.S. Bach: choral pieces are the centre of gravity of the whole composition. I. Stravinsky's chorus represents the main tenets of Christianity: the Gospel Sermon and the Three Virtues – Love, Faith, and Hope, embodied in the style of the choral writing: the proportionality or symmetry of forms, the contrapuntal texture. At the same time when the voices of the soloists perform the function of subjectification (through the expression of the recitation of the lyric lines and the appeal to the Almighty), **choral polyphony serves as the sound image of the congregational prayer, the Communion.**

The bright example of universal polyphonic logic is found in the concept of **A. Schnittke's** Second Symphony "St. Florian" (1979–1980), where the genres of symphony and mass are dialogically combined. According to the composer's idea, the "invisible" chorus mass seems to flow over the orchestra symphony. Choral polyphony embodies the upper world with the help of material borrowed from Gradual (Gregorian monody according to the parts of the mass: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, and Agnus Dei). The sound form of the choral sound is full of grandeur and

exaltation, contrasted with the orchestral layer of dramaturgy, which "as the carrier of the emotional pain of the present earthly world" [8] embodies the tragic culmination of the cycle. The polyphonic thinking of A. Schnittke also determined the constructive level of the organization of the whole. With the help of the polyphonic writing, the monody of the Gregorian choral gets the texture-space volume.

The common features can be seen in all the compositions that became the material for the definition of "choral polyphony" category. It can be said that *choral polyphony* is a systemic and universal phenomenon; its semantic complexity has ontological, semantic, communicative factors that are combined in the multidimensional time-space of the music culture of the 20th century through the subjects of musical communication.

Finally, the definition of "choral polyphony" #4 is proposed – from the point of view of the listener: *choral polyphony is a model of the sonorous Universe, which is perceived as the semantic counterpoint and is the most perfect way of spiritual communication.*

Conclusions. In order to develop the already existing in choral research attempts to define the role of the "choral writing" (by O. Ryzhynsky [4], O. Zaverukha [1], O. Prikhodko [3]), we have proposed a system of definitions of "choral polyphony" (in the ontological, textual, performing, and listening dimensions).

The content of the definitions of "choral polyphony" (illustrated on the basis of the compositions by of P. Hindemith, I. Stravinsky, A. Schnittke, in which *choral polyphony* is the embodiment of the ideal sound image of the universe) expresses this phenomenon as a multilevel system in the whole entirety of the artistic modelling of the world, and that is the creativity as it is. A broad understanding of polyphony as the semantic counterpoint (according to T. Frantova) allows one to see its system manifestations in all the spheres of the choral art. The choral writing constitutes the artistic and scientific paradigm in the context of the polyphonic consciousness of the contemporary culture.

References:

1. Zaverukha O. L. Contemporary choral writing: genesis and functioning (on the material of creativity of Ukrainian composers of the late 20th – the beginning of the 21st centuries): abstract from the dissertation for Candidate of Arts Degree 17.00.03 / Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2014.– 300 p.
2. Lobanova M. Musical style and genre: history and modernity.– Moscow: Soviet Composer, 1990.– 312 p.
3. Prikhodko O. V. Choral music a cappella of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries: theoretical understanding and performing approaches: dissertation for Candidate of Arts Degree 17.00.03.– Kyiv, 2017.– 255 p.
4. Ryzhynsky A. S. Choral creativity of Arnold Schoenberg: the dissertation for Candidate of Arts Degree 17.00.02 / the Gnesiny Russian Academy of Music.– Moscow, 2008.– 269 p.
5. Samoilenko A. Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue.– Odessa: Astroprint, 2002.– 243 p.
6. Frantova T. Polyphony of the 20th century as the border of epochs in the history of musical culture // Art at the turn of the centuries: Proceedings of the International Scientific Conference / RGK named after S. V. Rachmaninoff, Open Society Institute. Rostov n/D, 1999.– P. 326–340.
7. Frantova T. Polyphony by A. Schnittke and the new trends in the music of the second half of the 20th century.– Rostov n/D, 2004.– 403 p.
8. Kholopova V., Chigareva E. Alfred Schnittke.– M.: Soviet composer.– 350 p.
9. Yuzhak K. On the nature and specifics of polyphonic thinking // Polyphony. Collection of articles.– M.: Music, 1975.– P. 6–63.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-43-47>

*Fedorova Alexandra Valentinovna,
is a graduate of the Department of Music
and Music Ethnography of the Odessa National Musical
Academy named after A. V. Nezhdanova
E-mail: fedorovaaleksandra020@gmail.com*

CLASSICAL MUSIC AS A SUBSTRUCTURE OF THE MEDIA-SPACE

Abstract. The article reveals a new approach to the role of classical music in contemporary culture. The use of fragments, melodic and texture ideas of musical classics we observe in various spheres of modern media: radio, cinema, television, the Internet, video games, applied genres, ringtones on phones, social networks. The main conclusion: the exploitation and devaluation of classical music in the areas of its use as a soundtrack and advertising in the media communication system is a part of modern culture that differs from the meaning of the classical music proper and makes the direction of the media cultural space a special form of synthesis of two spheres: classical art and communication process.

Keywords: modern culture, musicology, classical music, media space, communications.

*Фёдорова Александра Валентиновна,
Соискатель кафедры музыки и музыкальной этнографии
Одесской Национальной Музыкальной Академии
им. А. В. Неждановой
E-mail: fedorovaaleksandra020@gmail.com*

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗИКА В КАЧЕСТВЕ ПОДСТРУКТУРЫ МЕДИА-ПРОСТРАНСТВА

Аннотация. В статье раскрывается новый подход к роли классической музыки в современной культуре. Развитие технологий воспроизводства и передачи информации, взаимопроникновение средств различных отраслей культуры вызвало целесообразность использования материала классической музыки (что далеко не всегда приемлемо с точки зрения классического музыковедения). Использование фрагментов, мелодичных и фактурных идей музыкальной классики мы наблюдаем в различных сферах современного медиа: радио, кино, телевидение, интернет, видео игры, прикладные жанры, рингтоны на телефонах, социальные сети. Основной вывод: эксплуатация и девальвации классической музыки в областях использования ее в качестве саундтрека и рекламы в системе медиа коммуникаций – часть современной культуры, отличная от смысла собственно классического музыкального материала и составляет направление медиа-культурного пространства как особую форму синтеза двух сфер: классического искусства и процесса коммуникации.

Ключевые слова: современная культура, музыковеденье, классическая музыка, медиа-пространство, коммуникация.

В современной культуре классическая музыка заняла весомое место в массмедиа-пространстве. Интенсивное развитие технологий воспроизведения и передачи информации, взаимопроникновение средств разных областей культуры в значительной мере вызвало целесообразность использования материала классической музыки (что далеко не всегда приемлемо с точки зрения классического музыкознания). Использование фрагментов, мелодических и фактурных идей музыкальной классики мы наблюдаем в разных сферах современного медиа: радио, кино, телевиденье, интернет, видео игры, прикладные жанры, рингтоны на телефонах, социальные сети. Данное направление как объект современного медиа-культурного пространства представляет собой форму синтеза двух сфер: классического искусства и коммуникации.

С начала 20-х годов XX века, как особого периода развития коммуникативного пространства, появляются труды по осмыслению данного направления. Появившийся культурологический феномен слияния далёких друг от друга направлений, которые создали новую жанровую форму эмоционального общения в обществе представлен в работах таких исследователей, как М. Хайдегер, Т. Адорно [1], Р. Арнхейм, А. Базен, Р. Барт, В. Беньямин, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Г. Дебор, Г. Маркузе, Т. Дж. Митчелл, К. Силверман, Ж. Бодрийяр, Г. Полок, М. Маклюэн [3], С. Жижек, Б. Гройс, Х. Ортега-и-Гассет, В. Михайлов, А. Скорик, Н. Б. Кирилловой [2], К. Рычкова, О. О. Олениной [4], И. Л. Савранский [5], Б. В. Слющи нский, Н. В. Сороки, Ю. Стракович, Н. А. Шматко [7], Л. А. Шевченко, М. Уинклера, нек. др. Сейчас данное явление также вызывает огромный интерес и у современных исследователей в сфере культуры и искусства ввиду его масштабности и процессе быстрого формирования новых технических и культурных тенденций в современности.

В данной статье представлен аналитический подход к использованию классического музыкального материала в основных видах массмедиа и его новым формам воздействия на потребителя. Мы рассматриваем использование классической музыки в том или ином (с точки зрения культурной значимости) аспекте в актуальных медиа-коммуникативных средствах.

Радиопространство. Пространство радиоэфира ориентировано на слуховое восприятие (как музыка в целом и классическая музыка в частности). В широком смысле – мировое радиопространство, в большинстве своём, представлено современной музыкальной культурой и её многочисленными жанрами. Как средство прикладной музыкальной практики, радио является формой ретрансляции звукового материала и одним из самых массовых «музыкальных» проявлений в медиакультуре.

В узких рамках классической музыки как основного ретрансляционного материала, мы собрали информацию о радиостанциях, которая показывает успешное существование классической музыки по всему миру [6].

География стран и направлений позволяет утверждать, что на уровне масштабного воспроизведения классического материала в этой части массмедиа пространства, – классическая музыка успешна, и востребовано продолжает существовать в её «чистом» культурно-историческом виде и сохранять статус ретрансляционной, не теряя своего высокого качества. Мы определяем «высокий статус» классической музыки, воспроизводимой без купюр и обработки. На таком уровне находится радиопространство Германии, Нидерландов и Италии. В пространстве радиоэфира классическая музыка может выступать как прикладная, в качестве сопровождения и музыкальной подложки к основному тексту (реклама, передачи). Но в данном амплуа классическая музыка теряет свой художественный статус.

Кино. В данной области классическая музыка берет на себя роль саундтрека к фильму, звуковой дорожки. Если рассматривать современный кинематограф (мировые кинопремьеры), то в качестве примера можно привести такие фильмы: Люк Бессон «Пятый элемент» (1991 г.) – [01:27:46]; Оливер Стоун «Дорс» (1991 г.) – [01:03:40]; «Прирожденные убийцы» (1996 г.) – [00:54:12]; «Крепкий орешек 3» – [01:32:11] – [01:38:11]; Кетрин Харвинг «Сумерки» (2008 г.) – [01:08:10]; Милош Форман «Человек на луне» (1999 г.) – [00:11:46]; Дональд Питри «Мой любимый марсианин» (1999 г.) – [00:11:46]; Стивен Содерберг «11 друзей Оушина» (2001 г.) – [01:47:03]; Жан-Жак Анно «Семь лет в Тибете» (1997 г.) – [01:55:44]; Джеймс МакТиг «В значит Вендетта» (2006 г.) – [01:35:40]; [02:02:29]; Род Лури «Соломенные псы» (2011 г.) – [00:10:52]; Стивен Спилберг «Особое мнение» (2002 г.) – [00:39:25]; Бернард Роуз «Анна Каренина» (1997 г.) – [01:28:46]; Никита Михалков «Сибирский цирюльник» (1998 г.) [01:58:10] – [02:12:06]; Баз Лурман «Ромео + Джульетта» (1996 г.) – [01:50:30]; Ларс фон Триер «Меланхолия» (2011 г.) – [00:00:14]; Терренс Малик «Новый свет» (2005 г.) – [00:03:24]. Приведённые примеры ясно указывают на актуальность классической музыки в роли саундтрека. Мы можем увидеть, что один и тот же классический музыкальный трек используется в комедии, трагедии, мелодраме и мультфильме. Это связано с особой эмоционально-энергетической наполненностью некоторых произведений. Наибольшей популярностью пользуется у режиссёров музыка эпохи романтизма в виду её особой эмоциональной экспрессии. Особенно популярны среди музыкальных прецедентов жанровой сферы медиакультуры произведения Р. Вагнера, Р. Штрауса, В. А. Моцарта, П. И. Чайковского, Л. Бетховена.

Использование классической музыки в кино (на телевидении) во многом обогащает увиденное, сообщая ему новые эмоционально-духовные качества. Кино дает возможность музыке быть

неизменной и завершённой в художественно-функциональном отношении, так как кинолента фиксирует ее, и при дальнейшем показе фильма она повторяется, уже не может быть изменена. Кино приближает музыку к статическим видам искусств, что создает своего рода противоречие ее сущности. Обратная сторона данного синтеза – появление «музыкальных» клише у массовой аудитории зрителей, а также привязки использованного классического музыкального произведения к «неправильным» образам.

Реклама. В данной коммерческой области массмедиа классическая музыка используется довольно широко: реклама автомобилей Nissan Murano Commercial (2011 г.) – С. Прокофьев «Ромео и Джульетта» – «Танец рыцарей»; Renault Megane – RACE OF PARTS (2008 г.) – А. Вивальди «Времена года» «Лето»; Citroen – The Sleeping Supporter (2014 г.) Э. Григ «Пер Гюнт» «Утро»; реклама банка DnB Nor (George Clooney) (2011 г.) – И. С. Бах – «Воздух»; гастрономия Мираторг – Мы кормим людей (2011 г.) – Ф. Шопен «Ноктюрн Es – dur»; реклама средств контрацепции: Durex – Protect Yourself (2011 г.) – Л. В. Бетховен – «Лунная соната»; парфюмерия Chanel № 5 (Nicole Kidman) (2004 г.) – К. Дебюсси Прелюдия «Лунный свет»; техника «Samsung Galaxy S4» – А. Вивальди «Времена года» «Лето»; корм для животных «PerfectFit» – Дж. Пуччини опера «Лючия де Лямермур» ария «O Mio Babbino Caro»; вермишель «Ролтон» – П. И. Чайковский – Концерт № 1 для фортепиано с оркестром; конфеты «M&M's» – П. И. Чайковский «Щелкунчик» – «Танец феи драже».

Реклама является самой парадоксальной формой использования классического материала. Классическая музыка, которую используют в этой сфере медиа-коммуникационного жанра, приобретает несвойственные ей качества и, с точки зрения её художественности, напрочь обесценивается.

Интернет. В интернет пространстве размещено огромное количество сайтов, на которых

представлены сборники или отдельные композиции классической музыки. Следует классифицировать их по следующим категориям: сайты **классических профессиональных музыкальных организаций** (радио, театры, филармонии, оркестры, исполнители и т.д.), **музыкальные библиотеки** (жанровые подборки, сайты, посвящённые определённым композиторам или произведениям, музыкальные библиотеки). В первой категории профессиональных классических организаций или исполнителей качество представленного музыкального материала будет достаточно высоким. Во второй – стоит констатировать не очень качественное, местами не полное и обрывочное представление музыкального материала, а также не всегда грамотно собранное и описанное.

Рассматривая ретрансляции классической музыки в интернете, отметим статью Шарлотты Хиггинс (Charlotte Higgins), главного редактора по культуре и искусству всемирно известной газеты «The Guardian». Статья вышла под заголовком: «Большой спрос на классические загрузки – музыка для ушей звукозаписывающей индустрии» («Big demand for classical downloads is music to ears of record industry») [8]. Речь идёт об актуальности оцифровки классических каталогов для интернет-ресурсов. В данной статье автор приводит результаты статистических исследований, которые свидетельствуют об актуальности классической музыки, и о больших поисковых запросах в интернете. Загрузки классической музыки намного превышают продажи CD дисков.

Видеоигры – категория синтетического современного искусства, искусство виртуальной реальности, популярна в среде современного молодёжного (и не только) общества. Видеоигры являются важной частью медиасферы и современной массовой культуры. Данная область является компонентом новой артмедиа-культуры, то есть культуры созданной на основе технических средств массовой культуры и реализованной в ней же самой (искусственное искусство). С точки зрения самого

продукта – «видео игра» – это скорее средство для развлечения масс и ухода в иную синтетическую виртуальную реальность. Но, фактически, это вид нового «современного артмедиа-искусства». Во первых – для создания видеоигры нужен замысел, сюжет; во вторых – работа художников-аниматоров (создание персонажей, прорисовка игрового мира), видеомонтажёров – создание картинки, третьи – подбор музыки и звуков, работа звукорежиссёра. Парадоксально, что категория видеоигр, одна из наиболее сложных в творческом плане создания, создаётся для развлечения.

В рамках нашего исследования использования классической музыки, мы нашли удивительный пример видеоигры под названием «Вечная соната» (Trusty Bell: Chopin's Dream) [9]; это ролевая видеоигра, разработанная tri-Crescendo (японский разработчик видеоигр) и выпущенная компанией Namco Bandai Games. Для игровой приставки «Xbox 360» версия игры была выпущена 14 июня 2007 года в Японии, 17 сентября 2007 года в Северной Америке и 19 октября 2007 года в Европе. Игра также была выпущена для игры на приставке PlayStation 3 с дополнительным добавлением части Trusty Bell: Chopin's Dream – Reprise. Игра создана в стиле японского «анимэ». Создатель компании Хирой Хацушиба – звуковой программист.

В основе сюжета видеоигры – образ польского композитора Фридерика Шопена, а точнее последние часы его жизни, в которые он вспоминает себя и свою жизнь в виде компьютерного героя, в среде других персонажей. Далее по сюжету компьютерной игры начинается поиск ответов в мире, который постепенно становится его реальностью.

