

ISSN 2782-3598 (Online)
ISSN 2782-358X (Print)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2022 / 4

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Александр Сергеевич Рыжинский

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, Россия

Д-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск., д-р пед. н. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск., д-р филос. н. **Полина Станиславовна Волкова**, Санкт-Петербургский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Россия

Д-р пед. н. **Ирина Борисовна Горбунова**, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Россия

Д-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, Россия

Д-р культ. **Елена Альбертовна Каминская**, Институт современного искусства, Россия

Д-р иск., д-р культ. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Московский физико-технический институт, Россия

Д-р филос. н. **Виктор Петрович Крутоус**, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия
Д-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р пед. н. **Августа Викторовна Малинковская**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Россия

Д-р культ. **Татьяна Борисовна Сиднева**, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Ирина Петровна Сусидко**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р иск. **Галина Рубеновна Тараева**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р филос. н. **Надежда Александровна Царёва**, Тихоокеанское высшее военно-морское училище имени С. О. Макарова, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р иск. **Людмила Николаевна Шаймухаметова**, Австрия

Д-р **Антон Аркадьевич Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская школа музыки (консерватория), США

Проф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, Италия

Д-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, Франция

Д-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, Великобритания

Д-р **Людвиг Хольтмайер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), Германия

Д-р иск. **Фарогат Абдукаххорзода Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саггарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ

Автономная некоммерческая организация
дополнительного профессионального образования
Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship

ISSN 2782-3598 (Online)
ISSN 2782-358X (Print)

2022, № 4

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr.Sci. (Arts) **Alexander S. Ryzhinsky**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr.Sci. (Arts) **Galina V. Alekseeva**, Far-Eastern Federal University, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Beslan G. Ashkhotov**, Northern Caucasus Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts, Pedagogy) **Dmitri I. Varlamov**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts, Philosophy) **Polina S. Volkova**, Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation

Dr.Sci. (Pedagogy) **Irina B. Gorbunova**, Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alexander I. Demchenko**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhan State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Elena A. Kaminskaya**, Institute of Modern Art, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts, Culturology) **Grigory R. Konson**, Moscow Institute of Physics and Technology, Russian Federation

Dr.Sci. (Philosophy) **Victor P. Krutous**, Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Alexandra V. Krylova**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Pedagogy) **Augusta V. Malinkovskaya**, Russian Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Vera I. Nilova**, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Tatiana B. Sidneva**, Nizhny Novgorod State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina P. Susidko**, Russian Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Galina R. Tarayeva**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Valentina N. Kholopova**, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Philosophy) **Nadezhda A. Tsareva**, S. O. Makarov Pacific Ocean Highest Naval College, Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

Dr.Sci. (Arts) **Liudmila N. Shaymukhametova**, Austria

Dr. **Anton A. Rovner**, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, United States

Prof. **Catello Gallotti**, "Giuseppe Martucci" Salerno State Conservatoire, Italy

Dr. **Nicolas Meeüs**, Université Paris-Sorbonne, France

Dr. **Kenneth Smith**, University of Liverpool, United Kingdom

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik, Freiburg, Germany

Dr.Sci. (Arts) **Farogat A. Azizi**, Tajik National T. Sattarov Conservatory, Tajikistan

FOUNDERS

Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies"

Russian Gnesins' Academy of Music

PUBLISHER

Russian Gnesins' Academy of Music

"Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship"
<https://journalpmn.ru>

DOI: 10.56620/2782-3598

ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media (Roskomnadzor).

Online edition registration certificate
"Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship"
ЭЛ № ФС 77-78770 from 07.30.2020

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Рыжинский Александр Сергеевич –
доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора

Науменко Татьяна Ивановна –
доктор искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна –
кандидат искусствоведения

Редактор и переводчик

Ровнер Антон Аркадьевич – Ph.D. (Университет Ратгерс,
штат Нью-Джерси, США),
магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк),
магистр музыкальной теории
(Колумбийский Университет, Нью-Йорк),
кандидат искусствоведения

Редакторы

Баязитова Галия Раилевна –
кандидат искусствоведения

Мингажев Артур Аскарлович

Администратор веб-сайта

Мингажев Артур Аскарлович

Ответственный секретарь

Горбунова Мария Владимировна

Дизайн, верстка: Грицаенко Юлия Владимовна

Адрес редакции

РАМ имени Гнесиных, 121069, Российская Федерация,
г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36.
Тел.: +7 (495) 691 54 34,
e-mail: pmn@gnesin-academy.ru, lab234nt@yandex.ru

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Alexander S. Ryzhinsky –
Dr.Sci. (Arts), Professor

Deputy Chief Editor

Tatiana I. Naumenko –
Dr.Sci. (Arts), Professor

Executive Editor

Elena K. Karpova –
Cand.Sci. (Arts)

Editor and Translator

Anton A. Rovner – Ph.D. in Music Composition
from Rutgers University (New Jersey, USA),
MM from The Juilliard School (New York),
studies in music theory
at Columbia University (New York),
Cand.Sci. (Arts)

Editors

Galiya R. Bayazitova –
Cand.Sci. (Arts)

Artur A. Mingazhev

Website Administrator

Artur A. Mingazhev

Executive Secretary

Mariya V. Gorbunova

Design, Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Address of the Editorial office

Russian Gnesins' Academy of Music, 121069, Russian Federation,
Moscow, Povarskaya str., d. 30–36.
Telephone: +7 (495) 691 54 34,
e-mail: pmn@gnesin-academy.ru, lab234nt@yandex.ru

Статьи, поступающие в редакцию,
публикуются на основании рецензий членов редколлегии
и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов
гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.

The articles submitted to the editorial board are published
on the basis of reviews written by members
of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications
of materials submitted to the editorial board.

Published four times a year.

Сетевое издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»:
<https://journalpmn.ru>, свидетельство о регистрации
ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020

Адрес Издателя: РАМ имени Гнесиных, 121069,
Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, д. 30-36.
Тел.: +7 (495) 691-54-34

Печатное издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», № 4, 2022
подписано в печать 23.12.2022. Формат 60 × 84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 12,8. Усл.-печ. л. 19,5. Заказ № 2795.
Тираж 100 экз. Свободная цена.

Адрес типографии: ООО «Пробел-2000»
109544, Российская Федерация, г. Москва, ул. Рабочая, д. 91, стр. 4.
Тел./факс: +7 (495) 287-06-19, e-mail: probel-2000@mail.ru

Online edition “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship”:
<https://journalpmn.ru>, registration certificate
ЭЛ № ФС 77-78770 from 07.30.2020

Address of the Publisher: Russian Gnesins' Academy of Music, 121069,
Russian Federation, Moscow, Povarskaya str., d. 30-36.
Telephone: +7 (495) 691-54-34

Printed edition of “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship,” No. 4, 2022
is signed for printing 23.12.2022. Format: 60 × 84¹/₈.
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 12.8.
Printing l. 19.5. Order No. 2795. Run of 100 copies. Negotiable price.

Printing house address: “Probel-2000” Ltd
109544, Russian Federation, Moscow, Rabochaya str., d. 91, stroenie 4,
Tel./fax: +7 (495) 287-06-19, e-mail: probel-2000@mail.ru

Журнал
Проблемы музыкальной науки /
Music Scholarship®*

Издание «Проблемы музыкальной науки» ISSN 1997-0854 создано доктором искусствоведения, профессором Л. Н. Шаймухаметовой в 2007 году и зарегистрировано Редакцией (адрес: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, д. 14) и вузами-соучредителями как печатное СМИ (ПИ № ФС 77-29960 от 17.10.2007).

Журнал перерегистрирован в связи с изменением состава соучредителей и переименованием в «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship» (ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016) в 2016 году.

СМИ «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship» в 2020 году зарегистрировано в Роскомнадзоре как сетевое издание с доменным именем journalpmn.ru (ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020). В настоящее время журнал издаётся в двух формах: сетевой (ISSN 2782-3598) и печатной (ISSN 2782-358X).

Адрес редакции: 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36.

Научный журнал включён в Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации в соответствии с п. 5 Приказа Минобрнауки РФ от 12.12.2016 № 1586 (журнал индексируется в Web of Science).

Научные направления периодического издания: «Искусствоведение», «Культурология», «Педагогические науки».

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO – Music Index™; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities); входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



The Journal
Problemy muzykal'noj nauki /
Music Scholarship

The publication “Problemy muzykal'noj nauki” ISSN 1997-0854 was created by a Dr.Sci. (Arts), Professor Liudmila N. Shaymukhametova in 2007 and registered by the Editorial Office (address: 450008, Ufa, Lenina str., d. 14) and co-founders universities as a print media (ПИ № ФС 77-29960 dated 10.17.2007).

The journal was re-registered in 2016 due to a change of the composition of the co-founders and renamed into “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” (ПИ № ФС 77-66656 dated July 27, 2016).

The media “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” was registered in 2020 by Roskomnadzor as a network publication with the domain name journalpmn.ru (ЭЛ № ФС 77-78770 from 07.30.2020). Currently, the journal is published in two forms: online (ISSN 2782-3598) and print (ISSN 2782-358X).

Editorial address: 121069, Moscow, Povarskaya str., d. 30–36.

The scientific journal is included in the List of Scholarly Editions Peer Reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in accordance with Paragraph 5 of the Order of the Ministry of Education and Science of Russia dated December 12, 2016, No. 1586 (the journal is indexed in Web of Science).

The Scholarly directions of the periodical: “Art Studies”, “Culturology”, “Pedagogical Sciences”.

The edition is designed for publication of the principal results of research of the leading scholars and aspirants for academic degrees (Doctor of Arts and Candidate of Arts).

The manuscripts undergo a “double blind” reviewing, and the reviews are preserved in the editorial board for office 5 years.

The editorial polity of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).



The archival files of the journal are stored in the Russian Scholarly Electronic Library and are included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTS).

The edition is registered as “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO – Music Index™; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities); Included in the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).



Журнал присоединился к Будапештской инициативе открытого доступа – Budapest Open Access Initiative (BOAI).



The journal became a member of the Budapest Open Access Initiative (BOAI).

Издатель – Российская академия музыки имени Гнесиных – является членом Международной ассоциации по связям издателей – Publishers International Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



The journal is published by the Russian Gnesins' Academy of Music – the member of the Publishers' International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the “Archives” section. PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

* Название журнала зарегистрировано в Федеральной службе по интеллектуальной собственности (Роспатент). Свидетельство № 824312. Приоритет: 01.06.2021 г.
The title of the journal is registered in the Federal Service for Intellectual Property (Rospatent). Testimony No. 824312. Priority: June 1, 2021.

Содержание

Культурное наследие в исторической оценке

- 7 **Демченко А. И.**
Нетленный Иоганн Себастьян: *Dramatik*

Музыкальная наука в контексте культуры

- 22 **Науменко Т. И.**
Советское музыкознание: pro et contra.
Работа над архивными материалами
советской эпохи
- 38 **Рыжинский А. С.**
Основные тенденции развития хоровой
музыки западноевропейского авангарда
в 1960-е годы
- 53 **Пантелеева Ю. Н.**
Функция-автор в поэтике
современной музыки
- 66 **Алеев В. В.**
О гармонии Клода Дебюсси.
Некоторые аспекты тональности
- 76 **Преснякова И. А.**
Джаздинг эры свинга: pro et contra

Международный отдел

- 87 **Луцкер П. В., Сусидко И. П.**
Старинная итальянская опера
в лабиринтах Постмодерна
(на англ. яз.)

- 96 **Ровнер А. А.**
Электронная музыка в Санкт-Петербурге:
экскурс. Интервью с композитором
Александром Харьковским
(на англ. яз.)

- 110 **Гливинский В. В.**
Слушатель и произведение
как дуалистическая основа
морфологического анализа музыки
(на англ. яз.)

Музыкальный театр

- 127 **Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю.**
Трактовка жанра в опере
«Девять напевов» Тан Дуна

Теория и история культуры

- 136 **Царёва Н. А.**
Массовая культура эпохи метамодерна
в свете философии постмодернизма

Современное образование и музыкальная наука

- 147 **Варламов Д. И.**
Академическое музыкальное искусство
в контексте академизации
- 156 **Шефова Е. А.**
«О чём пел зяблик»:
природа в нарративе детского
фортепианного альбома
Николая Сидельникова

Contents

Cultural Heritage in Historical Perspective

- 7 Alexander I. Demchenko**
The Imperishable Johann Sebastian:
Dramatik (In Russ.)

Music Scholarship in the Context of Culture

- 22 Tatiana I. Naumenko**
Soviet Musicology: Pro et Contra.
Work on Archival Materials
from the Soviet Era (In Russ.)
- 38 Alexander S. Ryzhinsky**
Major Trends in the Development
of Choral Music by the Western European
Avant-Garde of the 1960s (In Russ.)
- 53 Yuliya N. Panteleeva**
Author Function in the Poetics
of Contemporary Music (In Russ.)
- 66 Vitaly V. Aleev**
About Claude Debussy's Harmony.
Some Aspects of Tonality (In Russ.)
- 76 Inga A. Presnyakova**
Swing Era's *Jazzing the Classics*:
Pro et Contra (In Russ.)

International Division

- 87 Pavel V. Lutsker, Irina P. Susidko**
Early Italian Opera
Within the Labyrinths of Postmodernity

- 96 Anton A. Rovner**
Electronic Music in St. Petersburg:
An Overview. Interview with Composer
Alexander Kharkovsky

- 110 Valery V. Glivinsky**
The Listener and the Work
as the Dualistic Basis
for the Morphological Analysis of Music

Musical Theater

- 127 Elena V. Kiseyeva, Vasily Yu. Kiseyev**
Interpretation of Genre
in Tan Dun's Opera *Nine Songs*
(In Russ.)

Theory and History of Culture

- 136 Nadezhda A. Tsareva**
Mass Culture of the Postmodern Epoch
in Light of the Philosophy of Postmodernism
(In Russ.)

Modern Education and Music Scholarship

- 147 Dmitri I. Varlamov**
The Art of Academic Music
in the Context of Academization
(In Russ.)
- 156 Elena A. Shefova**
What the Finch Sang About:
Nature in the Narrative
of Nikolai Sidelnikov's Children's
Piano Album (In Russ.)



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021



Нетленный Иоганн Себастьян: *Dramatik*

Александр Иванович Демченко

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,

г. Саратов, Россия,

alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Аннотация. Образная сфера, которую можно обозначить понятием *Dramatik*, представлена в музыке И. С. Баха в очень широком диапазоне, простираясь от настроений элегичности до сгущённого драматизма и даже трагизма мировосприятия. Его элегика получала претворение в градациях от просветлённой грусти до подчёркнутой меланхолии. С наибольшей отчётливостью драматическая образность заявляет о себе в музыке Баха в ходе передачи мотивов жизненной борьбы. В противоположность борениям горделиво-титанической природы Бах не раз обращался к обрисовке смятенного человеческого духа, что естественно было связано с повышенной экспрессией и усложнённым психологизмом. Чаще всего в драматическом ключе разрабатывал композитор идею жизненного пути, которая являлась его большим художественным открытием. Прекрасно осознавая весь драматизм человеческого существования, Бах выдвинул в своём творчестве гуманистическую концепцию деятельного противостояния мраку и скорби, а также то, что по смысловой сути можно определить такими понятиями, как особая нежность души и глубокое сочувствие к страданиям человека.

Ключевые слова: творчество И. С. Баха, сфера драматических образов, элегика, мотивы жизненной борьбы, идея жизненного пути, гуманистическая концепция

Для цитирования: Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Dramatik* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 7–21.

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

The Imperishable Johann Sebastian: *Dramatik*

Alexander I. Demchenko

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Abstract. That figurative sphere which may be defined by the conception of *Dramatik* is presented in Johann Sebastian Bach's music in a very broad range, spanning from elegiac moods to a condensed dramaticism and even certain tragic qualities of world perception. His elegiac qualities have been interpreted in the range from emphatic sadness to emphasized melancholy. Dramatic figurativeness asserts itself with the greatest amount of distinctness in Bach's music when the motives of depiction of the struggle of life are depicted. In contrast to the struggles of a proud titanic nature, Bach turned upon numerous times to depicting the perturbed human spirit, which was naturally connected with heightened expression and complex psychologism. The composer elaborated most frequently the idea of the path of life, which was his first artistic discovery. Comprehending perfectly well the entire drama of human existence, Bach brought out in his music a humanistic conception of stirring confrontation with darkness and grief, and also that which according to its semantic essence may be defined by such conceptions as the special tenderness of the soul and deep commiseration to the sufferings of man.

Keywords: Johann Sebastian Bach's musical legacy, sphere of dramatic images, elegy, motives of life struggle, idea of the path of life, humanistic concept

For citation: Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Dramatik*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 7–21. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021

Диапазон публикуемых в последнее время материалов, касающихся творчества И. С. Баха, остаётся весьма обширным. Однако с точки зрения предлагаемой серии статей, пожалуй, только одна публикация приближается к исследуемой здесь проблематике [1]. В остальном известные нам материалы, как правило, обращены к частным вопросам семейных традиций, воспринятых великим композитором [2], либо к скрупулёзному анализу тех или иных отдель-

но взятых произведений [3] или, наконец, к попыткам применить к музыке Баха новейшие методы компьютерной обработки количественных величин [4].

Слово, вынесенное в заголовок данного очерка (*нем.* драматизм), имеет все основания для его употребления в контексте музыки Баха, где сплошь и рядом наблюдается воссоздание состояний, подчёркнуто проблемных по образному строю, чрезвычайно напряжённых по характеру. Вкупе с тоскливо-сумеречной



настроенностью и скорбными ламентациями оно говорит о тяготах и горестях человеческого бытия, не раз приближая к грани трагических констатаций (в подобных случаях многократно вводилась тональность *h moll*, которая считалась «пассионной», связанной с образами распятия, страдания).

Собственно сфера *Dramatik* представлена в его музыке в очень широком диапазоне, простираясь от настроений элегичности до сгущённого драматизма и даже трагизма мировосприятия.

Касательно первой из этих граней можно напомнить завершение предыдущего очерка «Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens*» [5], где речь шла о медитативных элегиях. И в баховской элегике, в свою очередь, находим различные градации. Она может быть достаточно просветлённой, как, к примеру, в «№ 3. *Sinfonia*» Кантаты № 12 (кстати, важную роль в воссоздании подобных настроений играет столь любимый композитором тембр гобоя). И это может быть представлено в тоне весьма подчёркнутой меланхолии, как в **Прелюдии и фуге *g moll*** (ХТК I), где повествование ведётся в характере безыскусной пасторали, но с жалобным трепетом подолгу удерживаемой трели, а Фуга поддерживает характер того же повествования, но с привнесением ощущения определённой твёрдости во исполнение жизненного долга.

Среди баховских претворений элегики встречаются и весьма неожиданные по своему смысловому наполнению. Так, в «№ 58. Ария» из «Страстей по Матфею» предстоящий по сюжету исход земной жизни Христа запечатлён с использованием совершенно особых звуковых красок. Сопрано интонирует сакральные слова («*Во имя любви идёт на смерть Спаситель мой*») в характере светлого

плача-прощания, а истончённо-хрупкая вязь высоких деревянных духовых (флейта и два *Oboi da caccia* – охотничьи гобои) как бы заволакивает произносимое ею пеленой погребального савана, порождая своим несколько ирреальным оттенком символику «травы забвения».

Переходя к заведомо драматической соотнесённости образной субстанции, обратимся к «№ 2. Хор» из только что упомянутой Кантаты № 12. Один из возможных переводов его текста: «*Слёзы, вздохи, трепет, горе...*» Эту констатацию юдоли земной жизни Бах разворачивает в поэму проникновенной скорби, которая становится горестным оплакиванием и даже отпеванием. Так воспринимаются понижающие интонации плача и сдержанных стенаний, движение медленного погребального шага и то, что хоровые голоса сплетаются в печальную эпитафию. Столь сокровенное излияние души в равной степени может трактоваться как *Lamento, Lacrimosa* («Слёзная») и *Pietà* (итал. *Милосердие, Жалость, Сострадание*).

Два очень сходных по вербальному смыслу и музыкальному характеру произведения – **Кантата № 56** и **Кантата № 82** – написаны для баса, сочинены предположительно в 1831–1832 годах, обе пятичастные и обе имеют сугубо личностный посыл (не случайно каждая из них открывается местоимением *Ich*). Суть излагаемого здесь сводится к стремлению как можно скорее распрощаться с бренной землёй и вознестись в Царство Небесное: в Кантате № 56 – «*Я буду терпеливо нести свой крест, посланный десницей Божией, но потом навсегда оставлю печаль свою могиле, и отрёт Спаситель всякую слезу с глаз моих*»; в Кантате № 82 – «*Я миру говорю: с меня довольно! Возьми меня, Господи,*

к Себе из плена плоти, там я узрю незыблемый покой».

Наибольшей выразительностью в каждом из двух произведений наполнен начальный номер, особенно в Кантате № 56. Перед нами горестная исповедь, основанная на сильнейшем внутреннем переживании, которое способно вызвать щемящее чувство глубокого сострадания. Два гобоя, дублирующие партии первых и вторых скрипок, а также альты – эта тембровая комбинация даёт по-особому матовый, ностальгический тон.

Ещё один момент, отличающий Кантату № 56 от Кантаты № 82, – неожиданное введение хора в последней части этой, казалось бы, безусловно сольной композиции, что воспринимается как своего рода реакция прихожан на услышанное от корифея-рассказчика. Неожиданным для воспроизводимого здесь хорала является и его склад траурного отпевания. Скорбная эпитафия звучит от лица глубоко страдающего человека («Приди, о смерть, и забери меня отсюда. Меня ты радуешь безмерно, ибо тобою я восхожу к сладчайшему Иисусу»).

Сразу же следует оговорить особенность, касающуюся передачи драматических коллизий, подразумевающих необходимость обрисовки негативных образов. Приходится признать, что взыскательный современный слушатель может, например, испытать определённое недоумение в ходе восприятия баховских пассионов. Если он следит за происходящим в них согласно либретто, то ему может не доставать дифференциации в характеристике сил действия и контрдействия. Ни отрицательные персонажи, ни иудейская масса, поверившая своим священникам и настроенная против Христа, в музыкальном отношении практически не наделены каким-либо «негативом»

(что-то приблизительное можно уловить только в отдельных бурно-экспансивных репликах хора типа «*Raspi Ego!*»). Так что, абстрагируясь от вербальной канвы, многое в данной сфере воспринимается в некоем нейтральном ключе.

Один из примеров – «**№ 12. Ария**» из «**Страстей по Матфею**», где говорится об Иуде, который, «*змеёю обернувшись*», готовится предать Учителя, а в музыке мы слышим всего-навсего опечаленное *lamento* с сетованиями и сожалениями.

Другой пример – «**№ 54. Хор**» из «**Страстей по Иоанну**». Только что Евангелист рассказал о дележе одеяния распятого Иисуса. Остался хитон, и хор от лица воинов поясняет их решение: всё в этом достаточно развёрнутом номере основано на пропевании одного предложения «*Не будем рвать его, но бросим о нём жребий, чей будет*». И невольно обращает на себя внимание, как это пропето: великолепно по выразительности полифонического письма, в празднично-игровом ключе, очень динамично, с неугомонной, затейливой весёлостью и радостно пританцовывая!

Констатируя сказанное, нужно согласиться, что этика и стилистика музыкального искусства эпохи Барокко ещё не нуждалась в отчётливо выраженном критическом освещении негативных явлений, и это следует принимать как историческую данность, когда даже кровавые события эстетически раскрывались в категориях красоты.

С наибольшей отчётливостью *Dramatik* заявляет о себе в музыке Баха в ходе претворения мотивов *жизненной борьбы*. В композиционно-драматургическом отношении эти мотивы разрабатываются самым различным образом.

Допустим, в **Сонате для скрипки solo № 2** (BWV 1003) они представлены

в чётных частях. Вторая (*Fuga*) представляет собой истинно полифонический, многогранный поток в его волнообразном развёртывании: подъёмы и спады, нагнетания и разрежения, наплывы героической решимости и лирические отступления. Финал (*Allegro*) выдержан в практически безостановочном движении на конструктивной основе бурной токкатно-этудной моторики с эффектами «эха» (импульс-отголосок). И обе эти части настроены на волну упорных, напряжённейших преодолений в их масштабном развороте, как бы испытывая предельные выразительные возможности инструмента.

Что касается нечётных частей, то патетический монолог исходного *Grave* внутренне готовит почву для последующего взрыва действительности (особенно явственным это становится на этапе перехода к Фуге), а третья (*Andante*) выступает в качестве интермеццо между «разрядами» интенсивной энергетики. Покойный час души, поэтичная нега её отдохновения получает здесь своё выражение в великолепной кантилене с чертами серенады, исполняемой как бы под бряцание гитары (мастерски выполненная имитация игры двух инструментов).

Иной драматургический баланс находим в **Английских сюитах № 5 и № 6**. Центральной осью композиции в каждой из них становится арка крайних частей. В подчёркнутом контрасте с изящной танцевальностью средних номеров начальная Прелюдия и заключительная Жига воссоздают высокий накал жизненных противоборств с отвечающей этому волевой устремлённостью и повышенным динамизмом проявлений, что приобретает ощутимо экспансивный оттенок в вихревой токкате-тарантелле финала.

Структурно произведения остродраматического склада могли быть построены очень свободно, но внутренняя логика проведения ведущей идеи обязательно доминировала. Скажем, органная **Токката *g moll*** (BWV 915) на первый взгляд создаёт впечатление чуть ли не мозаичной: шесть тематически разноплановых образований с сильнейшими контрастами, причём в самом центре, как вспышка яркого света, размещена праздничная фуга-юбилея. Но этот третий по счёту раздел находится «в объятиях» эпизодов ораторского наклонения, выдержанных в ритме сарабанды. Данная триада, в свою очередь, оказывается в кольце арки обрамляющих всю композицию взвихренно-патетических преамбулы и постскриптума. И наконец, всю кульминационную тяжесть разворота неустанных преодолений берёт на себя монументальнейшая вторая фуга, находящаяся в золотой точке сечения.

В ряде случаев интенсивность действенного напора достигала предельной концентрации. Один из самых ярких примеров – **Хроматическая фантазия и фуга** (BWV 903). Суть этого диптиха более всего сопряжена с обозначением его первой части. И не только потому, что по времени звучания Фантазия вдвое продолжительнее Фуги. Мало того, что контуры темы полифонического раздела зарождаются в материале коды Фантазии, но и сама Фуга, поначалу вступая как бы в противовес стихийности Фантазии (суровая сдержанность рационально организованного движения), затем постепенно «заряжается» пылом фантазийности, а заключительным всплеском вдохновенной риторики перебрасывается прямая арка к основной части произведения.

Целое предстаёт как форма совершенно свободного волеизъявления с характерной для него непрерывной сменой

темпов и типов фактуры. Здесь всё спонтанно, непредсказуемо и становится, в сущности, ничем не стесняемой, вольной импровизацией ярко выраженного концертно-виртуозного плана (ломанные аккорды, гирлянды фигураций и гаммообразных пассажей). В одной из статей мне уже приходилось писать, что «открыто заявляющая здесь о себе драматическая патетика – это и размах мысли, чувства, действия, и приподнятость высказывания с его риторическим накалом <...> Рука об руку с патетикой идёт высокая экспрессия, передающая в данном случае страстную взволнованность и бурное возбуждение. Монтеверди, творивший за столетие до Баха, ввёл на этот счёт специальное обозначение: *stile concitato* [стиле кончитато] – *взволнованный, возбуждённый стиль*» [6, с. 15].

И остаётся только поражаться тому, что столь могучее создание с его колоссальным внутренним напряжением написано для, казалось бы, сугубо камерного и хрупкого инструмента, каким обычно представляется клавесин. Однако композитор мобилизует все мыслимые ресурсы (от чрезвычайно насыщенной фактуры до всеохватности диапазона), добиваясь необычайной мощи звучания, сравнимой с возможностями органного искусства.

В противоположность подобным борениям горделиво-титанической природы Бах не раз обращался к обрисовке смятенного человеческого духа. И это понятно, поскольку композитор был представителем завершающей стадии эпохи Барокко – эпохи чрезвычайно сложной, неоднозначной, которой были ведомы мучительные сомнения и колебания, чувство жизненного дискомфорта, острые противоречия, сильнейшие катаклизмы и потрясения, то есть всё то, что, например, хорошо знакомо человеку нашего

времени и что мы определяем понятием *дисгармония*.

Вот почему в музыку композитора нередко проникали сугубо субъективные ощущения гнетущей тревожности, душевного смятения, психологической подавленности и прочие болезненные проявления. Отсюда драматическая патетика, повышенная экспрессия и даже то, что в XX столетии стали обозначать словосочетанием «*разорванное сознание*» (из характерных примеров можно назвать теноровые арии № 8 из *Магнификата D dur*, № 76 из «*Страстей по Матфею*» и особенно № 19 из «*Страстей по Иоанну*»).

Не может быть сомнений в том, что здесь мы приближаемся к столь важной для музыки Баха многомерной субстанции, которую с полным основанием можно определять понятием *психологизм*. И если в только что названной арии из «*Страстей по Иоанну*» исповедь раскаяния апостола Петра («*Ах, мои терзания... скорбь о моём злодеянии – оттого, что отрёкся трижды от Господа своего*») передаётся с обострённой экспрессией, то в «*Страстях по Матфею*» аналогичная сцена («*№ 47. Ария альты*») воспроизводится без какой-либо патетики, но с несравненным по тонкости раскрытием специфики состояния.

Совершенно исключительный случай находим в «*№ 2. Ария и хорал*» из **Кантаты № 158**. Средствами двухплановой драматургии здесь передана сложнейшая нравственная ситуация. Заведомо субъективные по тону излияния баса настроены на резко критическую волну («*О падшая земля! В тебе – война и рознь, и ничего, кроме великого тщеславия*»), что ведёт к категорическому неприятию («*Прощай, мир! Я устал от тебя*»). В то же время как бы звучащий



голос свыше стремится наставить его на путь истинный (в опоре на исходный тезис произведения – «*Да пребудет мир с тобой*»). Тем не менее заблудший, всецело замкнутый на собственных переживаниях, не внемлет и продолжает толковать о своём.

В музыке Баха очень широко представлен круг образов, связанных с восприятием тех граней существования, смысл которых можно передать через такие условные понятия, как *движение жизни, поток жизни, жизненный процесс*, что подразумевает некое течение человеческого бытия во времени и пространстве, в категориях индивидуального и всеобщего, в различных преломлениях диалектики света и тени, борьбы и покоя, деятельности и отдохновения и т. д.

Говоря о полифонических средствах развёртывания ленты бытия, сразу же можно отметить целый ряд фуг ХТК: *es moll, f moll, fis moll, h moll* из I тома, *c moll, es moll, gis moll, b moll* из II тома и некоторые другие. Как видим, это пьесы в минорных тональностях, причём дважды задействован «мрачный» *es moll*. Нередко складывается образ согбенной фигуры, бредущей бесконечной дорогой жизни. Степень психологической обременённости колеблется при этом в достаточно широких пределах, выводя в крайнем варианте к состояниям горестной потерянности и даже безнадежности с оттенком фатальности.

Подобная ситуация могла подаваться в сугубо личностном ракурсе, как это представлено в только что названных фугах из ХТК и в некоторых из хоральных прелюдий (одна из них – BWV 659). Но значительно чаще выражалось нечто более широкое и общезначимое. Такова, к примеру, **Кантата № 4** («Христос

лежал в оковах смерти»), которая обращена к образу жизненного пути как в его коллективном (хоры № 2, 4, 8), так и в индивидуальном (сольные номера) претворении. И в каждом из разделов этот образ носит драматический характер различной интенсивности. Это начинается с остроэкспрессивной ламентозной патетики оркестрового вступления, с открытой душевной болью вещающего о трагизме происходящих перипетий бытия. Следующий за ним хоровой пролог при всём стоицизме хоральной основы разворачивает повествование о существовании, полном тягот и лишений. И всё остальное в этой кантате-драме несёт в себе ощущение внутренней усталости, безрадостности и обречённости.

Замечательными претворениями всеобщего жизненного пути являются две величественные органные громады – **Прелюдия и фуга *h moll*** (BWV 544) и особенно **Пассакалья *c moll*** (BWV 582). Громады они и по времени звучания: соответственно около 15 и свыше 20 минут.

В первой из них составные части диптиха при единстве запечатления драмы жизненного процесса несколько различаются между собой по смысловому посылу: уже в мощном, многотрудном развороте Прелюдии мятежная патетика выступает в сопряжении с чувством внутренней усталости, а неукоснительно выдержанное *crescendo* звукового потока Фуги свидетельствует о смирении перед законами жизненной необходимости.

Формальное обозначение второй из органных громад – Пассакалья и фуга, но обычно её именуют просто Пассакальей, поскольку Фуга, основанная на той же теме *basso ostinato*, продолжает процесс её полифонического варьирования. Причём этот вариационный цикл Бах разворачивает с тем редким и потрясающим

мастерством, когда членение на отдельно взятые вариации практически неощутимо (в той же тональности *c moll* подобного впоследствии достиг Бетховен в 32 вариациях для фортепиано на столь же лапидарную тему-восьмитакт).

Композиционно важно только то, что это грандиозное сооружение построено как две огромные фазы-волны неуклонного фактурно-динамического разрастания. Закованное в «гранит» неотступного *ostinato*, это скорбное эпическое сказание о бремени бытия всё-таки в самом конце озаряется светом надежды на лучшее – такова функция торжественного апофеоза коды.

В больших ораториальных хорах идея жизненного пути приобретает всечеловеческий характер, что с особой ясностью предстаёт в прологах пассионов и в *Kyrie*, открывающем Мессу *h moll*. В пассионах, по сюжету, это путь Христа на Голгофу, к распятию. Но в музыке Баха запечатлено большее: Голгофа огромной людской массы, которая идёт своим крестным путём, склоняясь перед предначертаниями судьбы и сгибаясь под бременем нескончаемых забот, тягот и печалей. И скорбно-фатальная печать происходящего усугубляется грузом неизбывной греховности человека, что заключено в словах Кантаты № 105: *«Господи, не входи в суд с рабом Твоим, потому что не оправдается пред Тобой ни один из живущих»*.

Того, что Баху удалось запечатлеть в оркестрово-хоровом прологе **«Страстей по Иоанну»** («№ 1. Хор»), было бы достаточно, чтобы признать его величайшим из великих. *«Господь, Владыка наш, яви нам через Твои страдания, что Ты воистину Сын Божий, и даже в величайшем умалении прославлен Ты»* – этот текст, конечно же, подразумевал события

последних дней земной жизни Христа, и, думается, за словами *«страдания»* и *«величайшее умаление»* композитору виделось шествие Иисуса на Голгофу, но всё это в музыкально-обобщённом истолковании преобразилось в нечто неизмеримо большее – крестный путь человечества в его надвременном срезе. Это истинное «откровение от Иоганна Себастьяна», и его концептуализм предстаёт здесь как в сгустке, в своих предельных глубинах и высотах.

Оркестровое вступление задаёт тон двояким образом. С одной стороны, благодаря особому тембровому колориту рисуется туманная мгла извечного бытия. С другой – фатально мерное вращательное движение фигураций струнной группы олицетворяет тяжёлое колыхание волн мрачного океана, тягот, опасностей, бедствий (характерна острота малосекундовых диссонансов в верхних голосах).

То, что передаётся в хоровой ткани пролога, лучше всего проиллюстрировать текстом «№ 2. Хор» из Кантаты № 12: *«Стенанья, плач, заботы и тревоги, страх и нужда – хлеб слёзный христиан»*. Воссоздаётся скорбное шествие огромной людской массы сквозь тернии и муки, в ритме безостановочного шага, но согбенно, как бы с тяжкой ношей на плечах. Это путь нескончаемых страданий, и его болевое восприятие подчёркнуто резко выделенными однозвучными стонущими возгласами-вскрикиваниями *«Herr!»* («Господь!»), воспринимаемыми как сигналы бедствия.

Часть в целом предстаёт как бескрайний поток жизни (более 11 минут звучания) или как бесконечно разматываемая многослойная лента бытия, сплетаемая из имитационных наложений различных мелодических линий. Такова одна из самых впечатляющих философских



формул скорбного всечеловеческого пути, но при всей трагедийной окрашенности в этой формуле проставляется ещё один важный знак: осознание неизбежности происходящего, что обязывает человека к суровому стоицизму мироотношения, когда необходимо подчиниться долгу жить, несмотря ни на что.

Оркестрово-хоровой портал «**Страстей по Матфею**» («**№ 1. Хор**») представляет собой совершенно аналогичную картину – тем более что здесь в тексте прямо говорится о восхождении на Голгофу («*несёт Он крестное Сам древо*»). И это в музыкальном прочтении опять-таки выводит к грандиозному обобщению о скорбном всечеловеческом пути (возгласы хора напоминают стоны и рыдания) – пути подневольном, с ощущением обречённости, что принимается со смирением, покорно, как суровая жизненная необходимость. И опять-таки путь этот предстаёт как извечно разматываемая лента бытия, уходящего в бескрайние дали Времени и Пространства.

Очень близкий тому образ находим и в оркестрово-хоровой фреске *Kyrie eleison*, открывающей третье из самых грандиозных творений Баха – Мессу *h moll*. Скорбное повествование о крестном пути человечества разворачивается здесь в ещё более сумрачных тонах, утверждая печальную славу *h moll* как трагической тональности, чем предвещалось появление таких, к примеру, симфоний, как «Неоконченная» Шуберта и Шестая Чайковского. Как и в пассионах, реализуется та же диалектика сопряжения двух взаимодополняющих сущностей: с одной стороны, мучительное ощущение многотрудной жизненной маеты под гнетущей дланью бесконечных забот и тягот (характерна напряжённая интервалика тритона и уменьшённой септимы,

а также сквозное звучание тембра гобоя, привносящего ламентозный оттенок), с другой – понимание неотменимого удела жертвенного человеческого существования, его извечной необходимости, которую приходится стоически принимать как должное (с взыванием «*Господи, помилуй!*»). Реализован, наконец, и тот же принцип бескрайне разматываемой нити бытия – в формах фугированного изложения, в текучей фактуре плетения линий 5-голосного хора, в их наслоениях и «прорастаниях» одного из другого.

Разработка идеи жизненного пути стала большим художественным открытием Баха. То было глубоким философским обобщением в осмыслении всеобщего бытия как его безбрежного и нескончаемого течения во Времени и Пространстве. Остаётся заметить, что претворение данной идеи могло осуществляться и в достаточно высветленном колорите, без трагической печати, как это происходит в *Kyrie eleison* короткой Мессы *F dur* (BWV 233).

Путь человеческий при всей его обременённости неотступными трудами и заботами, несущий на себе подчас отчётливо трагическую печать, чаще всего воспринимается в образной системе музыки Баха как суровая необходимость, в категориях долженствования. Исходя из мудрого понимания неких неизбежных констант бытия, композитор всеми силами утверждает позицию мужественно-стоического восприятия жизненных испытаний, важнейшую опору чему он видит в Господней вере (в Кантате № 14 на этот счёт говорится: «*Если б не Бог был с нами, то мы совсем упали бы духом*»).

Именно этому посвящены многие хоралы в кантатах и пассионах с их поведью нравственного императива,

причём изрекается этот этический постулат как глас народный, то есть в качестве высшей инстанции. В числе самых впечатляющих образцов подобного рода следует назвать «№ 21. Хорал» из «Страстей по Иоанну», звучащий в гневное осуждение того, что Христос «пойман, как вор, среди ночи, ложно обвинён, осмеян, поруган, оплёван». Вердикт общенародного мнения исполнен твёрдости, мужественной силы и торжественного величия (это повторится в «№ 65. Хорал»).