Система игры построена на музыкальных элементах и собрана из произведений Ф. Шопена в исполнении С. С. Бунина (советского и японского пианиста, который в 1983 г. выиграл Международный конкурс имени Лонг и Тибо в Париже, в 1985 г. стал победителем Международного конкурса имени Шопена в Варшаве). Данная игра

примечательна ещё и тем, что использованы не только классические пьесы для фортепиано, но так же и образовательные ролики с настоящими картинами и фотографиями композитора.

Данные статистических исследований показывают, что классическая музыка довольно успешно продолжает существовать в современном медиа-пространстве. Её используют в виду её особой эмоциональной полноты. Охватывая широкий исторический материал, от эпохи барокко, через классику, романтизм и до неоклассики, современное искусство медиа-коммуникаций вычлняет из временной классической музыкальной парадигмы всё лучшее, чтобы привнести в современную общественную жизнь (свободную для ума, творчества и восприятия) некий высокий смысл и идеалы, которые со временем могут забываться и исчезать.

Но трансляция и использование академической музыки всегда требует особого контекста, прежде всего, коммуникативного. Музыкальная

классика всегда будет занимать свою сравнительно небольшую нишу среди других массовых популярных стилей и жанров современной музыкальной культуры и субкультур. При использовании классического репертуара важно сохранить идею академизма. К сожалению, некоторые жанры медиа коммуникаций не способны передать высокий уровень первоначального художественного смысла, заложенного композитором, в виду чего само произведение теряет свои художественные черты. Основной вывод: идея применения классической музыки в качестве саундтрека и рекламы в системе медиа-коммуникаций, с одной стороны – тиражирование классического музыкального материала разнообразными способами, с другой образуют полюса той новой жизни академической музыкальной традиции, которая обеспечивает вхождение классического музыкального репертуара в контекст современной и постсовременной культуры.

Список литературы:

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. – М.-Спб., 1997.
2. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2е изд.; перераб. и доп. – М.: Академический Проект, 2006. – 448 с.
3. Маклюен Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с. – ISBN5–86090–102-X
4. Оленіна О. Трансформація мистецтва в комунікативній культурі соціуму: монографія / Олена Оленіна. – Х., 2010. – 256 с.
5. Савранский И. Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры / Исаак Львович Савранский. – М.: Наука, 1979. – 231 с.
6. Список мировых классических радиостанций – URL:<http://www.listenlive.eu/classical.html>
7. Шматко Н. А. Блеск и нищета масс-медиа: предисловие / Н. А. Шматко // Бурдые П. О телевидении и журналистике. – М.: Фонд науч. иссл. «Прагматика культуры». Институт экспериментальной социологии, 2002. – С. 7–16.
8. Charlotte Higgins – “Big demand for classical downloads is music to ears of record industry” URL: <https://www.theguardian.com/media/2006/mar/28/newmedia.arts>
9. Johansen Quijano-Cruz. Chopin’s Dream as Reality – A Critical Reading of Eternal Sonata, *Eludamos Journal for Computer Game Culture* 3 (2), 2009. – P. 209–218. URL:<http://www.eludamos.org/index.php/eludamos/article/view/vol3no2-6/131>

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-48-54>

*Chystiakova Daria,
postgraduate student, the music art
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ukraine
E-mail: Chinata.1972@gmail.com*

“CONTEMPORARY” TENDENCY IN THE CHAMBER- INSTRUMENTAL MUSIC WORKS OF B. LYATOSHYSKY (ON THE EXAMPLE OF QUARTET NO. 3)

Abstract. The author of the article has reviewed the chamber instrumental music works of B. Lyatoshynsky, in particular, the main features of this universalized tendency, which the author called “contemporary”. The article provides a comprehensive musicological analysis of the Third String Quartet, based on which the main tendencies and techniques of B. Lyatoshynsky’s quartet writing are described. These techniques were introduced by the composer into his music pieces created during the “contemporary” stage; particularly, the attention is drawn to the chamber instrumental works. The author also describes the basic style and stylistic features, as well as their components – genre, linguistic, thematic. Special attention is paid to the performance analysis of the Third Quartet, the main points are highlighted, which are related to the performance difficulties with the description of specific techniques of playing the performers – the string instrument players.

Keywords: chamber instrumental music, chamber ensemble, string quartet, B. Lyatoshynskiy, Quartet No. 3 by B. Lyatoshynskiy.

Introduction. Judging by the peculiarities of B. Lyatoshynsky’s creative thinking, he is rightly attributed to the composers-symphonists of the 20th century alongside such prominent composers as D. Shostakovich (Kanievska [2]). Therefore, the idea of symphony as a “genre of high generalizations” also dominates in his chamber music (Asafiev [2]). It is the chamber-instrumental music works and the whole sphere, characterized by the notion of something small and intimate as a kind of musical thinking, was for B. Lyatoshynsky a starting point in the search for individual author’s style. On the example of the Third String Quartet, the general trend in style is discussed, which is universalized by the concept of “contemporary” (Raaben [6]). This means that B. Lyatoshynsky tended to renew the musical language in terms of combining the current trends of that time with the modal principles of organizing

the vertical structure, as well to enhance the role of polyphony in the texture of chamber instrumental music works.

Results of the study. The stylistics of the Third Quartet, which combines different components – genre (sonata cycle and suite), linguistic (tonality and modality), textural-thematic (homophony and polyphony of different types), identifies the means of quartet writing, characteristic of the Contemporary stage. In a sense, this Quartet is the final stage for this stage, after which the composer’s style undergoes significant changes related to the complex comprehension of folklore sources enriched by the technique of textures and shaping tools found in previous examples of this genre. The third quartet (1928), which has the sub-title “Suite”, we attributed to the “contemporary” (Raaben, [6]) tendency for the following reasons: 1) it observed a further

complication of the harmonic language and texture, which corresponded to the general idea of innovation in the music of the first decades of the twentieth century; 2) the Quartet overcomes the genre stereotype that linked it to the sonata cycle, from where there is a suite of dispositions, in which, in addition, none of the five parts is written in sonata form (Samokhvalov [7]).

Orientation for extended tonality with rough dissonance of the polyphonic vertical is combined in the "Third Quartet" with the use of the material development methods that are based more on variations rather than on an expansion of a motive. These principles originate from folklores. Another aspect of "modernity" is presented here – B. Lyatoshytsky's desire to find signs of his new quartet style in folk music, which then had political meaning because of the official requirements for the "nationality" of the art based on so-called socialist realism. Synthesis of the latest techniques in the quartet writing, tested in the two previous quartets, together with the suite logic of "playing dramaturgy" determines the style of the Third Quartet (Aranovskiy [1]). It has five parts, which are not, however, separate miniatures of a certain imagery and emotional content. They are built by the logic of continuity, which follows from a combination of two genres – quartet and suite. This is evidenced, in particular, by the "arch" between the 1st movement ("Prelude") and the last one ("Postlude", as well as by a contrasting comparison of the other parts, where "Nocturne" (2nd movement) sets off the ludic "Scherzo" (3rd movement). "Intermezzo" (4th movement) continues the playing line of the previous part towards the final movement – "Postlude".

The 1st movement, "Prelude" (*Adjitato assai*, 4/4, extended tonality with the centers in F and in D, simple ternary form of ABA, quasi-improvisational form of the material presentation) is based on two themes, which contrast to each other and are intonationally related at the same time. Initially, the viola part demonstrates the rhythmic structures that serve as a basis for the texture and the thematic complex of the entire

1st movement (quadruplets, quintuplets, and sextoles of the sixteenths). In fact, the theme, or the melody, appears in the 2nd bar in Violin 1 and 2 parts, and is further picked up by the Viola part, which claims to be the dominant instrument in the "Prelude". Then, we can see an exchange of functions between the instruments of the ensemble: the figurations from the Cello part (2nd – 5th bars), where they are played with quadruplets, are passed to the Violins in the polyrhythmic overlay of quadruplets and triplets. Starting from the bar 20, the presentation of the middle section theme begins (with *Poco piu tranquillo* as the author's note). The improvisational and agitated character of the first theme presentation is changed to the quiet monorhythmic move of the second theme, which is embellished by a change in of the time signature to 5/4. However, as before, the expositional way of the theme presentation is quickly overcome by new textural and thematic formations, which play an important formative role in the quartet style of the composer. Starting from the bar 36 (the *Meno mosso* as the author's note) the reprise of the first theme begins, which is initially presented in the monorhythmic chord texture of the second theme (36th – 38th bars). This is followed by the final stage of the "Prelude", which is presented in the form of a heterophone "ribbon" in the lower and the higher voices of the quartet against the background of polyrhythmic figurations in Violin 2 and Viola parts.

The peculiarities of the meter, rhythm and texture combinations determine the main performance difficulties in the "Prelude". The main thing here is to find the balance of structure and sound in the parts. Each of them is not too difficult themselves. But as they are played together, they must be coordinated vertically (polyrhythmics and purity of pitch in unison and "ribbons") and horizontally (variable time signatures, constant transitions from the relief to the background in each of the parts).

The second movement, "Nocturne" (*Lento*, main time signature is 5/4, extended mode with conditional tonal centers *in d* and *in a*, a complex ternary form with a continuous development of material

and a dynamic reprise, an introduction and a small coda – the “arch”) recreates the sphere of meditations, presented in the genre of nocturne. This genre supposes the improvisational presentation of the thematic and textural material in all parts, their rhythmic freedom in combination with a clear intellectual work on preserving the structural integrity of the music piece. B. Lyatoshynsky in this case does not stylize the movement according to the nocturne genre. He takes it as a basis for the symphonic-like development of material, which corresponds to the quartet style as a kind of sonata-symphonic expression. Hence the dominance of the process, which prevails over the structure in the formation of “Nocturne”; and this is quite typical for the composer’s way of thinking (Grisenko [3]). In the 2nd movement of the Quartet, the nocturne genre traits are immediately rethought and become only the starting points for a poetic presentation. At the same time, it is instrumental cantilena features, flexible correlation of the background and the relief, improvisation and cadence principles as the constants of the primary genre that are preserved by B. Lyatoshynsky throughout the entire form of the 2nd movement, which corresponds to the suite principle as stated in the subtitle of this music piece. The Nocturne begins with an eight-bar introduction, built in a three-component manner: Violin 1 and Viola play figurations with eighths, and the “high” cello plays a rhythmically refined melodic theme, which goes on to Violin 1 (*Piu mosso* section) in a slightly modified version.

The theme of the violin has a cadenza-like character; it begins from the “top” or the “source”. Its segments are imitated in other instruments, reaching the depth of the texture. After another small cadence, in which we can see the texture diminuendo, and a four-voice texture transforms into short motifs of viola and cello, the reprise of the first theme begins; it is accompanied by the figurations and both Violin 1 and 2 parts taken from the introduction (2 bars before the rehearsal mark 20). Here, there is a transition to the second section of the ternary form (with *Con agitati-*

one Doppio movimento as the author’s note), based on modifications of the texture and thematic material of the first section (starting from the rehearsal mark 30). This, in particular, is the rhythm formula of the triplets, which is presented here in a consolidation of the top three voices against the ostinato of four different rhythm motifs played with eighths and sixteenths in the Cello part. Then begins the phase of development of this material using the polyphonic techniques that are typical for B. Lyatoshynsky’s quartet writing manner. After reaching the “local climax” (3 bars to the rehearsal mark 40, the *Poco tranquillo, cantabile* as the author’s remark), the free canonical conducts of the second theme, accompanied by the figurations of the “nocturnal” background, begin to appear. After the reprise of the initial second theme (3 bars to the rehearsal mark 50), the first section of the form is returned (bar 60, *Tempo primo Lento*), where a new variant of voice combination is presented: the theme is played in two octaves by Violin 1 and Viola parts, accompanied by the figurations in Violin 2 and Cello parts. At the end of the 2nd movement, the parts of quartet voices play the figurations from the introduction, which ends this part (the author’s note is *Ritenu- to, dim. Poco a poco*).

Talking about the performance features of “Nocturne”, the complexity of the rhythm should be noted first. This is intensified by the frequent use of high positions. For this purpose, using the genre specificity, the performers have the opportunity to use *rubato*, which makes it possible to more clearly reproduce the picture of each individual rhythm formula. Some difficulties also arise in the performance of “distant jumps” (using *rubato* also helps here), as well as the chromatics which are used to enrich the phases of the material development in “Nocturne”. Some difficulties also arise in playing the unison, which is caused by high registers and chromatics, as well as inter-octave duplication (which is sometimes quite wide – up to two or three octaves).

The 3rd movement, “Scherzo” (*Allegro assai quasi presto, 6/8, extended tonality in D, complex ternary*

form), combines genre traits of scherzo and toccata. Here, we can feel the influence of Ukrainian folk instrument sources, which will become even more typical for B. Lyatoshynsky's quartet style. The textural element that organizes the form of "Scherzo" is the triplet rhythmic figuration, which has the function of texture thematism and acts as a full-fledged formation impulse along with melodically large-scale themes.

The figuration follows from the original multi-sounding chord on *ff*, which immediately introduces the atmosphere of the instrumental performance. There are two layers in the texture – the rhythmic figurative and the melodic thematic one, which are then transferred from one "floor" of the vertical structure to another. The melodic thematic layer is first introduced by Viola and Cello parts (bars 3–6), and the figurations of both Violin 1 and 2 parts are interrupted by a chord insert (bars 9–10). All this is complemented by *markatissimo* technique in loud dynamics, which offsets the effect of a concert competition of instrumental groups in a folk ensemble. After several variations of this texture material, the first climax occurs (rehearsal mark 30), where the multisound and monorhythmic chord *tutti* is established first. Then, a new type of texture presentation emerges, where the triplet figuration is transformed into a syncopated background of the accompanying ostinato in Violin 2, Viola and Cello parts. Against this background, the second theme played by Violin 1 part appears (rehearsal mark 40), which has a lyrical ludic character, though it is based on the same phrases as the first theme. The presentation of the second theme topic leads to another burden in Violin 1 part this time. The theme resembles the constant sound of one string on the Ukrainian wheel lyre.

4 bars before the rehearsal mark 50, after the decrease in volume to *pp*, a revised reprise of the first theme follows. Here, the essential point is the motif thematic development part, which results from the variational development of the material. Its development leads to a new climax, where the pattern of the background component of the texture is changed:

instead of triplets in both Violin 1 and 2 parts, there is the canon played in a diminished second on the motif with octave transfers of the main sound. "Free" canons and imitations continue to emerge in the final section of the ternary form of "Scherzo" (rehearsal mark 100; the author's note is – *accelerando poco apoco assai*). Vertically, the chordal variant of presentation of the first theme dominates here, combining with other textural and harmonic formulas in both vertical and horizontal directions. The reprise of the second theme (2 bars to the rehearsal mark 140) coincides with the coda, where they both consistently appear; in the last bars, they seem to be drawn to the monorhythmic presentation of triplets, which finally demonstrates the genre of toccata (rehearsal mark 170), the interchange of octave unisons and fifths in the parts of all instruments with *crescendo* and *ritenuto* – up to the last bar, with *prestissimo* as the author's note.

Talking about performance, "Scherzo" is quite complicated, first of all, because of the fast tempo, in which one must constantly keep the toccata figure played in triplets, or think of it even when it is not really represented in the text. Fast movement also makes it difficult to perform double notes and chords, as well as different rhythmic groups, again complicated by the chromatics.

The 4th movement, "Intermezzo" (*Allegro non troppo*, 6/8, expanded tonality with center in *As*, complex two-theme ternary structure with variational repetitions of the sections) continues the line of the previous "Scherzo" movement, but adds the hints of restrained expression. By its stylistics, "Intermezzo" resembles baroque examples of similar movements in sonatas and *da camera* concertos, which corresponds to the author's design of this quartet suite.

The theme of the first section is initially constructed as a duet of Violin 1 and Viola ("wavy" in texture and dynamic inflection figurations of sixteenthths). Starting from the 15th bar, the melody theme goes to the cello and is played in a reversal: the downward motives are replaced by the ascending

ones and vice versa. Starting from the rehearsal mark 20, the same variant of the theme in Violin 2 part is introduced by the canon, followed by a further reduced variant of the theme in Cello part. From bar 6 of the rehearsal mark 20, the first version of the melody theme appears, which is performed in both Violin 1 and 2 parts, and seems to solidify on the sustained sound (2 bars before the rehearsal mark 30). This concludes the reprise section of the first theme, from which only the figuration of sixteenths remains; then, it is transmitted from Viola part to the octave unison of all instruments. The active divertimentary material seems to be dissolving into *pp*: at the end, only quadruple of sixteenths in Cello is left. Next comes the contrasting second theme, which shows the other stylistics, which is now close to the sound of harmonic instruments – an organ or cembalo. The second section of the “Intermezzo” form is based on a chordal (choral) texture, which brings a significant contrast to the previous presentation (4 bars to the rehearsal mark 40; the author’s note is *Tranquillo ma sempre con moto*). Within the synchronous motion of fourths in all quartet voices, a contrasting polyphony arises here, consisting of different melodic patterns of each parts that are arranged through the dissonant harmonic vertical structure of the second-septic construction.