Насколько важна была для Баха идея долженствования, доказывает неожиданный разворот в драматическую плоскость музыкального повествования рождественской **Кантаты № 61**. Кажется бы, всё здесь предполагает действие, осязаемое радостным ликованием, тем более что «дивится весь мир», каким чудесным образом совершил «Бог Рождество Его». Однако «№ 1. Хор», написанный на эти слова, как бы отсылает нас по тексту к «№ 5. Ария», где произносится: «Отверзись до глубин своих, о моё сердце, – Иисус приходит и вселяется в тебя!»

Этот высший миг бытия человеческого как сопричастия к Господу побуждает композитора передать столь огромное событие в формах непререкаемого императива, озвученного стоически-строгим унисоном хорала в разных голосах. Базисом раскрытия этой образности становится типовая выразительность французской увертюры в оркестровой партии, дающей особый тон сурово-торжественной величавости. И понятно, что классицизм, процветавший тогда во Франции, породил нужную в данном случае Баху формулу идеи долга.

В столь характерной для философской системы творчества Баха этике сто-

ического долженствования один из краеугольных камней его гуманистической концепции состоял в деятельном противостоянии мраку и скорби, но не менее важным базовым началом этой концепции было то, что по смысловой сути можно определить такими понятиями, как особая нежность души и глубокое сочувствие к страданиям человека.

Своё самое непосредственное выражение нежность души получала у Баха в формах *барочного сентиментализма*. Барочного, то есть заявившего о себе в эпоху Барокко, поскольку обычно сентиментализм как направление отмечают в литературе следующей эпохи – эпохи Просвещения. Но он присутствовал уже в искусстве Барокко, и Баха следует признать его самым ярким выразителем. Как никто другой, он умел передать особенности «чувствительного стиля», проникновенный лиризм, теплоту эмоций и мягкосердечие и передать всё это через покоряющее «сладкозвучие».

С полной явственностью баховский сентиментализм предстаёт в вокальных дуэтах согласия, где всеми средствами подчёркивается единение двух сердец, бьющихся в унисон, и при том каждое из них ведёт свою автономную линию – певуче, непринуждённо, ни в чём не стесняя себя. Образцами можно считать первый дуэт сопрано и баса из Кантаты № 140 и дуэт альты и тенора из *Магнификата D dur*.

Чувствительность настроения часто подчёркивается особым рода меланхолией – меланхолией желанной и сладостной, порой с умиляющей душу слезой. Нечто подобное можно услышать и в ряде инструментальных сочинений композитора, где вокал заменяется не менее выразительным пением инструментов. В таких случаях, как всегда,



обращает на себя внимание удивительное полифоническое мастерство Баха. Он искуснейшим образом плетёт звуковую вязь ведущих беседу голосов. Замечательный пример тому – средние части Концерта для двух клавиров *c moll* (BWV 1060) и Бранденбургского концерта № 2, причём во втором случае перед нами уже не диалог даже, а «триалог» любящих сердец.

Другая из вышеназванных опор гуманистической концепции Баха – глубокое сочувствие к людским страданиям, что, пожалуй, своё высшее выражение нашло в заключительных хорах пассионов. Они звучат как послесловие к судьбе безвинно распятого. Каждый из этих хоров – поэма прощания и прощения, при всей опечаленности несущая в себе катарсические отсветы небесного, что объясняется исполнением той божественной миссии, ради которой пришёл в дольний мир Иисус.

Драматическую эпопею «Страстей по Иоанну» драматургически прослаивают выходы к очищающей силе любви, милосердия. Первый из таких моментов – «№ 15. Хорал» – как реакция на начавшееся поношение пленённого Христа («Кто бил Тебя, Спаситель мой, и злобно потчевал Тебя мучениями?»). Обращение к невинной жертве звучит с величавой просветлённостью, оно наполнено той высокой красотой, которая несёт с собой мир и упокоение, его цель – утешить и обнадежить страдальца.

Так драматургически очень задолго подготавливается то, что будет венчать повествование в его двух последних номерах. Первый из них «№ 67. Хор», в исходной фразе которого («*Ruht wohl...*» – «Покойся, Святое тело») русскому слуху невольно слышится многократно повторяемое «Любовь, любовь...». И это действительно вдохновенная песнь люб-

ви и милосердия – песнь, которую можно воспринимать в самом широком истолковании, как заповедь «*Возлюби ближнего своего*». В пронизывающей музыку проникновенной опечаленности таится глубокое сочувствие страждущему человеку, необычайная нежность к нему. И печаль эта именно катарсическая – утишающая и утешающая, своим теплом и сердечностью врачующая душевные раны.

Катарсическая линия находит продолжение в умиротворённой молитвенности хорала-постскриптума (№ 68), который завершает повествование символическим вознесением ввысь, вырастая к концу в гимническое приношение («*Господь Иисус Христос, я буду восхвалять Тебя вовеки!*»).

И в заключительном «№ 78. Хор» из «Страстей по Матфею» в соответствии с сюжетом воссоздаётся всенародное прощание с отошедшим в инобытие Иисусом («*Покойся с миром! тихо спи*»). Эта лироэпическая эпитафия исполнена благостно-печального смирения и говорит о необходимости приятия многотрудного человеческого бытия.

Гуманистический строй музыки Баха, так ярко являвший себя в трепетном сочувствии и сострадании человеку, был очень близок тому, что мы знаем в художественной культуре Барокко по живописи позднего Рембрандта. Но к этому необходимо присоединить то особое, что сформировалось в музыкальном искусстве данной эпохи, – круг образов, объединяемых понятием *lamento* (ит. *жалоба, плач*).

Диапазон смысловых градаций данной образной сферы достаточно широк. С одной стороны, представлены весьма сдержанные по своему эмоциональному тону образцы. Скажем, во II части Бранденбургского концерта № 4 это скорее

проникновенные сетования, тем более что им сопутствует пасторальный оттенок. Или, допустим, «№ 47. Ария» из «Страстей по Матфею» – просветлённое и в высшей степени возвышенное *lamento*. Композитора в этой исповеди кающегося Петра волнуют не столько его страдания («*Воззри, как сердце плачет и рыдают очи горько пред Тобою*»), сколько надежда на свойственное Иисусу всепрощение («*Смилуйся, о Боже, ради слёз моих!*»).

Подобная переакцентировка смысла вызвала к жизни песнь поразительной человечности, дарующей катарсическое очищение. Оно заключено прежде всего в истинном *bel canto* с его красотой, изумительной пластичностью и благодатью «бесконечной мелодии» (около 8 минут). Это в равной степени касается и певческого голоса (тёплый «грудной» тембр альты), и скрипки *solo*, оплетающей своим прихотливым мелодическим узором вокальную линию и несущей в себе нежность сочувственных увещаний. Богатство граней мысли и чувства поддержано певучим гармоническим фоном остальных струнных с *pizzicato* баса.

И рядом с подобными вариантами *lamento* находим, с другой стороны, остроэкспрессивные образцы горестных излияний. Таковы наделённые исключительной выразительной силой две соседние, взаимодополняющие части Мессы *h moll* – «XV. *Et incarnates*» и «XVI. *Crucifixus*», дающие разные оттенки всепроникающей печали. Здесь вещается про «*ставшего Человеком, распятого за нас, страдавшего и погребённого*». Обеим частям можно в равной степени предпослать такие определения, как оплакивание-отпевание, *Pietà* (ит. *Скорбящая* или *Милосердие*), *Lacrimosa*

(ит. *Слёзная*), реквием. Это два одинаково прекрасных варианта возвышенно-величавой скорби, переданной через горестно поникающие интонации.

В трагизме каждого из этих *Pietà* заложена глубочайшая проникновенность, говорящая о глубоком сострадании, несущая в себе печаль милосердия. Ещё одно общее состоит в использовании композиционного принципа оstinатности, чем акцентируется психологическая фиксированность на воплощаемом состоянии. В XVI части это полифонические вариации на *basso ostinato*, когда хроматическая тема повторяется 13 раз, вызывая ассоциации с погребальной процессией. В XV части в подобной функции выступает звучащий у скрипок сквозной мотив вздоха-стона с щемящими задержаниями на ниспадающих опеваниях.

О значимости рассматриваемой сферы для наследия композитора говорит тот факт, что с ней у него могут быть связаны не только отдельные части, но и произведение целиком. Примером малого масштаба можно привести **Прелюдию и фугу *fis moll* (ХТК II)**. И если первая часть диптиха – это тихая, трогательная элегическая жалоба очень личностного характера, щемящая нота которой говорит о душевной слабости индивида, то тройная Фуга с её тремя темами, дающими различные грани *lamento*, разворачивает повествование в явственно драматическую плоскость с оттенком тягостности и подавленности (характерно, что повествование это завершается не типичным для Баха мажорным просветлением, а суровым окончанием на октавном унисоне тоники).

Примером крупномасштабной композиции может послужить **Кантата № 21** – одно из самых выдающихся произведений Баха и, пожалуй, самая развёрнутая

из его кантат, чем она приближается к ораториальным сочинениям: многообразие развитых форм, введение условных действующих лиц (Иисус – бас, Душа – сопрано) и, наконец, монументальный размах (11 номеров, которые композитор группирует в две части общим звучанием около 45 минут).

В отличие от многих других баховских кантат сюитного типа, этому произведению присуща законченная концепционная целостность, которую можно постулировать словосочетанием *кантата-lamento*. Действительно, из номера в номер следуют горестные констатации примерно одного и того же рода: «Слёзы, стоны, скорбь, смятенье, вздохи, страх, томленье, ужас сердце мне гнет тут безмерно... Ах, горьких слёз моих ручьи изливаются нещадно... Я весь – горе и стон!» Тон этому задаёт *Sinfonia*, о которой подробно говорилось в статье «Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens*» [6], и солирующий в ней гобой в последующем становится, в сущности, лейт-тембром с характерной для него меланхолической окрашенностью.

Важнейшей стороной в передаче лamentoзных состояний оказывается их пронизанность глубокой сочувственностью, душевной теплотой, состраданием к бедствиям человеческим. И, может быть, ещё более важное проявление баховского гуманизма состоит здесь в реализации той идеи, которую мы привычно определяем фразой «от мрака к свету». То, что было заповедано в словах «№ 2. Хор» («Умножились скорби в сердце моём, но утешения Твои улаживают душу мою»), последовательно нарастает от первых проблесков далёкого света уже в «№ 3. Ария» к открытому прорыву надежды в «№ 9. Дуэт» и через радостное оживление в «№ 10. Ария» («Возрадуи-

ся, душа! Возвеселись, сердце! Удались, печаль! Исчезни, скорбь!») к праздничному ликованию в «№ 11. Хор», который завершается туттийным сиянием *Alleluia*.

Ни в коем случае не закрывая глаза на то, что в человеческом существовании связано с различными аспектами сферы *Dramatik*, Бах всеми силами стремился в своём творчестве противопоставить мраку и дисгармонии свет и гармонию – ценности бытия, которые он был способен раскрывать ещё более впечатляюще, чем противоположные им сущности.

Если в качестве антитезы к дисгармонии обратиться к кантатам, то заметим прежде всего, что в них композитор неоднократно «инсценировал» ситуацию диалога Иисуса (бас) и Души (сопрано). В Кантате № 140 таких диалогов два: № 3, где Иисус открывает Душе «двери Божественной трапезы», и № 6, где ей даруется упокоение «в садах небесных». И в обоих случаях это бескрайне длящийся сладостный дуэт абсолютно взаимопонимания, единения сердец, бьющихся в унисон, а чарующая пластика имитационного контрапункта *solì* овеивается «райским пением» скрипки (№ 3) или гобоя (№ 6).

Кантату № 53 можно назвать «монокантатой», поскольку она одностанная и целиком выдержана в едином настроении подчёркнуто возвышенного и абсолютно уравновешенного тонуса духовной просветлённости. Это «олимпийство» обусловлено полной отстранённостью от земной тщеты и ожиданием чаемого вознесения («Я жажду всем сердцем последнего удара часов, дабы скорее увидеть мне моего Иисуса в блаженном покое души»).

В «№ 2. Ария и Хорал» из Кантаты № 156, вопреки пугающей начальной фразе «Стою одной ногой в могиле»,

композитор всё внимание переключает на те моменты текста, которые ведут к утверждению «*Да будет мой конец благим!*». И в собственно музыкальном воплощении великолепно выполненное сопряжение автономных линий тенора, женского хора и оркестра порождает эффект абсолютной гармонии мира и человека.

Ещё более парадоксальную ситуацию, связанную с желанием всеми силами утверждать гармонию бытия, встречаем в «**№ 3. Ария**» из **Кантаты № 105**. В самом деле, естественно предположить, что только остродраматический музыкальный отклик должны были породить экспрессивные, «карающие» слова «*Как мысли грешников мнутся и колеблются, когда они друг друга обличают, а себя оправдывать дерзают – тогда их совесть сама себя терзает и пытает*». И вместо этого – состояние благодного покоя, переданное через великолепную кантилену в духе сладостной пасторали-серенады с убаюкивающим репетиционным ритмом сопровождения струнных и в чарующем дуэте сопрано с гобоем. В противовес текстовой канве это звучит как ласковое увещание, то есть очевидно стремление композитора умиротворить, образумить заблудших. Видимо, он воистину верил, что любовь и красота спасительны.

В своей музыке Иоганн Себастьян Бах не раз поднимался к высотам идеально возвышенной гармоничности, вдохновенно передавая мгновенья лучезарного света и полного умиротворения. Мне уже приходилось отмечать наиболее характерные варианты подобных состояний: «Это могла быть торжественная хвала мирозданию, гимн его красоте и величию в моменты светлой безмятежности, когда дух человеческий воспаряет к непреходящему – таково, например, возвышенное, ничем не стесняемое пение струнных в **Увертюре** из оркестровой **Сюиты № 1**» [7, с. 15].

Или это мог быть «ангельский лик человеческой природы в её божественном сиянии» [там же] – таково светоносное струение фигураций в **Прелюдии C dur** из первого тома ХТК, побудившее Шарля Гуно присоединить к баховской основе мелодию со словами *Ave Maria* (в диптихе это дополнено переданной в Фуге безмятежной благодатью покойно-мерного течения жизни). И, наконец, это мог быть воплощённый через необъятную кантилену струнных «бесподобный оазис... высшей мудрости и человечности, гармонии земного и небесного, которую дарует чувство Божьей красоты бытия» [там же] и в которой таится сокровенный флёр грусти о скоротечности человеческой жизни, – **Ария** из оркестровой **Сюиты № 3**.

Продолжение следует

Список источников

1. Митрофанова А. А. Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 5–13. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021
2. Medňanský K. Period Influence on the Work of Johann Sebastian Bach // Review of Artistic Education. April 2020. No. 19 (1), pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001



3. Продьма Т. Ф. Иоганн Себастьян Бах. Токката и fuga *d moll* «дорийская» для органа BWV 538 как предмет музыкально-теоретического анализа // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9, № 4. С. 103–116. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116

4. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. A Grading Function for Chorales in the Style of J. S. Bach // Machine Learning for Media Discovery (ML4MD) Workshop at ICML. 17 Jul 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329

5. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 17–28. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

6. Демченко А. И. Эпоха Барокко – магистрали художественного творчества. Очерк третий // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. № 6. С. 9–16. DOI: 10.30853/manuscript.2019.6.1

7. Демченко А. И. Эпоха Барокко – магистрали художественного творчества. Очерк пятый // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. № 8. С. 9–15. DOI: 10.30853/manuscript.2019.8.1

Информация об авторе:

А. И. Демченко – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

References

1. Mitrofanova A. A. Leibnits and Bach: Universality of Thinking in Understanding the Idea of Absolute. *Journal of Musical Science*. 2019. No. 4, pp. 5–13. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021

2. Medňanský K. Period Influence on the Work of Johann Sebastian Bach. *Review of Artistic Education*. April 2020. No. 19 (1), pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001

3. Prodma T. F. Johann Sebastian Bach. Toccata and Fugue *d moll* “Dorian” for Organ BWV 538 as a Subject of Musical and Theoretical Analysis. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021. Vol. 9, No. 4, pp. 103–116. (In Russ.) DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116

4. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. A Grading Function for Chorales in the Style of J. S. Bach. *Machine Learning for Media Discovery (ML4MD) Workshop at ICML*. 17 Jul 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329

5. Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Sapiens*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 17–28. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

6. Demchenko A. I. Baroque Epoch – Artwork Directions. *Manuscript*. Tambov: Gramota, 2019. No. 6, pp. 9–16. (In Russ.) DOI: 10.30853/manuscript.2019.6.1

7. Demchenko A. I. Baroque Epoch – Artwork Directions. *Manuscript*. Tambov: Gramota. 2019. No. 8, pp. 9–15. (In Russ.) DOI: 10.30853/manuscript.2019.8.1

Information about the author:

Alexander I. Demchenko – Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate and Head of the International Center for Comprehensive Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 20.10.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 23.11.2022





ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.022-037



Советское музыкознание: pro et contra. Работа над архивными материалами советской эпохи*

Татьяна Ивановна Науменко

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,*

t.naumenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>

Аннотация. В статье характеризуется процесс работы по изучению советского музыкознания 1920-х – 1940-х годов. Исследование проводилось в рамках проекта «Феномен советского музыкознания и его влияние на формирование отечественной музыкальной культуры». История советской науки о музыке рассматривается в значительной степени сквозь призму документальных свидетельств, позволяющих реконструировать малоизвестные исторические факты, а также охарактеризовать особенности музыковедения в контексте каждого десятилетия. Первое послереволюционное десятилетие проходило под знаком поиска собственных институций, которые то предоставлялись, то отнимались – в полном согласии с государственной политикой того времени. Однако именно тогда были заложены фундаментальные основы отечественной музыковедческой мысли XX века. Особый интерес представляет создание комплекса учебной литературы. Начиная с 1936 года (со времени основания Всесоюзного комитета по делам искусств) работа над учебниками стала одним из основных пунктов повестки музыковедческих кафедр Московской и Ленинградской консерваторий, позднее – Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных и учреждённого в том же 1944 году Института истории искусств АН СССР (в настоящее время – Государственного института искусствознания). Обсуждение проблем первостепенной важности – таких как историческая периодизация отечественной истории музыки, содержание и методика учебных курсов – нередко проходило в течение многих дней, с отражением итогов обсуждения в центральных газетах и журналах. Протоколы подобных собраний в некоторых случаях превышают 1500 страниц. Важным направлением исследования стало также изучение основ формирований науки о музыке. Наряду с созданием учебников, монографий и иных трудов академической направленности, в середине 1930-х и в

* Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-22033.



1940-е годы началась диссертационная деятельность, что в немалой степени способствовало интеграции музыковедения в общенаучное гуманитарное пространство. В этот же период начались многочисленные дискуссии и обсуждения новых советских сочинений – в первую очередь опер и симфоний.

Ключевые слова: советская музыка, музыковедение, музыкальная историография, архивные документы, государственный заказ, академические исследования

Для цитирования: Науменко Т. И. Советское музыкознание: pro et contra. Работа над архивными материалами советской эпохи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 22–37. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.022-037

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 16-04-00131-ОГН «Феномен советского музыкознания и его влияние на формирование отечественной музыкальной культуры».

Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

Soviet Musicology: Pro et Contra. Work on Archival Materials from the Soviet Era

Tatiana I. Naumenko

*Russian Gnesins' Academy of Music,
Moscow, Russia,*

t.naumenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>

Abstract. The article describes the process of work on researching Soviet musicology of the time period from the 1920s to the 1940s. The study was carried out under the RFBR project “The Phenomenon of Soviet Musicology and Its Influence on the Formation of Russian Musical Culture.” The history of Soviet musicology is studied on the basis of archival documents that make it possible to reconstruct little-known historical events, and also to characterize the peculiarities of musicology in the context of each decade. The first post-revolutionary decade passed under the sign of the search for its own academic scholarly institutions, which were alternately made available and then closed down, in accordance with the state policy. However, it was during this period that the fundamental foundations of 20th century Russian musicological thought were laid. Of special interest is the work on creating a complex of tutorial literature. Starting from 1936 (since the time of the creation of the All-Union Committee for the Affairs of Art), work on creating textbooks has become one of the main forms of scholarly activity of the musicological departments of the Moscow and Leningrad Conservatories, later the Gnesins' State Musical Pedagogical Institute and the Institute of Art History of the USSR Academy of Sciences (presently, the State Institute of Art Studies), both established in 1944. Discussions of issues of paramount importance – such as the historical periodization of Russian music history, the content and methodology of training

courses, – frequently took place for many days in a row, with the results of the discussion reflected in the central newspapers and magazines. The transcripts of these sessions, in certain cases, exceed 1,500 pages. An important direction of this research was also the study of the main directions in the development of musicology. Along with the creation of textbooks, monographs and other academic works, dissertation work began in the 1930s–1940s. This contributed to a great extent to the integration of musicology into the general scholarly humanitarian field. In the same period, numerous discussions of new Soviet compositions began – primarily, operas and symphonies.

Keywords: Soviet music, musicology, musical historiography, archival documents, state commission, academic research

For citation: Naumenko T. I. Soviet Musicology: Pro et Contra. Work on Archival Materials from the Soviet Era. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 22–37. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.022-037

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 16-04-00131-ОГН “The Phenomenon of Soviet Musicology and Its Influence on the Formation of National Musical Culture.”

Работа с массивом архивных материалов всегда отмечена стремлением обнаружить неизвестные тексты и факты. Однако в отношении истории советского музыковедения тема оказалась настолько сложной и многоаспектной, что в итоге возникло ощущение не завершения, а начала пути.

Описывая проблему и её состояние, можно выделить несколько направлений, возникновение которых в значительной степени обусловлено появлением в последние два десятилетия западных трудов. Слова Л. Акопяна, сказанные им в одном из интервью в связи с изучением советской музыки: «Мы многим обязаны западным исполнителям, музыковедам, критикам»¹, – в определённой степени применимы и по отношению к советскому музыковедению. Действительно, и в этой области многие значимые исследования появились не только на русском, но также на английском и немецком языках. Среди самых значительных примеров можно назвать такие труды, как фундаментальное коллективное исследование «Соцреалистический канон»², став-

шее итогом пяти берлинских конференций (состоявшихся в период 1994–1998 годов) и объединившее гуманитариев из России, Германии, Великобритании, США, Франции, Швейцарии; сборник под редакцией британских музыковедов Патрика Зука и Марины Фроловой-Уокер³, также созданный международным коллективом учёных, и многие другие публикации последних двадцати лет. Особо следует выделить исследования, в той или иной мере раскрывающие особенности становления советских музыковедческих теорий – в числе наиболее известных исследователей следует назвать финского профессора Е. Вильянен, анализирующую культурный разрыв между научными исканиями 1920-х годов и десятилетиями после «культурной революции» 1930-х [1].

Вклад западных славистов следует признать и в изучении крупнейших советских музыкальных институций. И прежде всего – Союза композиторов СССР, исследованного в монографии американского профессора Кирилла Томоффа⁴, и Государственной академии

художественных наук (ГАХН), музыкальный сектор которой стал прототипом будущих консерваторских музыкально-ведческих кафедр⁵.

В российском музыкознании исследования такого рода стали появляться лишь в последнее десятилетие. Ещё в 2010 году специальная конференция в Берлине, посвящённая ГАХН, носила название «Забытая академия»; теперь, после появления фундаментальных трудов на русском языке (например, исключительно ценного двухтомного издания «Искусство как язык – языки искусства»⁶ с публикацией некоторых исследований академии и аналитической статьёй О. Бобрик), такое название, пожалуй, утратило актуальность.

Отметим также некоторые статьи, затрагивающие различные аспекты музыковедения в первые послереволюционные десятилетия. Они в полной мере отражают те искания, какие характеризуют состояние науки с ещё размытой предметной областью и аналитическим инструментарием. В их числе – работы В. Адищева о становлении трёхступенчатой структуры отечественного музыкального образования [2], ряд публикаций Т. Букиной, в том числе посвящённых взаимодействию музыковедения и музыкального просветительства в деятельности Б. Асафьева [3], а также исследования, связанные с разработкой одного из ведущих методов 1920-х годов – социологического [4].

Значительный вклад в исследование советской музыкальной культуры вносят наши соотечественники, живущие в западных странах, – здесь, помимо Фроловой-Уокер (Великобритания), следует назвать также литературоведа Е. Добренко (Великобритания), историка-архивиста Л. Максименкова (Кана-

да) и ряд других. В их трудах получают освещение малоизвестные и нередко совершенно неожиданные исторические факты, которые выявляются в процессе изучения и сопоставления документов, материалов, свидетельств, не всегда доступных отечественному исследователю.

При этом нельзя не отметить, что направленность на западного читателя становится главным фактором актуализации тех или иных исследовательских предпочтений. Об этом выразительно сказал Аюпян: «Я, кстати, недавно узнал, что есть на Западе такой критерий научной темы: “секси”. Так вот, Шостакович очень даже “секси”, то есть публика на него ведётся. И советская тема тоже “секси”; там есть составляющая, которая привлекает читателя: элемент политики, скандала, провокационности – где речь идёт о советской эпохе, без этого не обходится»⁷. Соответственно, акцент на рукотворном характере многих процессов советской культуры, позволяющий рассмотреть советское музыкознание в политическом контексте и с позиции государственного заказа, – одно из следствий подобных предпочтений. Отсюда – внимание к руководящему слову «заказчика», находящее отражение даже в самой лексике исследований: «формовка» (художника и публики) – в публикациях Добренко⁸; «контроль» (над либретто) – в публикациях Максименкова⁹, «перековка», «переоценка» (Чайковского, Мусоргского) – в публикациях М. Раку¹⁰ и т. д.

Не менее значимой стороной изучаемого феномена стала попытка понять, как на этом фоне музыковедение, до 1917 года не имевшее официального статуса и ни одной специальной институции, сформировалось в полноценную отрасль научного знания, продемонстрировав ряд выдающихся достижений.

Как ни парадоксально, эта часть исследовательских поисков возникла под влиянием представлений о руководящей роли музыковедения, точнее, её оценки в трудах некоторых современных исследователей. Общим их признаком стали явные или скрытые упрёки советскому музыковедению в замалчивании «неудобных» тем, в следовании политической конъюнктуре и т. д. Между тем целый ряд фактов, поначалу почти случайно обнаруживаемых при изучении архивных материалов, показывал непрерывающуюся борьбу музыковедов за само право на существование. Ликвидация на рубеже 1920–1930-х годов всех научных институтов, в том числе упомянутой ранее ГАХН (РАХН); борьба за открытие научных музыковедческих подразделений в Московской и Ленинградской консерваториях и последующая борьба против их закрытия, продолжавшаяся вплоть до начала войны; тяжесть эвакуации; 1948/1949 годы и их последствия – эти и многие другие события не только не погубили, но удивительным образом способствовали развитию музыковедения. Конечно, преодоление всевозможных испытаний требовало немалых сил и времени. И тем не менее, вопреки многим разрушительным обстоятельствам, научные школы создавались в консерваториях страны, куда направлялись опальные музыковеды из столичных учреждений, где писались учебники и монографии, ряд которых не утратил актуальности и в наши дни.

Одним из самых «труднодоступных» периодов в истории музыковедения оказались первые послереволюционные годы, связанные с деятельностью Музыкального отдела (МУЗО) Наркомпроса. Известно, что основные должности в нём занимали не чиновники, а музыковеды

– первое поколение исследователей, собранных в Петрограде и Москве из небольшого числа специалистов. Это Б. Асафьев, Н. Гарбузов, А. Кастальский, Г. Конюс, П. Ламм, А. Оссовский, Л. Сабанеев, Б. Юргенсон, Б. Яворский... Некоторые из них после ликвидации МУЗО в 1921 году перешли в научно-исследовательские учреждения, а после их расформирования в конце 1920-х – в консерватории. Ещё до открытия в двух столичных консерваториях научно-композиторских факультетов¹¹ началась подготовка следующего поколения музыковедов. Это был совершенно новый опыт, который приобретался скорее в живом общении, в творческой и интеллектуальной среде, а не в условиях сложившихся педагогических подходов и утверждённых учебных планов. Однако результат был впечатляющим: среди первых выпускников оказался целый ряд выдающихся музыковедов, будущих основоположников научных и педагогических школ – Р. Грубер, Ю. Келдыш, Л. Мазель, С. Скребков, И. Способин.

Реконструкция событий этих нескольких лет ещё далеко не завершена. Даже те крупницы, какие можно обнаружить в отдельных документах, в мемуарной литературе и личных архивах, позволяют понять, какое значение имели эти первые пять лет для будущего отечественной музыкальной науки и насколько важными для развития научной деятельности могут быть такие в общем естественные вещи, как собственное помещение, библиотека и хотя бы небольшой круг единомышленников. Однако и это первому поколению советских музыковедов было доступно далеко не всегда.

В документах Главнауки (РГАЛИ) содержатся ценные сведения о деятельности нескольких ведущих музыковедческих учреждений 1920-х годов –



Государственной академии художественных наук (ГАХН), Государственного института музыкальной науки (ГИМН) и Российского института истории искусств – РИИИ (Петроград-Ленинград).

Если история ГАХН и РИИИ в недавних публикациях получила достаточно обстоятельное исследование¹², то деятельность ГИМНа освещалась, хотя и достаточно подробно, лишь в нескольких статьях, вышедших ещё в советское время¹³. Значительный интерес представляют краткие исторические очерки, составленные неизвестными авторами по поручению руководства Всесоюзного комитета по делам искусств¹⁴: эти документы могут служить отправной точкой в дальнейшем изучении раннесоветских музыкальных научно-исследовательских институций.

Примечательно, что музыкально-исторические труды ГИМНа находятся в русле вполне сложившихся представлений об исследованиях такого рода¹⁵, в то время как музыкально-теоретическая проблематика выглядит весьма своеобразно. Так, в документе указывается, что работа Теоретической ассоциации была сосредоточена главным образом в комиссиях по архитектурной акустике, по изучению звукового восприятия, по изучению музыкальной одарённости, по вокальной методологии, а также в Особой комиссии по разработке новых тональных систем. Отмечается, что в структуре института работали комиссии по «введению в известность наследия музыкальных и музыкально-научных деятелей»: Скрябина, Танеева, Линёвой, Янчука.

Среди исследователей, представивших труды (доклады) в рамках деятельности ГИМНа, называются имена музыковедов-теоретиков Б. Яворского,

Э. Розенова, П. Ренчицкого, Н. Брюсовой, Г. Конюса, П. Зимины, Л. Работнова, С. Экземплярской, музыковедов-историков К. Кузнецова, Н. Кочетова, М. Иванова-Борецкого, З. Савёловой, а также музыкантов-этнографов А. Кастальского, С. Толстого, В. Беляева, В. Пасхалова. Всего в штате института работали 56 человек.

Значительная часть исследователей являлась сотрудниками одновременно всех трёх московских музыкальных учреждений – ГАХН, ГИМНа и Московской консерватории. С этим, несомненно, связана согласованность многих исследовательских, издательских и учебных планов и мероприятий, проводимых этими учреждениями. Например, Лаборатория метротектонического анализа, исследуемого Конюсом, произвела около 100 анализов музыкальных произведений; одновременно Конюс читал в консерватории музыкально-аналитический курс по разработанной им системе. В профессиональном русле мыслилось и понятие «пропаганды»: несколько лет спустя оно примет отчётливо выраженный политический оттенок. Но в стенах ГИМНа она связывалась с демонстрациями научных достижений: «В целях пропаганды музыкальных научных достижений ГИМНом устроено несколько публичных заседаний с музыкальными демонстрациями (инструмент Термена, старое “демественное” пение старообрядцев, этнографические концерты и пр.) <...>

Предполагаемая деятельность ГИМНа в области пропаганды:

1. Показательные камерные и этнографические концерты
2. Радио-концерты
3. Организация лекций по вопросам музыкальной науки
4. Издание трудов ГИМНа:

- а) по акустике
- б) по инструментоведению
- в) по музыкальной психологии
- г) по фортепианной и вокальной методологии
- д) по этнографии»¹⁶.

В 1923 году ГИМН стал подразделением ГАХН, сохраняющим автономный характер научной работы, – впрочем, в скором времени он вернулся к своему прежнему статусу. Подобные преобразования были в первой половине 1920-х годов вполне обычным делом, ещё не приводившим к необратимым разрушениям. В обновлённом виде институт состоял из пяти секций: физико-технической, физиолого-психологической, вокально-методологической, экспериментально-педагогической и этнографической. Внутри каждой секции работали от одной до четырёх комиссий и лабораторий, каждая из которых вела собственную экспериментальную тему.

Расформирование и ликвидация некоторых подразделений института в 1929–1931 годах положили конец его истории, которая, по словам Т. Ливановой, «заслуживает по крайней мере солидной монографии или сборника специальных статей»¹⁷. Однако эта история до сих пор так и не написана.

С началом 1930-х годов влияние музыковедения на советскую музыкальную культуру стало очевидно увеличиваться. Одной из причин было невероятное возрастание роли слова, высказывания. В определённом смысле можно утверждать, что советское музыковедение рождалось из духа устного слова и порождённых им жанров совещания, конференции, собрания, коллегии, пленума и, наконец, съезда, венчавшего всю эту иерархию. Определение Вильгельма Шубарта «большевизм есть настоящая

оргия слова, проникающая всюду, вплоть до последнего села»¹⁸, можно с полным правом применить не только к географическим объектам.

С начала деятельности официальных учреждений устное обсуждение стало едва ли не главной формой существования науки. Такие обсуждения начались уже в стенах Наркомпроса, Музыкальный отдел которого располагался на четвёртом этаже дома № 53 на Остоженке¹⁹. Подобные собрания проходили и во многих других аудиториях Москвы: Московском университете, Физическом институте, Политехническом музее. Музыковеды собирались даже на частной территории – например в большой квартире будущего профессора Московской консерватории В. Пасхалова на Тверском бульваре, 17. Трудно сказать, чего было больше в музыковедческом творчестве раннесоветских десятилетий, – письменных или устных форм, однако уже сама постановка вопроса говорит о том, насколько сильным было влияние разговорного слова и насколько существенное воздействие это оказало на риторику и стилистику музыковедческих высказываний. Может быть, поэтому результаты многих исследований не сохранились; одна из причин как раз и заключается в том, что они существовали только в виде устных докладов и не всегда фиксировались даже самими докладчиками. О разрабатываемой проблематике сегодня можно судить преимущественно по протоколам заседаний и по сохранившимся планам с указанием предназначенных к выступлению тем.

Именно в этот период был сформулирован заказ на создание советской оперы, советской симфонии и других жанров, попавших в зону особой заботы государства. Это время оставило множество

документов, свидетельствующих о начале «всесоюзной музыкальной стройки». Среди примеров – многостраничные стенограммы, посвящённые обсуждению произведений к 20-летию Октября, к партийным съездам и пленумам. Корпус документов включает тексты самого различного свойства – от всевозможных устных дискуссий (о советском симфонизме, советской опере, об инструментальной музыке, программности, народности и т. д.) до публикаций в советских газетах и журналах. При этом оценки, высказываемые музыковедами при обсуждении опер, симфоний, а также в рамках дискуссий, нередко отличались высоким профессионализмом и точностью. Часто на основании одного-единственного прослушивания оперы или симфонии, которое к тому же трудно назвать полноценным, так как все партии мог петь и играть сам композитор (далеко не всегда искусно владеющий голосом и фортепиано), выносились поразительно точные и проницательные суждения.

Огромный материал содержат также протоколы конференций музыкальных работников, совещаний в музыкальных театрах, собраний в Комитете по делам искусств, дискуссий в рамках музыковедческой секции Союза композиторов и редакции журнала «Советская музыка». Эти дискуссии нередко находили продолжение в статьях музыковедов, которые были своего рода «договариванием недоговорённого» и свидетельствовали о высоком градусе неравнодушия, с каким обсуждались насущные проблемы музыкальной жизни страны и способы её осмысления.

В это же десятилетие начинается целенаправленная работа музыковедов над созданием научных трудов, прежде всего комплекса советских учебников. Важно

отметить, что эпицентром этой работы стали консерватории, научная роль которых до этого времени была достаточно скромной. Протоколы первых обсуждений, посвящённых ещё только будущим учебникам, показывают, насколько важной была работа над учебной литературой, которая стала одной из форм борьбы за сохранение самой профессии музыковеда. Начиная с 1936 года (со времени создания Комитета по делам искусств СССР) вопрос написания учебников неизменно выступал на первый план в повестках заседаний музыковедческих кафедр Московской и Ленинградской консерваторий, немного позднее – Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных и созданного в том же 1944 году Института истории искусств АН СССР (в настоящее время – Государственный институт искусствознания). Обсуждение таких проблем, как историческая периодизация отечественной истории музыки, содержание и методика учебного курса «История музыки народов СССР» и т. д., нередко проходило в течение многих дней при большом стечении слушателей, с неизменным отражением итогов обсуждения в центральных газетах и журналах. Протоколы подобных собраний в некоторых случаях составляли несколько тысяч страниц.

Оценка учебников была далеко не всегда благожелательной. В некоторых случаях «Советская музыка» печатала и резко отрицательные мнения – как, например, отзыв Л. Кулаковского об учебнике «Элементарная теория музыки» ленинградского теоретика С. Павлюченко (1938)²⁰. Уже само название публикации «В борьбе за советский учебник теории музыки» показывает, с каким идеологическим накалом проходило обсуждение

таких вполне мирных вещей, как создание училищного учебного пособия. Свой отзыв Кулаковский предваряет формулировкой генеральных подходов советской музыкальной педагогики: «Для каждого советского музыковеда стало уже естественной привычкой – неуклонная борьба за осуществление общих лозунгов советской музыкальной культуры – народность, реализм музыкального языка; борьба с формализмом; борьба за тесный контакт теории и практики, за высокий теоретический уровень советского музыкознания.

Лозунги эти, понятно, обязательны не только для музыковедов, анализирующих конкретные музыкальные произведения классики или советской музыки, но и для теоретиков, как в специальных монографиях, так и в повседневной педагогической работе. Здесь, где особенно сильна инерция прошлого, в педагогической практике, приходится “с боем” утверждать принципы, давно переставшие быть дискуссионными на страницах журналов, в докладах и пр.»²¹.

В статье Кулаковского речь идёт о начальном этапе изучения элементарной теории музыки – дисциплины, чрезвычайно подверженной, по мнению автора, схоластическим подходам, оторванным от практики. В чём же он усматривает такие подходы в рецензируемом учебнике Павлюченко?

«Особое внимание следует уделить народному творчеству, учитывая и многонациональность СССР, и то огромное расширение теоретического базиса учебника, которое даёт использование народного музыкального языка, так богатого в мелодическом отношении, ладовом, метроритмическом. <...> Изучение учебника должно ассоциироваться не только с сухими формулами, схемами, упраж-

нениями, – но с целой вереницей ярких музыкальных образов. <...> Наконец, очень важным заданием нового учебника теории музыки является необходимость с самого начала изучать музыку как выразительную речь, а её “элементы” как средства выражения этого языка»²².

Кулаковский, один из авторов идеи целостного анализа, утверждает, что «в каждом творческом задании учащийся наглядно ощущает выразительное значение всех элементов музыкальной речи и, тренируя музыкальный слух, попутно развивает и свою восприимчивость к музыке»²³. Критически оценивая учебник ленинградского автора, он обращает внимание на почти полное отсутствие примеров из советской музыкальной литературы, полагая, что образцы массовых песен, симфоний и опер могли бы продемонстрировать новый тип учебника. Однако обращаясь к старинным авторам – Преториусу, Фрескобальди, Гвидо Аретинскому, – Павлюченко, по мнению критика, обнаруживает «ретроспективность вкусов, неожиданную для советского автора»²⁴. Критическое замечание вызвало и ограниченное использование образцов музыки народов СССР. В противовес этому недостающему «передовому» материалу образцы старинной музыки аттестуются рецензентом как «дореволюционный балласт»²⁵. Далее тщательному разбору подвергаются все значимые определения учебника: гамма, мажор, минор, ритм, мелодия, звукоряд... Наряду с высказываниями вполне справедливыми рецензент упрекает Павлюченко в том, что он «начисто вычеркнул все рассуждения о содержании музыки»²⁶.

Этот отзыв можно рассматривать в качестве одного из примеров того, как антиформалистическая идеология стала захватывать методологическую область

исследований. Впереди были и более показательные факты – например, увольнение из Ленинградской консерватории профессора А. Буцкого за книгу «Структура музыкального произведения» или попытка пересмотра уже защищённых диссертаций В. Конен и Т. Ливановой²⁷.

Помимо журнальной формы обсуждений, практиковались и дискуссии в форме совещаний и конференций, проводимых в Комитете по делам искусств.

Информация о вышедших и готовящихся учебниках и учебных программах заблаговременно направлялась в Государственное управление учебных заведений (ГУУЗ) Комитета, где также устраивались публичные обсуждения, которые проводились вплоть до начала войны. Одно из последних предвоенных заседаний состоялось 3 марта 1941 года в ГУУЗе и посвящалось обсуждению учебников по истории музыки, вышедших в 1939–1940 годах²⁸.

Программа учебного курса, о котором идёт речь, была разработана педагогами кафедры истории музыки народов СССР МГК К. Успенской и П. Рыбаковой. Курс впервые читался уже в музыкальном училище. Его структура была трёхчастной. В Объяснительной записке говорилось: «Первая часть посвящена истории музыкальной культуры русского народа до Октябрьской социалистической революции. Следующий раздел посвящён истории музыкальной культуры других народов нашей страны до Октябрьской социалистической революции и последняя часть курса – истории советской музыки»²⁹. В разделе «Советская музыкальная культура» уже присутствует мотив борьбы «народности, массовости, демократизма» как безусловных положительных характеристик советской музыкальной культуры – в противовес «упро-

щенчеству», «искажению линии партии» и даже «извращению» в деятельности РАПМ. Но самое главное – это внесение в периодизацию истории советской музыки таких рубежных событий, как Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года («О перестройке художественных организаций...»), ряд статей в «Правде» против формализма и натурализма и достижения советской культуры после 1932 года.

Обращают на себя внимание и тематические приоритеты программы. В них отражаются наиболее актуальные задачи советской музыкальной культуры, стоящие перед сообществом композиторов. Первое и главное – это советская опера. Этому показательному жанру уделяется первостепенное внимание во всех разделах программы. Изучаются оперы всех советских народов; в структуре курса им уделяется особое внимание – десять занятий (в то время как теме «Советские оперы композиторов братских республик» уделяется всего одно – 11-е занятие.) Среди изучаемых композиторов были Держинский, Желобинский, Кабалевский, Степанов, Хренников; национальную оперу в программе представляют Палиашвили и Глиэр.

Примечательно, что обсуждение курса истории музыки народов СССР началось в Московской консерватории именно в связи с историей советской музыки: в программе Успенской и Рыбаковой он присутствует как составная её часть. На заседании кафедры от 14 апреля 1934 года³⁰ первоначально (в плане, представленном Ю. Келдышем) речь шла о том, чтобы объединить оба курса в один и уместить их в стандартные 60 часов. Однако запланированные к изучению 22 композитора делали эту программу невыполнимой.

По поводу самого курса тоже возникли споры. Ю. Келдыш представил вариант программы из двух разделов: 1. Этапы развития советского музыкального фронта; 2. Вопросы творчества: а) эволюция жанров, б) анализ творчества отдельных композиторов.

Протоколы заседаний по этим вопросам отразили мнение некоторых участников обсуждения:

«Кабалевский. Слишком много места занимают разговоры по поводу музыки и мало внимания уделяется самому музыкальному творчеству. Лучше вопросы документального и декларативного порядка связывать с самой творческой практикой. Недостаток программы – отделение части декларативной от вопросов творчества.

Рыжкин. Также не согласен с разделением 1-го и 2-го разделов. Рекомендую рассмотрение творческих проблем в связи с развитием самого творчества с Октябрьской революции 1917 года до наших дней, что составит 1-й раздел курса. 2-й раздел: развитие отдельных жанров. 3-й: проблемы национальных музыкальных культур. 4-й: рассмотрение наиболее крупных фигур. 5-й: итоги. Проблема социалистического реализма³¹, симфонизма и др.

<...>

Брюсова. Не согласна с точкой зрения Кабалевского, что не нужно говорить отдельно об основных принципах советского музыкального фронта.

Пекелис. <...> План Келдыша страдает теоретизмом. Он должен быть пронизан историзмом. Творчество отдельных композиторов нужно изучать в связи с жанрами. Изучение национальных культур должно быть выделено. Предложение: учтя основные пожелания, предложить комиссии с привлечением новых членов (Кабалевский, Хохловкина) сделать

план более развёрнутым и детальным.

Келдыш. Считаю, что план должен быть сжатым. Развёрнутый план – результат научно-исследовательской работы. Сейчас можно сделать только установочный документ. Согласен с отказом от отдельных авторов»³².

Через несколько лет формат обсуждений существенно изменился. Совещания и конференции, посвящённые учебникам, приняли совершенно иной масштаб: к их обсуждению стали привлекаться не только заинтересованные преподаватели музыкальных училищ и консерваторий, но также Союз композиторов, редакция журнала «Советская музыка», наиболее влиятельные музыковеды. Притом критике нередко подвергались как новые учебники или программы учебных курсов, что видно из приведённого фрагмента протокола кафедры Московской консерватории, так и уже изданные и внедрённые в практику труды. За сравнительно короткое время – с начала 1940-х до начала 1950-х годов – состоялись обсуждения всех значительных учебников и учебных программ³³.

Критическая оценка учебной литературы, как и общая критика научной деятельности музыковедов, начала звучать уже в 1947 году. Об этом свидетельствует содержание некоторых стенограмм, объём которых в ряде случаев достигал 1500 страниц – заседания длились непрерывно в течение двух недель (таково, например, было обсуждение книг А. Оголевца). В том же 1947 году состоялось Совещание работников вузов искусств, на котором с докладом выступил А. Николаев – профессор МГК, введённый в состав сотрудников Комитета по делам искусств. Предметом его критики стали три учебника, вышедшие почти одновременно в 1940 году:

«Об учебнике под ред. М. С. Пекелуса

Этот труд явился первым серьёзным опытом создания советского учебника истории русской музыки. Однако наряду с рядом положительных сторон в этой работе мы встречаемся с поверхностным, недостаточно разработанным описанием древней музыкальной культуры, с системой оценок явлений русского музыкального творчества XVIII–XIX столетий, с точки зрения влияния западноевропейской музыкальной культуры и игнорирования качественного своеобразия русской музыки.

В поисках иноземных влияний авторы учебника доходят до того, что даже гениальный романс Бородина “Для берегов отчизны дальней” они рассматривают как подражание романсу Шумана “Я не сержусь”.

Об учебнике Т. Н. Ливановой

Подобные же недостатки имеются и в работах профессора Ливановой. Возьмём для примера её книгу “Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры”, изданную в 1938 году. <...> непризнание автором огромной, основополагающей роли народной музыки в развитии русского профессионального музыкального искусства, а также и убеждение автора в чрезвычайной отсталости русской музыкальной культуры по сравнению с западной. <...>

Обвиняя русскую музыкальную культуру в отсталости, автор всё русское музыкознание XIX столетия квалифицирует как “дворянский дилетантизм”, а говоря о музыке начала XX века соглашается с эпитафией из “музыкального альманаха” 1914 года, где говорится, что “В русской музыкальной жизни ночь безмолвная, нет пламенеющей мысли”. <...> Подобные ошибки имеют место и в учебнике профессора Ливановой

“История западноевропейской музыки до 1789 года”. В этой работе автор абсолютно исключает все славянские культуры.

Об учебнике В. Э. Фермана

Хронологическим продолжением учебника Т. Ливановой является учебник профессора Фермана “История новой западноевропейской музыки. Том 1. От французской революции 1789 года до Вагнера” (М.; Л.: Музгиз, 1940). Этот учебник составлен таким образом, что он может вполне удовлетворить любого буржуазного историка... В итоге идеологической порочности этот учебник носит явно аполитичный характер.

Помимо отдельных погрешностей..., в учебнике нет характеристики основных стилей (например, классицизма, романтизма), нет ничего о роли русской музыки в мировом музыкальном искусстве. Русские композиторы упоминаются лишь когда речь идёт о “сильнейших влияниях” Шумана на Чайковского, Балакирева. Подобного рода серьёзные недостатки в работах, написанных 8–10 лет тому назад, достаточно ярко показывают принципиальные ошибки, имевшие место в нашем историческом музыкознании»³⁴.

Таким образом, были обозначены главные проблемы, которые напрямую касались методологии и исследовательского ракурса музыковедческих трудов. Вполне закономерно, что особую остроту они приобрели в связи с обсуждением учебников, по которым в тот период учились студенты всех консерваторий страны. Всё это лишало исследователей уверенности, заставляло отказываться от дискуссионных суждений, упрощало содержание и литературную выразительность книг. Усреднённый стиль научного письма, сглаживание оценок, обусловленное необходимостью попасть

в идеологические запросы времени, надолго стали характеристиками многих советских музыковедческих трудов, что особенно ярко проявилось в отношении учебной литературы.

В этот же период музыковедение включилось в активную диссертационную деятельность, которая продолжилась и в годы войны. Сохранились полные тексты стенограмм диссертационных защит в Саратовской консерватории, куда частично был эвакуирован профессорский состав Московской консерватории. За короткое время диссертация стала самым массовым жанром исследований, своего рода пропуском в большую науку, и одновременно – показательным материалом для изучения. Значительный интерес представляет тематика исследований, которая, за немногими исключениями, на протяжении нескольких десятилетий была почти всегда связана с русской музыкальной культурой досоветского периода. Немногочисленными исследованиями представлена зарубежная тематика, в структуре которой преоб-

ладала музыка композиторов XVIII–XIX веков; почти не затронутыми оказались музыкально-теоретические проблемы; по советской музыке работы практически не защищались. Вплоть до 1960-х годов не появлялись и диссертации, посвящённые музыке народов РСФСР (в отличие от творчества композиторов союзных республик, которые занимали весьма заметное место в общей массе советских диссертационных исследований) [5].

Изучение архивных материалов советской эпохи показывает, что музыковедение тех лет действительно представляет уникальный исторический феномен и должно изучаться во всей совокупности своих текстов – как письменных, так и устных. Введение в научный оборот наиболее показательных документов может способствовать воссозданию многих неизвестных страниц отечественной музыкальной культуры. Часто она оказывается значительно более сложной и многомерной, чем это может быть представлено в отдельных и пока ещё разрозненных научных источниках.

Примечания

¹ Баяхунова Л. Б. Левон Акопян: «Мы многим обязаны западным исполнителям, музыковедам, критикам» // Культура в современном мире. 2011. № 3.

URL: http://infoculture.rsl.ru/_IK_Archive/KVM/articles/2011/03/2011-03_r_kvms9.pdf (дата обращения: 15.11.2022).

² Соцреалистический канон/под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. 1036 с.

³ Zuk P., Frolova-Walker M. Russian Music Since 1917: New Understandings (Proceedings of the British Academy). Oxford University Press, 2017. 450 p.

⁴ Tomoff K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953. University of Chicago, 2001. 336 p.

⁵ RAKhN. The Russian Academy of Artistic Sciences. Los Angeles, California: Institute of Modern Russian Culture, 1997. 17 p.

⁶ Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. I. Исследования / под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 447 с.;



Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. II. Публикации / под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 920 с.

⁷ Науменко Т. И. Левон Акопян: «Если наше слово не пустое, мы живём не зря» (интервью) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 3. С. 12.

⁸ Добренко Е. А. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. 320 с.

⁹ Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. 317 с.

¹⁰ Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.

¹¹ Состоялось в 1925 году.

¹² Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. В 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2017; Кумпан К. А. Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // Институт культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук, 2011. С. 540–637.

¹³ См. издания разных лет: Иванов-Борецкий М. В. Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМНа). 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. Издательства, 1926. 59 с.; Крюков А. Н. Разряд истории музыки Российского института истории искусств // Из прошлого советской музыкальной культуры / ред.-сост. Т. Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1982. Вып. 3. С. 191–230; Ливанова Т. Н. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 267–335; Новосельский А. А. Страницы истории ГИМНа // Советская музыка. 1977. № 5. С. 84–92.

¹⁴ Краткие исторические очерки о Государственной академии художественных наук, Государственном институте музыкальной науки, Российском институте истории искусств в Ленинграде, Государственной оперной студии им. К. С. Станиславского и др. материалы для сборника Главнауки. 11 марта – 19 декабря 1925 г. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 1, ед. хр. 221. 252 л.

¹⁵ Четырёхтомное исследование, выходящее с 1924 по 1927 год под редакцией К. А. Кузнецова. См.: История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 1 / под ред. К. А. Кузнецова. М.: Музсектор Госиздата, 1924. 204 с. (Труды Государственного института музыкальной науки); История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2. Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни: к 10-летию со дня смерти, 1915–1925 / под ред. К. А. Кузнецова. М.: Музсектор Госиздата, 1925. 205 с. (Труды Государственного института музыкальной науки); История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 3. Глинка и его современники / под ред. К. А. Кузнецова. М.: Музсектор Госиздата, 1926. 70 с. (Труды Государственного института музыкальной науки); История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 4. Русская книга о Бетховене: к столетию со дня смерти композитора (1827–1927) / под ред. К. А. Кузнецова. М.: Музсектор Госиздата, 1927. 207 с. (Труды Государственного института музыкальной науки).

¹⁶ Краткие исторические очерки о Государственной академии художественных наук, Государственном институте музыкальной науки, Российском институте истории искусств в Ленинграде, Государственной оперной студии им. К. С. Станиславского и др. материалы для сборника Главнауки. 11 марта – 19 декабря 1925 г. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 1, ед. хр. 221. Л. 18, 27.

¹⁷ Ливанова Т. Н. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 270.

¹⁸ Шубарт В. Европа и душа Востока // Общественные науки и современность. 1992. № 6. С. 180.

¹⁹ Сидоров А. Три года Российской академии художественных наук // Искусство как язык – языки искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 35.

²⁰ Кулаковский Л. В. В борьбе за советский учебник теории музыки. Редакция журнала «Советская музыка» (Москва, 1933–1992). Журнал № 2. 1941. РГАЛИ. Ф. 654, оп. 1, ед. хр. 161.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ ГМПИ им. Гнесиных. Протоколы заседаний кафедры истории музыки и материалы к ним. Крайние даты 1947–1949. РГАЛИ. Ф. 2927, оп. 1, ед. хр. 263, 264 и др.

²⁸ Стенограмма совещания в ГУУЗе по обсуждению учебников по истории музыки, вышедших в 1939–1940 гг. 3 марта 1941. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 4, ед. хр. 728.

²⁹ Проект программы курса Истории музыки народов СССР для музыкальных училищ. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 1, ед. хр. 618. Л. 3.

³⁰ Протоколы научных заседаний историко-теоретической кафедры на 1933/34 уч. год. Протокол № 5 от 14 апреля 1934 года. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 732.

³¹ Обратим внимание: заседание кафедры датируется 14 апреля 1934 года, а I Всесоюзный съезд советских писателей, на котором А. Горький официально провозгласил метод социалистического реализма, состоялся в период 17 августа – 1 сентября 1934 года, то есть несколькими месяцами позже.

³² Протоколы научных заседаний историко-теоретической кафедры на 1933/34 уч. год. Протокол № 5 от 14 апреля 1934 года. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 732.

³³ В их числе: Стенограмма вечернего заседания секции историков по рассмотрению программы по курсу «История музыки народов СССР» (Комитет по делам искусств, 1938); Стенограмма совещания в ГУУЗе по обсуждению учебников по истории музыки, вышедших в 1939–1940 гг. (Комитет по делам искусств, 1941); Стенограмма заседания учёного совета Института Истории искусств Академии Наук СССР и материалы к обсуждению труда Р. И. Грубера «История музыкальной культуры» (1946); Стенограмма обсуждения трудов А. С. Оголевца «Основы гармонического языка» и «Введение в современное музыкальное мышление» (Союз композиторов СССР, 1947); Стенограммы обсуждения очерков «История советской музыки» Ю. В. Келдыша (Союз композиторов СССР, 1947); Стенограмма объединённого совещания Музыковедческой комиссии Оргкомитета Союза Сов. Композиторов, Института Истории искусств Академии Наук и дирекции Московской Консерватории, посвящённого обсуждению труда Р. Грубера «История музыкальной культуры» (1947); Стенограмма заседания в ГУУЗе по обсуждению программы по истории советской музыки (Комитет по делам искусств, 1948); Стенограммы общих собраний факультета по обсуждению учебника проф. Ю. Келдыша «История русской музыки». Т. 1, 2 (МГК, 1948) и др.

³⁴ Николаев А. А. Выписка из доклада на совещании работников вузов искусств. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 2057. 26 л.

Список источников

1. Viljanen E. The Formation of Soviet Cultural Theory of Music (1917–1948) // *Studies in East European Thought*. 2020. Vol. 72, pp. 135–159. DOI: 10.1007/s11212-020-09357-3
2. Букина Т. В. Б. В. Асафьев и музыкальное просвещение послереволюционной эпохи: музыковедение на службе у социалистического строительства // *Художественная культура*. 2020. № 1. С. 369–392. DOI: 10.24411/2226-0072-2020-00018
3. Адищев В. И. Формирование трёхступенчатой структуры отечественного музыкального образования (1920-е годы) // *Музыковедение*. 2019. № 10. С. 3–11. DOI: 10.25791/musicology.10.2019.949
4. Гаврилюк Т. В. Социология музыки в СССР в 1920-х гг.: концептуальные и идеологические основания // *Социологические исследования*. 2018. № 10. С. 112–121. DOI: 10.31857/S013216250002163-2
5. Науменко Т. И. Национальная тематика в музыковедческих исследованиях: история и современность // *Музыкальное искусство Евразии: традиции и современность*. 2020. № 1. С. 28–34. DOI: 10.26176/MAETAM.2020.25.84.001

Информация об авторе:

Т. И. Науменко – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе.

References

1. Viljanen E. The Formation of Soviet Cultural Theory of Music (1917–1948). *Studies in East European Thought*. 2020. Vol. 72, pp. 135–159. DOI: 10.1007/s11212-020-09357-3
2. Bukina T. V. B. V. Asafiev and Musical Education of the Post-Revolutionary Era: Musicology at the Service of Socialist Construction. *Art & Culture Studies: Events, Interpretations, Discussions*. 2020. No. 1, pp. 369–392. (In Russ.) DOI: 10.24411/2226-0072-2020-00018
3. Adishchev V. I. Formation of a Three-level Structure of Domestic Music Education (the 1920s). *Musicology*. 2019. No. 10, pp. 3–11. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.10.2019.949
4. Gavriilyuk T. Conceptual and Ideological Foundations of the Sociology of Music in USSR in 1920s. *Sotsiologicheskie issledovaniya = Sociological Research*. 2018. No. 10, pp. 112–121. (In Russ.) DOI: 10.31857/S013216250002163-2
5. Naumenko T. I. National Theme in the Music Research: History and Modernity. *Musical Art of Eurasia: Traditions and Modernity*. 2020. No. 1, pp. 28–34. (In Russ.) DOI: 10.26176/MAETAM.2020.25.84.001

Information about the author:

Tatiana I. Naumenko – Dr.Sci. (Arts), Professor, Vice-rector for Research, Head at the Music Theory Department.

Поступила в редакцию / Received: 15.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 23.11.2022



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.038-052



Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы*

Александр Сергеевич Рыжинский

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия,

loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

Аннотация. В статье содержатся сведения об основных направлениях развития хоровой музыки композиторов западноевропейского авангарда в 1960-е годы. Обращение к хоровой музыке этого десятилетия связано со значительным числом новаций, получивших распространение в творчестве Карлхайнца Штокхаузена, Луиджи Ноно, Маурисио Кагеля, Дьёрдя Лигети и ряда других композиторов, связанных с Летними курсами новой музыки в Дармштадте. Своей целью автор ставит не только обобщение информации о векторах эволюции хорового письма, но и иллюстрацию связи между экспериментами 1960-х годов и конкретными решениями хоровой композиции в последующие десятилетия. Для этого рассматриваются словесная основа хоровых сочинений, явление фонемной композиции и расширение приёмов вокальной артикуляции – что явилось важным ресурсом развития возможностей хоровой тембрики, – а также новые фактурные решения. Автор приходит к выводу, что в 1960-х годах композиторы отказываются от традиционного «положения на музыку» литературного источника. Вместо этого они сочетают в одновременности различные вербальные ряды или «спрессовывают» фрагменты нескольких исходных текстов. Мощным источником для выявления ресурсов традиционной вокализации и речевого интонирования явилось многообразное использование *Sprechgesang*. Многогранные аспекты в соотношении музыки и слова, включение принципов фонемной композиции, развитие речевых приёмов повлияли и на фактурную организацию хоровых сочинений. В их высокой фактурно-тембровой мобильности вокальных линий автором был выявлен динамический эффект *стереомонодии*. Отмеченные новации хорового искусства 1960-х позволяют рассматривать это десятилетие как центр успешных решений многообразных художественных и технических

* Статья подготовлена для Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных», состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 24–27 ноября 2020 года при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-22003.



задач, способствовавших превращению хорового искусства в один из наиболее динамичных жанров последних десятилетий XX – начала XXI веков.

Ключевые слова: современная хоровая музыка, послевоенный авангард, хоровая фактура, тембрика, музыка и слово, фонемная композиция, микрополифония, стереофония

Для цитирования: Рыжинский А. С. Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 38–52. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.038-052

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 16-04-50011-ОГН(ф) «Западноевропейская хоровая музыка второй половины XX века: Италия, Германия, Франция».

Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

Major Trends in the Development of Choral Music by the Western European Avant-Garde of the 1960s

Alexander S. Ryzhinsky

Russian Gnesins' Academy of Music,

Moscow, Russia,

loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

Abstract. The article contains information on the main directions of the development of choral music of Western European avant-garde composers of the 1960s. The turning of attention to choral music of that particular decade is due to the considerable number of innovations that received dissemination in the musical compositions of Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Mauricio Kagel, György Ligeti and a number of other composers associated with the Summer Courses of New Music in Darmstadt. Among these innovations are: phoneme composition, micropolyphony, stereophonic effects achieved by timbre modulation, by means of special dispositions of performers or by application of actually performed and previously recorded music. A study is made of the issues of texture organization, timbre-articulation techniques, as well as problems of interaction between words and music. The author aims not only to summarize the information on the vectors of the evolution of choral writing, but also to illustrate the connection between the experiments of the 1960s and the concrete solutions of choral composition in the following decades. For this aim, examination is made of the textual foundations of choral compositions, the phenomenon of phonemic composition, and the expansion of the techniques of vocal articulation, – which presented an important resource of development of the possibilities of choral timbres – as well as new textural solutions. As the result, the conclusion is arrived at that in the 1960s the composers rejected the traditional approach of “setting the literary source to music.” Instead of this, they combine simultaneously various verbal sets or “press together” the fragments of several initial source texts. A powerful source for disclosing the resources of traditional vocalization and intoning

speech turned out to be a diverse incorporation of *Sprechgesang*. The multifaceted aspects in the correlation of music and the verbal text, the inclusion of the principles of phonemic composition and the development of techniques of speech also exerted their influence on the textural organization of the choral compositions. In their high textural-timbral mobility of vocal lines the author disclosed the dynamic stereo effect of *stereomonody*. The indicated innovation of the art of choral music of the 1960s make it possible to examine this decade as a focal point of solution of successful the multifarious artistic and technical aims which are conducive here to transforming the art of choral music into one of the most dynamic genres of the last decades of the 20th century and the early 21st century.

Keywords: modern choral music, post-war avant-garde, choral texture, timbres, music and the verbal text, phoneme composition, micropolyphony, stereophony

For citation: Ryzhinsky A. S. Major Trends in the Development of Choral Music by the Western European Avant-Garde of the 1960s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 38–52. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.038-052

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 16-04-50011-OGN(f) “Western European Choral Music of the Second Half of the 20th Century: Italy, Germany, France.”

В истории западноевропейского авангарда 1960-е годы – период активных экспериментов в области хоровой композиции, направленных на преодоление её темброфактурного «консерватизма». Причин такого активного прорыва в будущее хоровой музыки именно в то время немало. Одна из них – политическая, поскольку рубеж 1950–1960-х годов был ознаменован протяжённым Берлинским кризисом (1958–1962) – наиболее острым во время холодной войны в Центральной Европе. Связанная с этим эмоциональная напряжённость нашла выход не только в политическом конфликте, но и в сфере культуры и искусства. Роберт Адлингтон в своей книге «Сочиняя протест» выявляет фактические связи и отношения между авангардной музыкой и политическими движениями того времени¹. Не случайно Флорис Шуйлинг пишет, что период 1960-х «обычно описывается с точки зрения политического радикализма [ряда]

композиторов и импровизаторов»². Вместе с тем в отдельных странах подобные процессы имели место скорее в сфере культуры и художественного творчества. Ханс Ригхарт, рассматривая опыт Нидерландов, назвал такое явление «экспрессивной революцией»³, которая, согласно Джею Кайзеру, обусловила весьма агрессивную эстетику послевоенного музыкального авангарда. Поэтому он (авангард) в наиболее провокационном плане осмысливается как «эстетическая атака на господствующие институты и стилистические условности в искусстве»⁴. В XX веке авангардизм изменил ход истории искусства и продолжил своё влияние на критический дискурс в веке XXI⁵.

С политической причиной тесно связана концептуальная. 1950-е годы в Дармштадте были отмечены не только постепенной сменой поколений, в результате которой непосредственные ученики нововенцев постепенно утрачивали значение главных «оракулов» Новейшей

музыки, но и постоянным обновлением состава участников Летних курсов. Приезжавшие в Дармштадт композиторы несли с собой новые идеи, касавшиеся и смены жанровых ориентиров. Одним из результатов этого процесса в 1960-е стала переориентация внимания участников дармштадских курсов, в том числе и на область хоровой музыки⁶.

Активное осмысление наследия композиторов Новой венской школы преимущественно в области серийной техники обеспечило создание мощной стилевой технической базы для выражения современных реалий европейской жизни. Однако проявление сериализма в произведениях 1960-х главным образом в инструментальной музыке во многом объясняется существенной исполнительской инертностью хоровых коллективов, в большинстве неспособных в тот период справиться с ритмоинтонационными трудностями сериальной музыки. Завершение сериального периода открыло возможности для эволюции хоровой звучности, не привязанной к строгим схемам многопараметровой серийности.

Наконец, в 1950-е годы можно было ещё говорить о возможности объединения молодых реформаторов в творческие союзы, подобные Новой венской школе. Однако на рубеже десятилетий явно обозначились центробежные тенденции даже в группах наиболее тесно сотрудничавших между собой композиторов. При этом если в 1970 годы происходит откровенное отчуждение бывших единомышленников, то в 1960-е можно лишь говорить об охлаждении отношений, что тем не менее не препятствовало интересу к творческим идеям друг друга и способствовало формированию единого поля общих решений, повлиявших на развитие хоровой композиции.

Исходя из отмеченных предпосылок, цель настоящей статьи определяется выявлением основных тенденций развития хоровой музыки западноевропейского авангарда 1960-х годов, а в конечном счёте – связью между экспериментами того десятилетия и конкретными решениями хоровой композиции в последующие годы.

Выделим *три основные области новаций в хоровой композиции 1960-х годов*: а) организация вербальных (*quasi*-вербальных) рядов; б) феномен фонемной композиции и расширение приёмов вокальной артикуляции; в) новые фактурные решения. Рассмотрим каждую из них.

Словесная основа хоровых сочинений

В 1960 годы литературно-музыкальные эксперименты затронули все этапы создания хорового произведения, начиная от проектирования вербальной (или фонемной) основы и заканчивая конкретными приёмами соединения слова и музыки. Использование целостного поэтического или прозаического первоисточника в качестве единственной основы хорового сочинения становится крайне редким. В большинстве случаев композиторы предпочитают усилить смысловую многозначность словесной основы через пересечение семантических полей нескольких литературных источников. Составляющие этого литературного монтажа либо сохраняют свою самостоятельность в параллельном развёртывании, либо «растворяются» в коллажной конструкции новообразованного вербального ряда.

Первая ситуация: наложение нескольких литературных текстов (в том числе и разноязычных) – случай для музыкального искусства не новый, характерный, в частности, уже для мотетов XIII века.

Однако, по мнению Луиджи Ноно, активно использовавшего политекстовое развёртывание начиная со второй половины 1950-х годов, цели одновременного представления самостоятельных текстов в средневековом мотете и в его творчестве принципиально различны. Если в политекстовом мотете «напластование различных смысловых содержаний должно было создавать семантическую путаницу»⁷, то в работах этого композитора данный приём связан либо с усилением общей экспрессивной составляющей (*Il canto sospeso*, часть 3), либо с семантическим взаимодополнением привлекаемых текстов (*La terra e la compagna*).

Представитель Дармштадской школы Бруно Мадерна в «Псалме» из пятой версии *Hyperion* (*Hyperion et violence*, май 1968) налагает друг на друга испаноязычный текст Ф. Лорки («Пустыни») и англоязычный текст У. Х. Одена («Нулевой час»). Аутентичное звучание поэтических текстов позволяет не только приблизиться к автору, к его мироощущению, мышлению, чувству для максимально адекватной передачи содержания текста и его эмоциональной окраски, но и создать условия для отчётливого акустического расслоения вербально-музыкальных линий, усиляемого и противопоставлением певческих манер: текст Одена озвучивается преимущественно посредством техники *Sprechgesang*, стихотворение Лорки – классическим вокальным интонированием. В дальнейшем наложение текстов на разных языках будут использовать в хоровых сочинениях Луиджи Ноно (*Ein Gespenst geht um in der Welt*, 1971), Карлхайнца Штокхаузена (*Atmen gibt das Leben*, 1974–1977). В позднем же творчестве – кульминации в *Engel-Prozessionen* из оперы *Sonntag aus Licht* (2000) –

Штокхаузен организует сложную полифоническую композицию наложением вербальных рядов на семи языках, буквально представляющих все континенты Земного шара: немецкий язык (Европа), английский (Европа, Северная Америка, Австралия), испанский (Европа, Латинская Америка), хинди, китайский, арабский языки (Азия), суахили (Африка).

Вторая ситуация: создание литературного «коллажа» в рамках единого вербального ряда – характерна для многих сочинений Лючано Берико начиная с оперы *Passaggio* (1961–1962), где объединяются цитируемые фрагменты на латыни (Вульгата, поэма «О природе вещей» Лукреция) и тексты Э. Сангвинетти, включающие итальянские, немецкие, английские, французские лексемы [1]. Сама коллажная организация либретто *Passaggio* напоминает облечённый в слово поток сознания. Монологи главной героини представляют собой обрывки фраз, отсылающие к различным литературным источникам (либретто *Erwartung* М. Паппенхайм, пьеса Ж. Кокто *La voix humaine*), совокупность которых позволяет реконструировать смысловой ряд, сконцентрированный вокруг образа одинокой страдающей женщины, тонкой, ранимой, принесённой в жертву враждебному, эмоционально ограниченному миру. Не случайно в первоначальной версии Л. Берико предполагал дать в партитуре названия частей в соответствии с последовательностью заупокойной мессы, создавая своеобразный реквием по героине. Любопытен и лексический состав реплик хора, объединяющих слова, принадлежащие различным языкам (пример № 1).

В последующие годы опыт подобного литературного полиязычия будет использован в хоровых сценах гепталогии К. Штокхаузена *Licht* (*Mädchenprozession*



Пример № 1
Example No. 1

Л. Берно. *Passaggio*. Stazione 1
Luciano Berio. *Passaggio*. Station 1

из оперы *Montag*, 1987; *Welt-Parlament* из оперы *Mittwoch*, 1995) [2].

В творчестве итальянских композиторов встречаются и полиязычные названия сочинений: в *Voci destroying muros* («Голоса, разрушающие стены») Л. Ноно заглавие составлено из трёх слов на итальянском, английском и испанском языках как буквальное отражение темы сочинения – международной борьбы против бесправия женщин; в названии посвящённой М. Ростроповичу инструментальной композиции Л. Берно для виолончели и камерного оркестра используется русское слово «сновидения» – *Il ritorno degli Snovidenia* («Возвращение Сновидений»).

Таким образом, в западноевропейской хоровой музыке 1960-х годов проблема связи слова и музыки приобретает принципиально иное решение. Композиторы отказываются от «положения на музыку» литературного источника. Созданию сочинения предшествует этап работы над словесной основой, которая сочетает в параллельном развёртывании различные вербальные ряды или представляет новое литературное сочинение, созданное путём «спрессовывания» фрагментов нескольких исходных текстов.

Фонемная композиция и расширение приёмов вокальной артикуляции

Стремление к смысловой объёмности, семантической неоднозначности в хоро-

вой музыке 1960-х реализовало себя не только в рамках политекстовых конструкций, но и в феномене фонемной композиции, расцвет которой произошёл именно в те годы. С разницей в несколько лет прошли премьеры сочинений, основанных на использовании символов таблиц Международной фонетической ассоциации (International Phonetic Association): в июне 1960 года – премьера *Anagrama* Маурисио Кагеля, в октябре 1960-го – *Carré* Карлхайнца Штокхаузена, в июне 1963 – *Aventures* Дьёрдя Лигети. Если фонемные манипуляции Кагеля исходят из первоначального словесного ряда, то *Carré* Штокхаузена и *Aventures* Лигети основаны исключительно на рядах фонем, не привязанных к конкретным литературным текстам. Так, Штокхаузен, в отличие от Кагеля, испытывавшего особый пиетет к различного рода языковым играм, решал, прежде всего, вопрос расширения возможностей хоровых голосов для организации вокальной и инструментальной составляющих фактуры внутри пространственной композиции антифонов. Кроме того, начиная с *Stimmung*, Штокхаузен всё больше и больше эксплуатировал идею сосредоточения на фонетической составляющей слова, которая своими вибрациями, в духовном и физическом смысле, гармонизирует окружающий мир⁸.

Лигети в *Aventures* понимает голоса как музыкальные инструменты с повы-

шенным уровнем экспрессии. В диалогах трёх вокалистов абстрактные, но при этом эмоционально окрашенные последовательности фонем оказываются способными заменить конкретику вербального текста. По словам композитора, все реплики вокалистов делятся на пять типов в соответствии с пятью эмоциональными областями: «юмористические, призрачно-ужасающие, сентиментальные, мистически-траурные и эротические»⁹. Р. Стейниц, вследствие этого, называет *Aventures* «драмой эмоций»: «...на всём протяжении музыки все пять областей или процессов присутствуют, переключаясь от одного к другому так резко и быстро, что создают ощущение одновременного присутствия»¹⁰. Среди возможных истоков *Aventures* Стейниц называет поэзию дадаистов, а также детские воспоминания композитора о криках румынской полиции, состоявших из неизвестных слов, но при этом понятных благодаря исключительно экспрессивной окраске¹¹. Укажем также на возможную связь *Aventures* с *Through the looking glass* («Алиса в Зазеркалье» – в русском переводе Д. Орловской) Л. Кэрролла – любимой книгой композитора: знаменитые строки о *Jabberwocky* (*Бармаглот*) – один из первых примеров литературного сочинения, основанного исключительно на несуществующих словах.

Опыт фонемной композиции в начале 1960-х годов оказал серьёзное влияние на дальнейшее развитие хоровой музыки. В 1964–1968 годах Б. Мадерна в рамках проекта *Hyperion* проводит интенсивные эксперименты с фонемами Г. Хелмса¹². В 1967-м рождается первая фонемная композиция Я. Ксенакиса *Nuits* («Ночи») ¹³. В 1968 году Х. Лахенманн в рамках шестнадцатиголосной композиции *Consolation II* ставит экспе-

рименты с фонетикой вербальных рядов. В том же 1968 году появляется первая редакция «Симфонии» Берлио – сочинения, в котором итальянский композитор не только обращается к Международному фонетическому алфавиту, но и применяет *quasi*-серийные процедуры к вербальному ряду¹⁴. Кроме того, новые примеры фонемных композиций продолжают появляться в творчестве Штокхаузена (*Stimmung*, 1968), Кагеля (*Hallelujah*, 1967, *Debüt*, 1968–1970) и Лигети (*Clocks and Clouds*, 1972).

В 1970–1990-е годы, несмотря на определённый спад интереса к фонетическим играм, *фонемная композиция сохраняет свою актуальность, превратившись в один из возможных методов создания вокальной музыки*. Несмотря на то, что примеры несемантической вокальной музыки в чистом виде, подобной *Aventures* Лигети, в эти годы практически не встречаются, активное использование фонетических ресурсов вербальных рядов обнаруживается в значительном числе сочинений. Среди них цикл *Die Jahreszeiten* (1975–1979) Х. Холлигера (см.: [3]), хоровые пьесы Я. Ксенакиса (*Serment Orkos*, 1981; *Pour la paix*, 1982), Семь хоровых пьес из цикла *Rrrrrrr... M.* Кагеля (1981–1982), хоровые сцены из гепталогии *Licht* К. Штокхаузена (*Kinder-Chor; Kinder-Tutti* и *Kinder-Krieg* из оперы *Freitag*, 1987; *Welt-Parlament* из оперы *Mittwoch*, 1995).

Фонемная композиция для многих авторов второй половины XX века явилась не только осуществлением мечты о вокальной музыке, свободной от конкретики содержания вербального ряда, но и стала важнейшим ресурсом расширения возможностей хоровой тембрики: «Из предкомпозиционного базиса вокальной композиции, во многом подчиняющего себе развёртывание музыкального ряда,



текст, понимаемый чрезвычайно свободно (от конкретного целостного литературного источника до свободной последовательности отдельных фонем), превращается в союзника композитора в создании новых ярких тембровых эффектов»¹⁵.

Одним из характерных явлений в хоровой музыке 1960-х годов является активное применение в фонации вибранты как в варианте дентального (язычного), так и увулярного (заднеязычного) исполнения. В партитурах они обозначаются, соответственно, знаками [r] и [ʁ]. Вибранты, в частности, занимают важное место в тембровом проекте *Momente* (1962–1969) Штокхаузена: композитор сочетает фонацию [r] с изменением огласовки тона в рамках константной по звуковому составу вертикали (пример № 2) или глissандирующей звучности (пример № 3).

Вместе с вибрантой для создания тремолоподобных звучностей используют

ся и иные ресурсы. В *Hallelujah* Кагеля (1967), например, встречается быстрое многократное соприкосновение кончика языка с губами, создающее эффект множественного произнесения согласной [L]. В *Momente* вокальные тремоло образуются посредством многократных ударов ладони по губам. При этом использование руки в качестве своего рода «звукового разделителя» осуществляется Штокхаузенем и в момент интонирования отдельных гласных, и при воспроизведении словесного текста.