Starting from the rehearsal mark 50, the middle part of a simple ternary form of the second section of “Intermezzo” begins, based on contrasting comparison of “choir verticals” with the figurations of sixteenths taken from the first theme. The middle section ends with their presentation from top to bottom in all parts of the ensemble, followed by a reprise of the whole form (rehearsal mark 60), where the presentation of the theme is entrusted to Viola accompanied by the figurations in Cello part. Further, as in the exposition, the theme is performed in an inversion with using imitations. From the rehearsal mark 80, the intense polyphonic development of the material leads to a general climax of this part, based on the key motifs of the first theme played in *f*. Further, as in the

exposition, the figure of the sixteenths is performed by the octave unisons in *pp*, which plays the role of texture thematism in “Intermezzo” and hardens the whole piece. Then begins the coda, which first looks like a repetition of the second section with a “choral” theme, which is dynamized by the introduction of supporting voices of eighths (i.e. polyphoned). After that, there is a final dialogue of “choral” and “ludic” phrases and motifs with the return of the initial duet of Violin 1 and Viola parts (Tempo I. 4 bars before the rehearsal mark 110), where the melodic theme is gradually divided into fragments: firstly, the three-beat one, then the two-beat phrases, and later – the three-tone and the two-tone motives. All this happens at a decrease in volume to *pp* (the author’s note here is *poco a poco diminuendo*) and ends with a solo viola playing the figurations of the sixteenths (texture thematic “arch” of the “Intermezzo” form).

Talking about performance, “Intermezzo” requires a clear reproduction of the features that build its form, where the sections are separated and at the same time connected by a common line of continuous polyphonic development. Attention is drawn to the difficulty of performing the figurations of the sixteenths that are played with *legato* technique. It requires a smooth transition between the strings, also taking into account the wide “stretches” of the left hand.

The 5th movement, “Postlude” (*Allegro impetuoso*, 4/4, extended tonality with the center in *d*, simple ternary form of ABA type), has the function of a finale, which even contains the element of pompousness and corresponds to the logic of sonata symphonic development that is inherent to this Quartet Suite, as well as to B. Lyatoshynsky’s Quartet way of thinking in general. In the “Postlude”, as it is a final movement one can find reminiscences of the material from the previous movements, in particular, the first and the second. These are mostly texture formulas, including polyrhythmic background ostinatos with a combination of triplets and quadruplets, which in this quartet cycle play the role of a continuous textural monothematism.

Exactly with this formula, after the active "take-off" of the thirty-seconds, the presentation of the first section of "Postlude" begins. The texture here is divided into different functions by layers: both Violin 1 and 2 parts have the ostinato, constructed on the principle of the canon by a vertical comparison of quadruplets and triplets; the cello demonstrates the mournful sound first, then connects as a counterpoint to the melody theme assigned to Viola part. Further, this material is repeated and simultaneously developed. The theme of the viola is imitated in Violin 1 and then in Violin 2 part, whereas the background figuration is transferred to Cello in a new (harmonious) version. The first section of the "Postlude" form ends with "dissolving" the thematic relief in the background, which is typical for many of B. Lyatoshynsky's quartet themes. But, the accompanying texture components are always thematically important, serving to withhold a single line of material development in the form of both the individual parts and the whole cycle. Here, it should be noted that "thematized" backgrounds are represented in two variants: "rhythmic" (repetitions on one sound or a short melodic motif of two or three sounds with a defined rhythm, often different if they are performed by several instruments) and "harmonic" (monorhythmic movement on the chord sounds, most often with changes of harmony, which is especially indicative for accompaniment of cantilena themes, such as in "Nocturne").

Returning to the analysis of the "Postlude", we should describe the theme of the second section, born precisely from the harmonious figuration in Cello part, with fermata on the last sound (end of bar 23). This theme contrasts with its previous song-like lyrical character, though based on its intonation, which means that there is a derivative contrast even in a simple ternary structure. The second theme, which is presented in the Cello solo part (bar 24), then begins to overgrow with motifs of both Violin 1 and 2 parts that imitate each other, which eventually leads to repeating it in Violin 1 part (2 bars before

the rehearsal mark 30). The whole texture acquires a melodic and a thematic meaning and acts as a polyphonic combination and imitation of the thematic motifs and phrases, which, however, lasts only for 4 bars – before the rhythmic figurations of triplets in Violin 1 and 2 parts appear, with the motifs in Viola part on the background (from bar 32; the author's note is *espressivo*). The melody theme of the second section is performed once again in the short version, in phrases imitated by different voices of the quartet. Serving as a conjunction, it goes just before the reprise of the first section of the ternary form, the introduction of which is the climax of the Quartet final part (rehearsal mark 40, and then *ff*). At the end of the form, the material of the first section with a small coda is completely brought back. Finally (rehearsal mark 50), there is a triplet and a scale-like rising sounds, aimed at the establishing of the tonal center of the whole form – the tonic "d".

Considering the performance features, this Quartet Suite contains a number of difficulties related primarily to the rhythm. This applies both to the rhythmic pattern in individual parts, which is quite variable, and to the of B. Lyatoshynsky's polyrhythmic style of writing, where he combines the texture layers vertically and diagonally. For example, the figurative background of Violin 1 and 2 parts, accompanied by the first theme, has such a structure that performers can consider as purely linear, without focusing on the coincidence of metric accents when playing it together). The same applies to other cases of texture stratification, in particular, the continuous thematization of material in the texture vertical structure, in the presentation of the second theme, where the composer simplifies the rhythmic background for expressing the melodic motifs, in particular, in the Viola part, which in can be considered as a dominant instrument in "Postlude".

Conclusions. Quartet No. 3 makes us rethink the role of those principles that were considered as foundational ones of the genre. First of all, we are talking about the motive development in the

material presentation, as well as the means of “compensating” for its absence, which helps to preserve the expressive dynamics in the context of the suite construction. This is achieved through even greater harmonic sharpness of vertical combinations in the structure, which is created by the interaction and alternate use of chord harmonic and linear polyphonic means. All five parts of this Quartet Suite – “Prelude”, “Nocturne”, “Scherzo”, “Intermezzo”, “Postlude” – have their own set of rules in the organization of texture harmonic (Ignatchenko [4]) and texture polyphonic (Tsurkanenko [8]) complexes that are

appropriate to the genres declared by the author. The Third Quartet demonstrates yet another significant quality of B. Lyatoshynsky’s chamber ensemble writing style of 1919s to 1930s – the composer’s desire to make ensemble parts independent, treating each of them as a solo part that would contain all the attributes of this kind of music playing with a sufficiently high level of virtuosity. The latter idea adds even more complexity to the musical language of the Third Quartet, which in a sense is a compendium of the author’s former creative ambitions in the chamber instrumental genre in general.

References:

1. Aranovskiy M. Simfonicheskie iskaniya: problema zhanra v sovetskoj muzyke 1960–1975 gg [Symphonic Quest: The Problem of the genre in Soviet Music of 1960–1975] / M. Aranovskiy. Issledovatel'skie ocherki. Leningrad.: Sovetskiy Kompozitor, Leningradskoe otdelenienie. 1979. (In Russian).
2. Asafiev B., Glebov I. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]. E. M. Orlova, ed. (Books 1–2). (2 ed.): Muzyka. Leningradskoe otdelenie. 1971. (In Russian).
3. Grisenko L. Rol' harmonii v razvertyvanii muzykal'noi formy proizvegeniy B. Lyatoshynskogo [Role of harmony in unfolding the musical form], Borys Nykolaevych Lyatoshynskiy: collection of articles / M. D. Kopytsa. – Kyiv: Muzychna Ukraina, 1987. – P. 161–167. (In Russian).
4. Ignatchenko G. Funkcionalno-fonicheskie svoystva muzykalnoj faktury (plotnost fakturnoj gorizontali [Functional-phonetic properties of musical texture (density of the horizontal texture)] / guidelines. – Kharkiv: SRI of I. P. Kotlyarevskiy National University of Arts. 1984. (In Russian).
5. Kanievska D. B. M. Lyatoshynskiy and D. D. Shostakovych: porivnial'no-typologichnyi analiz tvorchosti [B. M. Lyatoshynskiy and D. D. Shostakovych: comparative and typological analysis of music works]. Dissertation abstract of PhD in Art history, 17.00.03. – music art. National P. I. Chaikovskiy Music Academy of Ukraine, – Kyiv, 2002. – 20 p. (In Ukrainian).
6. Raaben L. Sovetskaya kamerno-instrumentalnaya muzyka [Soviet chamber and instrumental music]. Leningrad: state music edition 1963. (in Russian).
7. Samokhvalov V. Boris Lyatoshynskiy [Boris Lyatoshynskiy]. – Kyiv: Muzichna Ukraina. 1974. (In Ukrainian).
8. Tsurkanenko I. Prynysypy fakturno-polifonichoi orhanizatsii v suchasniy ukrainskiy fortepianniyy muzytsi [Principles of the texture polyphonic organization in the modern Ukrainian piano music]. Dissertation abstract of PhD in Art history, 17.00.03. – music art. Kharkiv, 1998. – 16 p. (In Ukrainian).

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-55-62>

*Yan Yang,
Postgraduate Student, Department of Interpretation
and analysis of music of Kharkov national
Art University named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: pianokisa@gmail.com*

WAYS OF DEVELOPMENT OF THE SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA (ON THE 140TH ANNIVERSARY OF ITS FOUNDATION)

Abstract. The most important stages of the formation and development of the Shanghai Symphony Orchestra, the oldest musical group in China. Over 140 years of its existence, the Shanghai Symphony Orchestra has come a significant way of development from a small number of European performers to a full-fledged large symphony orchestra, which became the national symbol of China. The activities of outstanding conductors who played a key role in the development of the orchestra at different stages are covered: M. Pachi, Huang Zi, He Wuji, Huang Yijun, Long Yu.

Keywords: Shanghai Symphony Orchestra, conducting art, concert activities, symphonic works of Chinese composers.

*Янь Ян,
аспирант кафедры интерпретологии
и анализа музыки Харьковского национального
университета искусств имени И. П. Котляревского
E-mail: pianokisa@gmail.com*

ПУТИ РАЗВИТИЯ ШАНХАНСКОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА (К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ)

Аннотация. Рассматриваются важнейшие этапы формирования и развития Шанхайского симфонического оркестра – старейшего музыкального коллектива Китая. За 140 лет своего существования Шанхайский симфонический оркестр прошел значительный путь развития от небольшого коллектива европейских исполнителей до полноценного большого симфонического оркестра, ставшего национальным символом Китая. Освещается деятельность выдающихся дирижеров, сыгравших ключевую роль в развитии оркестра на разных этапах: М. Паси, Хуан Цзы, Хэ Вудзи, Хуан Ицзюнь, Лонг Ю.

Ключевые слова: Шанхайский симфонический оркестр, дирижерское искусство, концертная деятельность, симфонические произведения китайских композиторов.

В 2019 году исполняется 140 лет Шанхайскому симфоническому оркестру – первому коллективу, исполнявшему западную классическую музыку в Китае. Сегодня он сохраняет свой высочайший профессиональный уровень, «остается по-прежнему оркестром мирового класса, который

привлекает всемирно известных солистов и дирижеров и в то же время сохраняет свою китайскую сущность» [1]. За годы своего существования Шанхайский симфонический оркестр прошел значительный путь эволюции от небольшого состава медных духовых инструментов, где всеми исполнителями были европейцы, до полноценного состава большого симфонического оркестра, ставшим национальным символом Китая.

Шанхайский симфонический оркестр (Shanghai Symphony Orchestra) был основан 1879 году иностранными музыкантами. Как отмечает Ло Ши, первоначально коллектив медных духовых инструментов получил название Шанхайского общественного духового оркестра и «был ориентирован на европейскую публику – проживающих в Китае дипломатов, предпринимателей и членов их семей» [3, 19]. Организация этого музыкального коллектива послужила образцом для подражания китайцам, имевшим в своем арсенале достаточное количество духовых и ударных инструментов. Таким образом, «первый оркестр духовой музыки, созданный самими китайцами по европейскому образцу – это военный оркестр из 15 человек, созданный под руководством Чжан Чжидуна в 1879 г.» [3, 19]. В других городах Китая также стали открываться оркестры военной музыки. В Шанхае был организован духовой оркестр учащихся одной из школ под управлением француза – барона Де Гюбнера [3, 20].

В 1907 году немецкий дирижер Р. Бук вместе с 8 музыкантами из Германии и Австрии сформировал в Шанхае оркестр, состоящий сначала из 33 музыкантов, а затем увеличил состав до 39 человек. Под его руководством коллектив в течение нескольких лет регулярно исполнял небольшие симфонические сочинения европейских композиторов. Практиковались такие формы концертной деятельности, как зимние и летние концертные сезоны, симфонические абонементы, концерты на открытом воздухе [11].

Важный вклад в распространение классической европейской симфонической музыки в Ки-

тае принадлежит итальянскому пианисту и дирижеру Марио Пачи (1878–1946). Приехав в Китай в декабре 1918 года, уже в 1919 году М. Пачи стал дирижировать Шанхайским симфоническим оркестром. Первое выступление состоялось 23 ноября 1919 года, в программе была Пятая симфония Л. Бетховена и сюита «Пер Гюнт» № 1 Э. Грига. М. Пачи возглавлял оркестр с 1919 по 1942 годы. За это время состав оркестра расширился с 22 до 37 участников, а музыкальный коллектив «приобрел репутацию лучшего на всем Дальнем Востоке» [1]. Своим заместителем М. Пачи назначил выдающегося итальянского дирижера, выпускника Миланской консерватории, Арриго Фоа. Кроме М. Пачи и А. Фоа, шанхайским оркестром в разное время также дирижировали немец Рудольф и итальянец Альберти [3, 24].

В 1922 году оркестр получил новое название. По утверждению Ло Ши, коллектив «стал называться Оркестр духовых и струнных инструментов министерства труда г. Шанхая» [3, 25]. В других источниках фигурирует название – Шанхайский муниципальный симфонический оркестр [11]. Первоначально, слушательская аудитория состояла только из иностранцев, живущих в Шанхае, которых насчитывалось в то время около 20 тысяч человек. В то время китайцам не разрешалось посещать концерты, однако, М. Пачи постоянно обращался к чиновникам, чтобы они поспособствовали ослаблению этих ограничений. Это также относилось и к самому оркестру, который первоначально состоял также исключительно из иностранцев. Так, в числе оркестрантов были немецкие музыканты – скрипач Тан Шуээн и композитор Вольфганг Френкель (1897–1983), ставший одним из первых профессоров Шанхайской консерватории. С 1923 года благодаря усилиям М. Пачи на концертах Шанхайского симфонического оркестра стали появляться китайские слушатели. Через пять лет для китайцев стали доступны летние открытые концерты. Таким образом, уже к концу 1920-х годов китайская аудитория составляла около чет-

верти от общего количества людей, посещающих симфонические концерты.

В 1927 г. в Шанхайском симфоническом оркестре начали стажироваться китайские аккомпаниаторы Тань Шучжэнь, Ван Жэнъи и Чжан Чжэньфу, а начиная с 1930 г. начали работать китайские музыканты Тань Шучжэнь, Хуан Ицзюнь, Чэнь Юсинь, Сюй Вэйлинь и др. Одновременно оркестр стал включать в свой репертуар и некоторые китайские произведения, а также выступать перед китайскими слушателями. Ярким историческим событием в деятельности оркестра стала премьера Девятой симфонии Бетховена 14 апреля 1936 года под руководством М. Пачи. Представители Китая занимали уже достаточно большую часть в составе оркестрантов, однако, среди них не было певцов. В этом же году состоялся концерт под управлением китайского дирижера и композитора Хуан Цзы, на котором была исполнена Пятая симфония Бетховена [3, 35].

С началом японского вторжения в Китай и второй мировой войны, ситуация для Шанхайского симфонического оркестра стала более серьезной. В этих условиях М. Пачи был вынужден дать свое последнее выступление с оркестром 31 мая 1942 года. После этого оркестр распался, а спустя 4 года М. Пачи умер. 1949 год стал переломным моментом в истории развития Китая. Музыка в значительной степени выступала пропагандистом политической идеологии Мао Цзэдуна, которая предполагала, что композиции должны быть взяты из народной музыки и адаптированы к революционной линии Коммунистической партии. В каком-то смысле «партия пыталась одеть в новые одежды старые традиции, чтобы показать новый дух новой эпохи» [10, 45].

После окончания второй мировой войны Национальным правительством Шанхайский оркестр был восстановлен в новом составе под именем Шанхайский Муниципальный Оркестр. Европейские музыканты уехали из Китая, предоставив оркестр китайским музыкантам. Первое выступле-

ние коллектива в новом составе прошло в октябре 1950 года. Исполнялись оркестровые сюиты китайских композиторов: «Новый Китай» Дин Шаньдэ, «Цзяньнаньская сюита» Вань Юньцзе и «Счастливая деревня» Чжан Хэ [3]. Впервые в истории Шанхайского оркестра за пультом стоял китайский дирижер Хуан Ицзюнь (1915–1995). Этот высокообразованный музыкант владел не только дирижерским искусством, но и имел навыки игры на таких музыкальных инструментах, как орган, скрипка, фортепиано, *эрху*, *баньху*, *гуцинь* и др. Он работал в Шанхайском симфоническом оркестре с 1938 года.

В 1952 году в Шанхае был создан первый профессиональный китайский оркестр, получивший название Шанхайский симфонический оркестр (сокращенно – ШСО). Идея его основания принадлежала музыкантам-исполнителям Сун Юде (*пина*), Сюй Гуаний (*эрху*) и дирижеру Хэ Вудзи. При создании этого оркестра были учтены нововведения Чжэн Тиси и Китайского оркестра радио, касающиеся инструментария. Благодаря совмещению китайских струнных инструментов южных провинций и духовых и ударных инструментов северных провинций Шанхайскому оркестру удалось добиться оптимального баланса звука. Северные инструменты позволили расширить динамику и обогатить ритмические возможности музыки, а шелковые струнные и бамбуковые духовые придали особую мелодичность. Настоящую славу оркестру принесли известные виртуозы соло старшего поколения, – легендарный мастер игры на *дизи* Лу Чанлин, исполнитель на *пине* Сунь Юдэ. Эти выдающиеся музыканты создали особую репутацию Шанхайскому симфоническому оркестру: в дополнение к большинству музыкантов, солисты-ветераны могли играть в концерте отдельные сольные пьесы повышенной сложности, что всегда вызывало невероятный восторг публики. В 1953 году пост первого директора и главного дирижера Шанхайского симфонического оркестра занял Хуан Ицзюнь, став «первым профессиональным китайским дирижером, получившим широкую известность за

пределами Китая» [1], в том числе, гастролировал в Финляндии (1956), СССР (1958) и, по приглашению Герберта Фон Караяна – в 1981 году в Берлине.

Вторая половина 1950-х – начало 1960-х годов вошла в историю Шанхайского симфонического оркестра как эпоха активных экспериментов со звуком и репертуаром. Чтобы позволить большому количеству людей идентифицироваться с китайской культурой, Шанхайский китайский оркестр побуждал людей изучать современную китайскую музыку. С этой целью проводились концерты для студентов, изучающих китайскую музыку, где им давалась возможность выступить. Некоторые мероприятия, организованные с этой целью, входили в «Заключительное китайское музыкальное занятие для исполнителей», состоявшееся в Центре массового искусства Шанхая 1 августа 1957 года, и Международный музыкальный фестиваль в Шанхае. Этот фестиваль начался в 1959 году и стал международным мероприятием, в ходе которого представители музыкальных групп разных стран впервые исполняли новые композиции. Шанхайский китайский оркестр не исключение – каждый год он исполняет новые пьесы в попытке привлечь внимание аудитории и обновить репертуар китайской оркестровой музыки. Во время своих регулярных концертов оркестр также исполнял некоторые иностранные мелодии, адаптированные к китайскому оркестровому стилю.

С 1963 года программы Шанхайского оркестра стали отражать политические аспекты перехода страны к Культурной революции. Музыка Шанхайского оркестра китайских инструментов всецело была подчинена политической идеологии. С тех пор, как оркестр был основан, он должен был участвовать в праздновании таких мероприятий, как День рождения нации, в некоторых официальных правительственных концертах [8].

Китайский музыковед Минъен Ли в своей работе приводит интересное личное интервью с дирижером и композитором Ву Чунцюан, который был первым исполнителем на *эрху* в Шанхайском

китайском оркестре, а затем стал его дирижером. Музыкант так описывает те времена: «Музыка была глубоко связана с политикой. Политика руководила созданием любой музыки. Мао говорил, что музыка должна служить людям. Было много постановлений правительства о том, что гражданам необходимо следовать идеологии на практике. Это были правила, отличавшие людей, которые не соглашались с идеологией Мао, от других. Поскольку данная политика была связана с оркестром, было установлено, что концертные программы должны сначала изучаться коммунистами, а уже потом исполняться» [10, 40].

Ву Чунцюан рассказал также о центре цензуры искусства, члены которого обычно ранее состояли в оркестре – это были члены Коммунистической партии, отобранные правительством. Участники рассматривали аранжировки программ и композиций, изучали концертные программы, чтобы узнать, кто автор произведения, и одобрено ли это лицо правительством. Чтобы пройти отбор, композиции «должны были иметь революционный характер, обладать четкой структурой, музыкальным разнообразием и глубоким эмоциональным выражением. По результатам оценивания музыкальные сочинения делились на три категории: одобренные, исправленные и забракованные» [10, 40]. Несмотря на то, что оркестр всячески приспосабливался к сложившейся политической ситуации, после 1964 года коллектив полностью перестал выступать, а его главный дирижер Хуан Ицзюнь был объявлен «реакционным ученым авторитетом» [3, 86].

С конца 1970-х годов началось возрождение Шанхайского симфонического оркестра. Концертные программы ШСО после Культурной революции, показывают, что оркестр продолжал хранить множество старых традиций. Многие пьесы были основаны на южных мелодиях в стиле *янгнань*, которые были адаптированы для оркестра. Так, например, в программах 1957, 1960 и 1962 годов часто звучала «Танцевальная музыка цветущей

щего персика» Хсу Цинъян, «Вариации на тему народной песни Янгу» и др. Оркестр также любил исполнять древние мелодии, аранжированные для китайского симфонического оркестра, к примеру «Весенняя река, залитая лунным светом» [10, 46].

1980 год стал переломным в деятельности ШСО. Если до этого времени основу репертуара составляли сочинения, посвященные темам революции, «счастливой жизни на ферме» («Счастливая деревня» Яо Му, «Особые возможности Великого скачка вперед» Хе Бин), то после 1980 года содержание и средства выразительности в оркестровых сочинениях существенно обновились. Появилось новое поколение композиторов, таких как Ху Дентяо, Ву Чунцун, Тан Дун, Куо Венгъюн, Чен И. Произведения стали фокусироваться на более естественных аспектах жизни – «Клубящееся облако» Пен Ксувен, «Летающие драконы и прыгающие тигры» Ли Мингсион, «Летающие апсары» Ксу Юнксин И Чен Давей, «Фестиваль в Тянь-Шане» Гу Гуанрен.

Минъен Ли так классифицирует виды выступлений ШСО в 1980-е годы: «1) новогодняя музыка; 2) музыкальная оценка и обучение через китайскую музыку; 3) празднование дня рождения нации и официальные правительственные концерты; 4) исполнение мелодий друзей материкового Китая; 5) приглашения из разных учреждений» [10, 46]. Среди всего перечисленного, новогодний фестиваль – самый большой. Поэтому музыка, которую выбирает оркестр, знакома аудитории и вписывается в категорию «традиционной», поддерживая в людях ощущение преемственности. Во время новогодних концертов оркестр представлял публике как знакомый репертуар, так и новые композиции, связанные с новогодней атмосферой – «Счастливого Нового года» Чен Яцин, «Празднование Нового года» Ю Дамин, «Увертюра весеннего фестиваля» Ли Хуанжи и др.

Начиная с 1980 года, симфонические сочинения были необычайно востребованы в мате-

риковом Китае, поскольку они пришли на волне воодушевления политическими и социальными свободами и воспринимались как порождение политики реформ и открытия границ. Реформы, осуществленные Дэн Сяопином, были направлены на то, чтобы открыть мира и широкое коммерческое развитие в пределах материкового Китая. Такая политика позволила стране в значительной степени восстановить связь с Гонконгом. С окончанием периода военного положения в 1987 году Тайвань также восстановил значительные культурные контакты с материковым Китаем.

Популярность дирижерской профессии в Китае резко возросла. Этому способствовала открытость страны для внешнего мира, возможность представлять искусство Китая за рубежом. Тем не менее, очевидная свобода творчества полностью не освободилась от влияния государства и политики, и эта связь была достаточно выраженной. Во многих контекстах творческое наследие композиторов было не только проявлением собственного индивидуального творчества, но и символом преобладающей политической культуры и влияния государства. Необходимость поддерживать политическую идеологию отличает Шанхайский китайский оркестр от других оркестров, но оркестр также отражает и собственную идентичность, олицетворяя дух Шанхая. Так, в концертах 28–29 сентября 1990 года было исполнено «Шанхайское каприччио» Цюй Цюньцюаня, посвященное сорокалетнему юбилею со дня основания Китайской народной республики. Шанхайским оркестром были предприняты концерты, предназначенные для привлечения более разнообразной аудитории: чтение древних стихов и объединение их с хоровым исполнением в сопровождении современного китайского оркестра или объединение современной китайской оркестровой музыки с электронной инновационной музыкой *тибы*. Подобным концертом был «Звук весны», проводившийся 2 и 3 января 1990 года, где музыканты исполняли на китайском электронном инструменте «Полёт шмеля» Н. Римского-Корсакова.

14 октября 1990 года по приглашению США коллектив ШСО дал свой первый концерт в Карнеги-Холле в Нью-Йорке в ознаменование 100-летия со дня основания этого замечательного концертного зала. Симфонический оркестр, состоящий исключительно из китайских музыкантов, впервые вышел на американскую сцену и завоевал признание публики. На следующий день «New York Daily News» признал ШСО «оркестром мирового уровня» [11].

В 1993 году компания «*Ars Formosa*» пригласила Шанхайский китайский оркестр на Тайвань. С 19 по 26 октября концерт проходил под названием «Тайваньский тур Шанхайского китайского оркестра 1993 года». Концерт проводили Ван Юньдзи, Ма Шэнлун и Фань Чэнву. Линь Юйтин, бывший в то время дирижёром Национального китайского оркестра Тайваня, вспоминал об этом событии в 2013 году в своем интервью: «Это был первый тайваньский тур Шанхайского китайского оркестра, музыканты хотели, чтобы выступление было наилучшего качества, поэтому они подолгу репетировали. Выдающийся музыкант – исполнитель на эрху Мин Хуфен гастролировал вместе с ними, поэтому не было сомнений, что концерт будет великолепным» [10, 103].

Три года спустя, в 1996 году, с 30 апреля по 4 мая на Тайване проводились совместные концерты Шанхайского китайского оркестра и Национального китайского оркестра Тайваня, которые состоялись благодаря Чэнь Юйгану и Цао Пэну. Шанхайский китайский оркестр был снова приглашён компанией «*Ars Formosa*», но на этот раз к участию в организации концертов присоединилось больше правительственных ведомств. Эти департаменты состояли из Совета по делам материка, Министерства образования Китайской Республики и Министерства культуры Китайской Республики. Приглашения от различных департаментов показывают, что концепция обмена привлекает много внимания и что они считают новаторский культурный обмен весьма важным.

Вскоре после второй поездки на Тайвань, 7 июля 1996 года, Шанхайский китайский оркестр пригласил тайваньского дирижёра Лин Юйтина для участия в концерте под названием «Сентиментальность взаимоотношений». 24 июня 1995 года Региональный совет пригласил Шанхайский симфонический оркестр выступить в гонконгской ратуше Цуэн Ван и в ратуше Ша Тин.

Несмотря на то, что у Шанхайского китайского оркестра было много контактов с внешним миром, оркестр сохранил некоторые традиции, существующие с момента его основания. Например, проводились новогодние концерты и организовывались выступления, подчёркивающие важность китайской культуры, такие как Год Дракона, Фестиваль фонарей, мемориальные концерты в память о выдающихся композиторах, например, посвящённые Хуа Яньцзюню (ноябрь 1993 года), Лю Тянь Хуа и Чжа Фуси (3 ноября 1995 года). Хотя материковый Китай открывал свои двери для других стран, он продолжал придерживаться всё той же политической идеологии в отношении китайского народа. Это укрепило преемственность того, что правительство считало соответствующей культурой Китая. В то же время материковый Китай пытался подчеркнуть черты, отличающие китайскую культуру от других культур, чтобы отделить себя от влияния со стороны.

Необходимо отметить участие ШСО в крупных музыкальных мероприятиях: Фестивале Искусства, Шанхайском Международном Фестивале искусств, Международном Музыкальном Фестивале «Шанхайская Весна», Пекинском Международном Музыкальном Фестивале, Гонконгском Фестивале Искусства, Международном Музыкальном Фестивале в Макао, Фестивале Весны в Северной Корее и др. Все больше расширялась и гастрольная деятельность оркестра. Так, в сентябре 2003 года ШСО выступал в одиннадцати городах США. В 2004 году был предпринят тур по Европе в рамках «китайского французского года культуры» [11]. 20 июня 2004 года ШСО выступил

в концертах, посвященных празднованию 125-й годовщины Берлинской филармонии. В 2010 году китайский музыкальный коллектив был первым приглашен для выступлений в Центральном парке Нью-Йорка в рамках ежегодной серии симфонических концертов в Центральном парке.

В настоящее время главным дирижером оркестра является известный музыкант Лонг Ю (родился в 1964 году). Он является внуком выдающегося китайского композитора Дин Шаньдэ, который дал ему основы музыкального образования. Затем Лонг Ю учился в Шанхайской консерватории и Высшей школе искусств Берлина. 6 сентября 2014 года к своему 135-летию Шанхайский симфонический оркестр получил в подарок от городских властей новый концертный зал на 1200 мест [13]. Строительство зала длилось 6 лет. Этим радостным мероприятием открылся концертный сезон оркестра 2014/15 года, состоявший из более 100 выступлений. Из известных солистов – на сцене блистательный Ланг Ланг, среди дирижеров – Зубин Мехта, Чарльз Дютуа, Владимир Ашкенази и Кшиштоф Пендерецкий и др. В гастрольных поездках – залы Венской, Парижской, Лондонской, Мюнхенской филармоний, а также эксклюзивный контракт Deutsche Grammophon с Лонг Ю и Шанхайским симфоническим оркестром к 140-летию коллектива [13].

Свои основные усилия ШСО концентрирует на развитии классической и национальной оркестровой музыки в Китае. «Профиль Шанхая как международного города, открытого для мира и культурного обмена, делает его идеальным местом для знакомства со свежими идеями и поиска путей объединения лучшего из китайской и западной культуры», – отмечает Лонг Ю. – Мы полны решимости обратиться к людям по всему миру и теперь сможем связаться с новыми слушателями. Я с нетерпением жду записи произведений китайских композиторов и обмена ими, а также замечательного мастерства, которое Шанхайский симфонический оркестр при-

вносит в великолепный симфонический репертуар с международной аудиторией» [9].

Клеменс Траутманн, президент Deutsche Grammophon, добавил: «Художественная работа, которую Лонг Ю проводит с Шанхайским оркестром за последнее десятилетие, поистине замечательна. Это отражено сегодня в его громких международных связях и во впечатляющем гастрольном расписании оркестра, включая его дебют на прошлогоднем летнем фестивале в Люцерне. Эти записи помогут привлечь внимание всего мира к выдающимся музыкальным достижениям Лонг Ю и Шанхайского симфонического оркестра, а также укрепят и без того значительную репутацию Deutsche Grammophon в Китае» [9].

Выводы. Шанхайский симфонический оркестр, старейший музыкальный коллектив в Китае, сегодня является не только своеобразным «маяком культуры и искусства города Шанхая» [1], но национальным музыкальным символом всей страны. Основными вехами развития оркестра можно считать следующие этапы:

1. Период зарождения (1879–1917). Военные оркестры в небольшом составе, в котором участвовали европейские музыканты и инструменты, китайские музыканты искали новые формы адаптации национальных инструментов и приемов игры к западной симфонической музыке.

2. Период становления (1919–1948). Основная роль принадлежит выдающемуся итальянскому дирижеру М. Пачи, который расширил состав оркестра, привлек к игре китайских музыкантов, а затем и китайских слушателей.

3. Период расцвета (1949–1965). Несмотря на политическую заангажированность, оркестр стал полностью «китайским» вследствие получения высокого образования национальных кадров. 1952 год считается точкой отсчета деятельности национального профессионального симфонического оркестра – ШСО.

4. Период кризиса (1966–1977). В результате культурной революции деятельность оркестра

постепенно прекратилась вследствие перекоса программ в сторону пропагандистской направленности и репрессий многих выдающихся китайских музыкантов.

5. Период воссоединения с миром (с 1978 года). Восстановление связей с Тайванем и Гонконгом способствовало бурному подъему китайского симфонического искусства, что демонстрирует деятельность ШСО. Стремительный взлет про-

фессионализма, гастрольные выступления в лучших залах мира.

Таким образом, за 140 лет своей деятельности Шанхайский симфонический оркестр прошел путь развития от небольшого состава медных духовых инструментов, на которых исполняли музыку исключительно европейцы, до национального оркестра мирового уровня, состоящего из китайских музыкантов.