Все вышеуказанные приёмы воплощения вокального тремоло получают продолжение в хоровом искусстве 1970–1990-х годов. Пролонгированная вибранта в этом ряду является безусловным лидером. Ее использованием отмечены не только сочинения «классиков» фонемной композиции – цикл *Rrrrrrr...* Кагеля (1981–1982), хоровые сцены из гепталогии *Licht* Штокхаузена (1979–2003), пьеса *Nekuia* Ксенакиса (1981), – но и работы в целом далёких от фонемной композиции мастеров – вспомним, к примеру, о *Das atmende Klarsein* Ноно (1980–1983).

В 1960-е годы продолжается развитие подходов к озвучиванию вербальных рядов в хоровой композиции в диапазоне

Пример № 2 К. Штокхаузен. *Momente*, KD (m)
Example No. 2 Karlheinz Stockhausen. *Momente*, KD (m)

fast stimmlos im Hals — stimmhaft — stimmlos
mit Zäpichen
pp
(T nicht in K₁ - Wdh.)

Пример № 3
Example No. 3

К. Штокхаузен. *Momente*, KD (k)
Karlheinz Stockhausen. *Momente*, KD (k)

A I-IV *mp*
lie-
PFEIFEN und gleichzeitig rollendes [RR] uvular stimmlos, äußerst leise, individuell atmen
approx. langsames Gliss. um G[♯] herum (indiv.)
[RR] → sempre

B I-IV evtl. verringern, wenn zu laut
so leise wie möglich, individuell atmen, ganz langsames Gliss.
[rr] → sempre Unterlippe locker flattern lassen (man hört dadurch auch ausströmende Luft mit [rr] amplitudenmoduliert)

T je 2
[rr] → sempre

A I-IV und Solosopran Einzelne Altstimmten (evtl. auch Solosopran) rollendem [RR] *ppp* SINGEN, statt zu pfeifen.
PFEIFEN (wie Bässe), weich einsetzen, äußerst leise. Evtl. verringern, wenn zu laut.
approx. *ppp* langsames Gliss. um G[♯], Glissando-Kurve wie notiert
[RR] → sempre
bt nicht in DK₃ (etc.)
tief atmen
langsames Gliss. um G[♯]
ganz langsames Gliss.

между пением и речью. Существенное переосмысление техники *Sprechgesang* позволило композиторам прийти к развитому комплексу вокальных приёмов:

1) *свободная декламация* – размещение вербального текста относительно тактов партитуры без указания ритмических и звуковысотных характеристик. Свободную декламацию встречаем в сочинениях Берлио (*Passaggio*, *Laborintus II*, *Sinfonia*), Ксенакиса (*Oresteia*, 1966);

2) *ритмизованная декламация* – декламация без указания звуковысотности, но с детально выписанным ритмическим рисунком. Характерная для поздних сочинений Шёнберга (например, *De profundis* op. 50b), ритмизованная декламация получила продолжение в сочинениях Ноно и Мадерны 1940–1950-х годов. В 1960-е годы её используют в своих сочинениях Берлио (*Passaggio*), Штокхаузен (*Momente*), Кагель (*Hallelujah*);

3) *речевое пение с примерным указанием интонации* – относительная звуковысотная дифференциация *Sprechgesang*. В записи она может отражаться либо через положение нотных штилей на нотоносцах (Ноно, *La fabbrica illuminata*), либо примерным положением нот между двумя линиями, обозначающими предельно высокий и предельно низкий звуки (Кагель, *Hallelujah*; К. Штокхаузен, *Momente*);

4) *речевое пение с детальным указанием ритма и звуковысотности* – версия *Sprechgesang*, наиболее близкая изначальной версии Шёнберга (*Glückliche Hand*), характеризующаяся подробным интонационным рисунком речевого пения на пятилинейном нотном стане. Данный вид *Sprechgesang* встречается в *Hallelujah* Кагеля и в *Psalm* из *Hyperion et violence* Мадерны.

Изучение вариантов возможных исполнительских решений *Sprechgesang*

в хоровых сочинениях 1960-х годов позволяет сделать вывод о том, что техника речевого пения для представителей послевоенного авангарда явилась огромным полем для экспериментов по организации взаимодействия в композиции ресурсов традиционной вокализации и речевого интонирования.

Фактурная организация хоровых сочинений

Многообразие отношений музыки и слова, включение принципов фонемной композиции, развитие приёмов *Sprechgesang* повлияли не только на тембровую, но и на фактурную организацию сочинений, новации в области которой ярко заявили о себе прежде всего в творчестве Ноно, Лигети и Штокхаузена. Луджи Ноно уже в хоровых сочинениях 1950-х годов практически не обращался к ресурсам традиционных гомофонных или полифонических разновидностей фактуры. Его внимание в первую очередь привлекает *диагональное изложение, обозначающее столь характерный для хорового письма композитора интерес к высокой тембровой мобильности вокальных линий*. В сочинениях 1960 года Ноно, исходя из экспериментов с построением мелодических диагоналей большого диапазона, приходит к более свободному построению хоровой ткани путём соединения темброво-дифференцированных звукоточек. Данный фактурный тип, названный нами *стереомонодией* (монотембровой или политембровой)¹⁶ при его внешней схожести с пуантилистическим изложением, демонстрировал не изоляцию, но активное взаимодействие тонов одновременно в горизонтальном, вертикальном и глубинном измерениях¹⁷.

Интенсивная эволюция стереомонодии в сочинениях Ноно 1960-х годов

была во многом связана с развитием приёмов *Klangfarben-Übergang* (тембровой модуляции), используемых не только для достижения тембровой изменчивости звукоточек, но и для получения стереоэффекта, являющегося, по мнению А. Шнитке, одним из атрибутов тембровой модуляции: «Современная стереофония происходит не только от антифонности, но также и от принципа тембрового модулирования материала, проявившегося в инструментальном мышлении Веберна. Постоянная тембровая переокраска мелодической линии на границах мотивов сопровождалась неизбежным динамическим стереоэффектом [курсив мой. – А. Р.] – мелодия на ходу меняла окраску, как бы переносясь от одного исполнителя к другому»¹⁸.

Лигети, в отличие от Ноно, в своём главном хоровом опусе 1960-х годов – «Реквиеме» – напротив, наглядно демонстрирует связь с традициями полифонического письма. Фундаментом фактурной организации сочинения является канонический склад: это касается как взаимодействия субфактурных блоков, так и отдельных линий голосов внутри каждой субфактуры [4]. Композитор, избегая выделяющихся из общей ткани мелодических оборотов, по сути, возвращается к основам старинной полифонии¹⁹. Интонационный материал в первых двух частях «Реквиема» организован соединением однородных интервалов, преимущественно полутонов и тонов. В совокупности с полиритмическими биениями между вокальными партиями и приоритетным использованием штриха *molto legato* подобный интонационный профиль сочинения приводит к звуковому феномену, вызывающему у композитора определённые визуальные ассоциации: «Вы слышите непроницае-

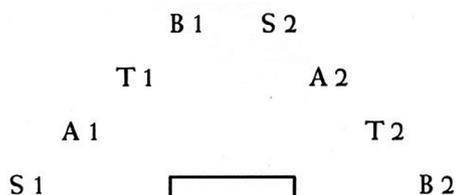
мую структуру, нечто вроде очень плотно сотканной паутины. Я сохранил в процессе композиции мелодические линии, и они управляются правилами столь же строгими, как у Палестрины или мастеров фламандской школы. <...> Но полифоническая структура фактически не выявляется – её нельзя услышать, она остаётся скрытой в микроскопическом, подводном мире, для нас невнятном»²⁰.

Проведённое сравнение с приёмами мастеров эпохи Ренессанса – не преувеличение. Возникающий в *Kyrie* эффект «медленного “расползания” линий, движущихся с различной скоростью вблизи друг друга», о котором пишет Л. Акопян²¹, возникает как результат очень свободно трактованного принципа пропорционального канона, столь типичного, например, для сочинений Г. Дюфай. И даже то, что Дж. Бернارد отмечает как отражение принципов серийного письма в творчестве Лигети (использование ракоходных структур в организации интонационных линий в *Kyrie*)²², можно рассматривать скорее как обращение к инверсионной канонической технике старых мастеров, помещённой в условия тотальной хроматики [5].

Для Лигети каноническая техника становится не самоцелью, но лишь инструментом получения определённых акустических эффектов. Пришедший из канонической композиции принцип последовательного включения в общую звучность голосов фактуры привёл к одному из самых важных открытий в хоровой музыке Лигети – выявлению динамического унисона. Хоровые диагонали в начале композиции *Lux aeterna* (1966) не только способствуют последовательному изменению окраски звучания, но и иницируют реальное перемещение звука в пространстве. Сравнение *Lux aeterna*

Лигети с работами Луиджи Ноно 1960 года *Sarà dolce tacere* и *Ha venido: canciones para Silvia* демонстрируют удивительную схожесть фактурного решения сочинений (примеры № 4а и 4б). Отметим здесь, что для усиления стереофонического эффекта Ноно, в отличие от Лигети, прибегал и к определённой расстановке певцов (схема 1). Такая перестановка в совокуп-

Схема 1.
Диспозиция вокалистов в *Sarà dolce tacere* Л. Ноно
Scheme 1.
Disposition of Vocalists in *Sarà dolce tacere* Luigi Nono



Пример № 4а Л. Ноно. *Ha venido: canciones para Silvia*, т. 16–20

Example No. 4a Luigi Nono. *Ha venido: canciones para Silvia*, mm. 16–20

Пример № 4б Д. Лигети. *Lux aeterna*, т. 1–4
Example No. 4b György Ligeti. *Lux aeterna*, mm. 1–4

ности с дифференциацией артикуляционного оформления (*bocca chiusa, bocca aperta, quasi aperta bocca*) сходного интонационного материала давала возможность получить осязаемое перемещение в пространстве не только мотивов, но и отдельных звуков.

Каждая из новаций фактурной организации авангардных сочинений 1960-х годов находит своё продолжение в хоровой композиции последней трети XX века: политембровая стереомонодия встречается в сочинениях Л. Берно (*Cries of London*, 1974–1976), В. Рима (*Mit geschlossenem mund*, 1982; *Quo me rapis*, 1990). Микрополифония активно используется не только в поздних хоровых сочинениях Д. Лигети, но и в циклах Х. Холлигера (*Die Jahreszeiten*, 1975–1979), С. Губайдулиной («Посвящение Марине Цветаевой», 1984), сочинениях Я. Ксенакиса (*Pu wijnuej we fur*, 1992). Стереофонические эффекты становятся важнейшим атрибутом современной хоровой композиции. Одним из примеров стереофонии, связанной

с наложением многоканальной записи хорового сочинения на «живое» исполнение, стали первый и третий акты оперы *Donnerstag* из гепталогии *Licht* Штокхаузена (1978–1981). Особое значение в организации пространственных эффектов приобрели ресурсы *live electronics*. Примером их применения являются хоровые сочинения Ноно (*Io: Frammento da Prometeo*, 1981; *Das atmende Klarsein*, 1980–1983; *Prometeo*, 1984/1985) и К. Сариахо (*Tag des Jahres*, 2001).

Рассмотрение некоторых характерных тенденций в музыке композиторов западноевропейского авангарда 1960-х годов приводит к выводу, что в связи с новой образной системой существенно изменилась хоровая текстура. Её характерные тенденции выявились в разных областях:

1. В расширении смысловой многозначности словесной основы путём совмещения нескольких литературных источников в одновременности:

- 1) взаимодействие семантически или экспрессивно комплементарных вербальных рядов в рамках политекстовой композиции;
- 2) образование нового «коллажного» вербального ряда посредством привлечения нескольких литературных источников;
- 3) сохранение оригинальной фонетики заимствуемых литературных текстов и, как следствие, полиязычие литературной основы.

2. В переосмыслении литературно-тембровой стороны хоровых сочинений, свидетельствующей не только об усвоении, но и значительном развитии приёмов композиторов первого авангарда:

- 1) преодоление литературно-музыкального параллелизма в 1950-е годы (осуществлённое Л. Ноно расщепление текста на отдельные

слоги и фонемы), что позволило представителям послевоенного авангарда в сочинениях следующего десятилетия прийти не только к распаду слова на микроэлементы – фонемы, но и к рождению нового рода вокальной музыки – фонемной композиции, обеспечившей значительное расширение ресурсов вокальной артикуляции;

- 2) в результате пересмотра опыта речевого пения, изобретённого Шёнбергом, композиторы пришли к формированию целого комплекса вокальных приёмов, связанных с идеей *Sprechgesang*, – от свободной или ритмизованной декламации к речевому пению с примерным или детальным указанием интонации.

3. В новой интерпретации темброво-оркестровой основы произведений, что привело к формированию оригинального отношения к темброво-фактурным связям:

- 1) новая трактовка фактурного типа, основанного на соединении темброво-дифференцированных звукоточек, который представляется монотембровой или политембровой стереомонодией;
- 2) обращение к технике полифонического письма, выработанного мастерами эпохи Ренессанса, осмысленной с позиций тотальной хроматики и стереофонии.

Подводя итог исследованию, становится ясным, что изучение тембровых и фактурных особенностей хоровой музыки западноевропейского авангарда 1960-х годов, проблем взаимодействия слова и музыки, использования приёмов фонемной композиции в анализируемых сочинениях позволяет сегодня рассматривать это десятилетие как эпицентр поиска

новых решений в области хоровой композиции. Они способствовали не только изменению её привычного акустического облика, но и превращению хорового

искусства в один из наиболее динамично развивающихся жанров композиторского творчества последних десятилетий XX – начала XXI века.

Примечания

¹ Adlington R. *Composing Dissent: Avant-Garde Music in 1960s Amsterdam*. Oxford, Oxford University Press, 2013. 384 p.

² Schuiling F. Book Review [:] *Composing Dissent: Avant-Garde Music in 1960s Amsterdam* [Robert Adlington]. Oxford, Oxford University Press, 2013. 384 p. // *Critical Studies in Improvisation*. 2017. Vol. 12, No. 1. URL:

<https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/4163/4150> (accessed: 25.10.2022).

³ Righart H. Moderate Versions of the “Global Sixties”. A Comparison of Great Britain and the Netherlands // *Journal of Area Studies*. 1998. No. 6 (13), pp. 82–96. DOI: 10.1080/02613539808455834. Эта мысль нуждается в уточнении. «Экспрессивная революция» произошла уже в первой трети XX века в творчестве композиторов Новой венской школы, предчувствовавших приближение грядущих катастроф и затем ставших их свидетелями. В осмыслении же послевоенными авангардистами их эстетики, как и в освоении композиционно-технических достижений, в 1960-х видится уже следующий этап развития музыкального модерна.

⁴ Keister J. “The Long Freak Out”: Unfinished Music and Countercultural Madness in 1960s and 1970s Avant-Garde Rock. URL: <https://journals.openedition.org/volume/3413> (accessed: 16.10.2022). См. об этом: Adlington R. *Ibid*.

⁵ См.: Keister J. *Ibid*.

⁶ О существовании Дармштадтской школы Луиджи Ноно объявил в своём докладе 1957 года *Die Entwicklung der Reihentechnik* («Развитие серийной техники»). К числу её представителей Ноно отнёс П. Булеза, К. Штокхаузена, Б. Мадерну и себя самого. После отказа Ноно от участия в Летних курсах 1961 года эта группа фактически прекратила своё существование. См.: Iddon M. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. London: Cambridge University Press, 2013. P. 273.

⁷ Ноно Л. Текст – Музыка – Пение / пер. М. Ю. Чистяковой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. трудов. РАМ им. Гнесиных / отв. ред. и сост. Н. С. Гуляницкая. М., 2001. Вып. 145. С. 44.

⁸ Идея воздействия звуковых вибраций, сосредоточенных в древних «магических именах» (именах богов), названиях звёзд и планет, нашла продолжение и в созданном в 1972 году вокальном цикле *Am Himmel wandre ich* («В небесах я странствую»). Прочитируем фрагмент работы Т. Цареградской: «Грандиозный замысел по всеохватному исследованию вибраций отразился в цикле [*Am Himmel wandre ich*. – А. Р.] следующим образом: центральной задачей становится наблюдение за поведением звука в пространстве между двух певцов, начиная с “магии” унисона и в последующем развитии – через диатонические интервалы и паттерны – к хроматическим». См.: Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 204.

⁹ Ligeti G. György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself. London: Eulenburg, 1983. P. 45.

¹⁰ Steinitz R. György Ligeti. *Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003. P. 131.



¹¹ Ibid.

¹² Ганс Хелмс (1932–2012) – немецкий писатель, композитор. Работал в Кёльнской студии электронной музыки, в *Studio di fonologia musicale* в Милане в сотрудничестве с К. Штокхаузеном, М. Кагелем, Б. Мадерной, Л. Берлио.

¹³ Напомним, пьеса *Nuits* возникла как первый эксперимент Ксенакиса по переносу приёмов, типичных для его оркестровых сочинений, в область вокальной музыки. О хоровом письме *Nuits* Ч. Олвис писал: «До “Nuits” Ксенакис был сосредоточен на использовании струнных инструментов, которые, в отличие от голосов, никогда не имели проблем с точностью интонирования и могли выдержать абсолютное *legato* даже при исполнении *glissando*. Партитура “Nuits” демонстрирует попытку Ксенакиса воспроизвести те же самые эффекты, используя голоса». См.: Alwes Ch. L. *A History of Western Choral Music*. Vol. 2. NY: Oxford University Press, 2016, pp. 239–240.

¹⁴ Подробнее об этом см.: Osmond-Smith D. *Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Musical Association, 1985. 95 p.; Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. *Музыка XX века: от авангарда к постмодерну*. М.: Московская консерватория, 2011. 439 с.; Рыжинский А. С. Звукосмысловые игры: слово и музыка в «Симфонии» Лючано Берлио // *Музыка и время*. 2015. № 1. С. 39–47.

¹⁵ Рыжинский А. С. Фонетика как тембровая детерминанта в вокально-ансамблевых и хоровых сочинениях Л. Ноно, К. Штокхаузена, М. Кагеля и Д. Лигети рубежа 1950–1960 годов // *Музыка и время*. 2016. № 10. С. 44.

¹⁶ Рыжинский А. С. Преобразование хоровой звучности в сочинениях Л. Ноно 1950-х годов // *Музыковедение*. 2013. № 7. С. 3–10.

¹⁷ В трудах В. Цуккермана уже встречалось понятие «стереоизображение», которое было выведено на основе исследования конкретных музыкальных образов Римского-Корсакова, где образ истолковывался как смысловое и темброво-фактурное единство мелодии. См.: Цуккерман В. А. *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. С. 347. Автор этих строк рассмотрел явление стереофонии на материале авангардистских произведений 1960-х и обнаружил новые художественные и фактурно-колористические черты, проявившиеся в сфере сцепления мотивов, перетембровка которых сопровождалась стереоэффектом, усиливавшим их первоначальную динамику.

¹⁸ Шнитке А. Г. Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении // *Оркестр. Инструменты. Партитура: научные труды МГК им. П. И. Чайковского*. М.: МГК, 2003. Вып. 44. С. 190.

¹⁹ О возвращении Лигети к полифоническим принципам Ренессанса писал в своей монографии М. Серб: «Микрополифония Лигети технически подобна ренессансной хоровой полифонии таких композиторов, как Жоскен де Пре и Окегем; определённое влияние имело и сочинение Томаса Таллиса “Spem in Alium” для сорока голосов, которые создают сложную структуру, подобную “Lux aeterna” Лигети». См.: Searby M. D. *Ligeti's Stylistic Crisis. Transformation in His Musical Style*. 1974–1985. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2009. P. 160.

²⁰ Цит. по: Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети («Apparitions», «Atmosphères», «Lontano») // *Джёрдь Лигети. Личность и творчество: сб. статей / сост. Ю. В. Крейнаина*. М.: РИИ, 1993. С. 59.

²¹ Акопян Л. О. *Музыка XX века. Энциклопедический словарь*. М.: Практика, 2010. С. 303.

²² Bernard J. W. Lessons from Ligeti's Compositional Sketches // György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2011. P. 163.

Список источников

1. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions // Journal of History Culture and Art Research. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2865
2. Рыжинский А. С. Хоровое письмо Карлхайнца Штокхаузена в гепталогии «Licht» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 84–97. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.084-097
3. Рыжинский А. С. Тембровые новации в хоровых сочинениях Хайнца Холлигера: от *Dona nobis pacem* к *Die Jahreszeiten* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 45–58. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058
4. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing // European Journal of Arts. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42
5. Иванова Е. В. Полифония в реквиемах XX века: метаморфозы традиции // Наукосфера. 2022. № 3–2. С. 15–22. DOI: 10.5281/zenodo.6417499

Информация об авторе:

А. С. Рыжинский – доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования.

References

1. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2865
2. Ryzhinsky A. S. Karlheinz Stockhausen's Choral Writing in his Heptalogy *Licht*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 84–97. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.084-097
3. Ryzhinsky A. S. Timbral Innovations in Heinz Holliger's Choral Music: from *Dona nobis pacem* to *Die Jahreszeiten*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 45–58. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058
4. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing. *European Journal of Arts*. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42
5. Ivanova E. V. Polyphony in the Requiem of the Twentieth Century: Metamorphoses of Tradition. *Naukosfera*. 2022. No. 3–2, pp. 15–22. (In Russ.) DOI: 10.5281/zenodo.6417499

Information about the author:

Alexander S. Ryzhinsky – Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department.

Поступила в редакцию / Received: 15.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.11.2022



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.053-065



Функция-автор в поэтике современной музыки*

Юлия Николаевна Пантелеева

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Аннотация. Термин «функция-автор», заимствованный из известной работы Мишеля Фуко «Что такое автор?», проецируется в данной работе на ряд сочинений современных отечественных и зарубежных композиторов. Речь идёт о музыке «Звучащие буквы» Альфреда Шнитке, «Клавирная музыка И. С. Баха (Собрание Загния)» Сергея Загния, «Мосты к Баху» Гии Канчели, Квартет *Fragmente-Stille, an Diotima* Луиджи Ноно и «Анаморфозы» Сальваторе Шаррино. Проблема авторства входит в русло актуальных проблем, связанных с изучением и толкованием смысла современных музыкальных композиций. В некоторых из них фигура автора маркирована в самом нотном тексте, в других, напротив, она подчёркивает своё отсутствие. Многообразные способы функционирования авторского голоса нередко возникают в интертекстуальном пространстве, позволяющем реципиенту уловить дистанцию между разными произведениями и авторскими стилями. В поле зрения оказывается и композиторское слово, посвящённое проблеме авторства.

Ключевые слова: авторство, функция-автор, Фуко, современная музыка, поэтика, интертекстуальность, Сергей Загний, Альфред Шнитке, Луиджи Ноно, Гия Канчели, Сальваторе Шаррино

Для цитирования: Пантелеева Ю. Н. Функция-автор в поэтике современной музыки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 53–65.
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.053-065

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 16-04-50134-ОГН(ф) «Русский музыкальный минимализм».

* Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-22033.

Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

Author Function in the Poetics of Contemporary Music

Yuliya N. Panteleeva

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,

yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Abstract. The term “author function,” derived from the famous work of Michel Foucault *What is an author?*, is projected in this work on a number of works by contemporary composers in Russia and other countries. The theme of discussion is music: *Sounding Letters* by Alfred Schnittke, *Clavier Music by J. S. Bach (The Zagny Collection)* by Sergei Zagny, *Bridges to Bach* by Giya Kancheli, *Quartet Fragmente-Stille, an Diotima* by Luigi Nono and *Anamorphosi* by Salvatore Sciarrino. The problem of authorship is included in the mainstream of urgent issues associated with the study and interpretation of the meaning of contemporary musical compositions. In some of them, the composer’s figure is marked in the music itself, while in others, on the contrary, it marks its absence. Various diverse ways of functioning of the composer’s voice often arise in the intertextual space, which makes it possible to capture the distance between different works and composers’ styles. Our field of vision also includes the composer’s words dedicated to the problem of authorship.

Keywords: authorship, “author function,” Foucault, contemporary music, poetics, intertextuality, Sergei Zagny, Alfred Schnittke, Giya Kancheli, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino

For citation: Panteleeva Yu. N. Author Function in the Poetics of Contemporary Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 53–65. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.053-065

Acknowledgements: The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 16-04-50134-ОГН(ф) “Russian Musical Minimalism.”

Термин «функция-автор» (фр. *la fonction auteur, la fonction “auteur”, la fonction-auteur*) прозвучал в докладе Мишеля Фуко «Что такое автор?» на заседании французского философского общества в Коллеж де Франс в 1969 году. Эта речь учёного заняла прочное место в истории гуманитарной мысли и, не утратив актуальности по сей день, продолжает притягивать к себе внимание довольно широкого круга исследователей. Подчёркивая поисковую

направленность своей концепции, Фуко отмечал, что высказанные им идеи являются скорее «планом работы» и «разметкой стройплощадки», чем законченной теорией. И, возможно, благодаря такой своего рода «открытой форме» данное высказывание с его понятийным составом по-прежнему воспринимается если не как поле для острых дискуссий, то как важный повод для осмысления вопросов, связанных с проблемой авторства [1; 2; 3].



Прежде чем рассмотреть возможность применения термина «функция-автор» к произведениям композиторов XX–XXI веков, а это и есть основная задача настоящей работы, попытаемся кратко очертить содержательный объём термина, приняв во внимание, что пояснения к нему можно встретить и в другой инаугурационной лекции Фуко – «Порядок дискурса» (1970). Данный термин фигурирует в ней наряду с формулировками «роль автора» и «принцип автора», что косвенно раскрывает общий смысл понятия: «Я полагаю, что существует и другой принцип разрежения дискурса <...> Речь идёт об авторе – понимаемом, конечно, не как говорящий индивид, который произнёс или написал текст, но как принцип группировки дискурсов, как единство и источник их значений, как центр их связности»¹.

О том, что понятия «автор» и «функция-автор» выступают у Фуко практически как тождественные, свидетельствует, в частности, следующая фраза: «*Автор, или то, что я пытался описать как функцию-автор...* [курсив мой. – Ю. П.]»². Такое уточнение понятия обусловлено тем, что речь у Фуко идёт не о конкретной личности или «реальном индивиде», а о некоем механизме, действующем в тексте: «Я анализировал функцию, внутри которой нечто такое, как автор [курсив мой. – Ю. П.], может существовать»³.

Исследуя проявление данной функции в научных и литературных дискурсах различных эпох, Фуко отмечал присутствующий ей исторически изменчивый, а не универсальный характер: «Если взглянуть на модификации, имевшие место в истории, то не кажется необходимым... чтобы функция-автор оставалась постоянной по своей форме, сложности, так и

даже – в самом своём существовании»⁴. Проводя водораздел между текстами, наделёнными функцией «автор», и текстами, которые её лишены, Фуко сравнивает дискурсы разного типа – анонимные и маркированные авторским именем, принадлежащие к области науки и, напротив, относящиеся к миру художественного творчества. И всё это с целью выявить «систему функционирования» такой действующей внутри текста инстанции, как автор.

Поясняя действие «функции-автор» на абстрактном примере текста математического трактата, где авторское «я» представлено несколькими отличными друг от друга способами, соответствующими той или иной части книги и определённой повествовательной стратегии, Фуко констатирует: «На самом деле, все дискурсы, наделённые функцией-автор, содержат эту множественность Эго»⁵. (Приведённые здесь высказывания философа отнюдь не исчерпывают собой всё содержание понятия «функция-автор», но даже их достаточно для того, чтобы представить, насколько релевантными они могут стать в отношении музыкального дискурса. Подробнее об этом речь пойдёт далее.)

Проблемы, занимавшие Фуко, и вводимая им для этого терминология нашли продолжение в различных областях научного знания. Перечислим лишь некоторые исследования, где предложенная французским учёным терминологика не только подвергается дальнейшему осмыслению, но и проецируется на иные культурные явления – вербальные и невербальные.

В первую очередь назовём коллективную монографию «История функции-автор, возможна ли она?»⁶, подготовленную в Университете г. Сент-Этьена. Вся

проблематика книги сосредоточена вокруг титульного термина. Среди собранных в ней материалов выделим статью Нильса Бух-Йепсена «Имя собственное и собственно автор. Что такое “функция-автор?”», развивающую линию рассуждений Фуко о том, какую роль играет в дискурсе авторское имя⁷.

Закономерным обращением к понятию авторской функции отмечена монография Роже Шартье «Письменная культура и общество», в одной из глав которой («Автор в системе книгопечатания») особо подчёркивается методологическая значимость идей Фуко: «Авторская функция, заключённая в структуре самих книг... отныне стоит в центре каждого исследования, где рассматривается связь производства текстов с их формами и способами их прочтения»⁸.

Примечательно, что понятие «авторской функции» оказывается востребованным и в работах, посвящённых изучению старинных нотных изданий, о чём свидетельствует статья Кирстен Гибсон «Насколько трудно это дело: Авторский образ в печатных книгах Джона Доуленда»⁹. Исследователь задействует термин «функция-автор», анализируя возрастание социокультурного статуса музыканта в позднеренессансную эпоху. О том, насколько репрезентативным с точки зрения общих установлений эпохи является авторское имя, указанное на титульном листе книги (нотной книги в том числе), можно судить по разным примерам. Один из них, в частности, описывает Эдвард Ловинский в своей статье о культуре Ренессанса: «Сильвестро Ганасси, автор самого раннего трактата об игре на флейте, опубликованного в Венеции в 1535 году, именовал себя на обложке своей книги “музыкант Прославленной Венецианской Синьории”

(sonator d(e) Ill(ustrissi)-ma S(ignori)a d(i) V(enezi)a)»¹⁰. Сошлёмся также на замечательное с точки зрения способов репрезентации авторского имени описание обложки первого издания «Дон Кихота» Сервантеса (1605), сделанное в упомянутой выше книге Р. Шартье¹¹.

Роль авторского начала рассматривается учёными и на остросовременном материале – название статьи Эмита Рея и Эрхарда Грефа «Пересматривая функцию-автор в эпоху Википедии» говорит само за себя¹². Популярный в глобальном масштабе информационный ресурс рассматривается авторами статьи как динамичное пространство, участники которого в процессе непрерывного сотрудничества создают и редактируют контент энциклопедии, и определяется весьма оригинально – как «цифровой палимпсест, задействующий сеть мультифункциональных пользователей»¹³.

В исследованиях литературных памятников тоже нередки обращения к понятию «функция-автор»: назовём диссертацию Сьюзен А. Падден «Концепции функции автор во французской эпистолярной литературе XVII века: Случай графа Гильрга и мадам де Вильдьё»¹⁴. Терминология Фуко и стоящий за ней понятийный пласт равным образом востребованы и в работах, изучающих язык и структуру кинопроизведений. Об этом написана статья Лорен Дюграф «Что такое диджитальный автор? Фолкнеровская авторская функция в “Киносоциализме” Жан-Люка Годара»¹⁵, в названии которой безошибочно угадывается заголовок знаменитой работы Фуко.

Жизнь термина «функция-автор» в научной традиции сопровождается и полемическими высказываниями. Такова, например, статья Адриана Уилсона «“Проблема автора” Фуко: критическая

экзегеза»¹⁶, придирчиво рассматривающая позицию Фуко в вопросах авторства. Несмотря на то, что философу ставится в упрёк неопределённость вводимого понятия «функция-автор», критик удачно интерпретирует его суть: «Фуко предлагает рассматривать автора “как функцию дискурса”, заменяя общепринятую фигуру “автора” тем, что он называет “авторской функцией,” – понятием, стремящимся ухватить дискурсивную роль, которую играет эта фигура. Можно перефразировать его аргумент, сказав, что именно “авторская функция” авторизовала саму идею автора»¹⁷.

Тема авторства – волнующая проблема, привлекающая к себе особое внимание не только современных учёных, но и творцов. В качестве примера, иллюстрирующего этот особый интерес к названной теме, приведём публикацию Германа Данузера и Маттиаса Касселя, обобщившую материалы Международного симпозиума «Чьи звуки? Интерпретация и авторство в новой музыке» (*Wessen Klänge? Interpretation und Autorschaft in neuer Musik*), организованного Фондом Пауля Захера в апреле 2011 года в Базеле¹⁸. Участниками этого симпозиума были не только музыковеды, но и известные композиторы, в частности Пьер Булез, Винко Глобокар, Джордж Бенджамин и др.

Традиции российской науки в изучении проблем авторства представляют собой отдельный пласт исследований, поэтому ограничимся лишь ссылкой на труды С. Аверинцева, М. Бахтина, Б. Успенского и др. Назовём также созданную по материалам культурологического конгресса в Петербурге (2010) книгу «Проблема автора в искусстве – прошлое и настоящее» (2012)¹⁹. В ней представлен широкий диапазон художе-

ственных явлений (литература, поэзия, кино, архитектура), осмысленных с точки зрения роли автора в произведении.

Как показывает практика «музыкального сегодня», – а в границах того, что называется современной музыкой, оказывается не только нынешний век, но и, по-прежнему, век минувший, – проявление авторской функции в художественном дискурсе оказывается всё более и более многозначным. Более того, подчас именно вокруг фигуры автора (эксплицитной или имплицитной) выстраивается замысел всей композиции. Ярким примером своеобразной художественной стратегии, связанной со множественностью авторской позиции, является фортепианный цикл Антона Батагова (р. 1965) «Избранные письма Сергея Рахманинова» (2013), о чём уже имелась возможность высказаться отдельно²⁰.

Современные музыкальные феномены дают богатую пищу для размышлений в заданном направлении; представим небольшую мозаику из произведений отечественных и зарубежных композиторов с тем, чтобы показать разнообразие способов реализации «функции-автор».

Какую роль в музыкальных композициях играет авторский голос, его наличие либо «исчезновение»? Какое место при этом отводится письму («Письмо теперь – это добровольное стирание», «стирание индивидуальных характеристик пишущего субъекта»²¹)? Имеет ли отношение к современному музыкальному дискурсу следующая мысль философа: «Всевозможными уловками, которые пишущий субъект устанавливает между собой и тем, что он пишет, он запутывает все следы, все знаки особой индивидуальности; маркер писателя теперь – это не более чем своеобразие его отсутствия»²²?

Если пойти от обратного, иначе говоря, рассмотреть случай, демонстрирующий присутствие фигуры автора в тексте, то весьма показательным примером может оказаться произведение Альфреда Шнитке «Звучащие буквы» (*Klingende Buchstaben*) для виолончели соло (1988). Титульное обозначение, ярко манифестирующее основную композиционную идею, напрямую связано с маркированием фигуры автора в самом музыкальном тексте. Шнитке выступает здесь не только в роли создателя, творца, но также в роли одного из «персонажей» сжатого (произведение уместается на двух страницах) и событийно насыщенного музыкального повествования. Другим героем криптофонической пьесы (если говорить о её технологической стороне) является виолончелист Александр Ивашкин, на монограмме которого (AIEhAnDEr IvAASCHkin) вместе с монограммой композитора (ASCH) базируется существенная часть музыкального материала.

Насквозь пронизанное буквенной и числовой символикой, произведение получило благодаря Ивашкину не только блестящую исполнительскую интерпретацию (в пьесе имеется титульное посвящение этому виолончелисту), но и уникальное музыковедческое истолкование. Речь идёт о статье «Код Шнитке» (русское издание 2011 года, английское – 2017 [4]), где были пронизательно раскрыты глубинные смыслы, сознательно или бессознательно зашифрованные композитором в произведении. Обнаруженный исследователем в музыкальном повествовании «биографический сюжет» не только дополнил новыми гранями многозначность художественного образа, но и рельефно высветил фигуру автора, имя которого функционирует

в тексте как одна из важнейших повествовательных инстанций.

Иное проявление «функции-автор» можно увидеть в Квартете *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979–1980) Луиджи Ноно (1924–1990). Чтобы подчеркнуть связь своего сочинения с бетховенской музыкой, – а заказ на создание квартета исходил от боннского «Бетховенфеста», – Ноно воспроизвёл специальный композиционный приём, который венский классик использовал в Квартете op. 132.

В звуковысотную идею медленной части указанного квартета Бетховен привнёс модальный колорит, о чём сообщил в неожиданно развёрнутом торжественном подзаголовке: «Благодарственная песнь Богу от выздоровевшего, в лидийском ладу» (“*Canzona di ringraziamento afferta alla Divinità da un guarito, in modo lidico*”). Ноно последовал примеру великого предшественника, но обратился к богатым ресурсам своей национальной традиции – итальянской музыке. Речь идёт об оригинальном в конструктивном отношении авторском модусе – *scala enigmatica*, который Дж. Верди использовал в своём хоровом сочинении *Ave Maria* («Четыре духовных песнопения»). Своеобразием звуковысотных конструкций квартета Ноно во многом определяется идеями, почерпнутыми именно из этой «загадочной гаммы», в эффектной гармонизации которой заключался подход Верди.

Прочитываем слова композитора: «Гораздо более важной для меня была бетховенская идея использования для его благодарственной песни особого материала, лидийского лада. Так и я использовал специальный материал – энигматическую шкалу Верди для того, чтобы особым образом поблагодарить разных людей»²³. Как уточняет Карола Нилинджер-Вакил, автор книги о Ноно,



персоналии, о которых идёт речь, – это Герман Шерхен и Бруно Мадерна. Обращение к заимствованному авторскому ладу, что характерно, не было единичным событием: вердиевский звукоряд, только данный в двенадцати «серийных» транспозициях, Ноно задействовал и в другом своём произведении – *Prometeo*.

Приведённый пример ярко показывает, что авторское начало может проявляться на пересечении «своего» и «чужого» слова, в сочетании композиционных приёмов музыки прошлого и музыки настоящего.

Обратимся к сочинению ныне живущего российского композитора Сергея Загния (р. 1960) *Klaviermusik von J. S. Bach (Zagny-Sammlung) / «Клавирная музыка И. С. Баха (Собрание Загния)»* (2002) для органа / клавесина. Этоopus, уже само название которого выглядит весьма энигматично. Кроме того, нельзя не заметить аллитерации в словах *Sammlung* и *Zagny*, что, по-видимому, тоже является частью концептуального замысла. Фамилия автора, хотя и данная в скобках, указывает на его специфическую роль – не создателя, а составителя, коллекционера.

Сборник включает двадцать пять пьес, жанровая принадлежность которых не отличается от жанровых форм барочной и раннеклассической музыки (хорал, канон, соната, фугетта, цикл прелюдии и фуга). Впрочем, некоторые названия, если посмотреть на то, как они представлены в таблице, приводимой в предисловии, отнюдь не лишены черт постмодернистской иронии: *Fuga in d* (без прелюдии) и *Praeludium in d* (без фуги) и др. Относительно происхождения этих двух пьес, идущих в собрании под номером 25, Загний высказывает следующую «гипотезу», скорее добавляющую

загадочности, чем проясняющую суть неизвестных пьес Баха: «Возможно, обе пьесы – фрагмент из неосуществлённого третьего тома ХТК»²⁴.

История появления целой коллекции «баховских» пьес раскрывается Загнием в предисловии, выдержанном в стиле обстоятельного научного комментария, где, в частности, говорится: «В состав данного собрания входят произведения, созданные предположительно Иоганном Себастьяном Бахом или его современниками. Это произведения, которые в оригинальном виде, скорее всего, не сохранились – они были утеряны, либо не записаны, либо созданы после 1750 года. Их текст был обретен особым образом – произведения были в разное время “услышаны” мною. Хотя эта музыка всегда так или иначе связывалась для меня с именем Баха, авторство некоторых пьес представляется мне всё же спорным»²⁵.

Так реципиент узнаёт не только детали хронологии, всевозможные текстологические подробности, но даже способ фиксации нотного текста в рукописи, будь то тушь, шариковая ручка или компьютер, чем, как правило, снабжены архивные документы. Однако центральное внимание во вступительном комментарии, конечно, уделяется вопросу авторства той или иной пьесы – предполагаемого или подлинного. Провести различие между этими определениями, разумеется, можно, лишь приняв всю условность того контекста, в который помещён как музыкальный текст, так и сопровождающий его комментарий.