Список литературы:

1. Концерт в Шанхае: Шанхайский симфонический оркестр URL:<https://www.classictic.com/ru/80/29333/> (дата обращения: 12.02.2019).
2. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: диссертация ... кандидата искус.– Санкт-Петербург, 2016.– 213 с.
3. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: диссертация ... кандидата искус.– М., 2003.– 275 с.
4. Шанхайский Симфонический Оркестр (Shanghai Symphony Orchestra). URL:<https://specialradio.ru/oih/shanxajskij-simfonicheskij-orkestr-shanghai-symphony-orchestra/> (дата обращения: 22.01.2019).
5. Шанхайский симфонический оркестр URL:<http://ru.knowledgr.com/06540649%80> (дата обращения: 10.12.2018).
6. Шанхайский Симфонический Оркестр (Shanghai Symphony Orchestra) URL:<https://specialradio.ru/oih/shanxajskij-simfonicheskij-orkestr-shanghai-symphony-orchestra/> (дата обращения 17.11.2018)
7. Ю Лонг. URL:<http://ru.knowledgr.com/01432147/%b3> (дата обращения: 05.02.2019).
8. Ян Янь. Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960-е-1970-е годы // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.– Харків, 2018.– Вип. 49.– С. 198–211.
9. DG signs Long Yu and the Shanghai Symphony Orchestra URL:<https://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/dg-signs-long-yu-and-the-shanghai-symphony-orchestra> (дата обращения: 05.02.2019).
10. Ming-yen Lee. An analysis of the three modern chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater China: Diss. Dr. Ph.; Kent State University, 2014.– 227 p.
11. Shanghai Symphony Orchestra (Chinese: 上海交响乐团) URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_Symphony_Orchestra (дата обращения: 15.12.2018).
12. Shanghai Symphony Orchestra. Official site. URL:<https://www.shsymphony.com/> (дата обращения: 05.02.2019).
13. Zhang Qian. Orchestra to open season in new concert hall. Shanghai Daily. URL: <https://archive.shine.cn/feature/art-and-culture/Orchestra-to-open-season-in-new-concert-hall/shdaily.shtml> (дата обращения: 05.02.2019).
14. 上海交响乐团音乐厅 URL:<https://www.228.com.cn/venue-53555105.html> (дата обращения: 05.02.2019).

Section 3. Theater art

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-63-65>

*Boltaboeva U,
Usmonov Sh.,
Rahmonova N,
Fergana regional branch of Uzbekistan
state institute of art and culture
E-mail: boltaboyeva.umidaxon@mail.ru*

CREATIVE PERSON – THE ROLE OF LIVE WORD IN EDUCATING AN ACTOR

Abstract. This article focuses on the power of the word in the scene, its magic, its role on the scene, and its peculiarities. The item also studies the methods of using the words by actors produced by the playwright.

Keywords: Actor, playwright, director, dialect, pronunciation.

“The glory of the word pearl is so great that nothing more precious can be found. Even for four pearls of the world – the water, the air, the earth, and the fire and for stars in the sky the word is the frame.”

As the word’s value and function on the scene are multiplied more than once in life, and the importance of conveying it clearly and naturally to the viewer increases, the educator should be able to approach the word as to “the artery of the performing arts”. The scenic word is unique in that it has profound meaningful action. It requires a comprehensive study of the meaning, content and tone of the actor, and continuous training in the direction of the various points of influence – mind, imagination, emotion.

The word on a paper comes alive when it is executed and read with beautiful pronunciation. The effect of a word on a paper can vary dramatically, depending on the skill of the performer. The execution (pronunciation) of the word is particularly important on the scene. As for Shakespeare’s “Othello”

tragedy, there is a scene when Othello shouts to Desdemona “Kerchief!”, “Kerchief!” This scene was performed by different actors from around the world. Some have voiced violence, some have implored, others have tragic tones. Based on this, it is possible to say that in each performance, each actor has his or her own unique vision and understanding. It is obvious that the promoters of the speech culture are primarily actors. The actors sing the hopes and feelings of our people through the images they create. At the same time, they are encouraged to do good things and to learn to distinguish right from wrong. That is why speech and live speech are the most important issues.

The state of stage speech in modern performances currently being shown in theaters of our country requires special research. Because the level of speech of the actors is not so good. The weirdness of actors’ speech, the use of vocabulary, the disrespect of the word, the use of irrelevant phrases are offensive to

many viewers. The great actors and actresses that have come to the attention of our people can serve as an example for young people. The great task of our theater leaders and creators is to continue the creative work of our great actors and directors, who have brought the Uzbek language and the culture of the speech to a higher level, even under difficult circumstances. The clear, fluent, expressive and vocal pronunciation of the actor, director and vocalists play an important role in conveying the main idea of the plays that are being shown in our theaters. It is no secret that lately the issue of stage speech has been overlooked by both directors and theater critics, and superficial criticisms have been made in the process of discussing performances. Actors' actions, motions and speech are crucial in creating scenes and animating events. The more effective the word, the easier it will be to achieve its intended purpose. The language of the playwright certainly plays an important role in this. At the same time, the skill and collaboration of the actor and the director in the theater are very important. These ideas are based on the expertise of the experts over the years.

Each of us should have a worthy contribution to the development of the Uzbek language. We must remember that the power of our speech depends on the choice of words, where, how, and in what way we use it. This is especially true of theater actors, teachers and students, television and radio broadcasters, people of all cultures and backgrounds, and it is both a debt and a duty to master it carefully. Every language master must take responsibility for what he or she is saying, especially knowing where and how to use words with two or more meanings. From TV and radio speakers, to actors and actresses in theaters and cinemas, everyone should use the resources of the Uzbek literary language appropriately and effectively. We need to be vigilant with unnecessary pronunciations and accents. For example; Is it too ugly for the TV or radio to use the phrase "lifting the dead" instead of saying "carry the body"? How can it be if we don't distinguish the difference between the

actor and the artist, and the difference between the student and the pupil? Generally speaking, a lecturer in public, a fluent and eloquent speaker, must not speak the dialect; it has always been a requirement of the time. It is disrespectful and dishonorable to the Uzbek literary language to speak publicly offensive speeches. Overcoming these deficiencies puts a great responsibility not only on educators but also on all adults. After all, it is important for us to instill in our children the interests of our country and our sacred values, to educate them and help them to become highly educated and knowledgeable people.

Uzbek language is the glory of the Uzbek nation, and respect of it must be shared by all from adults to children. We must learn to love and respect the Uzbek language from parents at home, nurses in kindergartens, teachers in educational institutions, and professors and teachers at universities. In the book of the First President of the Republic of Uzbekistan Islam Karimov "High spirituality is an invincible force" said: "It is known that self-awareness, the expression of national consciousness and thinking, the spiritual connection between generations is expressed through language. All the good qualities are absorbed in the human heart with the unique beauty of the mother and the mother tongue. Mother tongue is the spirit of the nation". (1.83 – b).

Art and culture pedagogy has its own peculiarities that are totally different from other areas. Great scholars teach that in every field, every word must be a "performance" that has the moral and aesthetic perfection.

The actor and the director seem to be the translator as they recreate the existing dramatic work. This is probably why translation is called art of reproduction. Thus, if the actor is not vigilant in the pronunciation of each word, the meaning given by the word itself may also reveal a different meaning depending on the actor's pronunciation. For example, when you say "thank you", the positive and negative meanings depend on the pronunciation and tone of the actor. Whether the word comes from the actor's language,

he or she must become an artistic figure on the stage, otherwise it should not be said. Because the language of the scene wants vibrancy, shortness and stamina. The words or phrases conveyed to the audience on the stage must conform to the norms of the Uzbek literary language, and the actor who creates the character must act in accordance with the rules of the Uzbek language when speaking in the language of his hero. There is a lot to say in the voice and tone of an actor who transmits every word or combination of words from the stage to the audience. It all depends on the skill of the actor. Whether the actor is crying while playing the role, the audience should also cry, whether he laughs or the audience laugh. It should come about by itself, not by force. Only then does the combination of the director and the actor appear.

The voice of the actor on the stage should not always be the same. When he feels annoyed, now the tone is moderate and then laughs, and now the tone should be completely different. It is inconceivable for the actor to say the words written by the playwright in his own way. It all depends on the skill and experience of the actor, that is, his skill. The theater is also a place where careful approach is needed. It is just a place where you must enter and speak with a pure heart.

The art of the word always reflects the spirit, pain and problems of its time, and has always been a great asset to the processes of universal development. The

diversity of the imaginative world of the young artist is connected with his awareness of fiction and art. One of the key factors of being a creative person is to be aware of the masterpieces of our literary literature, to study the best works of fine art, music, theater and cinema, television. Every teacher who has a creative experience in the word arts should be careful about the process of selecting a literary text.

Every pronunciation of every word and every phrase is of course appealing to the listener; Our great ancestor Alisher Navoi, in describing the words, said: “The glory of the word pearl is so great that nothing precious like pearls can be unseen. The pearl of water, air, earth and fire, and the glory of the stars in the sky is a word” And the glory of the word can be attributed to the holder of the high.

We need to prepare students from the first stage to fully understand the value and importance of the word. All of the first-ever creative technical exercises are designed to provide students with freedom, aspiration, imagination, performance, and naturalness, which will help them to understand the word on the stage, to use the word properly, and how to communicate.

To conclude, all artists who are engaged in live performance in theatrical art should thoroughly study the components of the “Speech”, in particular the entire analytical process of text processing. Only then will we reach our goal.

References:

1. Nosirova A. Live word art.– Tashkent. Music, 2009.
2. Alieva N. My life in art.– Tashkent. 1978.
3. Pulatov I. The stage speech.– Tashkent. 1994.
4. Djumanov I. Artistic vocabulary.– Tashkent. Abu Press Press, 2015. st skill.

Section 4. Theory and History of Art

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-66-69>

*Askarova Zilolakhon,
Basic doctoral (PhD)*

*The National Institute of Arts and Design
named after Kamoliddin Bekhzod
E-mail: askarova88@bk.ru*

THE IMAGE OF WOMEN IN THE REALISTIC INTERPRETATION OF THE INDEPENDENCE PERIOD

Abstract. This article describes the interpretation of the portraits of women in the works of contemporary painter Akmal Ikramdjanov. We see the artist deep understands of human concept in creating realistic interpretations of women, his attempt to reveal the character of women, and the artistic expression of the universal human spirit and expression.

Keywords: female, portrait, realism, image, aesthetics, self-portrait, color, plastic, fabric, artist.

Contemporary art, the main type of fine arts of Uzbekistan, has evolved gradually and each stage has its own new artists. For many years, nationalism and humanity have been expressed differently in the painting world of Uzbekistan. In art, nationality is not created in one day, it is a product of the efforts of many artists for many years. Each era will have its own creators and its own heroes. The theme of “woman”, reflecting the inner feelings of person, political economic and cultural, educational changes, nationalism and humanity, allows to connect the creativity of artists with more pressing problems.

The portrait is such an image of a person, in which it reveals not only the external appearance, but also the inner world and psychological features. Artists who created the image of women in the genre of portraits, the building of a strong realistic school in Uzbekistan carried out a fine dynasty of portrait painters.

It is recognized that such masters of portrait as A. Abdullaev, R. Ahmedov, R. Choriev, S. Ab-

dullaev, S. Rahmetov, A. Ikramdjanov are widely recognized in the world. In addition, artists such as L. Ibragimov, J. Usmanov, G. Kadyrov, A. Nur, N. Imamov, M. Isanov and others, who created the image of women in avant-garde interpretation, can be mentioned.

In their works, the image of women represented the aesthetic ideal, the image of a positive hero. First and foremost, we see that our artists have a deep and broad understanding of the concept of a woman in the creation of a female image, an attempt to reveal the character of a woman, and the artistic expression of the universal spirit of a person expressing Uzbek shyness and embarrassment. In the history of mankind, women have been singing as symbols of beauty and peace. It cannot be denied today.

It can be seen in the artist's works. Akmal Ikramdjanov is one of our artists who today portrays women in a different way and expresses their innermost feelings in their works. There are so many different talents

in the creative world, one cannot go out of its own environment, the other does not fit into it, seeks its own and artistic aesthetic world, and the other navigates the spirit of regret and past times with a spirit of own and floats in the depths of human problems, the fourth type of creators give the power of imagination and the wing of thought, it holds the halter of future and future dreams, intentions, and goals. Such a thought engages a person when it comes to the life and creativity of a true member of the Academy of Arts of Uzbekistan Akmal Ikramdjanov.

“In the state of mind of the artist, – says the artist, over time, by the will of fate there are different changes. After the 1990–92’s I began to see the spiritual need for portrait art. These years were for me a period of interest in history. At the same time, my passion for continuing the path of the teacher artists to the truth of life and the way of truthfully portraying the human figure has increased. Self-portrait and then I started working on pictures of my daughters...”

In the portraits of Akmal Ikromjonov during this period, a tendency is felt to reveal the inner and outer beauty of a person due to plastic sharpness through color and color integrity. The integrated colors gave the artist an artistic and aesthetic sense, consistent with the inner and outer beauty of the painting. His works such as “Self-portrait”, “Komila”, “Khosiyat”, “Malika” and “Madina” give warm illumination to the human heart, spiritual maturation, and refined imagination.

The artist clearly shows that beauty is a reflection of national and universal aesthetic values. It is very important for the artist to feel the color palette and be able to apply them skillfully, to cheer up the meanings in the painting, to give a glittering make-up as if it were stained with fine details, or to create noticeable irregularities as in sculpture, all this is very important in creating a painting that will attract the attention of all. Having these qualities, a painter achieves the creation of a strange landscape of truth, a clear display of time and space. The viewer feels the universe in his work as if in a mirror.

The art must stir the heartache, as V. Kandinsky said, the “spiritual vibration”. The painter must also evoke emotions, mood through his work. It is very difficult to achieve this. To do this, the artist must have the talent to be gifted by nature. The artist should clearly emphasize the changes that occur in life, the sad state of people, the pace of times and historical changes. Rare paintings are born to the world when technical knowledge and skill are harmonized. This process takes place in a state of mind, which can not be measured by the intellect, but only by feeling, understanding through the soul.

In the late 1980s, A. Ikramdjanov created paintings with socio-dramatic significance. While social processes are not indifferent to people, it was important that the artwork, such as fine jewelry, does not become a fading instrument of politicized prices and attitudes. Akmal Ikramdjanov managed to solve this problem as well.

On the cardboard “Alanga” (“Flames”), dedicated to the burning of women, the technique of painting turns into a bright metaphor, and the red, green color scheme evokes imagination as a symbol of a woman dressed in a double-sided snow-white dress. The green is an existing life, and the red is the other. The thin, black stripes in the picture reflect the despair of desperation. The color of the cardboard forms a space with an impressive image, which protects it from resembling a poster, symbolizing a feeling. The same generalized stylistics and the same symbolic palette of red, green, white color are devoted to the Afghan war of the painter.

The artist has a lot of paintings dedicated to women. Another of the works that attracted attention from them is this – the cartoon “Indian girl”. The picture shows a slight change in the plate forms. They are presented in the form of a rectangular geometrical shape, the edges of which are sharply blackened. And this gave the image graphics and all the mystery.

The pursuit of philosophical generalization of ideas became the basis for the creation of a series of specially thematic paintings. In addition to

national problems, literary and mythological images and plots began to be reflected in them. The images of the generalization of the soul were depicted on the cardboard “Onalar zamini” (“Mothers’ soul”). As can be seen from the appearance and color of clothes, memories and sketches of the results of his trip to the Surkhandarya Oasis served as the basis for this. Unlike the works of the series “Women of Surkhandarya”, where the overall plasticity and sharp edges of the forms prevail, the artist wrote in this picture the details of the dresses, the faces, the household items and the landscape with care and accuracy. The women’s face is photorealistic and epically magnificent at the same time.

Plastic and color techniques used in these works of the artist are reliable and figurative. In particular, let’s take a portrait of a middle-aged woman with many children “Bodomkhon Aya”. She is in a dress decorated with bright yellow, red flowers and on the head is a white scarf. Her portrait is written in dark blue on a background with a steep line. And on the back of the Bodomkhon Ayah, there is a picture of the fading of multi-flowered lines symbolizing the local landscape. Such a method makes it possible to brightly reflect the image of the “Bodomkhon Aya”, which, even in difficult times, does not lose hope, aspiration for life and can capture itself.

Akmal Ikramdjanov’s portraits dedicated to women tend to reveal the inner and outer beauty of a man thanks to plastic clarity through color and color integrity. Having a holistic form, the colors have acquired an artistic and aesthetic meaning corresponding to the interior and exterior beauty of the painting. Portraits such as “Komila”, “Khosiyat”, “Malika”, “Madina” are considered such works.

One of the important aspects of the artist’s creative mind is to pay serious attention to the world cultural heritage, bright creative achievements of world and national art. Therefore, the effective harmonization of the cultural achievements of the West and the East in his creative endeavors is an important feature of the work of many national artists

in Uzbekistan. This feature was used by the artist in 1992 to create a series of portraits of his daughters – Komila, Malika and Khosiyat. And in 1993 he worked on the portrait of the ambassador of Japan to Uzbekistan Mr. Magasaki. In this series of portraits, the painter used a single-tone background, following his style of detail-free.

But taking into account the specific nature of their daughter, in each case used the main spectrum of colors, respectively. The color and size of the dresses, as well as the circumstances of the images in which the portrait was being processed, some details were also not overlooked from his point of view. The portrait of Malika was done in red-brown tones. It looks as if her body is coming from the inside.

Combining the hands of Malika with femininity, the fact that her attention is concentrated in one place, the thoughtfulness in her eyes indicates that she is a person with an independent mind, striving towards her goal. The artist used inspirational colors to create the “Portrait of Komila”. The little girl holding a black puppy in her hand is depicted on a warm background with a bright brown. The image of the girl is based on the contrasting colors of red, black and brown.

And the “Portrait of Khosiyat” is written in dark grey tones, in combination with the colors of white and peas on the shirt. The little girl sitting in her hands holding an apple, a little impatient, a dismayed state. His slightly cautious look indicates that he is emotionally involved. This can be understood from his eyes before entering the position he chooses. In the “Adras”, the highest idea is based on the national fabric. One of the fabrics that evokes imagination in a way embodied in the figure of Uzbek beauty is an adras. Adras sings the history of Turkistan. And this is an indication of the artist’s desire to open up to the commonality, the complex character of nature. In this composition, consisting of three figures, the middle is depicted as a man, and on the two edges are women.

The abundance of the types of adras, whose clothes on the shoulders of women have turned a thousand different tones over the centuries, dem-

onstrating unusual charm, has not been left without the attention of the creator. During his career, Akmal Ikramdjanov made a lot of efforts to portray the image of a woman, her figure and inner feelings. She freely expresses the high appreciation of the patience, courage, and honor of Uzbek women. It is known that even in his works “Malika“, “Madina”, “Khosiyat”, the face of a subtle creature always tries to be bright, cheerful. Each piece pattern that appears with the participation of girikh lines is shown.

Akmal Ikramdjanov is not only a national artist, but also a well-known artist who is able to present

contemporary artistic and philosophical events in the spirit of the nation. The edges of the creator are different, but they serve only one purpose, that is, to create beauty.

In conclusion, we can say that there are a lot of artists in Uzbekistan who represent the image of the Uzbek woman in the fine arts. The role of women in society, their hard work, nature, dedication and many other positive qualities are reflected in their works. Although the images of women in the works of the creators are different, they are all represented in one sense, as a symbol of beauty.

References:

1. Ахмедова Н. Р. Живопись Центральной Азии XX века: традиция, самобытность, диалог. – Ташкент, 2004.
2. Абдуллаев Н. А. Ўзбекистон санъати тарихи. – Ташкент, 2007.
3. Икромжонов А. Каталог – Ташкент: “Тонг” 2002.
4. Икромжонов А. “Рассом, давр, тақдир”, – Ташкент: “Санъат”, 2012.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-70-73>

*Atakhanova F. Z.,
Head of the department "Fashion Design"
Associate Professor, National Institute of Arts
and design them. Kamaliddin Behzod
E-mail: 167216@mail.ru*

ETHNO-STYLE: ON THE CATCHES AND REALITY (ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF DESIGNERS OF UZBEKISTAN)

Abstract. The article considers the ethno-trend in modern Uzbek costume design. An overview of the creativity of both eminent and young designers from Uzbekistan who use elements of national and traditional costume in modern models is given.

Keywords: national costume, traditional dress cut, color, ethno-style, Uzbek brand, identity.

*Атаханова Ф. З.,
заведующая кафедрой "Дизайн одежды"
доцент, Национального института художеств
и дизайна им. Камалиддина Бехзода
E-mail: 167216@mail.ru*

ЭТНО-СТИЛЬ: НА ПОДИУМАХ И РЕАЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИЗАЙНЕРОВ УЗБЕКИСТАНА)

Аннотация. В статье рассматривается этно-тенденция в современном узбекском дизайне костюма. Дается обзор творчества как именитых, так и молодых дизайнеров из Узбекистана, которые используют элементы национального и традиционного костюма в современных моделях.

Ключевые слова: национальный костюм, традиционный крой платья, колорит, этно-стиль, узбекский бренд, самобытность.

Введение. Мода XXI века характеризуется своей быстротечностью, причем быстротечностью со всё более возрастающей скоростью, а также смешением стилей, диффузностью, эклектикой приемов и принципов. Особенно ярко это заметно в искусстве создания костюма и моде.

Но, не смотря на ускоряющийся ритм модных изменений, существует постоянная тема – образы, взятые из традиционных культур и этнографии.

В современном дизайне одежды и моде «этно-стиль» (или этно-направление, фольклорный стиль) характеризуется как стиль, придающий

современной одежде черты национального и традиционного костюмов. Стилизованными могут быть весь ансамбль или отдельная его часть. Порой модели включают в себя подлинные детали традиционного костюма [1, 408].

Использование традиций народного костюма при моделировании современной одежды – один из наиболее интересных и перспективных путей в области дизайна, завоевавших устойчивую популярность. Ведь одежда более всех других элементов материальной культуры отражает национальный характер народа и от-

носится к числу устойчивых этнических признаков [2, 5].

Издавна в Узбекистане важную часть художественной культуры представляли домашние промыслы по изготовлению одежды, отличавшейся многообразием материалов, форм покроев, цветовой гаммы, отделок, украшений. Функционально оправданное этническое своеобразие наряда предопределено природно-климатическими условиями, особенностями хозяйственно-бытового уклада, художественно-вкусовыми предпочтениями, поверьями в символику орнаментальных композиций. Формы одежды, создававшиеся в течение многих веков, и ее отдельные элементы, декоративное оформление, колорит свидетельствуют о приспособлении народного костюма к природно-климатическим условиям края. Особенности одежды определялись возрастом, социальным положением людей, которые ее носили, мировоззрением, горестными или радостными событиями, хозяйственными циклами. Эти нормы и требования влияли на используемые ткани, их оформление и рисунок, расцветку, величину и покрой предметов одежды [2, 76].

Самобытный узбекский костюм, его история формирования всегда вызывала интерес у историков, этнографов, искусствоведов. Значимый вклад в изучение узбекской традиционной и исторической одежды внесли такие исследователи как Сухарева О. А., Пугаченкова Г. А., Лобачева Н. П., Абдуллаев Т. А., Фахреддинова Д. А., Рахимова З. И., Садикова Н. С. Результатами этих исследований являются описания и рисунки костюмов, их элементов и составляющих, а также формы, кроя, декора различных видов одежды, обуви, дополнений в виде ювелирных украшений, платков, головных уборов, поясов. В данных исследованиях изучаются определённые характерные особенности всех видов одежд, приёмы их ношения, региональные отличия, обрядовая и возрастная одежда.

Кратко характеризуя особенности традиционного узбекского костюма, следует отметить,

что женская одежда представляют рубахи и платья (куйлак), халаты (стеганные ватные или без стежки), мурсаки, штаны (лозим, иштон). Они украшались вышивкой, отделочной тесьмой, строчками из разноцветных ниток. Ткани – в основном кустарной выделки бухарский шелк и бархат из дорогих тканей, кимхоб, банорас, бахмал, ханатлас, бекасаб и адрас. Головные уборы (платки, тюбетейки) характерны для каждого района. Например, образцы тюбетеек из Самарканда, Бухары, Ферганы, Шахрисабза, Ургута, Джизака, относящихся к XIX–XX вв., разнообразны по форме и орнаментации. Ювелирные изделия составляли кольца, браслеты, футляры для амулетов, нагрудные и налобные украшения, серьги, бусы, пряжки. Очень богата и разнообразна вышивка, которой декорировали и одежду, и предметы быта, и интерьер.

Материалы и методы. Вышеуказанные исследования имеют огромное эстетическое и научное значение. Особенно для творчества художников и дизайнеров, которые используют этническую тематику в своём творчестве. Ведь яркий образ, создаваемый через использование орнамента, национальных тканей, необычных конструктивных традиционных форм делает его оригинальным.

Образцы народного творчества вдохновляют сегодня многих художников-модельеров из Узбекистана. Эмоционально-образное начало народного прикладного искусства особенно привлекательно для дизайнеров.

С обретением Республикой Узбекистан независимости дизайн стал одним из популярных видов художественного творчества, чему способствовали развитие рыночных отношений, открытие многочисленных предприятий малого и среднего бизнеса, активизация в налаживании международных культурных связей, информатизация общества. Более того, дизайн вошел в орбиту культурной политики молодого независимого государства, что нашло отражение

в постановлениях правительства Узбекистана, посвященных развитию сферы дизайна. Большое внимание дизайну стало уделяться и в сфере художественного образования [5, 10].

В Узбекистане успешно творят и демонстрируют свои работы несколько дизайнерских организаций, ряд брендов и независимых дизайнеров. У каждого из них имеется свой уникальный стиль. Несмотря на это, в их творчестве можно проследить приверженность к национальным мотивам.

Уже несколько лет в коллекциях Ассоциации модельеров Узбекистана «Осиё рамзи» («Символ Азии») пропагандируется актуальность традиционного узбекского костюма, особенности его национального кроя. В коллекциях разрабатываемых модельерами данной организации можно увидеть многослойные модели, прообразами которых послужили чапаны, мурсаки, платья. Очень широко используются национальные ткани. Данную тенденцию можно проследить и в работах дизайн-студии «Шарк либослари» («Наряды Востока»).

Эксперименты в подобном направлении проводят и другие дизайнеры.

Если в начале своего творчества Саида Амир предпочитала необычный, но в то же время точенный крой, замысловатые формы, роскошные ткани, то после окончания College of Fashion в Лондоне в её работах проявляется ассоциативность. Все та же необычность, но уже не в конкретной силуэтной форме, а что-то «необъятное» и фактурное, но неизменно отсылающее к традициям национального колорита и декора.

В творческих работах Дильдоры Касымовой (основатель бренда *Dildora Kasimova*) широко используется сочетание очень дорогих, роскошных тканей, как традиционно национальных (такие, как шёлковый адрас и «аълобахмаль»), так и современных, так называемых европейских тканей (гипюр, кружево, шифон, бархат). Посредством гармоничного комбинирования этих тканей, создаются эксклюзивные женственные наряды, которые относятся к категории «люксовой» одеж-

ды. Причем традиционные икатовые мотивы не мешают, а наоборот восполняют лаконичность и пластичность форм.

Один из ведущих дизайнеров республики Лали Фазылова, основательница дома моды LALI, также использует узбекский икат, адрас и атлас в своих коллекциях, добавляя в икатовый узор другие орнаменты и принты с восточной тематикой. Лали Фазилова глубоко убеждена: «... что наши узбекские национальные ткани – это достояние узбекского народа. И наличие такого уникального многовекового наследия дает нам возможность заявить о себе в мире моды. Я безмерно рада, что моя идея и созданный образ западной красавицы одетой в восточные наряды были одинаково понятны и горячо приняты и в странах Азии, и Европы» [3].

Следует отметить также творческую деятельность Гулюз Умаровой (основателя дизайнерской студии *Gulyuz Fashion Studio*), Зульфийи Султон, Таисии Чурсиной (*Tais & I*), Дильнозы Эркиновой, создателей бренда *Komo Design*, которые взяли за правило объединять стиль, традиции и комфорт, создающие современные костюмы с национальными узбекскими мотивами.

Выводы. Верхняя одежда, стилизованная под чапан, использование традиционных узбекских орнаментов «бодом», «гирих» и др. в разнообразных техниках, применение разнообразной вышивки (как роскошной золотошвейной, так и простых, но мультicolorных первобытных мотивов Кашкадарьи и Сурхандарьи), обращение к традиционным восточным образам и колористике – все определяет этнотенденции в современной узбекской моде.

Исследователями современного декоративно-прикладного искусства Узбекистана отмечено, что «... при сохранении художественной традиции и системы канонов локальных центров, в творчестве народных мастеров Узбекистана XX века, где представлены все формы бытования народного искусства, усиливается индивидуально-авторское начало [4, 128].

То же самое можно сказать и творчестве дизайнеров одежды. Несмотря на то, что почти все узбекистанские дизайнеры при разработке современных костюмов, стараются чтобы все этнические особенности традиционного костюма были переданы в новых формах, понятных и интересных представителям самых разных культур, в их творчестве прослеживается индивидуальный стиль.

Список литературы:

1. Современная энциклопедия Аванта+. Мода и стиль / Отв. ред. В. А. Володин. – М.: Аванта+, 2002. – 480 с.
2. Садилова Н. С. Ўзбек миллий кийимлари. XIX–XX асрлар / Отв. ред.: П. Ҳабибуллаев, – Ташкент: «Шарқ», 2003. – 160 б.
3. URL:<http://www.sputnik.uz>.
4. Акилова К. Б. Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана. X X век, – Алматы: PRINT-S, 2005. – 288 с.
5. Акилова К. Б. «Теория, практика и перспективы развития дизайна», статья в журнале «Санъат», № 3, 11/10/2015.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-74-77>

Babich Elena,
postgraduate student, Catholic theological faculty
Charles university in Prague
E-mail: plastelinka74@seznam.cz

THE FASCINATION WITH A WOMAN AFFECTED BY HIRSUTISM. PORTRAIT OF HELENA ANTONIA FROM THE COLLECTIONS OF VELKÉ LOSINY CASTLE

Abstract. It studies the Helena Antonie's portrait from Velké Losiny castle and examines reasons why the girl diseased of hirsutism was a kind an inspiration for artists. It also examines how medical pieces of knowledges inluented this phenomenon on the late of the 16th century to the beginning of the 17th century.

Keywords: Helena Antonia, Hirsutism, St. Wilgefortis.

Today, collections in Velké Losiny chateau features a portrait of a wonderful person from the 16th century. The picture depicts a lady's half-body with long black curly hair and an enormous beard. One hand holds a belt and the other holds two tulips. She is dressed in a green dress with loose shoulders, wearing pearl jewellery and a medallion on her chest. The upper left inscription says that this 1622 portrait belongs to the bearded lady Helena Antonia, who was born in the archdiocese of Liege and raised in the city of Graz at the age of 18. This author of this picture remains unknown today, the picture contains complex allegorical symbols and is likely to have a misspelled date.

In this paper, on the example Helena Antonia's portrait from the Velké Losiny chateau, we will show how the case of a woman suffering from hormonal disorder – hirsutism, was perceived by European physicians in 16th – 17th centuries. We will also explore why the appearance of disabled people with this disease served as an inspiration for artists in the late 16th and early 17th centuries.

In bibliography Losiny's portrait of a lady with a beard was mentioned by Lenka Vaňková a Marie Mžyková. Other authors have examined more life of Helena Antonia and her images from German [1], Polish [6], Austrian and Italian collections [2].

The life of Helena Antonia is mentioned until 1599 by Gisbert Voss of Vossenburb (1558–1630), who was a personal physician at the Archduke's court in Graz. From his letter to Marco Antonio Olm [3, 307], we learn that Helena Antonia was born in Liege, Belgium, in 1579 [1, 42]. A black beard already began to appear at the age of nine, unable to be shaved because it grew so rapidly. Her parents were poor, so they entrusted their daughter to the bishop's court in Liege. At that time, the post belonged to Archduke Cologne – Ernst of Bavaria (1554–1612). Later, Helena Antonia became a member of the fraucimore at the Archduke Court in Graz, where she was raised by Maria Anna of Bavaria (1551–1608). With this mention, Gisbert Voss ends Helena Antonia's biographical data.

To this day, several pictures of Helena Antonia as a bearded lady have been preserved. The oldest is a portrait of a 16-year-old Helena from an unknown artist from 1595, which comes from the collections of Vilem V. of Bavaria [4, 202]. Painting depicts half-body of sixteen years old girl with a beard. Upper inscription says: „*Helena, ex familia Ser(enissi)ma Ducissæ Bavariæ, A(nn)o 1595, ad vivum et naturaliter depicta, et delineata*“ [1, 43–44].

Another documented rendition of Helena is the graphic by Dominic Custos of 1597. The depiction

depicts a figure of an eighteen-year-old girl in a rich aristocratic dress with jewellery and a thick, long beard. The text below confirms that Helena Antonia was born in the Archbishopric of Liege and at the age of 18 was raised by the widowed Archduchess Maria of Austria: „*Helena Antonia nata in Archiepiscopatu Leodiensi Aetatis sua 18. a Serenissima Archiducissa Austr. Maria Vidua Gracii educata. Helena Antonia geboren im Ertzbistum Littich Ihres alter 18 jar Ertzoge zue Grätz*”. It is a question of who this graphic was created for. It is known that Dominic Custos was not only receiving orders from Ferdinand II, Archduke of Austria but also from Rudolph II. However, more copies of this graphic have been preserved. Marko Antonio Olmo writes that the copper-engraving by Dominic Custos, depicting Helena Antonia, was sold in 1597 in the form of printed leaflets [3, 307]. The same information had provided by German physic Johannes Schenck von Grafenberg (1530–1598) [5, 19].

These two portraits came from a period when Helena Antonia was a court entertainer for the widowed Archduchess Maria Anna of Bavaria due to her special appearance. Later, a bearded lady remained in the fraucimor of her two daughters: Margaret (1584–1611) and Constance (1588–1631) [6, 34]. In the following years, Helena Antonia was part of the escort for the wedding of Princess Constance with the Polish King Sigismund III. Vasa. This is evidenced by her portrayal on the Stockholm scroll, which depicts the ceremonial entry of the future Polish Queen Constance of Habsburg into Krakow on 4. December 1605. She probably spent the rest of her life in Poland. This is also indicated by two of her portraits created after 1621, which are now in the National Museum in Wroclaw

In the 16th century, the unusual appearance of Helena Antonia was a symbol of something supernatural, and therefore it was a sought-after specimen for curiosities. It related to the mannerist view of the world, which manifested itself in the desire for knowledge of unusual things and world systematisation. Deviation from the standard and rarity were

important factors for a well-designed Mannerist collection [7, 52].