Исходя из особенностей стиля каждой пьесы, Загний выдвигает гипотезы о возможности приписать авторство сразу нескольким композиторам – И. С. Баху, Д. Скарлатти, старшим современникам либо ученикам Баха. Вот что,

например, говорит обладатель неизвестной коллекции клавирных пьес об их предполагаемой атрибуции: «Авторство остальных произведений данного собрания представляется мне вполне достоверным – настолько, насколько можно говорить о достоверности в ситуации, когда вещественные свидетельства недоступны или отсутствуют и когда единственный довод – собственный субъективный опыт»²⁶. Эти весьма парадоксальные утверждения, высказанные убедительным научным тоном, пожалуй, еще больше затрудняют возможность идентифицировать подлинную фигуру автора.

Основной приём, которым пользуется Загний, описывая своё «особым образом» обретенное собрание, состоит не только в противоречивости выдвигаемых гипотез, но и в сознательном умножении загадок, окружающих источник происхождения пьес, например: «*Andante* (№ 10), возможно, баховская транскрипция инструментальной арии или части сонаты или концерта итальянского автора»²⁷.

Истинность таких высказываний – а комментарий, по сути, является неотъемлемой частью художественного замысла, – величина относительная и зависит от избранной точки зрения, поскольку они одновременно как истинны, так и ложны. Намеренная мистификация, к которой прибегает Загний, состоит в том, чтобы придать «поискам автора» (вспомним здесь название пьесы Л. Пирранделло «Шесть персонажей в поисках автора») неизвестным образом «услышанных» и «записанных» музыкальных текстов максимально правдоподобный вид. Псевдодокументальность как комментариев, так и самих музыкальных

текстов объясняется единством лежащего в их основе единого концептуального замысла. Впрочем, то, что действительно совпадает с баховскими произведениями, так это названия хоралов и хоральных обработок, которые также даны в Собрании Загния на немецком языке: *Aus der Tiefe rufe ich, Nun Komm' der Heiden Heiland, Dies sind die heil'gen zehn Gebot* и т. д. Приведём один из таких примеров (пример № 1).

Пример № 1 *O Lamm Gottes, unschuldig*. Клавирная музыка
И. С. Баха (Собрание Загния)

Example No. 1 *O Lamm Gottes, unschuldig*. *Clavier Music by*
J. S. Bach (The Zagny Collection)



Свой взгляд на проблему взаимодействия автора и произведения Загний подробно излагает в докладе «Об авторстве», сделанном в октябре 2008 года в Форосе, а спустя год, в марте 2009, повторённом в Московской консерватории. Образую вместе с исполнением «Клавирной музыки И. С. Баха (Собрание Загния)» и других произведений единый перформанс, доклад начинается с волнующего вопроса: «Если я пишу то, что я пишу, то кто автор?»

Последовательно рассматривая проблему взаимоотношения между автором и возникшим из-под его пера текстом, композитор вспоминает ряд наиболее известных примеров: «Дон Кихот» Сервантеса, главы из которого пишет борхесовский персонаж Пьер Менар, картины Вермеера,

написанные художником Ханом ван Мейгереном, известная коллизия Бах – Вивальди, Бизе – Щедрин, транскрипции Листа, вариации Брамса, Рахманинова и т. д. В итоге Загний приходит к выводу, что ни один из критериев – материальный, духовный, юридический – не является достаточным для определения авторства. Вопрос, прозвучавший в начале доклада, в его финале приобретает ещё большую остроту, умножаясь в серии новых вопросов, которые, по сути, оставляют выдвинутую в начале проблему неразрешённой. В итоге ставится под сомнение уже реальность говорящего субъекта-докладчика.

«В духовном плане проблема авторства не решается и решена быть не может, – говорит композитор, – поскольку в духовном плане само понятие авторства, похоже, не имеет смысла. Ибо я, как и моё произведение, – это неисчислимо множество самых разнообразных сущностей, сил и влияний. Как выяснить, где среди всего этого я? *что* тут в моём произведении именно от меня, от меня – без всяких примесей?»²⁸ В этих словах можно уловить продолжение мысли Фуко о том, что «функция-автор осуществляется в самом расщеплении – в этом разделении и в этой дистанции»²⁹. В данном случае имеется в виду дистанция между «реальным писателем» и «фиктивным говорящим».

Осмысливая роль автора сразу в двух своих высказываниях – музыкальном и словесном, – Загний создаёт пространство широких интертекстуальных взаимодействий как с конкретным классическим текстом, так и с самим способом музыкального письма, характерного для стиля ушедшей эпохи.

Сочинение «Мосты к Баху» / *Bridges to Bach* (2010) для скрипки и малого оркестра грузинского композитора Гии Канчели (1935–2019) представляет со-

бой ещё один яркий пример активного интертекстуального диалога между двумя художественными мирами, двумя авторскими индивидуальностями. Концепция CD-альбома *Art of Instrumentation: Homage to Glenn Gould* / «Искусство инструментовки: Дань уважения Глену Гульд» (2012), куда входит данная композиция, заключается в том, что клавирные произведения И. С. Баха из репертуара канадского пианиста представлены в инструментовках, выполненных рядом современных композиторов. Это широко известные мастера Александр Раскатов (р. 1953), Александр Вустин (1943–2020), Виктория Полевая (р. 1962), Леонид Десятников (р. 1955), Георгс Пелецис (р. 1947) и др. Две композиции в этом альбоме, состоящем из десяти наименований (идея создания коллективного приношения в честь 80-летия Гульда принадлежит Гидону Кремеру), представляют собой не оркестровки, но самостоятельные сочинения. Помимо пьесы Канчели, авторской композицией, созданной на основе баховских тем, является «Посвящение И. С. Баху» Валентина Сильвестрова (р. 1937).

«Мосты к Баху» Канчели суть некое размышление о музыке великого классика. Темы и интонации из семи сочинений Баха – среди них тема Фуги *ре минор* из I тома ХТК, Прелюдии *фа минор* из II тома ХТК, тема Ричеркара из «Музыкального приношения» – органично сочетаются с интонациями, гармониями, фактурой, особым оркестровым колоритом, которые позволяют безошибочно идентифицировать композиторский идиолект Канчели. Речь здесь скорее идёт не о сопоставлении двух стилей, разделённых многовековой дистанцией, но об их сближении, о музыке Баха, остающейся всегда современной. «Функция-автор»

обнаруживает своё действие в данной композиции на грани, подчас неуловимой, между двумя стилями, соединёнными прочными мостами.

Фортепианное сочинение «Анаморфозы» (1980) Сальваторе Шаррино (р. 1947) демонстрирует такой творческий подход к заимствованному, то есть не авторскому материалу, технология которого, пожалуй, наилучшим образом выражена в самом названии. Анаморфоз (от греч. *anamorphōsis* – искажение формы) – известный приём создания особых оптических эффектов в живописи и пластических видах искусства. Вот одно из толкований, раскрывающих значение термина: «Изменённое изображение какого-либо объекта, полученное с помощью оптических систем или наклонном плоскостей объекта или экрана...»³⁰.

Эффект музыкального анаморфоза у Сальваторе Шаррино достигается путём симультанного объединения двух стилистически различных планов. Внешне однородная фактура (композитор берёт за основу две фортепианные пьесы Мориса Равеля «Игра воды» и «Лодка в океане» из цикла с символическим для данного контекста названием «Отражения») включает в себе едва различимый, скрытый в подвижной звуковой среде мелодический голос. Это не что иное, как тема известной песни *Singin' in the Rain* («Поющий под дождём») Н. Х. Брауна, которая и создаёт оригинальный «оптический» эффект, позволяющий уловить дополнительную плоскость в звуковой картине. Образ воды, безусловно, выступает здесь в роли некоего общего смыслового знаменателя для стилистически разных тем (пример № 2).

Пример № 2
Example No. 2

С. Шаррино. «Анаморфозы»
Salvatore Sciarrino. *Anamorfofi*

Несмотря на то, что текстурное полотно в начале пьесы точно воспроизводит дизайн равелевской «Игры воды», исходная тональность (*Re мажор* вместо *Mi мажора*) и дальнейшая гармоническая прогрессия отличаются от оригинала. Мелодия популярной песни искусно вписана в равелевскую арпеджированную фактуру, поэтому для её обнаружения реципиенту необходимо несколько изменить привычный «угол слышания». В данном музыкальном дискурсе «функция-автор» реализуется опосредованно – через согласование разных стилей, которые Шаррино преобразует в новое, органичное звуковое единство. Этот оригинальный опыт создания в музыке специфического иллюзорного эффекта найдёт продолжение и в последующих произведениях Шаррино. «Композиция *Anamorfofi*, – отмечает С. Лаврова в своей монографии о современной итальянской музыке, – стала одной из первых реализаций оптического концепта, артикулированной в названии. После этого сочинения приём приобрёл статус авторского концепта»³¹.

Действие «функции-автор», рассмотренное на нескольких избранных приме-



рах (произведения А. Шнитке, С. Загния, Г. Канчели, Л. Ноно, С. Шаррино), позволяет сделать вывод о том, насколько гибким и творчески многообразным оказывается её проявление в музыкальном тексте. Эта функция, как можно убедиться, реализуется через обращение к «чужому» слову (звуковысотной конструкции, жанру, конкретному произведению и даже

точному авторскому имени), через идею музыкальных символов (монограмма как знак авторского присутствия), через вербальную составляющую (авторский комментарий, словесное оформление текста).

Изучение других «музыкальных фактов» современности с учётом избранного методологического подхода – дальнейшая задача.

Примечания

¹ Фуко М. Порядок дискурса. Инаугурационная лекция в Коллеж де Франс, прочитанная 2 декабря 1970 года // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь. 1996. С. 62.

² Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь. 1996. С. 40.

³ Там же. С. 45.

⁴ Там же. С. 40.

⁵ Там же. С. 29.

⁶ Une histoire de la “fonction-auteur” est-elle possible? Actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir) 11–13 Mai 2000, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud. Sous la directions scientifique de Nicole Jacques-Lefèvre, avec la colaboration de Frédéric Regard. Saint-Étienne: l’Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 17–52.

DOI: 10.1515/9783110725339-002

⁷ Buch-Jepsen N. Le Nom propre et le propre auteur. Qu’est-ce qu’une “fonction-auteur?” // Une histoire de la fonction-auteur est-elle possible? Saint-Étienne: l’Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 49–64.

⁸ Шартье Р. Письменная культура и общество / пер. с фр. и послесл. И. К. Стаф. М.: Новое издательство, 2006. С. 71.

⁹ Gibson K. How Hard an Enterprise it is: Authorial Self-fashioning in John Dowland’s Printed Books // Early Music History. 2007. Vol. 26. P. 68.

¹⁰ Lowinsky E. Music in the Culture of the Renaissance // Journal of the History of Ideas. 1954. Vol. 15, No. 4. P. 519.

¹¹ Шартье Р. Указ. соч. С. 60–61.

¹² Ray A., Graeff E. Reviewing the Author-Function in the Age of Wikipedia. Ed. C. Eisner, M. Vicinus // Originality, Imitation, and Plagiarism: Teaching Writing in the Digital Age. University of Michigan Press, 2008, pp. 39–47. DOI: 10.3998/dcbooks.5653382.0001.001

¹³ Заключительный вывод статьи: «В пытливом вопросе Фуко к Барту анализ семантической путаницы об умирающем авторе предполагает потенциальную возможность для wikis действовать подобно развивающимся видам (species) литературы, использующим находящееся под рукой объединённое сообщество пользователей. Цифровое явление кажется хрупким и чреватым изменениями, но wikis обеспечивает пространство, для которого характерно динамичное сотрудничество (редакция), непрерывность (дискуссия) и постоянство (история). И мы видим этот диджитальный палимпсест, задействующий сеть

мультифункциональных пользователей Сети. По существу, наша Википедия – эта новая медиа-институция процесса письма (wiki writing process) – формирует инстанцию авторских границ, которой противостоит критика Барта, предпринятая Фуко». См.: Ray A., Graeff E. Ibid. P. 45.

¹⁴ Padden S. A. Conceptions of the Function of the Author in Seventeenth-Century French Epistolary Literature: The Cases of the Comte de Guilleragues and Mme de Villegieu. The University of North Carolina at Chapel Hill. ProQuest Dissertations Publishing, 2010.

¹⁵ Du Graf L. What Is a Digital Author? The Faulknerian Author Function in Jean-Luc Godard's Film Socialisme // Comparative Literature Studies. 2014. Vol. 51, Issue 4, pp. 533–556. DOI: 10.5325/complitstudies.51.4.0533

¹⁶ Wilson A. Foucault on the “Question of the Author”: A Critical Exegesis // The Modern Language Review. 2004. Vol. 99, No. 2, pp. 339–363.

¹⁷ Ibid. P. 341.

¹⁸ Wessen Klänge? Über Autorischaft in neuer Musik. Ed. H. Danuser, M. Kassel. Mainz: Schott, 2017. S. 271.

¹⁹ Проблема автора в искусстве – прошлое и настоящее» / отв. ред. Е. Э. Овчарова, В. С. Трофимова. СПб.: Эйдос, 2012. 248 с.

²⁰ Пантелеева Ю. Н. «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова: к проблеме «функция-автор» в современном музыкальном дискурсе // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 4. С. 166–194.

²¹ Фуко М. Что такое автор?.. С. 14.

²² Там же.

²³ Nielinger-Vakil C. Luigi Nono: A Composer in Context. Cambridge: Cambridge University Press. 2015. P. 153.

²⁴ Загний С. Предисловие к сочинению «Клавирная музыка И. С. Баха (Собрание Загния)». М.: Zagny Edition. 2002, 2008. С. 4.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Загний С. Об авторстве // Тексты о музыке, 1995–2009. М.: Zagny Edition, 2009. С. 85.

²⁹ Фуко М. Что такое автор?.. С. 29.

³⁰ Словарь иностранных слов. М.: Сирин, 1996. С. 36.

³¹ Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие: очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 16.

Список источников

1. Долгорукова Н. М. Автор в эпоху смерти автора: Юлия Кристева в поисках Михаила Бахтина // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2019. Т. 2, № 3. С. 48–58. DOI: 10.17323/2658-5413-2019-2-3-48-58

2. Крюкова Е. Б., Коваль О. А. Шесть мыслителей в поисках автора // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 3. С. 44–67. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-3-44-67

3. Шоломова Т. В. Восприятие, хранение и трансляция произведений искусства: смерть автора без метафор // Научное мнение. 2019. № 7–8. С. 18–23. DOI: 10.25807/PVN.22224378.2019.7-8.18.23



4. Ivashkin A. The Schnittke Code // Schnittke Studies / Ed. By Gavin Dixon. New York, NY: Routledge, 2017, pp. 197–207. DOI: 10.4324/9781315607702-12

Информация об авторе:

Ю. Н. Пантелеева – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

References

1. Dolgorukova N. M. The Author in the Era of the Death of the Author: Julia Kristeva in Search of Mikhail Bakhtin. *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*. 2019. Vol. 2, No. 3, pp. 48–58. (In Russ.) DOI: 10.17323/2658-5413-2019-2-3-48-58

2. Kriukova E. B., Koval O. A. Six Thinkers in Search of the Author. *Studia Litterarum*. 2020. Vol. 5, No. 3, pp. 44–67. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-3-44-67

3. Sholomova T. V. Perception, Storage and Transmission of Works of Art: The Author's Death Without Metaphors. *Nauchnoe mnenie – Scientific Opinion*. 2019. No. 7–8, pp. 18–23. (In Russ.) DOI: 10.25807/PBH.22224378.2019.7-8.18.23

4. Ivashkin A. The Schnittke Code. *Schnittke Studies*. Ed. By Gavin Dixon. New York, NY: Routledge, 2017, pp. 197–207. DOI: 10.4324/9781315607702-12

Information about the author:

Yuliya N. Panteleeva – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department.

Поступила в редакцию / Received: 15.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.11.2022





ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

УДК 781.4

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.066-075



О гармонии Клода Дебюсси. Некоторые аспекты тональности*

Виталий Владимирович Алеев

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,*

v.v.aleev2402@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9104-9437>

Аннотация. Статья посвящена некоторым чертам гармонии Клода Дебюсси. В фокусе внимания – категории тональности и функциональности как важнейшие носители гармонического стиля композитора. Тональность рассматривается, с одной стороны, в опоре на традиции, воплощающие позднеромантические тенденции расширенной тональности, с другой – с учётом индивидуально-авторских решений, представленных в различных сочинениях. Последние выразились в тесном сочетании тональных «состояний», применении принципа «режиссирующей» тональности, введении элементов хроматической тональности.

Внимание уделено особым гармоническим приёмам Дебюсси, ставшим для его творчества конструктивными, – «автономного» взаимодействия двух различных септаккордов, имеющих разновекторную тонально-функциональную направленность, а также «гармонического монтажа». В статье делается вывод о том, что гармоническая система Дебюсси складывается из синтеза множества частных её проявлений, которые в ряде случаев позволяют по-новому рассмотреть её важнейшие специфические особенности.

Ключевые слова: гармония Дебюсси, «состояния тональности», «режиссирующая» тональность, тональности «второго плана», колористические функции, разновекторная функциональность, принцип «гармонического монтажа», ритм гармонических смен

Для цитирования: Алеев В. В. О гармонии Клода Дебюсси. Некоторые аспекты тональности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. 66–75.
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.066-075

* Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-22033.

Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

About Claude Debussy's Harmony. Some Aspects of Tonality

Vitaly V. Aleev

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,
v.v.aleev2402@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9104-9437>

Abstract. The article is devoted to certain issues related to harmony in Claude Debussy's music, as well as their coverage in work with students of higher musical institutions. The focus of our attention lies on the categories of tonality and functionality as the most important aspects of the composer's harmonic style. The tonality of his music is presented, on the one hand, based on traditions manifesting the late romantic tendencies of extended tonality; on the other hand, taking into account, the individual original musical solutions presented by the composer in some particular compositions of his. The latter are demonstrated in the close combination of tonal "states," the application of the principle of "directing" tonality, and introduction of the elements of chromatic tonality.

Attention is paid to Debussy's special harmonic techniques, which became constructive for his work – the "autonomous" interaction between two different seventh chords which possess a multi-vector tonal-functional orientation, as well as "harmonic montage." The article comes up with the conclusion that Debussy's harmonic system is comprised of the synthesis of many of its particular manifestations, which make it possible for us to examine its most important specific features in a new way.

Keywords: Debussy's harmony, "states of tonality," "directing" tonality, "background" tonalities, coloristic functions, multi-vector functionality, principle of "harmonic motage," rhythm of harmonic shifts

For citation: Aleev V. V. About Claude Debussy's Harmony. Some Aspects of Tonality. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 66–75. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.066-075

Гармония Клода Дебюсси на протяжении практически всего XX века нечасто становилась предметом специальных исследований. Так, в 1977 году Э. Денисов справедливо отмечал: «Гармонический язык Дебюсси ещё совсем не исследован, а это одна из самых интересных областей в эволюции современной гармонии»¹. Ситуация стала ме-

няться лишь в последние десятилетия, когда развитие получили подходы и методики, связанные с анализом гармонических процессов в новейшей музыке. На рубеже XX–XXI веков в отечественном и зарубежном музыковедении появилось немало трудов, освещающих различные аспекты гармонического стиля Дебюсси. В числе наиболее заметных русско-

язычных публикаций назовём работы «Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века)» Л. Дьячковой, «Гармония. Теоретический курс» Ю. Холопова, «Анализ гармонических стилей: Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей» Р. Слонимской²; в числе англоязычных – *Some aspects of Parallel Harmony in Debussy in Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor* М. ДеВото, *Whole-Tone as Extension of Tonal Harmony in the Music of Debussy: An Underestimated Technique of Conjunction* Дж. Новака³, а также *Tonality as Topic: Opening A World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music* Т. Джонсона [1], *A Voicing-Based Model for Additive Harmony* Дж. Блэттлера [2] и некоторые другие.

Значимым результатом упомянутых исследований следует считать, прежде всего, отказ от традиционного инструментария, нацеленного на анализ классико-романтических тональных закономерностей, и переориентацию исследовательского вектора на поиск более адекватной методики. Это, с одной стороны, породило многообразные точки зрения на гармонический стиль композитора, с другой – способствовало усовершенствованию методики именно тонального анализа, позволяющего рассматривать базовый элемент гармонической системы композитора с самых разных сторон: от отдельных приёмов (ДеВото, Новак) и феноменов (Дьячкова, Блэттлер, Е. Трёмбовельский [3]) до роли в контексте целого (Слонимская, Джонсон). Как справедливо отмечает американский исследователь Б. Померой, «тональность Дебюсси, будучи всегда новой и экзотически звучащей, тем не менее сохраняет мощные и узна-

ваемые резонансы тонального языка его предшественников; она демонстрирует сильное чувство тонального центра, выраженное через ярко проецируемые атрибуты тональной функции как в мелодии, так и в гармонии»⁴. В свою очередь, Трёмбовельский [3] акцентирует внимание на идее тесного «взаимосплетения» тональной и модальной техник письма. Подчёркивая значимую роль модальной организации в музыке Дебюсси, автор отмечает присутствие в его творчестве «модальных модуляций», которые, на наш взгляд, более очевидно проявили себя в звуковысотных особенностях ряда сочинений О. Мессиаана.

В некоторых случаях наблюдения, затрагивающие гармонический язык композитора в более широком творческом контексте, обнаруживаются в работах, прямо не связанных с гармонией. Это, например, статьи Л. Акопяна «Рамплис-саж как музыкально-теоретическая проблема» [4], Э. Денисова «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси», З. Денисовой «Монтаж и авангардные течения в зарубежной музыке начала XX века» [5] или книга Т. Твердовской «Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси»⁵. Они во многом поддерживают новое понимание гармонии композитора и даже современной гармонии в целом. Осмысление процессов, происходящих на рубеже XIX–XX веков, становится взглядом не в прошлое, а в будущее, которое проливает свет на явления, ранее не получавшие объяснения. В этом же ряду можно упомянуть и недавнее исследование британского профессора Дж. Джонсона, рассматривающего творчество композитора сквозь призму дальнейшего развития французской музыки. Логику музыкальной эволюции «после Дебюсси» автор



ставит в контекст литературы, философии и изобразительного искусства; на этом фоне музыка композитора оказывается объяснимой, скорее, с позиции научных теорий второй половины XX века⁶.

Не повторяя положений, касающихся отдельных элементов гармонии Дебюсси, – они представлены в таких трудах, как, например, ранее упомянутые тезисы лекций Р. Слонимской⁷ или диссертация З. Глядешкиной «О гармонии Дебюсси (к проблеме функциональности)»⁸, – остановимся на главных, на наш взгляд, тенденциях и явлениях, имеющих очевидный стилеобразующий характер. Они относятся, прежде всего, к той группе гармонических особенностей, какие обусловлены тонально-функциональными факторами.

Гармония в значительном ряде сочинений композитора обладает очевидной индивидуальной спецификой, отмеченной стремлением освободиться от «насилованно незыблемых тоналностей, так неуклюже загромождающих музыку»⁹. Уже в одном из первых сочинений – дипломной работе, представленной к окончанию Парижской консерватории (это были лирические сцены «Блудный сын»), – несмотря на принадлежность к гармонии позднего романтизма, Дебюсси усиленно насыщает и расширяет тональную палитру. Это достигается за счёт широкого применения мажоро-минорных систем, ослабления функциональности путём активизации её инверсий и привлечения медиантовых отношений, использования длительных бифункциональных аккордовых последовательностей, обогащения гармонических вертикалей неаккордовыми звуками. При этом тональные центры каждого из номеров произведения остаются определёнными, опорными и устойчивыми.

В большинстве последующих сочинений Дебюсси тональные принципы претерпевают значительные изменения. И дело не только в том, что тональность активно начинает соотноситься с модальностью, допускает применение старинных и искусственных ладов, джазовых гармоний и нарочитых многозвучных параллелизмов. Речь идёт об использовании тональности как таковой: она становится более гибкой, дифференцированной и изошрённой. В ряде случаев функциональный характер гармонических связей отступает на дальний план или вовсе теряет значение. «Классический вопрос “какая функция” становится некорректным, он направляет наше внимание в какую-то сторону, далёкую от сущности самой гармонии. Это и есть ситуация, когда колористические функции гармонии уже развиты достаточно полно, а традиционный “функциональный анализ” вообще их игнорирует, поскольку они лежат совсем в ином измерении», – пишет Ю. Холопов¹⁰.

Опора на теорию «состояния тональности»¹¹, объясняющую важнейшие особенности ведущей звуковысотной организации рубежа XIX–XX веков, как представляется, поможет найти верные ключи к объяснению значительного ряда тонально-гармонических событий в музыке Дебюсси. Не пересказывая этой теории, отметим, что элементы всех без исключения десяти тональных состояний, описываемые Холоповым, присущи значительной части музыки французского композитора.

Обратим внимание и на следующий момент. В «Подвижном контрапункте строгого письма» С. Танеев, характеризуя тональность на пограничье XIX–XX веков, говорит о том, что «тональная система постепенно расширялась и углублялась

распространением круга тональных гармоний, включением в него всё новых и новых сочетаний и установлением тональных связей между гармониями, принадлежащими отдалённым строям»¹². В применении к творчеству Дебюсси выражение «отдалённые строи» можно рассматривать многозначно: это и пребывание в отдалённых тональностях ввиду частого применения переменности функций, позволяющей образовывать свои локальные, так называемые тонально отдалённые зоны (ярчайший пример тому – средний раздел пьесы «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты»), и множественные «вставки», «переходы», своего рода «паузы»¹³ в обычном тонально функциональном процессе и, наконец, отдельные проявления хроматической тональности.

Отметим, что присутствие элементов хроматической тональности не носит у Дебюсси систематического характера. Вкрапления «инородных» гармоний, полагаем, в подавляющем большинстве случаев обусловлены желанием создать особые звуковые эффекты. Ввиду этого композитор, как правило, применяет ставший впоследствии ведущим принцип новой звуковысотной парадигмы: в условиях двенадцатиступенной тональной гармонии допускаются аккорды на каждой из двенадцати ступеней хроматической гаммы.

Снова сошлёмся на мнение Ю. Холопова, отмечающего, что в этом случае мы имеем дело с новыми, более сильными факторами расширения тональности: «...с одной стороны, здесь может прерываться нить прямой функциональной связи с доминирующей тоникой, но с другой – продолжается непрерывно и строго контролируемая линия функционального контраста именно с основной тоникой»¹⁴. Более «широкий план», на-

правляющий Дебюсси в сторону хроматического притяжения, как раз обусловлен значительным углублением эффекта гармонической красочности, живописности, при котором имеющийся прежний арсенал гармонических средств оказался для него недостаточным.

В подтверждение сказанному приведём фортепианное вступление к романсу «Чудесный вечер».

Пример № 1

К. Дебюсси.
Романс «Чудесный вечер».
Фортепианное вступление

Example No. 1

Claude Debussy.
Song *Beau soir*.
Introductory measures in the piano

Andante ma non troppo

Как следует из примера, при очевидном присутствии главной тональности *E dur*, две гармонии трудно вписываются (или вовсе не вписываются) в радиус её функционального поля. Это гармонии тактов 2 и 4. Однако если такт 2, представляющий арпеджированный аккорд от ноты *ре-бекар*, можно предварительно интерпретировать как побочную гармоническую субдоминанту, взятую одномоментно, то в такте 4 появление тональности *g moll* (после *E dur*) функционально объяснить затруднительно. Трезвучие третьей пониженной ступени в минорном наклонении, введённое с острым переченьем, обуславливает эффект по

меньшей мере неожиданности восприятия.

При всей разнице этих отдалённых гармоний, на первый взгляд не всегда легко объяснимых, их появление не является случайным. Многие ответы находим несколько позже, в процессе наблюдения над логикой дальнейшего развития.

Ключ к пониманию побочной субдоминанты получаем в момент кульминации романса, которая подводит нас к *A dur* – тональности, тщательно готовящейся, но в конечный момент так и не появляющейся. (Ю. Тюлин подобного рода явления характеризует термином «режиссирующая» тональность¹⁵). Кульминационный D_9 не разрешается в тонику *A dur*, а в нарушение функций переходит в её субдоминантовое трезвучие, длящееся четыре такта подряд. То есть речь идёт о тональности второго плана, которая «заявляет» о себе уже в начале произведения. Это даёт основание трактовать функции первых тактов одновременно и на тоническом, и на субдоминантовом уровнях. (Подобные примеры в творчестве Дебюсси не единичны.)

Что касается тональности *g moll*, то смысл её как глубоко далёкой минорной краски уточняется в самом конце произведения, в заключительной фортепианной постлюдии. В условиях схожего четырёхтакта вместо *g moll* там звучит увеличенное трезвучие, также с переченьем, взятое от звука соль-бекар. Таким образом, общий звуковой полюс *g*, объединяющий две характерные функции, подчёркивает их особое колористическое значение. Данное суждение соотносится с мнением Л. Дьячковой, согласно которому «система Дебюсси базируется преимущественно не на функциональных тяготениях, а на выявлении, сопоставлении различных красок»¹⁶.

Говоря о гармонии Дебюсси, затронем ещё один, как изначально может показаться, частный и незначительный аспект, связанный с важным функциональным приёмом. Важным хотя бы потому, что приём этот имеет в творчестве композитора весьма широкое применение. Его разновекторная тонально-функциональная направленность также может вызвать вопросы и сомнения. Имеется в виду колористическое сочетание, основанное на игре двух различных последовательно взятых септаккордов, как правило, в арпеджированном виде, часто звучащих в обращениях.

Краткое упоминание об этом приёме находим в работе Дьячковой. Характеризуя начало «Послеполуденного отдыха Фавна», где применяется обозначенный приём, автор устанавливает его истоки в творчестве Р. Вагнера. «Неподвижно-застывший образ томительного желания передаётся сначала ленивым восточным колоритом хроматического флейтового наигрыша, “инициативу” которого подхватывают всплески двух “роскошных”, структурно инверсионных аккордов... ассоциирующихся с началом “Тристана” – лейтмотивом томления: тот же малый уменьшённый и малый мажорный септаккорды, но взятые от одного звука, акцентируют картинно-колористическое начало темы томления и приглушают напряжённость и бесконечную устремлённость вагнеровской модели»¹⁷.

Как видим, примечательными типологическими чертами описываемых аккордовых союзов является то, что обе гармонии имеют в основе один скрепляющий звук; в них всегда присутствуют структуры малого вводного и малого мажорного септаккордов, нередко с секвентным повторением и дополнительной колористикой в виде добавочных тонов – кварты

или сексты. Особенность таких звучаний многолика: это создание эффекта гармонической неопределённости, повышение и понижение градуса функциональной напряжённости; разновекторная функциональность, приводящая в ряде случаев к утрате функциональных связей.

Пример № 2 К. Дебюсси. Романс «Лунный свет». Фрагмент
 Example No. 2 Claude Debussy. Song *Clair de Lune*. Fragment

Andantino

птиц на-пол-ня-ет ис-то-ма; вме-та-ясь,
 с пла-чем на-да-ет э-маль о-гром-ных струй

Перечисленные гармонические особенности имеют весьма важное практическое значение при анализе произведений Дебюсси, особенно если речь идёт о вузовском курсе гармонии.

Не секрет, что изучение студентами гармонии импрессионистов сопряжено с рядом объективных и субъективных трудностей. Среди главных назовём инерцию в преодолении тонально-гармонического мышления, сформированного в период обучения в музыкальном училище. Полученные ранее знания направлены преимущественно на понимание классико-романтических закономерностей, а новое осмысление роли гармонии, тональности, функциональности, аккордообразования оказывается недостаточно подготовленным и требу-

ет значительного расширения знаний.

Чрезвычайно важной становится актуализация аспекта, связанного с возрастанием роли нового метода, – назовём его методом «гармонического монтажа». Известно, что выражения «техника монтажа», «метод монтажа» широко используются музыковедами в применении к области музыкальной формы в XX веке. Анализируя специфику формообразования у Дебюсси, Э. Денисов рассматривает применение термина с точки зрения ««склейки» отдельно услышанных “кадров”»¹⁸. В связи с таким объяснением представляется правомерным перенос значения термина на область гармонии. «Склейки гармонических кадров» наблюдаются повсеместно в произведениях Дебюсси и находят прямое воплощение в ритме гармонических смен, точнее сказать, ритме гармонических систем, применяемых композитором. (Уточним: говорится не столько о ритме функциональных обновлений в рамках одной гармонической системы, сколько о сменах самих гармонических систем, которые в каждом произведении Дебюсси имеют собственные закономерности.)

С одной стороны, смена системы может быть обусловлена особенностями формообразования. Например, в прелюдии «Затонувший собор» это наблюдается на уровне крупных разделов формы. С другой стороны, мелкие гармонические «кадры» могут стать конструктивным элементом даже внутри одного раздела малой формы. Дробные сцепления, представленные в виде череды мелких тематических структур, имеющие отличительные гармонические характеристики, создают эффект непрерывного свободного обновления, при этом логично взаимодействующие между собой, как бы «перетекающие» друг в друга.



На примере романса «Оград бесконечный ряд...» – от начала среднего раздела и до завершения произведения – можно наблюдать регулярные двутактовые гармонические сегменты. Они представляют тонально функциональные связи, персонификацию двух различных септаккордов, имеющих общий осевой звук, целотоновый модус, последовательность аккордов, взаимодействующих по принципу функциональной инверсии, наконец, каскад однородных параллельных нонаккордов, лишённых функциональных связей¹⁹.

Обратим внимание на целотоновость, местоположение которой приходится на середину гармонических последований. В связи с этим представляется примечательной точка зрения американского музыковеда Дж. Новака, который придаёт повышенное смысловое значение этому явлению. В статье «Целотоновость как расширение тональной гармонии в музыке Дебюсси: недооценённая техника соединения» исследователь пишет: «Клод Дебюсси использовал целотоновую шкалу в музыке разных жанров. Её наиболее типичное применение состояло в чередовании отрывков целотоновой музыки и тональной, расширенно тональной и хроматической музыки»²⁰. Главная установка исследования Новака направлена на выявление различных вариантов введения целотоновости, применяющейся в качестве связующего зве-

на между различными звуковысотными системами.

Подведём итоги. Гармония Дебюсси представляет собой многосоставную системную организацию, каждый элемент которой имеет большое значение. В её основе – опора на расширенную тональность, характеризующуюся множественными способами и приёмами дальнейшего удаления тональных «горизонтов». Нововведения затрагивают такие понятия, как «центральная тональность и периферия», «взаимодействие главной тональности и тональности “второго плана”», «многомерность тональных состояний», «тоника и побочные функции». Кроме этого, повышенную актуальность приобретают особые приёмы, введённые композитором, основанные на взаимодействии септаккордов различной тонально-функциональной направленности, а также целотоновый модус, выполняющий связующую роль в соединении различных типов звуковысотности.

Названные аспекты становятся первостепенно значимыми при анализе произведений К. Дебюсси. Полагаем, что именно эти аспекты в их своеобразных комбинациях, осуществляемых в условиях применения техники «гармонического монтажа», являются приоритетными для понимания не только звуковысотной организации, но и в целом гармонического стиля выдающегося французского композитора.

Примечания

¹ См.: Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3 / ред.-сост. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1977. С. 251.

² См.: Дьячкова Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века): учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 230 с.; Холопов Ю. Н. Гармония.

Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 540 с.; Слонимская Р. Н. Анализ гармонических стилей: тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей. СПб.: Композитор, 2001. 72 с.

³ DeVoto M. Some aspects of Parallel Harmony in Debussy in *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*. NY: Pendragon Press, 2005, pp. 459–485; Novak J. Whole-Tone as Extension of Tonal Harmony in the Music of Debussy: An Underestimated Technique of Conjunction // *International Journal of Musicology*. 2015. No. 1, pp. 79–99. URL: <http://www.jstor.org/stable/43858069> (accessed: 19.10.2022).

⁴ Pomeroy B. Debussy's Tonality: A Formal Perspective // *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge Companions to Music, pp. 153–178). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 153.

⁵ См.: Денисов Э. В. Указ соч.; Твердовская Т. Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси. СПб.: Скифия Принт, 2017. 131 с.

⁶ Johnson J. *After Debussy: Music, Language, and the Margins of Philosophy*. NY: Oxford Academic, 2020. P. 219.

⁷ Слонимская Р. Н. Указ. соч. С. 42–44.

⁸ Гляदेशкина З. И. О гармонии Дебюсси (к проблеме функциональности): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1971. 22 с.

⁹ См.: Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. С. 65.

¹⁰ Холопов Ю. Н. Указ. соч. С. 335.

¹¹ Там же. С. 383–399.

¹² См.: Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. С. 9.

¹³ Термины Ю. Холопова: Холопов Ю. Н. Указ соч. С. 357.

¹⁴ Там же.

¹⁵ См.: Тюлин Ю. Н. Современная гармония и её историческое происхождение // *Теоретические проблемы музыки XX века*. Вып. 1. М.: Музыка, 1967. С. 133.

¹⁶ Дьячкова Л. С. Указ. соч. С. 212.

¹⁷ Там же. С. 204.

¹⁸ Денисов Э. В. Указ. соч. С. 246.

¹⁹ О роли параллелизмов в творчестве Дебюсси подробно говорится в статье М. ДеВото: DeVoto M. *Ibid.*, pp. 459–485.

²⁰ Novak J. *Ibid.* P. 79.

Список источников

1. Blättler D. A Voicing-Based Model for Additive Harmony // *Music Theory Online*. 2017. Vol. 23, No. 3. DOI: 10.30535/mto.23.3.1

2. Johnson T. Tonality as Topic: Opening A World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music // *Music Theory Online*. 2017. Vol. 23, No. 4. DOI: 10.30535/mto.23.4.7

3. Трёмбовельский Е. Б. «И в капле – отраженье мира». Мнимый разлад в теории лада и ладовое развитие в малых формах и фрагментах // *Музыкальная академия*. 2020. № 3. С. 52–73. DOI: 10.34690/85

4. Акопян Л. О. Рамплиссаж как музыкально-теоретическая проблема. Часть 2 // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2019. № 2. С. 10–17. DOI: 10.26086/NK.2019.52.2.003



5. Денисова З. М. Монтаж и авангардные течения в зарубежной музыке начала XX века // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 49–57.
DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-49-57

Информация об авторе:

В. В. Алеев – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой педагогики и методики.

References

1. Blättler D. A Voicing-Based Model for Additive Harmony. *Music Theory Online*. 2017. Vol. 23, No. 3. DOI: 10.30535/mto.23.3.1
2. Johnson T. Tonality as Topic: Opening A World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music. *Music Theory Online*. 2017. Vol. 23, No. 4. DOI: 10.30535/mto.23.4.7
3. Trembovelsky E. B. “And a Droplet Reflects the World.” Imaginary Discord in Modal Theory, and Modal Development in Small Form and Fragments. *Music Academy*. 2020. No. 3, pp. 52–73. (In Russ.) DOI: 10.34690/85
4. Накобян (Akopyan) L. O. Remplissage as an Issue for Music Theory. Part 2. *Actual Problems of Higher Musical Education*. 2019. No. 2, pp. 10–17. (In Russ.) DOI: 10.26086/NK.2019.52.2.003
5. Denisova Z. M. Installation and Avant-Garde Trends in Foreign Music of the Early XX Century. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 1, pp. 49–57. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-49-57

Information about the author:

Vitaly V. Aleev – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Head at the Department of Pedagogy and Methods.

Поступила в редакцию / Received: 15.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.11.2022





ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

УДК 78.081

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.076-086



Джазинг эры свинга: pro et contra*

Инга Александровна Преснякова

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,

inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>

Аннотация. Рождение джазинга (*jazzing the classics*) – практики джазовых переработок академической музыки – относится к тому этапу американской культуры, который получил название «эры свинга» (вторая половина 1920-х – первая половина 1940-х годов). Поле оджазированной в данное время классики составили образцы неоднородного художественного качества, породившие многочисленные дискуссии. Главным их фокусом стала трансформация фрагментов академических сочинений (преимущественно романтического стиля и кантиленной природы) в эстрадные песенно-танцевальные композиции, в результате чего высокая классика теряла статус музыки для серьёзного исполнения и слушания, становясь материалом «музыки для ног» и товаром музыкального бизнеса. Вместе с тем отдельные образцы *jazzing the classics* эры свинга предвосхитили принципиальные черты следующего этапа в истории джазинга, начавшегося на рубеже 1950–1960-х годов, а именно: привлечение музыки барокко и классицизма, концертный тип исполнения, сохранение полного текста оригинала во вторичном тексте.

Несмотря на широту распространения, джазинг-практика долгое время оставалась в тени исследовательского внимания. Между тем, джазинг может стать предметом многовекторного изучения – от частных приёмов техники транскрипторских переработок до крупных проблем социокультурного характера. В представленной статье сделан акцент на расширении документально-исторической базы. Анализ материалов американской периодики 1920–1940-х годов позволяет воссоздать рельеф ситуации pro et contra, сложившейся в отношении джазинга эры свинга. Научная новизна работы заключается во введении в отечественное музыковедение круга источников, ряда имён и композиций, актуализирующих представление о феномене джазинга, а также в выявлении влияния джазинг-практики эры свинга на последующие её этапы.

* Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-22033.

Ключевые слова: джаз, джазинг, эра свинга, джазовые аранжировки, Чаппи Уиллет, Джек Хилтон

Для цитирования: Преснякова И. А. Джазинг эры свинга: pro et contra // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 76–86.
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.076-086

Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

Swing Era's *Jazzing the Classics*: Pro et Contra

Inga A. Presnyakova

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,
inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>

Abstract. The birth of *jazzing the classics* – the practice of jazz transcriptions of classical music – dates back to the Swing Era (from the second half of the 1920s to the first half of the 1940s). The most pronounced trend in *jazzing the classics* of the era of Swing was the transformation of themes from classical musical compositions (mostly, of a song-like romantic nature) into pop song and dance compositions. The high classics were losing their status of music for serious performance and listening, turning into “foot music” and a commodity for the music business. At the same time, some of the musical samples from the era from the 1920s to the 1940s anticipated such fundamental features of the practice of jazzing as a new stage in the history of jazz, which began at the turn of the 1950s and the 1960s, namely: the involvement of baroque and classicist music, concert types of performance, and the preservation of the entire music of the original composition in the resultant music.

Despite its widespread distribution, *jazzing the classics* has long remained in the shadow of research attention. Meanwhile, it can become the subject of a multi-vector study – from techniques of transcription to major issues of a socio-cultural nature. The present article focuses its attention on expanding the documentary and historical base. An analysis of materials from the American periodicals from the 1920s to the 1940s makes it possible to recreate the *pro et contra* situation of the Swing Era in relation to *jazzing the classics*. The scholarly originality of the article lies in the expansion of the factual base associated with the history of *jazzing the classics*, the introduction of previously unknown names, compositions, and other materials of the American periodicals of the 1920s and 1930s into Russian musicology, and the identification of the influence of the jazzing practice of Swing Era on its subsequent stages.

Keywords: jazz, jazzing, swing era, jazz arrangements, Chappie Willet, Jack Hylton

For citation: Presnyakova I. A. Swing Era's *Jazzing the Classics*: Pro et Contra. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 76–86. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.076-086

Джаздинг (*jazzing the classics*)¹ – практика джазовых переработок классической музыки – представляется весьма характерным для культуры XX века феноменом. Тесно соприкаясь с такими художественно-эстетическими и композиционно-технологическими явлениями, как «третье течение», «барокко-джаз», «постмодерн», «полистилистика», «интертекст», «классический кроссовер», джаздинг демонстрирует свой индивидуальный вектор. Первые образцы *jazzing the classics* относятся к началу 1920-х годов и на протяжении более чем двух десятилетий составляют немалую часть репертуара эры свинга². Начало нового этапа джаздинга, флагманами которого станут пианист Жак Лусье и вокальный ансамбль SWINGLE SINGERS, приходится на рубеж 1950–1960-х годов. Сегодня джаздинг-практика представлена десятками исполнительских персоналий, а в списке авторов оригиналов – И. С. Бах, Д. Скарлатти, Вивальди, Гендель, Пахельбель, Куперен, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Вагнер, А. Рубинштейн, Брамс, Сен-Санс, Дворжак, Григ, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев, Дебюсси, Равель, Массне, де Фалья, Малер, Сати.

Проблемы художественного пересечения классического искусства и джаза неоднократно поднимались в отечественном и западном музыкознании. Для демонстрации разновекторности научных подходов из ряда новейших отечественных публикаций назовём статьи И. Дыма [1], В. Ракочи³, Т. Бабич⁴, Линь Чжефу и Т. Шак [2], В. Чувилкина [3]. Исследовательская же активность в отношении джаздинга как в России, так и за рубежом долгие годы находи-

лась фактически на нулевой отметке. До сих пор существуют лишь отдельные работы, где джаздинг имеет титульный статус. Единственным крупноформатным исследованием на территории кириллического музыковедения является диссертация Е. Воропаевой⁵, рассматривающей феномен джаздинга в аспекте взаимодействия музыки академической традиции и «третьего пласта»⁶. Примером «малой формы» могут служить статьи В. Чувилкина «Jazzing the classics: вчера, сегодня, в будущем»⁷ и А. Огородовой «Джаздинг: за и против»⁸. В последней сделана многообещающая заявка на анализ различных мнений по поводу данного феномена, реализованная, однако, лишь в отношении У. Сарджента⁹. Приводимые в работе взгляды иных авторов (Е. Овчинникова, Д. Ухова, С. Финкельштейна) транслируют идею неизбежности художественных контактов джаза и академической музыки. В данной ситуации представляется продуктивным продолжить изыскания в обозначенном заголовке статьи А. Огородовой векторе, привлекая круг иных мнений, а также источники и музыкальные образцы.

В исследованиях последнего времени получают освещение различные частные аспекты *jazzing the classics*. «Джаздинг-фуга» находит место в классификации джазовых фуг, предложенной В. Чувилкиным [4]. История джазовых трансформаций *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена анализируется автором данной статьи [5]. Ряд работ посвящён персоналиям исполнителей. Б. Стецюк, рассматривая творчество Ч. Кория, уделяет внимание его «джаздинговым проектам»¹⁰. А. Полищук анализирует джазовую версию «Щелкунчика» П. Чайковского, выполненную



Д. Эллингтоном в 1960 году¹¹. В статье Н. Губкиной «Европейская музыкальная классика в вокальном творчестве Фрэнка Синатры» поднимается вопрос типологии песенных аранжировок и определяется метод их создания, характеризуемый как «компилятивно-интерпретационная композиция»¹². Предметом внимания И. Пресняковой и Е. Воцило является специфика транскрипторского метода Ж. Лусье¹³.

В англоязычной исследовательской традиции последнего десятилетия также заметен рост интереса к данной теме, ознаменованный акцентом на персоналиях аранжировщиков: Ч. Уиллету посвящены работы Дж. Риггла¹⁴, Дж. Хилтону – публикации Д. Мауэр¹⁵. И все же до сих пор вопросы, которые ставит перед исследователями, исполнителями и слушателями джаз-практика, имеют дискуссионный характер.

Pro et contra в спорах о джаз-инге сопровождают его с момента рождения. Наиболее острым является вопрос о принципиальной возможности «оджазирования» классики. Казалось бы, столетняя история этого явления служит веским аргументом в его пользу. Однако джазовые обработки классики довольно часто вызывают неприятие, и в первую очередь – хранителей традиций высокого искусства, *highbrow*-аудитории, принципиально не допускающей вторжения инородных элементов на территорию священного текста академического музыкального опуса. И если использование музыки, к примеру Баха, её цитирование, адаптация или трансформация академическими композиторами (от Листа, Берга и Веберна до Шнитке, Губайдуллиной и Екимовского) в соответствии со звуковыми реалиями современности кажутся возможными внутри

одного социокультурного поля, то выход за его пределы вызывает эффект отторжения.

В равной степени неприемлемым представляется *jazzing the classics* и для многих приверженцев джаза: их отпугивает интонационность классического материала, масштабность крупных джаз-инг-композиций. Обе стороны могли бы подписаться под мнением Л. Фезера: «джаз нуждается в классике не больше, чем классика нуждается в джазе»¹⁶. Г. Шуллер, основоположник «третьего течения», характеризовал практику *jazzing the classics* эры свинга как «жалкие и наивные попытки соединения двух [классического и джазового] странств»¹⁷.

Оставляя в стороне радикальные позиции адептов «чистоты стиля», взглянем на феномен джаз-инга с позиций транскрипторской практики. Работа с чужим материалом веками велась посредством вариаций, обработок, аранжировок, парафраз, фантазий «на тему». В этом смысле споры о правомочности джаз-инга аналогичны дискуссиям по поводу транскрипторского творчества в целом. Право на существование джазовых транскрипций классической музыки в современной культуре может быть узаконено таким явлением, как интертекстуальность: «Отношение оригинала и транскрипции является отношением текстов, то есть примером интертекстуального взаимодействия»¹⁸. Транскрипторское творчество позволяет музыкантам перенести текст первоисточника «из прошлого в настоящее» и реализовать творческий потенциал в виде «“извлечения себя” из готового текста»¹⁹. Если джаз-инг-практика даёт такой результат, это служит веским аргументом в её пользу.

Однако неоднородность художественного качества образцов трансформированной классики оставляет повод для сомнений при выборе позиции *pro* или *contra* в спорах о джазинге.

Jazzing the classics, столь популярный среди слушателей эры свинга, подвергался разгромной критике со стороны прессы и профессиональных музыкантов. Приведем ряд примеров, обнаруженных нами в *The New York Times* 20–30-х годов XX века. Среди газетных заголовков – *Composers protest jazzing the classics* (25 ноября 1922 года), *Musical clubs against jazzing of classics* (6 декабря 1927 года), *'Swinging' Bach's Music on Radio Protested* (27 октября 1938 года), в текстах статей – сочные выражения: *the greatest outrage perpetrated by jazz orchestras* («самое грубое надругательство, совершенное джазовыми оркестрами») ²⁰, *music butcher's dance arrangement of a classical composition* («танцевальная аранжировка классической композиции от музыкального мясника») ²¹, *high musical crime* («ужасное музыкальное преступление») ²², *bastard combination* («комбинация-бастард») ²³, *unshamed theft of "classical" tunes* («бесстыдное воровство "классических" тем») ²⁴.

Парижский корреспондент *The New York Times* передает 24 ноября 1922 года: «Вопрос адаптации классической музыки, например, Похоронного марша Шопена или Свадебного марша из "Тангейзера" для джазинга продолжает вызывать гнев парижских любителей музыки и музыкантов, которые описывают его как "настоящий скандал"» ²⁵. В статье лондонской *Times*, перепечатанной 12 сентября 1926 года в *The New York Times*, посвящённой П. Уайтмену, сказано, что «мозги всех джазменов, сложенные вместе, не наполнят шляпу Иоганна

Штрауса» ²⁶. У. Сарджент в первом издании книги *Jazz: Hot and Hybrid* (1938) говорит о «порочной практике» *jazzing the classics* как «проявлении плохого музыкального вкуса» ²⁷.

Противники джазинга не ограничивались словесной полемикой. В мае 1925 года *Radio Broadcast* публикует заметку о судебном иске, поданном учителем музыки из Спокана о требовании выплаты 10 000 долларов за ущерб, нанесённый бэнд-лидером местного джазового оркестра. В иске утверждалось, что практика *jazzing the classics* является угрозой для общества: «публика получает представление о классической музыке, извращённое до такой степени, что дети могут больше не захотеть получать музыкальное образование» ²⁸. В номере *The New York Times* от 27 октября 1938 года размещено официальное обращение президента Баховского общества Нью-Джерси А. Л. Денниса к Федеральной комиссии по связи с предложением ввести штрафы и лишать лицензии радиостанции, транслирующие джазинг-композиции. Но уже 6 ноября 1938 года в защиту джазинга вышла ответная анонимная статья *Let Freedom Swing*. Правда, главным аргументом автора было предостережение от введения цензуры и призыв сохранить «гражданские права» свободной прессы и свободного радио. О музыкальных достоинствах джазинга речь не шла, и вряд ли это было случайностью.

Так какой же музыке были адресованы яркие эпитеты газетных рецензий? Что в то время именовалось *jazzing the classics*? Сегодня, когда феномен джазинга ассоциируется с высокохудожественными образцами творчества Ж. Лусье и SWINGLE SINGERS, Л. Чижика и В. Гроховского, О. Цицерио и Э. Джангирова, трудно представить,



что в 1920–1940-е годы он представлял собой явление иного плана. Далеко не всё, к чему был приклеен лейбл *jazzing*, имело отношение к «подлинному джазу». Подавляющий объём *jazzing the classics* эры свинга – это скорее практика *swinging the classics*, находящаяся в русле *sweet jazz* – коммерциализированного, массово-развлекательного ответвления «настоящего» джаза²⁹. Лишь небольшая часть джазинг-транскрипций лежала в плоскости, аналогичной академической концертной традиции, что, впрочем, не избавляло ни от жёсткой реакции критики, ни от неприятия частью аудитории.

Наиболее яркой тенденцией в джазинге эры свинга стала трансформация тем классических сочинений в эстрадные песенно-танцевальные композиции. Впервые эта идея была реализована в 1918 году в жанре «музыкальной комедии»: в спектакле *Oh, Look* Г. Карролла (H. Carroll) прозвучала тема средней части Фантазии-экспромта Шопена в качестве основы песенного номера *Always Chasing Rainbows*³⁰. Вероятно, этот легкомысленный генезис определил основное направление джазинга 1920–1940-х годов.

Примеры оджазированной классики можно найти в репертуаре фактически всех ведущих бэндов того времени – П. Уайтмена, Т. Дорси, Дж. Дорси, Л. Клинтона, Д. Эллингтона, В. Германа, Дж. Лансфорта, Б. Кросби, Г. Джеймса, Ф. Мартина, Г. Миллера, Дж. Тигартена, А. Шоу. Многие из этих коллективов работали в сфере коммерческой танцевальной музыки, участвовали в шоу, постановках мюзиклов, записи киномузыки. По этой причине репертуар оркестров составляли не только джазовые, но и «приправленные» джазовыми идиомами образцы популярной развлекательной

музыки. Классический материал, попадая в новый контекст, получал облегчённое эстрадное звучание в купе с подтекстовкой в характере нехитрой лирики: любовь, ночь, луна. В этом ключе звучит композиция *Our Love* (1939), основанная на побочной теме увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского, с текстом Б. Бернье (B. Bernie), её исполняли знаменитые бэнды в содружестве с вокалистами (1939, бэнды Дж. Дорси с вокалистом Б. Эберли; Л. Клинтона с Ф. Синатрой; Дж. Хилтона с П. Делл). В этом ряду отметим песню *Moon Love* (1942, оркестр Г. Миллера с Р. Эберли) как вариант темы медленной части Пятой симфонии Чайковского. Этюд *E dur* Шопена прозвучал в 1939 году в Париже в исполнении кабаре-певца Т. Росси (T. Rossi), возродившего в обновлённом варианте *Tristesse M.* Малибран³¹, а также с англоязычной подтекстовкой в исполнении С. Брауна с бэндом Дж. Хилтона. Известна вокальная версия Полонеза *As dur* (№ 6) Шопена под названием *Till The End Of Time* (1945) в исполнении П. Комо (P. Como), а побочная тема III части Фортепианного концерта № 2 Рахманинова превратилась в песню *Full Moon And Empty Arms* Синатры. Композиции подобного рода были весьма популярны: *My Reverie* (версия пьесы *Rêverie* К. Дебюсси), исполненная оркестром Л. Клинтона, занимала первую позицию в чарте *Billboard* 1938 года. Не исключено, что свою роль в таком успехе сыграл и текст:

Our love
Is a dream, but in my reverie
I can see that this love was meant for me
Only a poor fool.
Never schooled in the whirlpool
Of romance could be so cruel
As you are to me.

Нужно ли объяснять последствия подобных перевоплощений классических тем в эстрадные шлягеры? Высокая классика оказывалась в несвойственной ей социокультурной нише: теряя статус музыки для серьёзного исполнения и слушания, она становилась материалом «музыки для ног», для фона, для развлечения и... товаром музыкального бизнеса.

Коммерческую выгоду ярко демонстрируют факты из статьи Л. Бергмана *Swinging The Classics*³²: упомянутая выше *My Reverie* была продана в количестве более 230 000 нотных экземпляров и 288 000 грамзаписей; 17 000 оркестровых партитур были куплены джазовыми бэндами; общая прибыль составила 75 000 долларов. В заключении статьи автор замечает, что дни *big tune's money-making* подошли к концу, и хит 1938 года «глубоко зарыт на американском музыкальном кладбище». Но критик преждевременно похоронил эту вещь – её воскрешение состоялось в разных вариантах и исполнительских составах: нами обнаружено около 40 различных версий в период с 1948 по 1977 год, в концертном репертуаре первой исполнительницы *My Reverie* Би Уэйн (Bea Wain) песня держалась на протяжении полувека. Что является причиной многолетней популярности *My Reverie* – художественные достоинства оригинальной темы Дебюсси или результаты её переработки? Вряд ли есть однозначный ответ на этот вопрос. Возможно, секрет долголетия кроется в латентной близости темы академического первоисточника к строю музыки иной сферы, в её многомерном интонационном потенциале.

Мысли о скрытых связях между классической музыкой прошлого и джазом неоднократно высказывались исследо-

вателями, и наличие их – сильный аргумент в пользу джазинга. Нередко отмечается глубинная общность барокко и джаза, ещё чаще – Баха и джаза. Так, А. Цукер высказывает мысль о близости джазу барочных приёмов концертирования, тембровых противопоставлений, соревновательности, внимания к исполнительскому акту, виртуозно-техническим приёмам³³. М. Вельфле проводит параллели в методе импровизации по цифрованному басу и джазовой цифровке³⁴. Т. Цареградская, анализируя Прелюдию *C dur* Баха, говорит о наличии в ней скрытого свинга³⁵. Это качество баховской музыки отмечает многими музыкантами, среди которых Ж. Лусье, Ли Кониц, У. Свингл, Дж. Кейдж, В. Гроховский.

Вряд ли случайностью стало то, что следующий этап в истории джазинга (1960–1970-е годы) был напрямую связан с барокко-джазом. Симптоматично, что его начало приходится на время, которое исследователями характеризуется как время эмансипации джаза от функций, характерных для массовой культуры³⁶.

Необходимо сказать, что такие принципиальные черты джазинга 1960–1970-х годов, как обращение к музыке «более старой» и «более серьёзной», чем романтические темы песенного характера, концертный тип исполнения джазинг-композиций и сохранение при оджазировании полного текста оригинала, имеют корни в *jazzing the classics* эры свинга. Образцы подобного рода были редки, но в исторической перспективе оказались более значимыми. Первый опыт «оджазирования» баховской музыки был произведён в 1937 году: трио, состоящее из скрипачей С. Граппелли, Э. Саута и гитариста Д. Рейнхардта,



исполнило свою версию I части Концерта для двух скрипок и струнного оркестра *d moll* (BWV 1043). Внимания заслуживает деятельность Джека Хилтона (Jack Hylton) и Чаппи Уиллета (Chappie Willet) – эти имена, весьма значимые для джазинг-практики эры свинга, ещё не упоминались в отечественном музыкознании. Их джазинг-транскрипции предназначались не для танцующей, а для слушающей публики, а также требовали виртуозного исполнительского мастерства. Среди показательных работ Уиллета – джазинг-версии I части «Патетической» сонаты Бетховена, созданной для оркестра Дж. Лансфорда, и Прелюдии *cis moll* Рахманинова. Работы Уиллета были ориентированы на профессиональную планку исполнительства: справиться с их техническими сложностями было невозможно без многочасовых репетиций и музыкантской подготовки академического типа. Показательно, что музыкант, позиционируя собственный творческий статус, избегал узкого наименования *jazz arranger*, предпочитая подписывать свои работы более объёмным «титолом» *arranger of music*³⁷.

Прелюдии Рахманинова *g moll* и *cis moll* в исполнении бэнда Хилтона можно характеризовать как *sound transcription*,

поскольку в качестве главного приёма трансформации оригинала используется тембр и связанные с ним параметры (артикуляция, звукоизвлечение и др.). Структура прелюдий сохраняется полностью – ни одна нота оригинала не оказывается утерянной. Подобный подход впоследствии можно обнаружить в творчестве SWINGLE SINGERS и Ж. Лусье, Дж. Льюиса и В. Гроховского. Интересный пример с точки зрения выбора материала для джазинга представляет обработка Хилтоном фрагмента оперы «Мавра» И. Стравинского, прозвучавшая в 1931 году в Paris Opera. Исполнение не имело успеха. Французский критик Пьер Леруа (Pierre Leroi) так обосновал причину провала: «Смешение жанров всегда приводит к плохому результату»³⁸.

Нужно ли говорить, что этот тезис давно потерял актуальность и был опровергнут многообразными проявлениями смешений различного рода в культуре последующего времени. Джазинг-практика эпохи свинга, демонстрируя разнородность порождённых ею образцов, задаёт свой особый вектор в музыкальном искусстве последнего столетия. И, пожалуй, расставлять все точки над *i*, жёстко занимая одну из позиций *pro* или *contra* в отношении джазинга, ещё рано.

Примечания

¹ Происхождение термина «джазинг» восходит к англоязычному выражению *jazzing the classics*, зафиксированному на страницах американской прессы 20-х годов XX века. Русскоязычный аналог – «джаззинг» – возникает лишь более чем полвека спустя в комментариях В. Озерова к переводному изданию книги У. Сарджента «Джаз» (Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. С. 234). Двойное «з» в его орфографии оправдано точной транслитерацией слова-первоисточника. Однако в русскоязычном написании слова «джаз» двойная согласная отсутствует, в соответствии с чем наиболее адекватным представляется написание «джазинг».

² Хронологические рамки эры свинга условно можно ограничить серединой 1920-х – серединой 1940-х годов. В частности, в исследовании Л. Кани (Cugny L. *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*. University Press of Mississippi, 2019) период 1924–1930 определяется как *pre-swing*, период 1930–1945 – как *swing*.

³ Ракочи В. А. Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова и джазовые идиомы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. No. 3. С. 219–230. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.219-230

⁴ Babich T. Classical Crossover Style in the Integration Space of Contemporary Art // *European Science Review*. 2019. No. 1–2, pp. 36–39.

⁵ Воропаева Е. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009.

⁶ Е. Воропаевой принадлежит также ряд статей, материалы которых позднее вошли в текст диссертации. По этой причине данные публикации автора нами не упоминаются.

⁷ Чувилкин В. С. *Jazzing the classics: вчера, сегодня, в будущем* // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сб. трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019. Т. III / под общ. ред. А. В. Крыловой. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 406–412.

⁸ Огородова А. Джазінг: за и против // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по материалам XVII междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск: СибАК, 2012. С. 70–74.

⁹ Сарджент У. *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. М.: Музыка, 1987.

¹⁰ Стецюк Б. Фортепианный джаз Чик Кориа: стилистические синтезы и «конгломераты» // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. Харьков: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, 2017. Т. 46. С. 202–219.

¹¹ Полищук А. Джазовая интерпретация музыки П. И. Чайковского в позднем творчестве Д. Эллингтона // Культурная жизнь Юга России. 2015. № 4 (59). С. 90–95.

¹² Губкина Н. Европейская музыкальная классика в вокальном творчестве Фрэнка Синатры (к вопросу о типологии аранжировок) // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 41.

¹³ Преснякова И., Воцило Е. Жак Лусье: специфика метода трансформации в джазинг-транскрипциях сочинений И. С. Баха // Учёные записки РАМ имени Гнесиных. 2020. № 4. С. 65–73.

¹⁴ Wriggle J. *Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*. University of Illinois Press, 2016; Wriggle J. *Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet* // *Journal of the Society for American Music*. 2012. Vol. 6, Issue 2, pp. 175–209. DOI: 10.1017/S175219631200003X

¹⁵ Mawer D. *Jazzing a Classic: Hylton and Stravinsky's Mavra at the Paris Opéra* // *Twentieth-Century Music*. No. 6/2. Cambridge University Press, 2011, pp. 155–182. DOI: 10.1017/S1478572210000150

Несмотря на появление слова *Jazzing* на обложке монографии Т. Гринланда (Greenland Th. *Jazzing: New York City's Unseen Scene*. University of Illinois Press, 2016), это издание не имеет отношения к *jazzing the classics*. Автор использует данное выражение в широком смысле для обозначения «оджазированной» современной музыкальной культуры Нью-Йорка. См. также: Mawer D. *French Music and Jazz in Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 304 p.



¹⁶ Feather L. *Swinging the Classics* // *The New York Times*. 1941. May 18. P. 5. Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

¹⁷ Цит. по: Wriggle J. *Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*. University of Illinois Press, 2016. 320 p.

¹⁸ Бородин Б. История фортепианной транскрипции. М.: Дека-ВС, 2011. С. 53.

¹⁹ Там же. С. 52.

²⁰ Цит. по: Wurtzler S. *Electric Sounds: Technological Change and the Rise of Corporate Mass Media*. New York: Columbia University Press, 2007. P. 200.

²¹ M. L. *Jazzing the Classics* // *The New York Times*. 1934. February 2. P. 16.

²² *Swinging' Bach's Music on Radio Protested; FCC Is Urged to Bar 'Jazzing' of Classics* // *The New York Times*. 1938. October 27. P. 1.

²³ Feather L. *Op. cit.* P. 5.

²⁴ Pimsleur S. *Jazzing the Classics* // *The New York Times*. 1932. November 6. P. 8.

²⁵ *Composers protest jazzing the classics* // *The New York Times*. 1922. November 25. P. 20.

²⁶ *British Music Critic Excoriates Jazz* // *The New York Times*. 1926. September 12. P. 1.

²⁷ Сарджент У. Указ. соч. С. 33.

²⁸ Цит. по: Wurtzler S. *Op. cit.* P. 200.

²⁹ По мнению В. Ерохина, «представление о джазе как о составной части популярной музыки господствовало... в 30-х годах. Подобный подход таит в себе опасность недостаточно чёткого разграничения собственно джаза и коммерческой легкожанровой эстрады, продукция которой... была не чем иным, как псевдоджазом» (Сарджент У. Указ. соч. С. 8).

³⁰ Н. Слонимский в статье *Our Jazzing, Their Jazzing, Reason Why*, опубликованной в *Boston Evening Transcript* 20 апреля 1929 года, говоря о музыке Дебюсси, замечает: «...ритмы рэга были настолько разрушительны для Doctor Gradus ad Parnassum, насколько песня "Always Chasing Rainbows" изуродовала Фантазию-экспромт Шопена». См.: Slonimsky N. *Our Jazzing, Their Jazzing, Reason Why*. *Writings On Music. Early Articles for the Boston Evening Transcript*. New York, London: Routledge, 2004. P. 52.

³¹ Подробнее см.: Mawer D. *French Music and Jazz in Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 177.

³² Bergman L. *'Swinging' The Classics* // *The New York Times*. 1940. January 14. P. 9.

³³ Цукер А. Барочная модель в современной массовой музыке // *Единый мир музыки: Избранные статьи*. Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской гос. консерватории, 2003. С. 360–372.

³⁴ Вельфле М. Джаз и Бах – Дюк Иоганн? Каунт Себастьян? // *Jazz-квадрат: электрон. журн*. 2000. № 9. URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=458> (дата обращения: 02.11.2022).

³⁵ Цареградская Т. Бах и массовая музыкальная культура второй половины XX века // И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. и Д. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия: сб. статей по материалам конференции. М.: РАМ имени Гнесиных, 2011. С. 244–250.

³⁶ Сарджент У. Указ. соч. С. 12.

³⁷ Wriggle J. *Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*. University of Illinois Press, 2016.

³⁸ Mawer D. *Jazzing a Classic...* *Op. cit.* P. 155.

Список источников

1. Дыма И. А. Влияние джаза на академическую музыку XX века // Искусство и образование. 2021. № 6. С. 87–96. DOI: 10.51631/2072-0432_2021_134_6_87
2. Линь Чжефу, Шак Т. Ф. Классический кроссовер в контексте взаимодействия тенденций Востока и Запада // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1. С. 7–15. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-7-15
3. Чувилкин В. С. Джаз в контрапункте с поэзией: от Б. А. Циммермана до джаз-рэпа // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1. С. 40–49. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-40-49
4. Чувилкин В. С. О сущности понятия «джазовая fuga» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 85–91. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14012
5. Преснякова И. А. «Вариации на вариации»: история джазовых трансформаций *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 34–42. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042

Информация об авторе:

И. А. Преснякова – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

References

1. Dyma I. A. The Influence of Jazz on Academic Music of the Twentieth Century. *Art and Education*. 2021. No. 6, pp. 87–96. (In Russ.) DOI: 10.51631/2072-0432_2021_134_6_87
2. Lin Jeffu, Shak T. F. Classical Crossover in the Context of Interactions of East and West Trends. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii = Cultural Studies of Russian South*. 2022. No. 1, pp. 7–15. (In Russ.) DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-7-15
3. Chuvilkin V. S. Jazz in Counterpoint With Poetry: From Bernd Alois Zimmermann to Jazz-Rap. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii = Cultural Studies of Russian South*. 2022. No. 1, pp. 40–49. (In Russ.) DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-40-49
4. Chuvilkin V. S. About the Essence of the Concept of “Jazz Fugue”. *South-Russian Musical Anthology*. 2019. No. 4, pp. 85–91. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14012
5. Presnyakova I. A. “Variations on Variations”: History of the Jazz Transformations of the Allegretto from Beethoven’s *Seventh Symphony*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 34–42. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042

Information about the author:

Inga A. Presnyakova – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 15.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.11.2022



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

International Division

Original article

УДК 781.5

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.087-095



Early Italian Opera Within the Labyrinths of Postmodernity*

Pavel V. Lutsker¹, Irina P. Susidko²

^{1,2}*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia*

¹*plutsker@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>*

²*i.susidko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>*

Abstract. The article is focused on certain critical questions of the position of early Italian opera in contemporary culture. For a long time both performers and scholars considered it as an outdated genre meriting only historical interest. This state of affairs began to change in the 1970s, when a series of facsimiles prepared by Garland Publishing revealed a certain number of published opera scores and librettos. Over the past 50 years, three trends have emerged in the scholarly approach to early Italian operas. The first is that of *deconstruction* of the prevailing and largely erroneous stereotypes. The second is that of *reconstruction*, filling in the gaps of knowledge (compilation of encyclopedias, catalogues, works on the history of opera, and monographs about composers). The third is that of *interpretation* of the 17th- and 18th-century European musical and theatrical heritage in the context of culture and style.

In this regard, a special position is held by the issue of performance interpretation. The postmodern era has transformed the early opera from an antique rarity into a topical musical and theatrical phenomenon. The dimension has opened up for directorial experiments aimed at projecting this genre onto the topical problems of today, bringing it closer to the perception of the mass of listeners – each and every one. The plotlines based on ancient myths and historical legends, conventional comedic and farcical situations referring to the earliest literary specimens are easily adapted to the realities of the modern theater: one convention becomes replaced by another, the wigs and camisoles of the 18th-century singers are replaced by army camouflage. Most of these productions provide interpretations not so much of the early opera as such, but particularly of us, bringing our own existential fears and ambitions onto the stage, playing on our political sympathies and antipathies. But there also exists an opposite side. It finds expression in the manner of singing and instrumental playing which comes close to the norms of three and four centuries ago, i.e., historical performing practice, which in our conditions is perceived by everyone as exquisite,

* The article was prepared for the International Scientific Conference “Music Science in the Context of Culture. Musicology and the Challenges of the Information Age,” held at the Russian Gnesins' Academy of Music on October 27–30, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22033.

designed for the refined taste of the elite, and in this sense of the “aristocratic” listener, rather than the general masses. Thus, in many cases there arises a combination, which is paradoxical in its essence – an unreasonable duality. Interpretation of the essence of early Italian opera is becoming acutely relevant as the path for this art to regain its previously lost artistic integrity.

Keywords: 17th and 18th-century Italian opera, musical theatre, the stages of research of early opera, the producer’s interpretation of early opera on the contemporary stage

For citation: Lutsker P. V., Susidko I. P. Early Italian Opera Within the Labyrinths of Postmodernity. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 87–95.

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.087-095

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Foundation for Humanities (RFH) and Russian Foundation for Basic Research (RFBR), projects number 00-04-00145a “Italian Opera of the 18th Century” (RFH) and 14-04-00206 “Musical Culture of Italy in the 18th Century” (RFBR).

Международный отдел

Научная статья

Старинная итальянская опера в лабиринтах Постмодерна

Павел Валерьевич Луцкер¹, Ирина Петровна Сусидко²

^{1,2}Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия

¹plutsker@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>

²i.susidko@gnesis-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>

Аннотация. В статье рассмотрены некоторые острые проблемы существования старинной итальянской оперы в современной культуре. Долгое время она воспринималась и учёными, и исполнителями как жанр, вызывающий только исторический интерес. Положение начало меняться в 1970-е годы, когда серия факсимиле, подготовленных к печати в издательстве «Гарланд», открыла ряд публикаций оперных партитур и либретто. За прошедшие 50 лет в научном освоении старинных итальянских опер обозначились три тенденции. Первая – *деконструкция* сложившихся и во многом ошибочных стереотипов, вторая – *реконструкция*, заполнение лакун в знании (создание энциклопедий, каталогов, трудов по истории оперы, монографий о композиторах), третья – *интерпретация* музыкально-театрального наследия XVII–XVIII веков в стилевом и социально-культурном контекстах.

Особое место занимает в данной связи проблема исполнительской интерпретации. Эпоха постмодерна превратила старинную оперу из антикварного раритета в актуальное музыкально-театральное явление. Одновременно открылся простор для режиссёрских экспериментов, призванных спроецировать этот жанр на актуальные сегодняшние проблемы, приблизив к восприятию массы слушателей – всех и каждого. Сюжеты мифологические и легендарно-исторические, условные комедийно-фарсовые, отсылающие к древнейшим образцам, легко адаптируются к реалиям современного театра: одну условность сменила другая, парики и камзолы на певцах XVIII века – армейский камуфляж. Большинство таких постановок интерпретирует не столько старую оперу как таковую, сколько нас самих, выводит

на сцену наши собственные экзистенциальные страхи и амбиции, играет на политических симпатиях и антипатиях. Существует и противоположный полюс. Он обозначен манерой пения и инструментальной игры, приближенной к нормам трёх-четырёхвековой давности, то есть исторической исполнительской практикой (*historic performance practice*), которая в наших условиях воспринимается как изысканная, рассчитанная на утончённый вкус не массового, но элитарного и в этом смысле «аристократичного» слушателя. Во многих случаях возникает парадоксальное по своей сути сочетание, мало чем оправданная двойственность. Интерпретация художественной сути старинной итальянской оперы становится остро актуальной как путь к обретению этим искусством утраченной художественной цельности.

Ключевые слова: итальянская опера XVII–XVIII веков, музыкальный театр, этапы изучения старинной оперы, режиссёрская интерпретация ранней оперы на современной сцене

Для цитирования: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Старинная итальянская опера в лабиринтах Постмодерна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 87–95. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.087-095

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского государственного научного фонда (РГНФ) и Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научных проектов № 00-04-00145а «Итальянская опера XVIII века» (РГНФ) и № 14-04-00206 «Музыкальная культура Италии XVIII века» (РФФИ).

The history of early Italian opera throughout almost the entire 20th century was previously not presented in Russian musicology as a topic of scholarly research. With a few rare exceptions, it was covered only in music textbooks on merely a few pages. And even then, it consisted for the most part of the usual clichés about “concerts in costumes” in *opera seria* and the willfulness of the singers, sometimes containing annoying factual mistakes. Until the 1970s, scholars from outside of Russia, even when they did resort to writing about the 300-to-400-year-old art of the opera, did that rarely, turning their attention almost exclusively to individual composers: Alessandro Scarlatti,¹ Niccolò Jommelli,² Giovanni Paisiello,³ Giovanni Battista Pergolesi,⁴ Domenico Cimarosa,⁵ Alessandro Stradella.⁶ Performances and recordings of early operas were just as rare – in fact, presenting a sporadic occurrence. The reasons are well-known today: a lack of publications, difficult access to manuscripts,

as well as the lost vocal techniques which made it seem impossible to sing 18th century *bel canto* arias at all.

There was also another, even more important reason: the significance of the early, primarily serious opera in the mass perception of performers, musicologists, and music lovers was of purely historical nature, it was completely relegated to the past. We are not referring to the stylistic shifts on the boundaries of the respective stylistic eras, which resulted in the loss of the relevance of the artistic and aesthetic ideals of the musicians' predecessors. Another fact is striking: the two-centuries-old genre tradition, which had occupied the leading, “avant-garde” position in European art, lost all of its artistic value even in the eyes of connoisseurs in the 19th century. Until the last third of the 20th century, early Italian opera never acquired its Mendelssohn, who would breathe new life into the old musical scores.

It is difficult to find any analogy to this extremely rare artistic situation in the other

eras or in the other arts. To sense the situation even sharper, one can recall, for example, the construction of the lantern over the middle cross of the Milan Cathedral in 1488–1490. Two geniuses of the Renaissance era, Leonardo da Vinci and Donato Bramante, were responsible for its design; however, in order to preserve the uniform stylistic appearance of the cathedral, it was decided not to interfere with the Gothic proportions, which were alien to the Renaissance. This decision testifies of the aesthetic “tolerance” and flexibility of the artistic tastes, which our predecessors showed even in such turning periods.

As it seems to us, the oblivion that befell early Italian opera is associated with a system of historical and theoretical apprehensions ingrained in people’s minds in the 19th and 20th centuries. According to these apprehensions, the art of music develops in stages, and each subsequent stage raises it to new heights, absorbing all the best from the previous stages and inevitably discarding what are considered to be the “vestiges”. The first part of this thesis is indisputable; in contrast to it, it is difficult to agree with the second one.

The theory of progress in art, criticized by modern scholars continuously, held out in music longer than anywhere else. This can be explained by the fact that the other arts survived the stages recognized as classical at much earlier time. It is very difficult to talk about any progress, for example, in sculpture, having before one’s eyes the heritage of the ancient Greeks or Michelangelo, or in drama, knowing about the ancient tragedians, Shakespeare, as well as the Spanish and French drama of the Golden Age. The classical stage in the evolution of music came much later, only after the middle of the 18th century. That is exactly why, in the apprehension of

music, the ideas about the steady progress of society, its structure, its understanding of the surrounding world, which originated in the minds of the 18th century proponents of the Enlightenment and subsequently flourished in positivism and in the 19th century evolutionist theories, turned out to be so attractive for music theorists and practitioners.