The fascination with Helena Antonia's special appearance was also associated with the development of medicine. In the 16th century, medicine was not developed enough to know about rare diseases such as hirsutism, which is manifested by increased hair in masculine type women. Therefore, the case of a “*woman with a beard*” was very interesting for the contemporary medical society. Marco Antonio Olmo in *Physiologia barbae humanae* from 1603, describes the Helena Antonia's physical condition. He learned this information from Dr. Gisbert Vosse of Vossen-burg, who was in direct contact with the affected woman at the Archduke Court in Graz. Voss writes that 20-year-old Helena Antonia had a thick beard and black hairs grew on either side of her face. Her figure was moderately tall, her breasts small, and her period had not yet started, but she was healthy. She was very nice, calm and carefree, but she wasn't very smart. She was also unsure of her date of birth and therefore did not provide any information regarding this matter [3, 307]. Olmo adds that Helena Antonia was a strange female being, and confirms the ancient, once mythical stories of Plutarch about women with a beard [3, 307]. Obviously, Olmo didn't know the exact reason why a woman's beard would grow, but he blamed some kind of magic [3, 307].

Another opinion given on Helena Antonia was by the German physician Johannes Schenck von Grafenberg. In his work *Observationum rarum, novarum, admirabilium, et monstrosarum*, from 1600 where he writes that “a woman by nature is smooth and also charming and if she has a lot of hair, she is a monster” [5, 18]. Furthermore, Johannes Schenck combines the story of Helena Antonia with the story of the St. Wilgefortis and mentions that “*the lady wanted to acknowledge God so much that hair grew in seconds to prevent marriage*” [5, 18].

The legend of the St. Wilgefortis was also widely distributed in Central Europe. According to legend, it was the daughter of a Portuguese pagan king. She was

a Christian, but her father wanted her to marry a pagan ruler. The girl wanted to keep her virginity, so she begged God to give her an appearance that no man would like. God heard her prayer, and miraculously, the girl grew a beard. The pagan father then crucified her to be likened even more to Jesus [8, 204].

In this legend, the St. Wilgefortis exhibits features of both sexes, the beard plays a major role as a symbol of male power and self-sufficiency. By comparing, Helena Antonia with St. Wilgefortis, Johannes Schenck von Grafenberg is probably pointing to the miraculous reason for her disfigurement. Furthermore, Schenck as well as Gisbert Voss and Marco Olmo talk about a combination of male and female characteristics: *“her face was like a man but her clothes were female”* [5, 18].

By doing so, all three observers agree that Helena Antonia could be a third-sex person, half-man and half-woman. Helena Antonia, a bearded woman, was not perceived to be ill by 16th and 17th century physicians. She was perceived as a kind of miracle that happened to a Catholic saint. At the same time, she was not considered “Holy,” but rather as a human being of both sexes, i.e. a miraculous hermaphrodite.

The Losiny painting differs from other naturalistic depictions of Helena Antonia. This portrait contains a large number of hidden symbols, probably because it was not created by a live model. We believe that, despite these symbols, the artist wanted to point out the life story of a bearded lady, so that a similar picture would not seem to be a joke.

In the picture we can see the connection of opposite gender symbolism. The beard has always been a symbol of masculinity and strength, so a woman with a beard should be as strong as a man. The belt that Helena holds in her hand is a symbol of virtue and dignity. This is also a probable masculine element. On the other hand, the lady is displayed in a bare-backed dress that corresponds with fashion in the 1630s and 1640s and she is also wearing pearl jewellery [9, 122]. Pearls not only show femininity, but they also symbolise virginity.

Another important point is the symbolism of tulips. There is an opinion that this is a symbol pointing to a posthumous portrait [9, 122]. Such an interpretation is very likely as a tulip is often a symbol of death admonition. Tulips were popular for the “vanitas” theme, as a traditional comparison of flowers with human life [10, 78]. But there are other interpretations of the tulip symbolism. Flowers could mean addressing God, resurrection, or a satirical message associated with tulpanomania.

Despite all the possible explanations, the symbolism of tulips in the first half of the 17th century was still evolving, and these flowers did not have to mean anything but a reference to their rarity. Tulips were only imported to Europe in the middle of the sixteenth century, they were a rare and expensive flower, so collectors searched for them as curiosities for their cabinets [11, 86].

In this context, two tulips in the hands of Helena Antonia could symbolise “curiosity”, perhaps the artist pointed to this aspect and compared the appearance of a lady with a beard with unique and expensive tulips, which, like a lady due to her appearance, should belong to collections like live specimen.

Also, the colour combination of the flowers in this image is not accidental. In our opinion, the wilting white tulip symbolises a feminine element and a red tulip full of life force could mean a masculine element, or faith. Therefore, we could interpret this combination of flowers as sacrificing our femininity for faith, as well as in the legend of St. Wilgefortis.

In the end, we came to the conclusion that in this painting the artist encoded the life story of Helena Antonia and his relationship to her. The combination of contradictory gender symbolism shows the androgynous of a lady with a beard and the image of tulips may not just mean a posthumous portrait, but also the peculiarity of her existence as a wonder of nature. Similar perceptions of Helena Antonia as a hermaphrodite can be found in early 17th century physicians, such as Johannes Schenck, Marck Antonius Olmi and Gisbert Voss of Vossenburg. It is

possible that the artist knew of their opinions, or it was a standard view of a girl with a beard in the 16th century.

Nevertheless, the colour combination of flowers in the Losiny painting and their illustrated visibility could suggest a connection between Helena

Antonia's story and the legend of St. Wilgefortis. The fading white tulip that gives up life for a red flower, just as St. Wilgefortis gave up once her femininity for Christ's sake. It is possible that the artist of Losiny's portrait of Helena Antonia saw a girl with a beard in the same way.

References:

1. Roitner Ingrid. Helena antonia aus lüttich eine virgo barbata am hof der erzherzogin maria in graz 1608, In: 10 Jahre „Frauen sichtbar machen“ biografiA – datenbank und lexikon österreichischer frauen.– Vol. 1.– Wien, 2008.– P. 41–49.
2. Mason Petr. Le donne barbute di Ulisse Aldrovandi, In: Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima Età moderna a cura di Giuseppe Olmi e Fulvio Simoni.– Bononia, 2018.– P. 29–36.
3. Olmo Marco Antonio. Physiologia barbae humanae: in tres sectiones divisa.– Bononae, 1603.
4. Fickler J.B. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598: Editionsband; Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133. Hg. von Peter Diemer. In Zusammenarb. mit Elke Bujok.– München, 2004.– 358 p.
5. Johannes Schenck von Grafenberg. Observantionum raram, novarum, admirabilum, et monstrosarum, De barba. Observatio XIV, Tomus I.– Frankfurt, 1600.
6. Selerowicz Anna. Portret Brodatej dziewczicy, In: Aspiracje: pismo Warszawskich uczeni artystycznych.– Warszawa, 2011.– P. 32–37.
7. Rainer Paulus. Umění a zázrak mimo dobro a zlo, In: Ferdinand II. Arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský.– Praha, 2018.– P. 51–56.
8. Vondruška Isidor. Životopisy svatých v pořadí dějin církevních.– Praha, 1930.– 342 p.
9. Vaňková Lenka. Nová instalace na SZ Velké Losiny, In: Sborník národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Olomouci.– Olomouc, 2009.– P. 119–125.
10. Zvezdina J. N. Emblematika v mire starinnogo naturmorta.– M., 1997.– 151 p.
11. Mžiková Marie. Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek.– Praha, 2012.– 207 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-78-81>

*Rakhmatullaeva Asalkhon,
Basic doctoral (PhD)
The National Institute of Arts and Design
named after Kamaliddin Behzad
E-mail address: asalxon_r82@mail.ru*

FROM THE HISTORY OF THE STUDY OF MEDIEVAL ORIENTAL MINIATURES (from the Fund of the Institute of Oriental Studies of the Academy of sciences of the Republic of Uzbekistan)

Abstract. The article contains some materials about the history and origin of the fund of manuscripts of the Institute of Oriental studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan. Also, the focus was on the history of the study of Oriental miniatures of the middle ages. The article examined some of the miniatures of the poems of authors Firdowsi, Nizami Ganjavi, Amir Khusraw Dehlevi, Alisher Navoi.

Keywords: manuscript, fund, miniature, book, library, oriental.

The treasure of manuscripts of the Institute of Oriental Studies named after Abu Rayhon Beruni of the Academy of Sciences of Uzbekistan is one of the most famous treasures in the world where ancient manuscripts are stored in terms of their wealth, the diversity and scientific value of the works stored there.

The scientific activity of the Institute is mainly connected with its manuscript fund. The collection of Oriental manuscripts of the Institute is considered to be one of the richest and most famous repositories of Oriental manuscripts in the world. The oldest works stored in the fund have more than a thousand years of history (for example, a list of the Koran of the IX century, rewritten in Kufi's handwriting), and the latest works are dated to the mid-twentieth century.

In 2000, the manuscript fund of the Institute was included in the UNESCO World Heritage List as one of the richest manuscript repositories in the world.

The traditional art criticism studies include albums created with the purpose of promotion among wider audiences. This kind of publications includes "Painting of Iran" by B. Deineka, "Art of the Arab countries" by B. Weimarn, "History of Art of Uzbeki-

stan" by L. Rempel, albums prepared by M. Ashrafi, K. Kerimov, E. Polyakova and others.

The study of the oriental manuscripts, a great number of which are in the collection of the Beruni Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, plays a key role in the assimilation of our rich cultural heritage.

If we look at the literary works stored in the fund of the IOS AS RU, we can see that a lot of works have been created by poets and writers who lived in the territory of Central Asia, India, the Middle East countries. Abu Ali Ibn Sina, Abulqosim Firdaws, Yusuf Xos Khodjib Bolosoguni, Mahmud Qashgari, Zamakhshari, Nizami Ganjavi, Umar Khayyam, Sa'di, Fariduddin Attar, Jalaliddin Rumi, Rabg'uzi, Amir Khusraw Dehlevi, Hofiz Sherazi, Abdurahman Jami, Alisher Navoi, Fuzuli, Mirzo Abdulqodir Bedil and manuscript divans of hundreds of other poets and writers, "Khamasa" and other works are collected in this fund. [2, 18] Nizami Ganjavi, Amir Khusraw Dehlevi and Alisher Navoi are among the great "Khamasa" writers of the East. They left an indelible mark in the history of literature with their "Khamasa". There are several copies of the great poet and thinker Nizami Ganjavi's

“Khamasa” in the fund. One of them was decorated with beautiful miniatures and headpieces.

The miniature of “Laili and Qais at school” from the manuscript (Inv.662) kept at the manuscripts’ fund of the Institute of Oriental Studies of the Academy of Science of Uzbekistan is one of the 27 miniatures illustrated for “Khamasa” by Nizami Ganjavi. It’s dated c.a. 1075/1665. A group of pupils with a teacher are having a lesson outdoors. In the foreground with an intricate turn of his head Qais is fixing his eyes on Laili sitting to his left. The colouring of the picture is based on a combination of orange, yellow-ochre, blue and dark green [3, 236].

The fair Laili, when she was only seven years old, already struck with her appearance those who surrounded her. At the age of ten when she is sent by her father to school, the fame of her beauty like a legend is told from mouth to mouth. All the three miniatures of the copy are remarkable by extremely expressive interpretation of the hilly background in comparison with more static figures of characters [1, 110].

After Nizami Ganjavi, the great poet and thinker, who created “Khamasa” was Amir Khusraw Dehlevi. He was the author of a number of works on literature and history. According to the prominent scientist of tazkira writer of his time, Davlatshakh Samarkandi, well-known Indian historian Muhammad Kasim Hindushakh and a number of other authors, Amir Khusraw Dehlevi created a number of such works as “Khamasa” five Divan, “Qiron as-Sa’dayn”, “Duvalroniy and Khizrkhon”, “Noah sipehr”, “Manoqibi Khind”, “Tarihi Dehli”, “Anis al-qulub”, “Taj al-futukh”, “Afzal al-fawayid”, “E’jozi Khusrawi”, “Tuglukname”, “Hazoyin al-futuh”, “Bahjat al-asror”, “Mir’ot as-safa”, “Bahr as-asror”, “Miftoh al-futuh”, “Javahir al-bahar”, “Taronai Hind”.

In the fund of manuscripts of IOS the handwritten copies of works by Amir Khusraw Dehlevi “Khamasa” which includes “Matla’ al-anwar”, “Shirin and Khusraw”, “Majnun and Layli”, “Oyinayi Iskandari”, “Hasht behisht”, “Tuhfat as-sighar”, “Vasat al-khayat”, “G’urrat al-kamol”, “Baqiyayi naqiya”,

“Nikhoyat al-kamol” included collection of poems – Divan, “Qiron as-sa’dayn”, “Noah sipehr”, “Duvalroniy and Khizrkhon”, “Miftoh Al-Futuh” are kept. The Divans by Amir Khusraw Dehlevi kept here have been copied for over 700 years by various calligraphers in India, Central Asia, and the Middle East. Because of this, their size, the number of ghazals, ode, and rubais included in them also varies. The fund has such wonderful copies of Amir Khusraw Dehlevi’s works, one of which was copied in the XIVth century and the other was written by the famous lyric poet Hafiz Sherozi [2, 26].

...The miniatures in the copy Inv. 3317 “Khamasa” by Amir Khusraw Dehlevi could be related to the Shiraz school (often called the Djelairid school) and dated back to the 1480 s. This manuscript has a dramatic story. Though the text was fully copied, the decoration was not completed. Some front folios and chapter titles as well as some oblong margins intended for miniatures were left blank by the calligrapher and artist. Only an extraordinary situation could have interrupted the work on the decoration of the manuscript, and most likely this was the seizure of Shiraz by Amir Temur in 1387. The copy of “Khamasa” along with other manuscripts may have been carried to Samarkand in a bag. Centuries later the manuscript under mysterious circumstances was thrown into a well, from where it was retrieved after the war and transported to the Institute of Oriental Studies (at that time the Institute for the Research of Oriental Manuscripts) of the Academy of Sciences of Uzbekistan.

The illustrations of “Khamasa” closely resemble the miniatures of the Shiraz school in “Shah-name” (772H/1370–1371), copied in Shiraz (the Library of Topkapu-Saray in Istanbul); “Shah-name” (796H/1393–1394, the National Library, Cairo); “Kalila wa Dimna” (the end of the XIVth c., the National Library, Paris). All of them have identical interpretation of faces, clothes, headdresses, few characters, laconic landscapes, a refinement of lines and clarity of colour composition. One of the miniatures

(f. 235v) contains the inscription: “Musalli”, that is “comforting”, “entertaining”. It is presumed to be pen-name (Iacab) of the artist – the creator of the miniature [3, 14].

... Another of the rare works kept in the fund is a copy of “Khamisa” of Amir Khusraw Dehlevi was copied by the famous lyric poet Hofiz Sherozi. It is unknown that any other work written in the pen of Hafiz exists in world treasures. It is the oldest and most ancient of the copies of this work stored in the treasures of the world’s manuscripts. Three of five poems of “Khamisa” (“Khusraw and Shirin”, “Oyinai Iskandari”, “Hasht Behisht”) belong to Hafiz. This copy was also decorated with magnificent headpieces. There are also wonderful copies of the divans of Amir Khusraw Dehlevi in the treasure of the manuscripts of Institute.

It is well known that manuscripts of Alisher Navoi, as well as other works of scholars and poets, have been copied by many calligraphers in Central Asia, the Middle East for more than five centuries. The divans of Alisher Navoi “Khamisa”, “Nawadir al-nihaya”, “Gara’ib al-sigar”, “Navodir ash-shabob”, “Bado’i al-vasat” and “Favo’id al-kibor” are included in “Hazayin al-maaniy”, “Makhbub ul-qulub”, “Lison at-ta’ir”, “Majolis an-nafois”, “Tarikhi muluki Ajam”, “Meson al-avzon”, “Mukhokamat al-lugatayn”, “Tarikhi anbiyo and hukamo”, “Nasayim al-muhabbat”, “Nazm al-javahir”, “Khamisat al-mutahayyirin”, “Munshaot” and manuscript copies of other works are preserved [2, 29].

Among them are manuscripts copied by famous calligraphers in Herat during Alisher Navoi’s life ... When it comes to great copies of the works of Navoi, it is worth mentioning that one manuscript copy of the famous “Khamisa” works. In the treasury of the Institute there are several copies of manuscripts of “Khamisa” by Navoi copied in different cities. Among them there is also a copy copied with the letter of Nasta’liq by the famous calligrapher Abduljamil secretary from Kherat, who served in the presence of the poet. It is one of the oldest and most famous

copies of Navoi’s “Khamisa”, which is found in the treasures of the world. The first poem “Hayrat ul-abror” was copied in 889 rabi’ al-oxir/1484, in April, the second poem “Layli and Majnun” was copied in zulqa’da/1484 in November, the other poems – “Farhod and Shirin”, “Sab’ai sayora”, “Saddi Iskandari” were copied in 889/1484, in the presence of Navoi. The artistic headpieces were illustrated at the beginning of each poem [2, 36].