As an ample example, let us present a quotation from Nikolai Rimsky-Korsakov’s diary. This is what he wrote in March 1904 about the performance of Bach’s *St John Passion* in the St. Petersburg Lutheran Church:

*“Beautiful music, but this music is of a completely different age, and it is impossible to listen to a whole oratorio at the present time... I am convinced that not only me, but everyone was bored, and if they say that they have endured pleasure, then they lie repeatedly. These recitatives, similar to each other, these chorales, arias accompanied by two oboes or two flutes, these unfeasible choruses, this incessant organ, this continuous and perfect counterpoint, alternating with a very imperfect harmony – all of this is truly unbearable... The period of our present music: free music, music with playing and changing moods, music with the use of all various technical means, music which pours into different and interesting forms, expressive music – it began with Haydn and Mozart. Bach, Handel, Palestrina, Lasso, etc. are representatives of a perception of sound already alien to us”.*⁷

This statement by Rimsky-Korsakov clearly outlines the modernist view of the history of music. Along with Bach, Lasso, Palestrina, he also mentioned Handel, who had left a deep mark in the operatic tradition (yet, Korsakov hardly realized this).



However, he did not even mention any of the luminaries of the early opera – neither Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi (they are textbooks names now), nor the masters who are less famous today, but who were luminaries in those days, such as Leonardo Vinci, Nicola Porpora, Leonardo Leo, Johann Adolph Hasse, Niccolò Jommelli, nor even those who worked in Russia at the imperial court in the second half of the 18th century – Tommaso Traetta, Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, or Giuseppe Sarti. It is absolutely clear that Rimsky-Korsakov did not know and could not know their music, because in the minds of musicians of that time, it had passed away irrevocably.

Changes came only in the 1970s and 1980s. It was at that time that we began to study Italian opera, having received the support of the Russian Foundation for Humanities, the Russian Foundation for Basic Research, the German and Austrian Academic Exchange Services, and the University of Naples.⁸

It may be no accident that the turning point in relation to early opera concurred with the beginning of the postmodern era. Two years ago, the Russian Gnesins' Academy of Music hosted a conference, where one of the authors of the article presented a report that summarized the path taken by musicology over the past half a century in its relation to early opera, and highlighted the three quintessential stages.⁹

The first stage is the *deconstruction* of stereotypes, which have become consolidated in the assessments of early opera and are in many respects erroneous. It was greatly aided by the publication of musical scores and librettos, which revealed an entirely new figurative and sound world. That world appeared to be much brighter, more diverse

and sophisticated than it seemed to musicians brought up on the ideals of the Wagnerian-style psychological musical drama. A string of publications was opened by the famous series of facsimiles prepared by the US publishing house *Garland*.¹⁰ The first ones to settle down in the new world were not opera producers or performers, but scholars. They created opera encyclopedias and catalogues: the four-volume *Grove Dictionary of Opera*, the most comprehensive and valuable commodity at the moment,¹¹ the encyclopedia of musical and theatrical works by the German publishing house *Piper*,¹² the catalogue of printed librettos of Italian operas created before 1800¹³ – without which it is hardly possible to imagine any process of studying or production of operas today.

The second stage, designated as *reconstruction*, involved filling in the blank spots in our knowledge of early Italian opera.¹⁴ This work continues today in the genres of Histories of Opera, monographs about opera composers, opera guides, as well as studies of staging and performing practice.¹⁵ For example, of the utmost interest are collections of articles devoted to single operas, which pose various questions that make it possible for us to see long-known works in a new light. Among the latest editions of this kind, it is worth noting *Mozart's La clemenza di Tito. A Reappraisal* (2018), where, in particular, the documents and materials related to the history of this operatic composition are examined, and an article written by John Rice highlights the context in which it was created – the musical and theatrical culture at the court of Emperor Leopold II.¹⁶ Equally important for the reconstruction of early opera is the knowledge of how the theatrical business was arranged: what were the premises, the theatrical buildings intended for the performance of operas in the 17th and

18th centuries, [1] how opera troupes were formed, and what were the singers in their professional and ordinary lives. [2]

Finally, the stage that we are going through today is directly related to the challenges of *interpretation* – in terms of both scholarship and performance. This must include mastering a large array of information accumulated on the history of genres, and analytical work with objects of the musical heritage, theoretical research, and an adequate understanding of historical terminology. For example, the role of the Italian aria in the emergence of sonata form presents one of the issues that allows us to take a fresh look at both the compositional processes in opera and the logic of the development of musical shaping in the music of the Classical Era. [3]

However, the main objective to which the modern cultural situation instigates us is the interpretation of the artistic essence of early opera, the understanding of the reasons why it became so relevant in the Postmodern Era and what meanings it acquires today, when the ideas of Metamodernism have asserted themselves. We would like to point out several ways of such interpretation.

The first way is to abandon the Progressivist attitude in the assessment of early opera and at the same time to develop the ability to perceive within it the impulses for the evolution of the art of opera. There is a profound reason for such a vivid rise witnessed nowadays. First of all, it is in the destruction of the modernist evolutionary scheme, which has long been thought of as uncontested and indisputable in the perception of the art of opera. Somehow, it turned out that the ideal operatic form, which Wagner and Verdi, Puccini and Prokofiev dreamed about in different ways, does not have the parameters and the criteria that could be universal for all times.

The famous video productions of Monteverdi's operas by Nikolaus Harnoncourt have sold almost millions of copies, demonstrating the impressive impact of the dramatic opera concept, perfectly realized long before Dargomyzhsky, Mussorgsky and Wagner created their works. A detailed analysis of one of these productions is given in Gregory Camp's article *Staging Liquid Modern Communities in Monteverdi's Orfeo*. [4] Operas by Handel and Vivaldi have become popular classics and easily compete with such recognized repertoire leaders as Mozart, Verdi and Puccini. Vivaldi, who until recently was considered a master of solely instrumental music, now has 30 recorded surviving operas (out of the 46 mentioned), many of them available in more than one performance. There are more and more commercial recordings and festival productions of operas by Vinci, Hasse, Jommelli, Traetta, and opera *seria* by Pergolesi appearing. Perhaps, the only unlucky composer (in this sense) at present is Nicola Porpora – although, apparently, it is still difficult to find vocalists capable of singing in a tolerable manner the arias he wrote for his famous students, Farinelli and Caffarelli. Most of the modern public has ceased to perceive the norms developed by romantic and late romantic music in the same way as Rimsky-Korsakov did, that is, as a result of “the progress of expressive means.” Exquisite orchestration, rich and colorful harmonic texture, vocal techniques “tooled” for large halls, musical forms subordinated to intense dramatic action – none of these aspects are present in early opera. However, there existed other keys to comprehending its merits, which are perceived today as indisputable.

The second way is to understand the status and role of early opera, primarily, from Italy, in modern culture. For centuries,



opera has retained its significance as a kind of indicator of social stratification. Opera is one of the few musical genres that have been developing continuously over four centuries, notwithstanding the numerous sharp historical turns, such as the French Revolution of 1789, the Bolshevik Revolution of 1917 in Russia, the various wars in Europe, particularly the two World Wars. On the other hand, each such historical turn led to a fundamental change in the musical repertoire. The unenviable fate of 18th century Italian opera during the years of its oblivion provides ample evidence of this. However, this fate primarily affected the serious genre; comic opera has remained on the stage, albeit in rare occurrences. For instance, of Rossini's vast legacy, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* and only one grand opera *Guillaume Tell*, his last oeuvre, written for its production Paris, has gained a pass to the future. The tastes of the new century easily accepted the "bourgeois realism" of comic opera, while *opera seria* unmistakably captured the conventional world of aristocratic culture, which seemed to be completely eradicated. Therefore, in relation to the genre of serious opera, artistic and aesthetic modernism was supplemented by socio-historical "modernism," which rejected the class hierarchy.

This system of thoughts, tastes, and moods prevailed for quite a long time, no less than for an entire century. Even when there were sprouts of interest in "pre-classical" music, and in the early 20th century the public keenly attended Wanda Landowska's harpsichord recitals, early opera remained outside everyone's attention, except for a very narrow group of scholars.

So what happened in the last third of the twentieth century? The Postmodern Era, on the one hand, offered culture the relativistic idea of consumer whateverism. It created

conditions for the revival of early opera, disclosing the space for experimentation: directors project this genre onto the pressing issues and play with the most acute topics of the current agenda, bringing the masses of listeners – each and every one of them – closer to the perception. Indeed, mythological and legendary-historical plots, as well as conventional comedy-farce storylines, referring to the earliest historical patterns, are easily adapted to the realities of modern theater: conventions are replaced one by another, the wigs and camisoles of the 18th century – by army camouflage. It is quite clear that such renditions interpret not so much the old opera as ourselves, bringing our own existential fears and ambitions onto the stage, and playing on our political sympathies and antipathies.

There also exists an opposite pole. It is indicated by singing and playing on instruments in a manner close to the norms of three or four centuries ago, that is, by the historic performance practice; in our conditions, such a manner is still perceived as strangely refined, designed for the exquisite taste of not mass audience, but elitist and, in this sense, "aristocratic" listeners. In many cases, an inherently paradoxical combination arises: the performance involves virtuoso vocalists, the fidelity to every note of the musical score, the replication of the early orchestral instruments, and at the same time – an extremism in the staging and performance, which, however, is increasingly slipping into stereotypes. Here is just one example: the staging of Handel's *Giulio Cesare* at the 2012 Salzburg Festival. On the one hand, there is the aesthetic sound of the *Il Giardino Armonico* ensemble, the flawless singing of Cecilia Bartoli and the countertenors Andreas Scholl, Philippe Jaroussky and Jochen Kowalski; on the other – the stage

presents a shopworn military entourage, conflicts in the Arab Middle East, Cleopatra riding on a cruise missile, Caesar wearing 3D glasses, Ptolemy with a porn magazine in his hands and, finally, a tank barrel directed into the hall. The duality, which is sharply visible in *opera seria*, is also present in comic genres, albeit less distinctly. The

path of early opera through the labyrinth of postmodernity has brought it to the stage, to the pages of monographs and dissertations. This fact can only be welcomed. Now we must just wait and see whether it will overcome the lures of mass art and regain its artistic integrity. And what will be sacrificed for this?

Notes

¹ See more about it: Dent E. J. *Alessandro Scarlatti. His Life and Work*. London: Edward Arnold, 1905.

² Abert H. *Niccolo Jommelli als Opernkomponist*. Halle a.S.: Verlag von Max Niemeyer, 1906.

³ Della Corte A. *Paisiello. Con una tavola tematica*. Torino: Fratelli Bocca, 1922.

⁴ Della Corte A. *Pergolesi*. Torino: Paravia, 1936.

⁵ Tibaldi-Chiesa M. *Cimarosa e il suo tempo*. Milano: Garzanti, 1939.

⁶ Giazotto R. *Vita di Alessandro Stradella*. Milano: Edizioni Curci, 1962.

⁷ Rimsky-Korsakov N. A. *Letopis' moey muzykal'noy zhizni* [My Musical Life]. Moscow: Muzyka, 1980. P. 310. (In Russ.)

⁸ See more about it: Lutsker P. V., Susidko I. P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka, ch. I–II* [The Italian Opera of the 18th Century, Parts I–II]. Moscow: Klassika-XXI, 1998. 2004. (In Russ.)

⁹ Susidko I. P. Starinnaya opera: vyzovy sovremennomu muzykoznaniiyu [Early Opera: Challenges to Contemporary Musicology]. In: E. S. Derunets, T. I. Naumenko, Yu. N. Panteleeva, I. A. Presnyakova (Eds.). *Musicology in the Cultural Context: Proceedings of the International Conference, 2018, October 30–November 2*. Moscow: Probel, 2018, pp. 131–139. (In Russ.)

¹⁰ Brown H. M. and Weimer E. Weimer eds. *Italian Opera 1640–1770*. Garland Publishing, Inc., New-York, 1977–1984.

¹¹ *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 Vol. Oxford: Oxford University Press, 1992.

¹² *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. München, Zürich: Piper, 1984–1997.

¹³ Sartori C. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Catalogo analitico con 16 indici. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994.

¹⁴ A massive outcry was sparked by the monographs about prominent masters of Italian opera of the 18th century, meeting all modern standards of academic research: Leonardo Vinci (Markstrom K. S. *The Operas of Leonardo Vinci*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2007), Tommaso Traetta (Riedlbauer J. *Die Opern von Tommaso Traetta*. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1994), and Antonio Vivaldi (Strohm R. *The Operas of Antonio Vivaldi*, v. 1–2. Firenze: L. S. Olschki, 2008) as well as the impressive Histories of Opera, in which the first two centuries of its development are not only endowed a noticeable position, but also receive their due in the general European musical and theatrical process: *The History of Italian Opera* published under the edition of Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli (*Storia dell'opera italiana*, v. 4–6, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli. Torino: EDT, 1987–1988), a four-volume book dedicated to European opera (*Geschichte der Oper*. Hrsg. von Silke Leopold, Bd. 1–4. Laaber: Laaber-Verlag, 2006),



a compact but very pithy book by Gloria Staffieri (Staffieri G. *L'opera italiana. Dalle origine alle riforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*. Frecce: Carocce, 2014).

¹⁵ The topics covered in the recent works are very diverse, which indicates the expansion of the research field. We shall name some of the fundamental works devoted to the operatic tradition of Parma, one of the Italian opera centers (Butler M. R. *Musical Theater in Eighteenth-Century Parma. Entertainment, Sovereignty, Reform*. Rochester: University of Rochester Press, 2019), books and articles analyzing opera in a socio-cultural context (DelDonna A. *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*. Abingdon: Routledge, 2016; Opera as Institution Networks and Professions (1730–1917), ed. by C. Scuderi and I. Zechtner. Wien: LIT Verlag, 2019), in relation to the practice of the *commedia dell'arte* (Wilbourne E. *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Comedia dell'Arte*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016), from the perspective of the theory of narrative (poetic and musical) (Knaus K. Narrative über Dichtung und Musik: Produktionsprozess und Aufführung der frühen Opera buffa. In: *TheMA: Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts*. 2016, V. 1–2. Available at: URL: <https://www.thema-journal.eu/index.php/thema/article/view/27/26>).

¹⁶ Rice J. A. Operatic Culture at the Court of Leopold II and Mozart's *La Clemenza di Tito*. *Mozart's La clemenza di Tito. A Reappraisal*. Stockholm Studies in Culture and Aesthetics, 2018, pp. 33–55. DOI: 10.16993/ban

References

1. D'Orazio D. Italian-Style Opera Houses: A Historical Review. *Applied Sciences*. 2020. Vol. 10, Issue 13, p. 4613. DOI: 10.3390/app10134613
2. Brandenburg D. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker: Künstlerleben und -alltag im Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts. *Die Musikforschung*. 2021. No. 1, pp. 14–25. DOI: 10.52412/mf.2021.H1.2991
3. Lutsker P. V., Susidko I. P. Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 63–75. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075
4. Camp G. Staging Liquid Modern Communities in Monteverdi's Orfeo. *Continental Thought & Theory: a Journal of Intellectual Freedom*. 2021. Vol. 3, Issue 3: Thinking Music: Praxis and Aesthetic, pp. 85–106. DOI: 10.26021/12228

Information about the authors:

Pavel V. Lutsker – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Analytical Musicology.

Irina P. Susidko – Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Department of Analytical Musicology.

Информация об авторах:

П. В. Луцкер – доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания.

И. П. Сусидко – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания.

Received / Поступила в редакцию: 15.07.2022

Revised / Одобрена после рецензирования: 15.11.2022

Accepted / Принята к публикации: 18.11.2022





ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

International Division

Interview

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.096-109



Electronic Music in St. Petersburg: An Overview. Interview with Composer Alexander Kharkovsky

Anton A. Rovner^{1,2}

¹*Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia*

²*Moscow Humanitarian University, Moscow, Russia*

^{1,2}*antonrovner@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>*

Abstract. In his interview the St. Petersburg-based composer Alexander Kharkovsky, a specialist in electronic music and an organizer of electronic music concerts, tells about his own musical compositions, and also presents the history of the formation and the development of electronic music in St. Petersburg, starting from the 1970s. He describes the musical compositions and the artistic paths of the primary pioneers of electronic music in St. Petersburg, such as Sergei Belimov and Anatoly Korolyov, recounts about the musical compositions and musical activities of younger electronic composers, such as Sofia Levkovskaya, Svetlana Lavrova and others, and also tells about his participation in various events devoted to contemporary music, including electronic music, such as the festival *From the Avant-Garde to the Present Day*, the activities of the *PRO ARTE* Institute and the *eNsemble* contemporary music ensemble, the lectures of Moscow-based electronic music specialist Andrei Smirnov. All of this presents a lively picture of the contemporary music scene in St. Petersburg in the late 20th and early 21st century.

Keywords: contemporary music, electronic music, Sergei Belimov, Anatoly Korolyov, contemporary music festivals, *From the Avant-Garde to the Present Day*, *PRO ARTE* Institute

For citation: Rovner A. A. Electronic Music in St. Petersburg: An Overview. Interview with Composer Alexander Kharkovsky. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 96–109. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.096-109

Международный отдел

Интервью

Электронная музыка в Санкт-Петербурге: экскурс. Интервью с композитором Александром Харьковским

Антон Аркадьевич Ровнер^{1,2}

¹Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Россия

²Московский гуманитарный университет,
г. Москва, Россия

^{1,2}antonrovner@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>

Аннотация. В интервью петербургский композитор Александр Харьковский, специалист по электронной музыке и организатор концертов электронных сочинений, рассказывает о собственном музыкальном творчестве, а также представляет историю становления и развития электронной музыки в Петербурге начиная с 1970-х годов. Он характеризует музыкальные произведения и творческий путь основных мэтров петербургской электронной музыки, таких как Сергей Белимов и Анатолий Королёв, очерчивает музыкальную деятельность Софьи Левковской, Светланы Лавровой и других. Кроме того, высказывается о своём участии в различных мероприятиях, посвящённых современной музыке, в том числе и электронной, таких как фестиваль «От авангарда до наших дней», работа института «ПРО АРТЕ» и ансамбля *eNsemble*, лекции московского специалиста по электронной музыке Андрея Смирнова. Всё это представляет оживлённую канву в области современной музыки Петербурга конца XX и начала XXI веков.

Ключевые слова: современная музыка, электронная музыка, Сергей Белимов, Анатолий Королёв, фестивали современной музыки, «От авангарда до наших дней», институт «ПРО АРТЕ»

Для цитирования: Ровнер А. А. Электронная музыка в Санкт-Петербурге: экскурс. Интервью с композитором Александром Харьковским // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 96–109. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.096-109

Alexander, it would be interesting for our readers to learn about your musical activities and about how you started composing electronic music.

I was born in Leningrad in 1960. I began my studies at the N. A. Rimsky-Korsakov College affiliated with the Leningrad Conservatory (as a composer and a musicologist), then entered the Leningrad Conservatory. I began my studies as a

composer and studied for a year with Boris Alexandrovich Arapov, then switched to musicology as my major field and completed my studies at the Conservatory as a musicologist. However, I never stopped composing, and I chose particularly this compositional technique for the theme of my musicological studies, which was quite unusual and exotic for those times. But I shall tell about this a little later. Speaking about

the Conservatory, the instruction there at first was rather conventional and traditional, and we almost never touched upon the avant-garde trends in music, especially the electronic domain, which is almost entirely unavailable for us during those years. We knew that in Moscow in the 1960s and 1970s composers gathered around Evgeny Murzin at the Moscow Studio of Electroacoustic Music, which at that time was situated at the Scriabin Museum, and composed music on the ANS synthesizer. We, on the other hand, drew all of our knowledge about electronic music merely from a number of books and articles written by prominent musicologists.

One particular book which was very famous and popular at that time was “Tehnika kompozitsii v muzyke XX veka” [“Compositional Technique in 20th Century Music”] by Czech composer Ctirad Kohoutek, which was published in Russian translation in the mid-1970s, which all the musicians knew practically by heart, and the students studied it thoroughly from beginning to end. Obviously, I also read it carefully and discovered numerous rare names and descriptions of compositional techniques in it. From there I learned, among other things, about the structural element of Arnold Schoenberg’s twelve-tone composition. From there I also learned that there existed such a composer as Iannis Xenakis, the description of whose stochastic technique at that time greatly mystified me. But where could it be possible to listen to such music? However, we did have the course “Contemporary Music,” in which I remember we listened to Messiaen. But I do not remember listening to any electronic music during those years. During the years of studies at the music college, when I studied Kohoutek from cover to cover out, for the first time I realized that there existed such music which is not written down

in notes, but recorded directly on tape. I learned about Pierre Schaeffer’s *musique concrète* from the same book. After a few years, while I was completing my studies at the Leningrad Conservatory, I was already writing a diploma thesis about Xenakis – the first work on the musical legacy of this composer in our educational institution.

A great amount of influence was exerted on me by Sergei Belimov, who was virtually the only composer who worked in the sphere of electronic music at that time. My composition studies in his class at the Rimsky-Korsakov Music College, my attendance of his concerts with the premieres of his compositions and my regular communication with him impelled me towards composing electronic music (although, obviously, not only that). A great amount of new music and new approaches towards composition we, Belimov’s students, learned from the listening sessions which he organized and from the LP records which he brought to class.

I myself began composing electronic music as a student of the Conservatory in the mid-1980s, making use of consumer tape recorders. I showed my compositions at the student organization which was present at the conservatory that time, where I brought my own tape recorders and columns. Of course, these etudes were not strictly electronic: to the best of my abilities, I played the recorder and on the strings of the piano, rustled paper, knocked on makeshift materials, even recorded the wails of the centrifugal machines (obviously, washing machines) and, most importantly, brought the microphones closer and farther and superposed the created sounds on each other. Sometimes this resulted in some interesting effects. These compositions do not exist anywhere, except on my tapes. As I learned later, similar things were done



by European and American experimenters from the 1940s to the 1960s.

Then it turned out that a *Kurzweil* synthesizer appeared in our milieu at the Leningrad Composers' Union. This instrument was given by American composer Joel Spiegelman. As I remember, this took place in 1988, at a large international contemporary music festival, when our city was visited by Luigi Nono, John Cage and other luminaries of avant-garde music. For the first period of time the synthesizer stood there unpacked, and then it was switched on in some way and began to be used. During those years, many contemporary music festivals, including our eldest and most important festival "St. Petersburg Spring," included small-scale chamber concerts right in the halls near the recording laboratory, where the electronic compositions created on this synthesizer were sounded out. However, as I remember, for the most part they resembled applied cinema music: at this stage the composers were simply mastering their technique.

It is paradoxical, but, nevertheless, it remains a fact: new musical influences were brought into our country sometimes in the forms of gifts of technical devices from other countries. Our state of affairs at that time was quite poor at that time, and we were in no condition to buy any such instruments as the *Kurzweil* by ourselves. But, whatever the case was, the composers began acquiring experience of composing electronic music. I, myself, gradually accumulated knowledge in this sphere. Following my early experiments carried out with the help of tape recorders, after my diploma thesis on Xenakis (naturally, I familiarized myself with his electronic music which was available at that time – courtesy of the Conservatory's recording laboratory!), I acquired additional experience for my mature works.

Please tell us about your own music. What kind of electronic compositions have you written, and what electronic programs do you use?

In my own music I have dealt with montage technologies. This has been the case from my student years and up to the present day. I have worked with samples – either creating them myself, or taking various fragments from the sounds of whatever there was and processed them by various means, including applying the technique of granular synthesis. I have never worked with live-electronics, and I have absolutely no inclination for working in that direction. Among my electronic compositions, I would like to highlight a few which I consider to be the most representative. First of all, I should mention my *Tsifrovaya sonata "Vremena sutok"* [*Digital Sonata "The Times of Day"*], composed in 2003, which consists of four movements, as is proper for sonatas from the Classical and Romantic periods. One of the movements was even assembled in sonata form, despite the fact that the composition was written entirely by electronic means. It was presented several times on various music festivals. Next comes my composition *Zmey Kamlanna* [*The Serpent of Camlann*]. This piece includes a program note: "Camlann is that place where, according to legend, the final battle took place between the English King Arthur and his nephew Mordred, which was instigated by a case of misapprehension." Both armies were set up in line across from each other, everybody was frightfully tense, but negotiations were going on, and there was a possibility for the uncle and the nephew to come to an agreement with each other. And everybody would have remained alive. But an accidental occurrence happened: one of the warriors drew out his sword to slay a serpent crawling by in the grass,

the army of the opposing side perceived the weapon drawn out during the course of the negotiation as a sign of treachery and deceit – and the tragedy played out. Both armies perished entirely on the Camlann field. This serious dramatic piece was written in 2007. I think of these two pieces as the most representative of everything I have ever composed.

I also have a number of short humorous electronic pieces in which I tried under the guise of a joke to create something in the vein of pure music. For example, one of my pieces has a title, which carries a deliberate mistake in it: “ArtisTSism” – this is a typo error which I had seen somewhere and decided to incorporate it into the title of my composition, to create a funny preannouncement and then, correspondingly, to use it to the best effect in the music. Its complete title is: *ARTISTSISM. Variativnye muzykal'nye uzly* [Artistry. Variable Musical Nodes] (the second part of the title is also derived from the speech of a sports commentator). There is also the composition *Nestroynye khory* [Discordant Choirs], which consists of three movements, which features the sounds of Japanese flutes, then nightingales and then people, and all of this singing happening in various kinds of unhuman voices.

My latest completed work is my piece ...*Es ist wie Gras*, an electronic piece based on the penitentiary church chant of the Russian Orthodox Christian Old-Believers living in Oregon, USA, recorded by Elena Nikolayevna Razumovskaya. She was my teacher of folk music in the music college, a remarkable person, a collector and researcher of Russian folk music, who opened up for us, her students, an unusually important and diverse musical world. As I perceive it, this sound world penetrated quite organically into this particular electronic piece. In fact, this work does not have any other

sounding material besides the sound of the voices singing the folk penitentiary verse (obviously, in a processed and complexly mounted way).

Please tell us about Sergei Belimov, about your studies with him and about his electronic compositions. As I understood, he exerted a considerable amount of influence on you and the other composers who studied with him.

Sergei Belimov lived a regrettably short life: he was born in 1950 and died in 2011. He is, indeed, one of the very first electronic music composers in Leningrad. I studied with him during the last three courses of the music college. In his class there was a standard procedure: to devote part of the studies to examining the students' compositions, while resorting the rest of the time to listening to various kinds of contemporary music, including the most innovative, rare, and what at that time was perceived to be the most unusual. As part of the course he gave us assignments – to prepare presentations on the works of many contemporary composers. This was all very beneficial for us and brought in a lot of variety into our perception of contemporary music.

At the time when I only discovering the existence of electronic music, Belimov was already working actively in this sphere. His activities in the field of musical composition were multifarious. He had the three most important contacts in the sphere of electronic music about which he told us. In the early 1970s he made frequent trips to Moscow where he worked with the famous engineer Evgeny Murzin, composing music on the ANS synthesizer. Then he worked with Bulat Galejev and his development laboratory *Prometey* [Prometheus] in Kazan. A number of his pieces were composed by him with the assistance of engineer



Alexander Nesterov, who at that time was an employee of the “Lennauchfilm” [Leningrad Studio of Popular Science and Educational Films] and built his own synthesizer, which functioned on other principles rather than the ANS synthesizer. I had the opportunity to communicate with Nesterov only once – in the mid-1980s, during the years when that synthesizer was active to the utmost degree. The unusual music composed on it was used in tutorial films on scientific themes. Many composers created music on that synthesizer. Unfortunately, I, myself, never saw it. Later on, when together with composer Sofia Levkovskaya I hosted a radio program titled *Svobodny electron* [*The Free Electron*], Belimov took part in our shows and recounted to us in great detail about his interactions with these three masters of early electronic music in the Soviet Union.

One of Belimov’s first significant electronic compositions was his six-minute fragment from his First Symphony created on the ANS synthesizer. This fragment appears close to the finale of the symphony. As Belimov later told us, this was the very first case when electronic music sounded in the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic Society. For us, young composers and musicologists at that time, and especially for his students, the world premiere of his First Symphony, which took place in 1981, with the insertion of that fragment of electronic music was a very conspicuous event. Besides the electronic fragment, the symphony included singing in the style of folk music, and also an immense bell was situated on the stage, and the conductor was pulling at its tongue; generally, that symphony demonstrated not even a poly-stylistical, but a poly-cultural musical mixture. This was a very large-scale work, which was written when Belimov was only 31 years old. All of this

was unusual and intriguing for us. During the rehearsals of the symphony, Belimov was reprimanded for “having enlaced the entire Philharmonic Hall with wires.” He brought special acoustic systems on a truck, since for the sake of a quadro effect he had need of four columns, so wires really had to be interlaid across the entire hall.

Belimov’s next significant electronic composition from that time is called *I solntse v nochi* [*And the Sun at Night*]. Composed for flute and magnetic tape, it was created in Leningrad in 1985 by means of Alexander Nesterov’s synthesizer, which was set up at the “Lennauchfilm.” Four years later, in 1989 at the artistic studio bureau “Prometey” the composer created a special new version for a hall built for spatial music. As the composer described it, the engineers who worked there had a special object resembling a chess board or a box with transplant seedlings, comprised of twenty-four squares. Inside the cells there were photo elements which it was necessary to illuminate with a flashlight, as a result of which various dynamics were turned on. Upon a spatial translocation of sound there occurred a sort of vestibular anomaly: any person in the hall listening to the music lost all sensation of upward or downward direction. In 1993 Sergei moved to France, where he lived for the last seventeen years of his life. There he worked already on a UPIC computer, which is a machine with a graphic interface for drawing sound projected by Xenakis. With the help of the UPIC in 1995 Belimov created his electronic composition *K inomu istochniku potoka* [*Towards A Different Source of the Flow*] for soprano, flute and magnetic tape, and then, in the 2000s, he wrote the trilogy *Videniya Dante* [*Dante’s Visions*], which consists of three movements, each of which featured its own live solo instrumentalist playing together

with the electronics. The first piece of this trilogy, *Ad [Hell]*, composed in 2001, was for saxophone and magnetic tape; the second composition *Chistilishche [Purgatory]*, which was created in 2005, had the cello playing with the electronics, and the third piece, *Ray [Paradise]*, completed in 2006 was for flute and electronics.

Another notable composer of electronic music in St. Petersburg, besides Belimov, is Anatoly Korolyov. Please tell us about him and his music?

Subsequently, already in the mid-1990s, Anatoly Alexandrovich Korolyov began working in the same cabinet where they had placed the Kurzweil synthesizer. Presently he is a professor of the St. Petersburg Conservatory, where he teaches computer information technologies to composers. At first he assumed the modest position of an engineer. During those years he began composing electronic works which now I already perceive as classics of electronic music. At that time, I was especially impressed by his composition which was called *Shalyapin.wav*. The composer received a commission to restore recordings of baritone Feodor Shalyapin's singing, but he understood that they can also be made into samples, which could be used in an electronic piece. The latter he created out of separate glissando sounds, as well as out of interesting articulation-based fragments appearing in recordings whether the great baritone sang. As a result, in Korolyov's composition we hear Shalyapin's recognizable voice, but at the same time, obviously, what turns out is absolutely new music created by the composer himself. At the same time, there arises the strange sensation of the presence of Shalyapin, who in certain fragments sings simultaneously, as if in choral fashion, in several voices.

Incidentally, this composition exists in recording. Korolyov has created many other original, interestingly well thought-out electronic compositions. He has also written other works, besides the electronic music, but this falls outside of our present subject.

Did you establish connections during those years with electronic composers or organizations promoting electronic music in other cities, besides Leningrad? Indeed, in the late 1980s in the Soviet Union there appeared numerous interesting musical societies and significant contemporary music festivals, including those devoted to electronic music.

At that time a new society appeared, called VAKMiMI – Vsesoyuznaya assotsiatsiya kamernoy muzyki i muzykal'noy informatiki [The All-Union Association of Chamber Music and Musical Informatics], which was organized by Mark Rais in Tallinn. This society held a founding congress, which I, myself, attended while being a student. A remarkable programmer went there together with me, Nikolai Kirsanov, at that time also still a university student (as far as I know, later he left St. Petersburg). This was a very multifaceted person, a polyglot and an amateur multi-instrumentalist musician, while in the sphere of computer programming he was a highly professional specialist. Together with him I created stochastic etudes on the university computer, which was situated on the basement of one of the buildings of the new student university complex on Martyshkino (while the second floor hosted the operational hall with dozens of terminals). So, together with him, I went to Tallinn to the VAKMiMI congress, which also featured electronic music concerts as part of its program. They represented



the entire Soviet Union. Composers from various cities and republics of the country gathered there, including, naturally, the three Baltic republics, as well as guests from Moscow. We all shared our ideas, conceptions and technologies with each other there. On the basis of the results of this event, compilations of articles based on electronic music and the festival's concerts were published. I remember a remarkable situation, when the organizers of the concert decided to organize a concert of Xenakis' works. But they had no access to his electronic compositions (today it is virtually impossible to imagine such a state of affairs, but back then that was how things stood), so they found no better means of obtaining them than to ask me in St. Petersburg to record these compositions from studio tapes from the Conservatory recording studio onto bobbins (during the process of which some of the works turned out to be cut into fragments) and to send them as a package by mail, and, after having received them, they glued them back together and thereby would be able to present the recordings on the concerts. So some of the musical events were organized by collecting the musical material presented on it in such a half-amateurish, half-underground fashion.

Please tell us about your subsequent musical activities in the 1990s.

Later on, in the 1990s, I withdrew from the main processes of contemporary music, because I started my work on radio "St. Petersburg" and on "Radio Russia – St. Petersburg," where I worked full-time for about ten years. I liked this work very much, everything was very interesting for me, I found myself in a wonderful artistic company, but I had much less time to pay attention to my music. Besides my journalistic, editorial and purely musical

aims which comprised my duties, there was another attraction for me there: at that time there was an active technical re-equipment of the radio. I studied everything I could: mounted patches of recordings on tapes in various ways (both with scissors, in the old-fashioned way, and on the lathe of an electronic montage), and then processed them through a computer. I became an expert in all of these technical aspects. So, when the next era began, and we were all able to buy computers for ourselves, even if they were not of the best quality, in order to work with them and compose electronic music at home, at that moment a whole set of musicians, including me, were already morally prepared for this. Although, obviously, we did have to learn some additional features.

I was helped a considerable amount by friends: for example, electronic engineer Sergei Koreshkov, flutist and performer of early music (at that time he was also a master of musical instruments and concurrently a computer genius) Pavel Andreyev. I also wrote numerous articles which were published in a journal for audiophiles *AudioMagazin* [*AudioStore*] and in the publication of the philosophic society *Skripichny klyuch* [*Treble Clef*], while one article – about Xenakis – even came out in the famous St. Petersburg-based thick journal *Zvezda* [*Star*]. When I worked on the radio, Sergei Belimov visited the festival *Tribune of Electroacoustic Music* in Amsterdam as an official representative of the St. Petersburg radio. Because of that, our radio received – and I myself was given, since I worked there at that time – an immense amount of electroacoustic music represented on that festival in 1996. This was a very intriguing thing for all of us, because it presented an area of music culture which previously was completely

unavailable for us, since, as you can fathom, there was no internet available at that time. And here all of a sudden this immense bulk of materials ended up at my disposal with a detailed description of how all this music was created, with annotations written by the composers themselves. I tried to listen to all this music, as well as to demonstrate it at my lectures and everywhere where it was possible to show. Of course, first of all, they were presented on the radio. I was allowed to open up a lengthy radio program – an hour's length! It was broadcast after midnight and was called *An Hour of New Music*.

Later on, towards the late 1990s, the Conservatory opened up a studio of new informational and computer technologies, and soon Anatoly Alexandrovich Korolyov also started to work there, and after that Anton Valeryevich Tanonov. They teach there, and they have already raised several generations of students. These include composers who are capable of creating electronic music considerably more professionally than we were able to when we started our activities. And maybe, more professionally than we do even now.

When and how did you return to composing electronic music, and on what concerts and festivals did you demonstrate it?

In the beginning of the decade of the 2000s I started experimenting with sounds on a replenished computer (at that time, buying a sound card was itself a rare event: a decent sound card was frequently more expensive than the computer itself), not understanding clearly that I was really composing an electronic piece. One day I received a phone call from my friend, St. Petersburg-based composer Igor Vorobyov, who organized and for many years maintained the musical festival *From*

the Avant-Garde to the Present Day together with our elder colleague and pedagogue Igor Efimovich Rogalyov, and he said that Rogalyov and he came up with the idea to include electronic music into the concerts of their festival. They invited me to participate in their festival with my compositions. By that time, I had not composed music for already ten years and was just beginning to return to that activity particularly by means of electronics. It turned out that I already had ready pieces, and I ventured to demonstrate them on the festival. As a result, my new composition titled *Tsifrovoy diptikh* [*Digital Diptych*] was sounded out, of all places, at the Small Philharmonic Hall. It was a little strange to demonstrate my music in the hall where from childhood I listened reverently to great musicians. Nesterenko sang here, Virsaladze and Krainev played here. It is awe-inspiring to say this, but Shostakovich himself took his bows here, and I remember seeing him, when I was 14 years old... And here my electronic entity was heard – either resounding or screeching... But this first time it was a short diptych, and I ventured toward it. And I was happy that in this hall my piece was presented, which the audience and the organizers not only listened to carefully, but even accepted and approved of. The following I presented on this festival my aforementioned twenty-minute electronic sonata *Vremena sutok* [*The Times of Day*], which virtually presented *tape music* created on a computer.

Who else was engaged in electronic music? Did you have any contacts with them?

At about that same time Igor Vorobyov and I established connections with a very interesting group, which built a new instrument – not a musical one, but an instrument of visualization of sound, named “chromotonal synthesizer.” The group



which was headed by Doctor of Physical and Mathematical Sciences Mikhail Mefodyevich Nesterov, was working on a project in a laboratory affiliated with the St. Petersburg Institute for Informatics and Automation of the Russian Academy of Sciences (SPIIRAN. – A. R.). Nesterov was searching for musicians with whom it would be possible to create musical and other types of art works and present them to the public. Even though Igor Vorobyov never composed and still does not compose electronic music, he, nonetheless, offered a few of his vocal and instrumental compositions recorded on tape to be used for these experiments. In particular, some very intriguing light-generated visual decorations were created to his partly children's ballet "Assol" based on Alexander Grin's novelette. I also offered this group my electronic pieces, to start with, so that they could simply experiment with them. For example, the selfsame *Digital Sonata* was performed with a video sequence created in real time by the chromotonal synthesizer. Subsequently, I myself was taught to change the adjustments on this synthesizer, which by that time was realized as a computer program: as a result, I created a piece called *Skazka kholodnoy zimy* [*A Cold Winter Tale*], which carried in it a reference to Shakespeare's play *A Winter's Tale*. This piece was already especially conceived as a synthetic composition, which meant that I chose such samples on which this program titled "chromotonal synthesizer" would react in the most interesting manner in real time, and which would provide the most original and enthralling visual results.

During the course of many years you organized electronic music concerts under the auspices of the festival "From the Avant-Garde to the Present Day." Could you tell us about them?