... For the Central Asian miniature expressive mainly austerity of the design, deep and clear colouring, simplified compositions, laconic and monumental landscape, some genre interpretation of subjects without superfluous detailing was traditional. Though Central Asian miniatures are marked by originality of the style of creation they are represented by various individual creative manners. Some of them have a tendency to elegant decorativeness of classic trend, the others – in different degrees to original manner which combined restraint pathetic of heroic and dramatic subjects, unsophisticated narration, broad depicting of morals and customs and measured course of life. From XVIII–XIXth centuries the Central Asian miniatures as well as the Middle Eastern one starts to change: its subjects and appearance of the heroes become more democratic, the structure of the composition changes together with interpretation of the background and the landscape, art accents change their places. These factors all together change characteristic features and principles of Middle Eastern miniature painting which regenerates into a new kind of illustration [1, 16–17].

Miniature painting of the East of the middle ages has a deep history. Many art critics, historians, researchers and scientists have studied and published many publications, monographs and album-catalogs. The article presents an analysis of only a few publications. Manuscripts and miniatures in the fund of the manuscripts of the Institute of Oriental Studies are generally reflected in books, scientific articles, catalogs and monographs. The existing literature contains general information about the miniatures,

their creation period, size, technique, material, the name of the calligrapher, the name of the miniature artist, the place and period of the miniature, and the general description of the miniatures. But plots and images depicted in miniatures of medieval poets and

writers have not been interpreted separately. Art critics, historians, researchers and scientists have a huge task to study the subjects and images of miniatures to the poems of medieval poets of the East, analyzing and comparing them.

References:

1. Ismailova E. / Oriental miniatures. G. Gulyam Literature and art Publishing House.– Tashkent. 1980.– P. 16–17.
2. Munirov Q. “Бебаҳо хазина”. (“A priceless treasure”).– Tashkent. 2002.
3. “Oriental miniatures”. G. Pugachenkova, A. Khakimov таҳрири. Compilers: A. Madraimov, E. Ismailova, Sh. Musaev.– Tashkent. 2001, 2003, 2004.
4. Sulaimon H. “Бобурнома расмлари”. (“Drawings in Baburnameh”). Album. Fan.– Tashkent. 1969.
5. Sulaimon H., Sulaimonova F. “Алишер Навоий асарларига ишланган расмлар. XV–XIX асрлар”. (“Illustrations to the works of Alisher Navoi. XV–XIX centuries”). Fan.– Tashkent. 1982.
6. Sulaimon H. “Амир Хусрав Деҳлавий асарларига ишланган расмлар”. (“Illustrations to the works of Amir Khusraw Dehlevi.”). Fan.– Tashkent. 1983.

<https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-82-86>

Sibel Almelek Isman,
PhD in Western Art and Contemporary Art,
Assoc. Prof, Dokuz Eylul University
E-mail: sibel.almelek@deu.edu.tr

FAR AWAY BUT CLOSE: 19TH CENTURY EUROPEAN ARTISTS DEPICTING AMERICAN INDIANS

Abstract. Some of the European artists of the 19th century shared a common interest in the lives of North American Indians. Although they were far away from them geographically, they felt close at heart and depicted their portraits. Some had seen the new continent with their own eyes, some only reflected their imagination with the inspiration of literature.

Keywords: 19th century, European Art, American Indians, Romanticism, Neoclassicism.

Introduction

"In 1492, Columbus sailed the ocean blue". This simple childhood rhyme was designed to help school children remember when and by whom the New World was discovered. However when Christopher Columbus landed on the island of Hispaniola in October 1492, the people he met had already lived there for thousands of years. Far from a discovery, far from a New World, Columbus sailed into an old world full of diverse peoples with a myriad of cultures [1, 1].

At the dawn of the 16th century, as the European conquest of the Americas began, indigenous peoples resided throughout the Western Hemisphere. They were soon decimated by the effects of epidemic disease, military conquest, and enslavement. Many indigenous American groups were hunting-and-gathering cultures, while others were agricultural peoples. American Indians domesticated a variety of plants and animals, including corn, beans, squash, potatoes and other tubers, turkeys, llamas, and alpacas, as well as a variety of semi domesticated species of nut- and seed-bearing plants [7].

Despite the centuries-old diversity among Indian peoples in North America, Europeans refused to see diversity in Indian America. Rather, they chose to view all Indians as "savages". Inevitably, Europe-

ans judged Indians by their own values. Europeans quickly decided that these savages needed civilisation. By civilisation, Europeans meant Christianization, the adoption of European clothing and settling down to an agricultural life [3, 6–7].

Some of the 19th century European artists were interested in collecting and depicting images from the world of American Indians. They must have been intrigued by their culture and natural life style.

Depictions of American Indians

French Neoclassical painter Anne Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767–1824), depicted Atala, the Indian heroine of François-René de Chateaubriand's (1768–1848) novel, in his picture *The Entombment of Atala* dated 1808 (Figure 1). After their all-night vigil, Indian Chactas and Father Aubry are burying the corpse of the beautiful Atala in the cave. Torn between her love for Chactas and the vow she took to remain a virgin and a Christian, Atala committed suicide. Girodet drew his subject from Chateaubriand's "Atala, or the Loves of Two Savages in the Wilderness" (*Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert*) (1801), set in America in the 17th century. This novel by the first French romantic novelist was published in his hugely popular "The Genius of Christianity". The book celebrated Catholicism at the time when Napoleon Bonaparte signed

the Concordat with the Church. The exoticism, the defense of the innocence of primitive peoples and the religious sentiment that characterized the novel are all transposed into the picture. Girodet showed this painting at the 1808 Salon, where it was widely acclaimed. Chateaubriand admired the painting, as did another romantic writer, Charles Baudelaire (1821–1867) [9].

Trioson's *The Entombment of Atala* is a good example of his neoclassical style married with a romantic tone. Chateaubriand, considered the founder of French romantic literature, conceived of this story while traveling through the southern part of North America during the French Revolution [4, 98].

"Atala" has the character of a classical idyll, but with a Romantic taste for the exotic and a religious theme that reflects the Catholic renewal in France. These elements are readily apparent in Trioson's canvas, which treats the entombment of the virtuous young woman in the cave like the entombment of a Christian martyr. The cross on the hillside can be noted [2, 662].

The characters of Chateaubriand's "Atala" (1801) and "René" (1802) with their story of impossible love and despair, became prototypes for the romantic hero. Emotions and their projection onto the world of nature became standard [1, 13].



Figure 1. Anne Louis Girodet de Roussy-Trioson, *The Entombment of Atala*, 1808, oil on canvas, 167 x 210 cm, Musée du Louvre, Paris

French Romantic painter Eugene Delacroix (1798–1863), was another artist who was inspired by "Atala", which narrates the fate of the Natchez tribe in the wake of the French and Indian War (1754–63). After putting the canvas aside for about a decade, he finally completed *The Natchez* (Figure 2) for the Paris Salon of 1835. In the catalogue, Delacroix provided this explanatory note: "*Fleeing the massacre of their tribe, two young savages traveled up the Mississippi River. During the voyage, the woman was taken by pain of labor. The moment is that when the father holds the newborn in his hands, and both regard him tenderly*" [8].

Delacroix never set foot in America nor is he known to have met an American Indian. But when he read Chateaubriand's "Atala", he knew that the story was for him. In 1822, when he was 24, he noted in his journal that he must one day tackle the scene in which an American Indian couple flees, in terror and alone, after being driven from their homes in the American South by a French army. While they are making their way up the Mississippi in a small boat, the young woman is seized with labor pains. They scramble ashore. She gives birth on the bank. Her milk is tainted, and the child dies [10].



Figure 2. Eugene Delacroix, *The Natchez*, 1824 and 1835, oil on canvas, 90 x 116.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Swiss artist Karl Bodmer (1809–1893) was the first artist to ascend the Missouri River above Fort Union. Prince Maximilian of Wied had long been

interested in the natural history of North America. When he was ready to embark on the new venture he engaged the talents of the 23 year old Bodmer. He was a skilled watercolorist and became one of the finest landscape painters of the American West. He created illustrations for a period of two years [5, 4–5].

Bodmer's works can readily be divided into three groups: the landscapes, wildlife such as bisons and turtles and portraits of Indian Americans. The value of Bodmer's art is heightened not only because of its beauty but also because he illustrated the proud residents of the upper Missouri while their culture was still in bloom [5, 16–17]. His 1844 dated *Scalp Dance of the Minitarres* (Figure 3) presents rituals and costumes of American Indians like many of his other works.



Figure 3. Karl Bodmer, *Scalp Dance of the Minitarres*, 1844, aquatint on paper, 43.5 x 59 cm, Museum of Fine Arts, Houston

French Romantic artist Francois Auguste Biard (1799–1882), traveled widely and is best known for his genre paintings that depict the cruelties of slavery. In 1858, Biard traveled to Rio de Janeiro, where he visited the rain forests and sketched the native populations. He was one of the earliest Europeans to meet many of these tribal peoples and when he returned to France in 1862, he published a travel journal of his years in Brazil and added artistic representations of exotic peoples [4, 43]. His picture entitled *Amazonian Indians Worshipping the Sun God*, (Figure 4) depicts Indians welcoming the

first moments of the sunshine in the fading darkness of a forest.



Figure 4. Francois Auguste Biard, *Amazonian Indians Worshipping the Sun God*, c. 1860, oil on canvas, 80.9 x 100 cm, Pinacoteca de Estado de Sao Paulo, Sao Paulo

French Neoclassical painter Emile Charles Lecomte Vernet (1821–1900) visualised Minnehaha, Indian heroine from the American poet Henry Wadsworth Longfellow's (1807–1882) epic poem "The Song of Hiawatha" (1855). Vernet's picture *Minnehaha* dated 1871 (Figure 5), shows the young and beautiful Indian woman in her traditional costume in a vast natural setting. Her almost bare chest is adorned with a necklace and she is looking directly at the viewer with her misty black eyes.



Figure 5. Emile Charles Lecomte Vernet, *Minnehaha*, 1871, oil on canvas, 77 x 112 cm, Private Collection



Figure 6. Frances Anne Hopkins, *Minnehaha Feeding Birds*, c. 1880, oil on canvas, Private Collection



Figure 7. Edouard Drouot, *Indian on the Horseback*, bronz, gilt, dark brown patina and ivory, 53.5 x 61 cm, Private Collection

English artist Frances Anne Hopkins (1838–1919) also depicted Minnehaha on her canvas. *Minnehaha Feeding Birds* dated circa 1880 (Figure 6), shows the young woman sailing peacefully on a canoe and feeding the birds. Hopkins' husband was secretary to the governor of the Hudson's Bay Company and they settled in lower Canada in 1853. Her dated sketches provide a record of brief trips to Quebec, the Eastern Townships, Ottawa, Toronto, Niagara Falls, and New York. The travels

which most influenced her painting were tours with her husband by large fur-trade canoes on the upper Great Lakes and the Mattawa and Ottawa rivers from 1864 to 1869 [6]. This painting dates to a time period when the artist was back home but it can be seen that her memories of canoe traveling were fresh.

French Art Deco sculptor Edouard Drouot (1859–1945) was interested in creating bronze Indian male warriors. *Indian on the Horseback* (Figure 7) is a noteworthy example of his approach to the wild side of Indian life.

Conclusion

Many North American artists of the 19th century such as George Catlin (1796–1872), Albert Bierstadt (1830–1902) and Thomas Moran (1837–1926) depicted the images of American Indians. It can be considered as a natural interest since they share the same country. But it is both exciting and rewarding to see that some of the European artists of the same century were also interested in the lives of American Indians. Since Romanticism and Neoclassicism were the dominating styles in the first half of the 19th century, the pictures of American Indians show the traces of these artistic approaches.

Literary works presenting American Indians such as Chateaubriand's "Atala" and Longfellow's "The Song of Hiawatha" inspired artists. Trioson, Delacroix, Vernet and Hopkins had been obviously moved by the characters of these works and internalized their joys and sorrows.

Bodmer, Biard and Hopkins had traveled to North America so their pictures reflect their experiences and observations. The costumes and rituals of these tribes are presented in ethnographically accurate details.

European artists might have been far away from these tribal people but it can be read from the pictures that they had empathized with them.

References:

1. Flower John. *Historical Dictionary of French Literature*. The Scarecrow Press, – Plymouth 2013.
2. Janson Horst Waldemar & Janson, Anthony, *History of Art*, Harry N. Abrams, – New York 2001.

3. Leahy Todd & Wilson Nathan. *Historical Dictionary of Native American Movements*, Rowman & Littlefield, – Plymouth 2016.
4. Palmer Alison Lee. *Historical Dictionary of Neoclassical Art and Architecture*, The Scarecrow Press, Lanham 2011.
5. Wood Raymond & Lindholm Robert. *Karl Bodmer's America Revisited*, University of Oklahoma Press, Norman 2013.
6. *Dictionary of Canadian Biography* URL:http://www.biographi.ca/en/bio.php?id_nbr=7197
7. *Encyclopaedia Britannica* URL:<https://www.britannica.com/topic/Native-American>
8. Metropolitan Museum of Art, New York. URL:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436180>
9. Musée du Louvre, Paris. URL:<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/entombment-atala>
10. New York Times. URL:<https://www.nytimes.com/1990/09/06/arts/review-art-delacroix-s-master-piece-of-a-land-he-never-saw.html>

Contents

Section 1. Decorative art.	3
<i>Sadullaeva Zamira</i> CALLIGRAPHER NIZOMJON TURSUNALIEV FROM TASHKENT – THE MODERN INTERPRETATION OF HERITAGE.	3
Section 2. Musical art.	8
<i>Davitadze Anastasia Galaktionovna</i> TIMBRE DRAMATURGY OF THE TRIO ACCOMPANIMENT IN FOLKSONGS SETTINGS BY L. BEETHOVEN (ON THE EXAMPLE OF WOO 158 AND WOO 153 COLLECTIONS)	8
<i>Kudriavtsev Valentin Yurievich</i> PERIODIZATION OF CHAMBER-VOCAL CREATIVITY J. MASSNET.	16
<i>Muzaffarova Saodat Khaidarovna</i> MUSIC AND ITS AESTHETIC IMPORTANCE IN THE SPIRITUAL HERITAGE OF MEDIEVAL MYSTERIES OF THE EAST	22
<i>Panasenko Nataliya</i> SLOVAK SONG FOLKLORE: LINGUOCULTUROLOGICAL APPROACH.	26
<i>Reznik Olena Sergiyvna</i> HARMONIC-BAYAN INSTRUMENTATION OF ZHYTOMYR FACTORY OF MUSICAL INSTRUMENTS	32
<i>Fartushka Oleksii</i> CHORAL POLYPHONY AS A METHODOLOGICAL PROBLEM OF THE CONTEMPORARY RESEARCH IN CHORAL SINGING	37
<i>Fedorova Alexandra Valentinovna</i> CLASSICAL MUSIC AS A SUBSTRUCTURE OF THE MEDIA-SPACE	43
<i>Chystiakova Daria</i> “CONTEMPORARY” TENDENCY IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL MUSIC WORKS OF B. LYATOSHYSKY (ON THE EXAMPLE OF QUARTET NO. 3)	48
<i>Yan Yang</i> WAYS OF DEVELOPMENT OF THE SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA (ON THE 140 TH ANNIVERSARY OF ITS FOUNDATION)	55
Section 3. Theater art.	63
<i>Boltaboeva U., Usmonov Sh., Rahmonova N.</i> CREATIVE PERSON – THE ROLE OF LIVE WORD IN EDUCATING AN ACTOR	63
Section 4. Theory and History of Art.	66
<i>Askarova Zilolakhon</i> THE IMAGE OF WOMEN IN THE REALISTIC INTERPRETATION OF THE INDEPENDENCE PERIOD	66

<i>Atakhanova F.Z</i>	
ETHNO-STYLE: ON THE CATCHES AND REALITY (ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF DESIGNERS OF UZBEKISTAN).....	70
<i>Babich Elena</i>	
THE FASCINATION WITH A WOMAN AFFECTED BY HIRSUTISM. PORTRAIT OF HELENA ANTONIA FROM THE COLLECTIONS OF VELKÉ LOSINY CASTLE.....	74
<i>Rakhmatullaeva Asalkhon</i>	
FROM THE HISTORY OF THE STUDY OF MEDIEVAL ORIENTAL MINIATURES (from the fund of the institute of oriental studies of the Academy of sciences of the Republic of Uzbekistan) . . .	78
<i>Sibel Almelek Isman</i>	
FAR AWAY BUT CLOSE: 19 TH CENTURY EUROPEAN ARTISTS DEPICTING AMERICAN INDIANS.....	82