In 2005 Igor Rogalyov and Igor Vorobyov suggested organizing electronic music concerts as part of the festival *From the Avant-Garde to the Present Day*. First we had a probationary concert, which took place immediately in the Grand Hall of the Academy of Sciences on University Embankment (thanks of Mikhail Mefodyevich Nesterov and the chromotonal synthesizer presented on that concert). Then we began organizing concerts as the Journalists' Building on Nevsky Prospect, where we held two or three events (thanks to our colleagues among the journalists). Later, all of this relocated into the hospitable multimedia hall, which was also the cinema hall of the Bobrinskys Palace on Galernaya Street, where the Department of the Free Arts and Sciences of the St. Petersburg State University (formerly the Smolny Institute of Free Arts and Sciences) was situated. There we organized concerts for many years, and in addition to the concerts, together with composer Sofia Levkovskaya, we organized a parallel project of radio programs in the studio "Radio Russia – St. Petersburg." We hosted a radio program called *Svobodnyy electron* [*Free Electron*], while the concerts became sort of traveling face-to-face meetings with the audience. Such concerts occurred at least once a year, sometimes two or three times annually. Thereby, we had a rather large time span, into which we could already fit in occasional retrospective concerts, including concerts with the classics of electronic music, and sometimes even multimedia projects, such as, for instance, Zbigniew Rybczinski's audiovisual works. We already started inviting composers from other cities, including our Moscow-based colleagues, such as, for instance, Feor Sofronov, who presented his compositions. In our concerts we also presented works by deceased Moscow-based composers,

such as Albina Stefanou (Stoianova), who composed electronic music while working at the Theremin Center, the Moscow Conservatory's electronic studio in the 1990s, and in 1995 went to America to study at Dartmouth College, as well as Alexander Nemtin, who is most well-known for his completion of Scriabin's *Prefatory Action*, who composed electronic music on the ANS synthesizer in the 1960s.

I presume that your concerts included electronic music not only by composers from Moscow, but also those from St. Petersburg, too.

Of course, we demonstrated electronic music by contemporary composers from St. Petersburg, as well as those from other Russian cities. In particular, Anatoly Korolyov at that time began to compose very interesting works in the sphere of live-electronics and to come up with ideas that were phenomenally effective from the point of view not only of music, but also of visual effects. For example, he has a piece incorporating a flashlight, the title of which is *Flashlight Music* (connoting not only an electric flashlight, but also a flash or spot of light), an interactive electronic composition where the composer himself, who is also the performer, directed the live electronic process by means of the light coming out of a flashlight – this is a true example of synthetic audiovisual art. During the performance, the audience followed with its eyes the spot of light moving on the screen, as if spellbound. And, naturally, everybody listened to the resultant sounds this motion created. Another composition is *Spektry khimericheskikh elementov* [*The Specter of Chimeric Elements*], four multimedia etudes, – a witty and amusingly elaborated composition. We also cooperated with the St. Petersburg-based composer Vladimir

Rannev, and a number of his compositions was presented by us, which were very interesting and unusual: Vladimir had mastered certain computer technologies in Germany earlier than anybody else did, having worked at the Cologne electronic studio. Presently, he is a composer of world renown, having created several operas with the use of multimedia technologies.

In time, we began to invite composers of the younger generation – either Korolyov's students from the Conservatory, or young composers who attended the courses of Andrei Ivanovich Smirnov from Moscow. The latter made trips to St. Petersburg and conducted courses and practical sessions at the *PRO ARTE* Institute at the Peter-and-Paul Fortress. Among the young participants, mention must be made of composer and pianist Andrei Glazkov, as well as composer Sergei Khismatov. Later we were joined by composers Artur Zobnin (who is also a wonderful violinist and the director of the Molot Ensemble dedicated to performing contemporary music) and Yuri Akbalkan, the latter virtually thought out and assembled the last two or three programs of our concert. Yuri is very knowledgeable in the sphere of electronic music, a remarkable inventor and, generally speaking, a person of great energy. At the same time, among the composers of the elder generation, we presented those who were very seldom performed in St. Petersburg, such as, for instance, Alexander Tunik. The latter created some curious works which included processing of recordings of bird songs, after which I turned his pieces into audiovisual opuses by means of the chromotonal synthesizer. Composer Alexander Berdyugin, who, unfortunately, has passed away, also gave us his compositions for our programs. Naturally, we also presented in our concerts



the music of Sergei Belimov, who sent out to us his electronic phonograms from Paris. A few years ago, the festival *From the Avant-Garde to the Present Day* ceased to exist, and with that our electronic music concerts also came to an end.

In which other endeavors at organizing contemporary music, especially electronic music concerts did you participate during those years?

Besides the festival *From the Avant-garde to the Present Day*, my music was also performed at the contemporary music festival *Sound Ways* organized by St. Petersburg-based composer Alexander Radvilovich. In the beginning of the decade of the 2000s, I also took part in an endeavor which was very important for me. I have already mentioned the musical programs of the *PRO ARTE* Institute and Foundation which was situated in the Peter-and-Paul Fortress (the foundation exists up to the present day, but it no longer has any musical programs). An ensemble was formed under its auspices, bearing the strange, but memorable name *eNsemble*, directed by the St. Petersburg-based composer Boris Filanovsky, the chief conductor of which was Feodor Lednyov. These two musicians began organizing various contemporary music concerts – both retrospective, featuring the music of Anton Webern and other early 20th century composers, and devoted to present-day music, and also organizing competitions of contemporary compositions, moreover, with separate voting by a professional jury and by the audience (a very instructive experience!)

During one of the retreats of the *PRO ARTE* Institute in Vyborg, we started discussing with Boris Filanovsky the prospects of organizing concerts and courses devoted to electronic music. It was particularly upon the initiative of Boris

that the Institute invited to St. Petersburg the aforementioned Andrei Smirnov, a great specialist in this sphere, the former director of the Theremin Center affiliated with the Moscow Conservatory, an author of a number of books devoted to electronic music, to read a course of lectures devoted to new electronic technologies. This resulted in a large cycle of lectures, which went on for an entire year, featuring one lecture a month, and I, myself, attended all of them regularly. Smirnov also held practical lectures for young composers, which were attended by people with musical, as well as those with technical, sound engineering backgrounds. They included such interesting future composers and experimenters as, for example, Yuri Didevich and Sergei Khismatov, who now represent the next generation of electronic composers, who are very active in this sphere.

Thus, a hotbed devoted to electronic music was formed. The *PRO ARTE* Institute obtained two Mackintosh computers, on which the composers could master the technology, compose music and mount together patches of sound. Andrei Smirnov gave advice, which programs could be used, if the composers had Windows software installed in their computers, and, generally, gave a lot of valuable practical instruction. In other words, there gradually appeared a technical base, and we all received another useful impetus for our subsequent work.

As I understand, the St. Petersburg-based composer Sofia Levkovskaya took an active part in the organization of many of the concerts and festivals devoted to contemporary, and, most notably, to electronic music. Please tell us about her own musical compositions?

Sofia Levkovskaya, who, unfortunately, passed away at the height of her powers

in 2011 – and this became a shock to everybody who was acquainted with her – wrote different kinds of music, not all of it was electronic. Her main direction was that of instrumental theater. However, in the sphere of electronics she composed a number of highly individual and memorable compositions. For example, I was literally stunned by her piece *Verdi. P.S.*, which was created by means of montage of fragments of a recording of Verdi's Requiem. Of course, her half-an-hour-long chamber opera *Carmen. PEREZAGRUZKA [Carmen. RECHARGE]*, which features Sofia's highly concentrated dialogue with a certain very well-known musical work. Here it would be appropriate to mention her composition for electric guitar and orchestra *Das ist fantastisch*, as well as her piece *Freid otdykhayet [Freud Pales in Comparison]* for string quartet, percussion, video and electronics. Some of these compositions, obviously, presume, a certain amount of theatricality in their conception. It must also be mentioned that the electronic phonograms to these pieces, taken separately, create an impression by themselves, and have been demonstrated in concert practice in this quality.

Have any concerts or other events connected with electronic music been organized at the St. Petersburg Composers' Union?

At the St. Petersburg Composers' Union during a certain period of time there existed a Section for Electronic Music and Multimedia, whose participants were a group of highly gifted composers. We, the organizers of concerts at the *PRO ARTE* Institute and at different festivals, were friendly with them and exchanged compositions with them. This Section included three musicians – Svetlana Lavrova, Sofia Levkovskaya and Elena Igotti (Antonenko). They put up their

own concerts and organized their festival *Vremya muzyki: Fin de siècle [The Time of Music: Fin de Siècle]*, which was directed by Svetlana Lavrova. I also participated to a certain degree in this festival, as did my colleagues who composed electronic music. later Elena Igotti began organizing her own concert programs, including thematic ones, such as, for instance, *20th Century French Composers: Vocal Music* (Elena is a professional singer), and some of the programs were devoted to electronic music. One especially memorable concert was devoted to the works of Italian 20th century composer Giacinto Scelsi, in the organization of which Elena was helped by a remarkable artistic person – the sound engineer Dmitri Yalkin; I gave an introductory speech at the beginning of this concert. Dmitri Yalkin and Elena Igotti together prepared many intriguing concert programs, some of which included Elena's own compositions. For some of which Dmitri set up for the singer (who was also the composer and the improviser) special technical devices and props, which she herself directed during her performances. In other words, she sang, and her voice was elaborated by the computer program in real time, and simultaneously she directed these technical devices in an intuitively comprehensible way. At our concerts at the cinema hall on Galernaya Street we were joined by the wonderful sound engineer and musician Leonid Levin. His participation included him demonstrating his own multimedia poetical-improvisational compositions created with the participation of Olga Pavlova (and as for the technical side, we could not have organized a single concert at the department without his assistance, – when everything works ideally, you do not notice the sound engineer at all, even though it is his miraculous work which helps convey



all the music to the audiences). I shall also mention Gleb Rogozinsky, an exceptionally interesting person from the St. Petersburg State Bonch-Bruyevich University for Telecommunications who composes music combining serial technique and electronics. In other words, on the one hand, he makes use of a technique which had been broadly applied in prior decades, which in our time is considered to be somewhat academic and outdated. But because due to his main technical education, he is in perfect command of the language of programming, namely, the Csound program, designated for a low-level programming of sound (in this context, “low” is not something bad, but rather something good, since it involves complete control of the quality of sound), he has created some very intriguing compositions with no less intriguing “scientific” *PRO ARTE* titles (for example *Podprostranstvo 4* [*Subspace 4*]). Incidentally, fanciful titles can also be found in the titles of Alexei Glazkov, stemming from the astronomical nomenclature of various planets and stars. It goes without saying, that each of these

composers is possessed with a unique style with its own references and implications.

If I could sum up my entire story, here is the moral. At first, it is difficult for everybody, everything is new and unusual, since at a certain time in the past the access to new technologies was hampered, and at this stage, everybody always invents his own approaches and the individual directions for his search (or, as Mussorgsky would have said, “fumbling”). But then – and this greatly helps in life – if somebody gains access to technology or knowledge which is appropriate for creating something of worth, or at least intriguing, then everybody becomes happy with the opportunity of showing each other the results, giving some advice, and even allowing to give a try. And as a result, an artistic milieu is created, in which one can interact with other people. But – do not forget this! – every person continues to be different from everyone else. Most likely, because there are many possibilities in store. And the people who join our sphere are hardly dull in character.

Thank you very much, Alexander, for speaking to us!

Information about the author:

Anton A. Rovner – Ph.D., Cand.Sci. (Arts), Faculty Member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists in the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory; Associate Professor at the Department of Philosophy, Sociology and Culturology in the Moscow Humanitarian University.

Информация об авторе:

А. А. Ровнер – Ph.D., кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; доцент кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета.

Received / Поступила в редакцию: 23.09.2022

Revised / Одобрена после рецензирования: 21.11.2022

Accepted / Принята к публикации: 23.11.2022





ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

International Division

Original article

УДК 781.5

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.110-126



The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music

Valery V. Glivinsky

Brooklyn, New York, United States of America,

val.glivinski@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>

Abstract. In morphological analysis, the musical work and the listener are seen as elements of one communicative duality. Each element of this duality may play the role of either subject or object. This paves the way for a more flexible approach towards analyzing a musical text. The morpheme, one of the cornerstones of morphological analysis, can be defined as a sound construction with a typical set of characteristic features. The other cornerstone, the morph, transforms a morpheme into a generic, stylistic “flesh and blood” of a specific musical text, on the basis of polymorphism. One bright example of the depth and rapidity of morphic transformations in Tchaikovsky’s music is the finale of his *First Piano Concerto*. From the point of view of morphological analysis, the musical development in the “Introduction” to Stravinsky’s *The Rite of Spring* is based on a step-by-step approach to an externally existing object, making it possible for us to perceive (see or hear) its details. The object itself is polymorphic, i.e., similar to an embryo; it contains within itself, from the start, every element it needs for further development. The starting point of the “Introduction,” the high-register bassoon melody accompanied by the supporting line of the horn, can be defined as a forest viewed in a distance, from where the sound of a shepherd’s horn can be heard. The ten intonational elements of the initial three measures of the ballet provide the base from which the form of the “Introduction” is developed.

Keywords: music of Tchaikovsky and Stravinsky, morphological analysis, *The Rite of Spring*, object-descriptive polymorphism

For citation: Glivinsky V. V. The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 110–126. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.110-126

Международный отдел

Научная статья

Слушатель и произведение как дуалистическая основа морфологического анализа музыки

Валерий Викторович Гливинский

*г. Бруклин, Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки,
val.glivinski@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>*

Аннотация. В морфологическом анализе музыкальное произведение и слушатель рассматриваются как элементы коммуникативного двуединства. Каждый элемент этого двуединства может играть роль либо объекта, либо субъекта. Морфологический анализ выбирает в качестве своей главной цели звуковую конструкцию. Благодаря этому создаётся возможность более гибкого подхода к анализу музыкального текста. Морфема – один из краеугольных камней морфологического анализа – может быть определена как звуковая конструкция с типовым набором характерных черт. Другой краеугольный камень – морф – трансформирует морфему в жанрово-стилистическую «плоть и кровь» конкретного музыкального текста на основе полиморфизма. Ярким примером глубины и стремительности морфных превращений в музыке Чайковского является финал Первого фортепианного концерта. С позиций морфологического анализа музыкальное развитие во Вступлении «Весны священной» Стравинского является поэтапным приближением к существующему вонне объекту, позволяющим воспринять (разглядеть, услышать) его детали. Сам объект полиморфен, то есть изначально содержит в себе как в эмбрионе все необходимые элементы дальнейшего развития. Исходную точку Вступления – мелодию фагота в высоком регистре, сопровождаемую подголоском валторны, – можно определить как видимый вдали лес, из которого доносится звук пастушьего рожка. Десять интонационных элементов начального трёхтактового мотива балета являются основой развёртывания формы Вступления.

Ключевые слова: творчество Чайковского, Стравинского, морфологический анализ, «Весна священная», объектно-изобразительный полиморфизм

Для цитирования: Гливинский В. В. Слушатель и произведение как дуалистическая основа морфологического анализа музыки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 110–126. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.110-126

The problem of what a musical composition contains in itself and how it is perceived by the listener holds a crucial position in musicology. In order to find a solution, I have developed the concept of morphological analysis. Its techniques were used in [1; 2; 3; 4]. In the morphological analysis the musical work

and the listener are seen as elements of one communicative duality. Each element of this duality may play the role of either subject or object. The subjectness of a musical work is based in its innate conceptuality, its ability to trigger emotional or mental associations at various levels of specificity when perceived by a listener. A discussion of the psycho-

physiological bases of this phenomenon, or the steps by which it developed to maturity in European culture, is outside the bounds of this article. Nevertheless, I will note that **innate conceptuality** became an attribute of music fairly late in the history of music, only in the 18th century. It can solve an array of terminological and methodological problems connected with answering questions about what makes music distinct as an art form, and about its content-related or linguistic aspects. I will especially note the relationship between this concept and Boris Asafiev's "symphonism." Clearly, the latter is a special case of the former (as is rhetoric from the Baroque period, incidentally). Also clear is that innate conceptuality is more concrete and more grounded in the real world, as a tool for identifying the profound expressive foundations of music, than is, for example, Ernst Kurth's "energy," Aleksei Losev's "number," or Asafiev's "intonation."

The subjectness of the listener's perception is most vividly on display in terms of **selectability**. In assessing the ability of a musical composition to express most fully the aesthetic aspirations and ideals of a particular time period, aural perception (both the individual and the collective) shapes a set of preferences for selecting the names and artistic legacies of past and present composers. The level of innate conceptuality plays a decisive role in this process. For example, in the second half of the 18th and early 19th centuries, it turns out to be the music of Haydn, Mozart, Beethoven, and Rossini that remains conceptually meaningful for the modern listener. Less interest is shown in the music of Gluck, Boccherini, or Paisiello. The Baroque era is associated primarily with Bach and Handel, while Vivaldi, Scarlatti, Corelli, Couperin, and Rameau

have remained in the background. In the 20th century, the highest level of innate conceptuality can be seen in the works of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich. The music of Scriabin, Rachmaninoff, Richard Strauss, Mahler, Puccini, Debussy, Ravel, Orff, and Gershwin is of a comparable level.

Morphological analysis takes **sound construction** as its main aim. This makes possible a more flexible approach to analyzing a musical text. It is purely optional for a listener to have knowledge of the concepts and terms describing the arrangement of pitches, syntactic structures, form patterns, or stylistic and generic features in the music of any particular historical period. In contrast, the sound-constructive basis of music as an art is a fundamental attribute, and as a consequence, is always under the spotlight in the listener's consciousness. This means that a description of the sound constructions as a sum total of sounds, shaped by rhythm, timbre, and tessitura in their horizontal progressions and vertical combinations, optimizes the perception of the musical flow as a discrete, constructively organized, and, in the end, innately conceptual phenomenon. A morphological analysis relies on sound constructions of various scales, from simple consonance up to a symphonic cycle. The specific features of their *sklad*¹, their textural, temporal, timbral, and dynamic organization transform them into morphemes, for subsequent morphic realization.

The **morpheme**, one of the cornerstones of morphological analysis, can be defined as a sound construction with a typical set of characteristic features. Within the bounds of its specific type, a morpheme triggers a polysemic array of figurative and semantic associations. This polysemy arises from the expressive specifics of music as an art

form and is regulated both from the “right” and the “left.” Motion to the right, toward a reduction of associative polysemy, lowers the artistic value of the morpheme and makes it easier to recognize. Motion to the left creates a different sort of problem. A significant expansion of the figurative and associative fields exerts a fatal effect on that innate conceptuality and reduces the probability it will be appropriately perceived aurally. The level of morphemic polysemy, both figurative and semantic, is fairly mobile and changeable. While it remains an attributive property of a musical text, this polysemy also lives its own life, relying in large part on the specific features of music perception in a particular historical era.

In my work over the past several years, and also in this article, I refer to the morphemes of:

- the *environment*, based on the interaction of two or more sound sequences uncoordinated in time, with a constructive dissimilarity and dissociation of timbre and tessitura that generates in the listener’s associative perception an image of a kind of space-time continuum;

- an *event* as a specific type of morpheme of environment, including ostinato patterns used for depiction simply of time passing;

- *dissonance* as a sound construction, the constituent parts of which create friction caused by dissonant intervals (minor seconds, major sevenths and tritones);

- *space*, consisting of two elements: a reverberating pedal-tone background associated with endless distances, with a melodic relief which pours over it to create the impression of something visibly within reach;

- *motion*, based on the contrasting combination of two horizontal entities: one manifested as regularity, the other as irregularity;

- *Janus* as a sound construction with features which preclude an unambiguous interpretation, either in terms of modal and harmonic organization, formal design and compositional functionality, or, in the end, in terms of the imagery and its meaning;

- *disruption*, created by the emergence of material that abruptly differs from the proceeding development in terms of melody, mode, harmony, texture, timbre or dynamics;

- a *quadruple* as a four-phase form pattern which can be described as a–a–b–a;

- a *jellyfish*, which provides an associative dynamic portrait of a form based on a sequence of phases in which the musical fabric alternately expands and contracts.

The other cornerstone of morphological analysis, the **morph**, transforms a morpheme into the generic, stylistic “flesh and blood” of a specific musical text, on the basis of polymorphism, rather than ordinary variability. What is the difference between the former and the latter, and why must we prefer the former? There does not exist any uncrossable boundary between polymorphism and variability. Both concepts describe a *plurality* of forms in which a particular object exists. However, the invariant-variant duality is used, as a rule, to describe a linear process, in which the starting point, its structural (melodic, rhythmic, textural) features, are a factor of the recognizability in all subsequent transformations.² The polymorphic object, in contrast, exists as a potential plurality of individualized forms. Their diversity is unified by an initially provided constructive prerequisite: the morpheme. The invariant and variant are linked together by their structural and syntactic similarity. The morpheme and morph are connected in constructive and content-related (innately conceptual) ways.



The interaction between the morpheme and the morph stems from the **polymorphic nature of music** and is closely tied to its temporal foundation. Temporal deployment, governed by repetition (whether exact or with variations), provides morphological analysis with practically unlimited potential. A flexible combination of induction and deduction allows the analysis to find typical innately-conceptual sound constructions, in all the diversity of their textural realizations, among musical compositions of various eras and styles. A comparison of these textural realizations makes it possible for us to refine and, in some cases, to correct the way we describe their aesthetic value.

One bright example of the depth and rapidity of morphic transformations in Tchaikovsky's music is the finale of his *First Piano Concerto*. [5]³ Its main theme presents a morphic realization of the morpheme of the **quadruple** (see Example No. 1).

Example No. 1

Pyotr Tchaikovsky.
First Piano Concerto.
Finale, mm. 5–8



The typical four-phase pattern of this morpheme can be imagined as the sequence $a-b-a$. Here, the ratio of sameness to contrast is 3:1. The a phases are genetically linked. They may vary with repetition. Their recognizable similarity underlies the cohesiveness of the structure as a whole. The b phase provides melodic contrast. In terms of rhythm, in most cases, it is identical to the a phases. Morphic realizations of the

quadruple in Russian and Ukrainian folk and professional music are diverse in form. Some of them are only vaguely reminiscent of the basic construction. Nevertheless, they all have in common a four-phase pattern in which, as a consequence, repetition prevails over innovation. Asafiev's formula $i:m:t$, which traces its lineage to:

– the Aristotelian concept of the whole as something with a beginning, middle and end, and

– Hegel's dialectical triad of thesis, antithesis, and synthesis,

may be applied to the morpheme of the **quadruple** if reconfigured to $i:r:m:t$, where r represents the repetition of phases.

The morpheme of the **quadruple** in the exposition of main theme of the finale from Tchaikovsky's *First Piano Concerto*, which is based on the Ukrainian folk song celebrating spring, *Viydi, viydi, Ivanku*, can be described as the sequence $a-a^1-a^1-a^1$. The first link in the chain differs from the next three. Nevertheless, this difference does not reach the level of melodic independence that would earn it the letter b . Repetition dominates over innovation in tune with the incantatory nature of folklore prototypes. The prevalence of statics at the internal constructive level is compensated for by the active polymorphic development of the construction as a whole.

In her monograph, Nadezhda Tumanina describes the beginning of the third movement as follows:

*The folk song melody incorporates both the laconic brevity characteristic of ritual calendar songs and **lyricality** [my bold print. – V. G.]... Tchaikovsky's theme maintains the frequent repetition of variants of one and the same motif, which is characteristic of song structure in this genre, but **the lyrical features interweave in a quaint way with the scherzo features,***



which is manifested in the sharpness of the rhythm and its syncopated accents. The harmony is colored by repeating variants of the main motif [score example: measures 1–4 of the piano part. – V. G.]. This theme is complemented by **another theme** in G-flat major, restrained in the same manner as the spring song, but performed *tutti* (while the pianist plays the first one). This conveys the impression that **after the song is introduced** by several voices, **the entire choir-like texture loudly joins in.**⁴

I have marked the fragments with which I essentially disagree in bold. The lyricality of ritual calendar songs is very much up for debate. These songs are a component of a syncretic, magical, incantatory, extra-personal (or more precisely, supra-personal) ritual act. The scherzo features are even more questionable, since they appeared, as we know, at a comparatively late stage in the development of Western European professional music. As a matter of fact, Tchaikovsky introduces a series of alterations to the original melody, strengthening its *plastic, kinetic* foundation. The first and most obvious alteration is the expansion of the initial melodic leap from a fifth to an octave. The periodic layering of the original folk-music-derived melody in thirds becomes constant, and is doubled in octave in the piano parts for both hands. To amplify the dancing effect, the first beat of each measure is texturally similar to a “bass-chord” pattern. The danger that the repetition will become mechanized is overcome by the melismatic stress on the third beat. This fine textural detail conveys the image of the entire specific gestural personality.

The active polymorphic development of the main theme in the third movement takes place over five sections. The first two

present a double exposition, the first played by the solo piano, and the second – by the piano supported by expressive pizzicato accompaniment in the strings. In the third section, the plastic-kinetic repetition is transformed into a modular-developmental continuation. In the parallel *D-flat* major, the a link is unexpectedly mutated to a melodic cadence, chromatically surrounding the second scale degree. The obvious generic reorientation to the sphere of lyrical songs is subsequently completed with a circular melodic arabesque, which fades away as it repeats.

We can describe the generic metamorphosis of the morphic links in the main theme of the fourth section using the concept of “balletness” (*baletnost'* in Russian). The effect of the “balletness”, or the choreographic characteristic feature is created by the polyrhythmic combination of texturally contrasting parts in the solo piano and the orchestra. While maintaining the $\frac{3}{4}$ time signature, the rhythmic construction of the balletic morph splits into two autonomous layers. The chords in the strings, pulsing at even intervals, create a two-beat rhythmic grouping in which a beat equals the length of three eighth notes, instead of two, within the framework of the main three-beat grid. Tchaikovsky does not stop with layering the $\frac{3}{4}$ time signature over $\frac{6}{8}$ time signature. Replacing the first melodic sound in every link of the folk music prototype in the piano with a pause weakens the downbeat while also making possible an iambic stress on the second beat, which creates a syncopation inside the measure. Most centrally, the effect of “balletness” is achieved by the mismatch in time between the syncopated second melodic quarter note in the piano and the relatively strong second eighth note in the orchestral accompaniment (see Example No. 2).

Example No. 2

Pyotr Tchaikovsky.
First Piano Concerto.
Finale, mm. 29–32



In a letter Sergei Taneyev wrote to Tchaikovsky on March 18, 1878, he lamented as follows:

*The one shortcoming of this [i.e. Fourth. – V. G.] symphony, with which I will never reconcile myself, is that every section has something that **reminds one of ballet music** [my bold print. – V. G.]: the middle section of the Andante, the trio in the Scherzo, something like a march in the finale. When I listen to this symphony, I imagine, in spite of myself, Miss Sobeshchanskaya or Gillert II, which drives me to despair and prevents me from enjoying the many lovely sections of this symphony.⁵*

The response from the great composer is extremely interesting:

I positively do not understand what you are calling ballet music and why you cannot reconcile yourself to it. By “ballet music,” do you mean any type of merry melody with a dancing rhythm? Because in that case, you must refuse to reconcile yourself to most of Beethoven’s symphonies, in which these are to be found at every turn. Do you mean that the trio in my Scherzo was written in the style of Minkus, Gerber, or Puni? I do not feel it deserves that judgment. I really do not at all understand how anyone can find anything negative about ballet music! After all, ballet music is not always insignificant;

some of it is good (think of Léo Delibes’ “Sylvia”). And when it is good, it does not matter whether or not Sobeshchanskaya dances to it, is that not so?⁶

The bone of contention between the correspondents here was a crucial stylistic feature of Tchaikovsky’s music: its gestural-plastic foundation, which summons up associations with ballet choreography. In calling this trait “balletness,” I stress that it is the historical forerunner of one of the fundamental features of Stravinsky’s musical language. Like his ingenious predecessor, the senior member of the St. Petersburg Classical School widely uses gestural-plastic characteristics that recreate the emotionally motivated movements of the human body in his works. Curiously, several of Stravinsky’s scores directly address Tchaikovsky’s balletness, recreating (albeit, not quoting) their characteristic features. For example, in the main theme of the second movement of the *Dumbarton Oaks* concerto, completed in 1938, the melodic configuration, one of hidden polyphony, loses all similarity to the baroque, motor-figurative type of textural deployment. With a subdivision of the melodic line into short two- and three-note trochaic motives, and with an unhurried tempo, frequent pauses, and detailed articulation, Stravinsky submerges his baroque prototype in a completely new gestural-plastic generic environment. A direct analogy emerges with the main theme of the first movement of the Tchaikovsky’s *Fourth Symphony*, or more precisely, with its metamorphosis, audible in the winds in the concluding section (measures 135–141). The sublimated and refined balletness of this metamorphosis, eliciting images of the flawless lines of the Mariinsky Theatre’s *corps de ballet*, can be appreciated as a forerunner of the



main theme in the second movement of Stravinsky's *Dumbarton Oaks*.

In the final section of the main theme from Tchaikovsky's *First Piano Concerto* finale, the Ukrainian spring song transforms into a group folk dance. Tumanina's opinion that this is "another theme in *G-flat major*" is faulty. By using the intervallic inversion of the initial link, the melodic alignment of its three-time repetition, by constructing the texture of the massive orchestral chordal verticals, Tchaikovsky fundamentally rethinks the generic basis of the folk music prototype. Rising to the foreground, here, is the rhythmic figure of a second type of dance step as the basis for the swirling dance motion.⁷ The polymorphism of the main theme in the finale at that point, described by Tumanina the following way: "after the song is introduced by several voices, the whole choir loudly joins in," must be transferred to a completely different generic environment: performances by groups of solo dancers grow into one larger, collective dance act.

The first well-developed analysis of the "Introduction" to Stravinsky's *The Rite of Spring* was provided by Asafiev. His definition of its form as the "process of growth in the musical fabric" has become axiomatic.⁸ Irina Vershinina's analysis of the same fragment contains a multitude of interesting observations and conclusions. She stresses the special role of timbral motifs:

Each new timbral motif grows out of the previous one and provides a basis for the next. A strongly-forged chain with thematic elements for links takes shape, distinct with structural clarity and connected with common pitches. But, once it appears, every subsequent thematic element is left to live on in its original, unaltered form. The essence of the musical structure in the "Introduction"

is the sequential placement of these timbral motifs as they are born, motifs which move the boundaries of the range of sound, as if coming to fill a particular sonic expanse.⁹

Essentially, Vershinina elaborates on Asafiev's idea of growth, without referring to it. Crucial to this elaboration is her description of the growth of the orchestral texture, its expanding density and volume.

From the point of view of morphological analysis, the musical development in the "Introduction" to Stravinsky's *The Rite of Spring* can be seen as a step-by-step approach to an externally existing object, permitting one to perceive (see or hear) its details. The object itself is polymorphic, i.e., similar to an embryo, it contains within itself, from the very beginning, every element it needs for further development. The situation is reminiscent of looking at a painting from different distances and angles, or a 360-degree view (moving closer and further away) of a statue, concluding with a return to the starting point. The starting point of the "Introduction," the high-register bassoon melody accompanied by the supporting line in the horn, can be defined as a forest seen from a distance, from where the sound of a shepherd's horn can be heard (see Example No. 3).

Example No. 3 Igor Stravinsky. *The Rite of Spring*. Introduction, mm. 1–3

The specific imagery I am suggesting for the introductory three measures of the

work is based on the morphic realization of the morpheme of the *environment*. Here, the experience of contemplating the natural surroundings is translated into a sound structure which recreates the relationship of two dimensions: the internal and the external. The first is bounded by the limits of the human body, while the borders of the second are laid at the limits of visual perception. As the individual ego dissolves into the infinitude of the natural world, extending to the horizon, a person is submerged in an emotional state that we can define as *dissociated tranquility*. This is a dissociation from the worry and turmoil of everyday life, triggered by the beauty of the outside world. In Stravinsky, the dissociated tranquility appears in a specifically “humanized” form. The sound of the shepherd’s horn, as it is carried in, becomes the point of departure from which the form is deployed, similar to the step-by-step approach to an object audible in the distance.

In its formal aspect, the introductory sound construction of *The Rite of Spring* turns out to be a classic example of the morphic realization of the *quadruple* morpheme. Here, it can be described as the sequence *a–a–b–a*. Aside from the beginning of *The Rite of Spring*, we can also identify the morphemic traits of the *a–a–b–a* quadruple in the introductory sections of *The Firebird* and *Petrushka*.

It is worth examining the initial three measures of *The Rite of Spring* in two ways:

- as an ingenious example of Stravinsky’s psychologically enriched tone painting, reconceiving the romantic paradigm for perceiving the surrounding world in an object-descriptive way;
- as an extremely concentrated manifestation of the polymorphism of the composer’s creative thinking.

The dichotomy of the sound construction at the beginning of the ballet reveals itself in:

- its self-significant artistic value;
- its role as a resource for further polymorphic development.

The self-significant artistic value is rooted in the melodic and rhythmic reworking of the folk music source material: The Lithuanian Wedding Song no. 157 in Anton Juszkiewicz’s collection *Litauische Volks-Weisen* (Part I, Kraków, 1900). The result of this reworking is a generic transformation (from song to instrumental playacting). The bassoon solo sounds like the playful, spontaneous improvisation of a folk musician, marked by a rhythmic quantitiveness and melodic ornamentation. However, as Boulez’s analysis has demonstrated, its spontaneity is an illusion.¹⁰ In actuality, it presents a virtuosic amalgam of rhythmic symmetry, parallelism, retrograde movement, and structural repetitiveness. In terms of mode, the initial melody of *The Rite of Spring*, interacting with the horn line, reveals a change at multiple levels. Together with the melodic variations and the sense of rhythmic improvisation, the modal variability adds contemplative features to the cumulative musical image.

The initial counterpoint between the bassoon and the horn forms a polymorphic intonational field, the elements of which, as they develop and interact, recreate the step-by-step approach and entry into the forest from which the shepherd’s playing can be heard. There are ten such elements in total. Four of them are contained in the initial melodic figure of the first measure:

- 1 – the trichord figure $c^2–b^1–g^1$;
- 2 – the stepwise movement over the minor triad ($b^1–g^1–e^1$);
- 3 – the perfect fifth $e^1–b^1$;



4 – the perfect fourth over a distance, shaped by the lowest and concluding pitches ($e^l - a^l$).

In the melodic figure of the second measure, two new elements appear:

5 – the filling of the lower tetrachord of the natural minor with the adjacent natural seventh scale degree ($d^2 - c^2 - b^1 - a^1 - g^1$);

6 – the audible sequence $c^2 - a^1 - d^2 - a^1$.

The phased repetition of the initial melodic figure in the first three measures confirms that the echoes (over a distance) of the repeating core tone a^1 is the seventh element (**7**). The horn line, by itself and in combination with the bassoon line, adds another three elements:

8 – the minor second $c^\sharp - d^1$;

9 – the diminished-octave false relation $c^\sharp - c^2$;

10 – the barely-audible sequence of two major sixths ($d^1 - b^1$ and $c^\sharp - a^1$) at the end of the third measure.

The *first* phase of the approach (from the beginning to the first measure of reh. 3) can be described as the stage in which the structural integrity of the initial bassoon solo is gradually blurred. Its second appearance (measures 3–6 of reh. 1), unlike the first, does not contain the phased repetition of the initial melodic figure. The third appearance (measure 1 of reh. 3) is compressed down to the concluding one and a half measures. In the lower textural layer, elements **4** (the fourth) and **8** (the minor second) blend into the morph of chromatically parallel fourths. Its descending and ascending movement, interrupted by pedal stops, emphasizes the improvisational nature of the musical development. The process of approaching frequently starts then stops at fermatas, searching for its way in the right direction.

The morph of the chromatically parallel fourths serves as the textural basis on which

both the fragments of the bassoon solo and the new melodic figures that grow out of its polymorphic elements are layered. Especially indicative, in this sense, are the bassoon and piccolo clarinet lines in measures 1–3 of reh. 1. Using element **8** (the minor second), they transform it into a descending sequence based on element **1** (the trichord). We can also classify the English horn ostinato in reh. 2 as another figure, changing the interval foundation of element **1** (in this instance, major second + minor third). Wrapping up the first phase are the final one and a half measures of the introductory melody, accompanied by descending chromatic lines in the bass clarinets, polymorphically transforming element **8** (the minor second). These lines play an important role in the subsequent development, as do intervallic mutations of trichord figure.

The starting point of the *second* phase is underlined with an accelerated tempo (*più mosso*). The sequence of contrasting episodes symbolizes the entry into the forest grove. In the first episode (measures 2–6 after reh. 3), the chromatic fourths in the bassoons again go spiraling. With that in the background, the horn continues the rhythmic and melodic-melismatic transformations to the morph of element **1** (major second + minor third). The dynamic aspiration of the beginning episode makes it possible to view it as a sort of retransition to the music recreating the noises and voices of the forest's inhabitants (reh. 4 – measure 4 of reh. 6).

The sound-descriptive static quality of the second episode is based on the use of harmonic pedals of the horn and trills in the clarinets and flutes. The atmosphere of vibrating silence they create is permeated with orchestral voices that imitate the sounds of living nature. These include:



– the rhythmically irregular repetitions of the $d\sharp^2$ in the oboe at reh. 4 (element 7, the repeating tone);

– the triad figure with a flickering $e^2-e\sharp^2$ minor-major third scale degree in the oboe at reh. 5 (elements 2, the triad, and 8, the minor second);

– the “cooing” bass clarinet solo as a hybrid of three elements: 7 (the repeating tone), 10 (the reverse-melodic version of the sequence of two sixths), and 3 (the fifth).

The other textural lines remain acoustically in the background, and play an enhancing role, thickening and expanding the musical fabric. Nevertheless, there are interesting details to be found in their intonational relief, which are important in terms of the form as a whole. For example, the flute line in measures 1–2 of reh. 5 is based primarily on elements 3 (the perfect fifth) and 4 (the perfect fourth). Its purpose is to expand the sound space by encompassing the second and third octaves. Elements of mirror-image symmetry are present in the construction of this line. The sounds before and after the pivotal tone $d\sharp^2$ at the start of measure 2 of reh. 5 relate to each other as rhythmically altered retrogrades (see Example No. 4).

Example No. 4 Igor Stravinsky. *The Rite of Spring*. Introduction, reh. 5

The piccolo clarinet line starting at reh. 4 is born out of melodically embellished, chromatically descending melodic motion (a morph of element 8, the minor second), which is used at the start of the second phase in one of the bassoon lines. The piccolo clarinet transforms this motion into a melodic figure based on the compressed to a major third (minor second + minor third) and expanded to a tritone (major second + major third) morphs of element 1 (the trichord). In the last repetition, the starting major second $e^2-f\sharp^2$ of the tritone mutation is replaced by a minor second $e^2-e\sharp^2$. This is the composer’s way of melodically preparing for the flickering major-minor third in the following oboe solo.

The contralto flute line at reh. 6 deserves special attention. As a morph of element 5 (the filling of the lower tetrachord of the natural minor with the adjacent natural seventh step), it mutates into the melodic figure, which can be heard as a foretelling of the horn solo at reh. 25 of *The Augurs of Spring. Dances of the Young Girls*. Played in a relatively sparse textural environment, it is clearly audible. The horn pedal in the second episode can be interpreted as an autonomous consonant component of the musical fabric (the E major second inversion at reh. 4). It transforms to a sharply dissonant structure responding adroitly to changes in the textural environment (at reh. 5). Layered on top of the major-seventh foundation $A\sharp-a$ (the morph of element 9, the diminished-octave false relation), there is a third line, the melodic minor second f^1-e^1 that constitutes yet another diminished-octave false relation with the flickering tertian tone of the oboe solo (see Example No. 4).

The intermediary role played by the *third* phase (measures 5–10 after reh. 6) is emphasized by a change in texture. This series of compact three-tone or four-tone chords results from superposing two narrow-



range melodic ostinatos over the circular, spiraling line of chromatic-parallel fourths (brought in for the third time). One of those ostinatos (in the first flute) is the compressed morph of element 5 (here, the filling-up of the lower tetrachord of the natural minor without the adjacent natural seventh step). The distinguishing characteristic of the second ostinato, in the English horn, is an inner constructive repetition which brings the tones of the minor second $f^1-f^{\#1}$ in turns (a morph of elements 7, repetition, and 8, the minor second). In terms of imagery, this fragment is similar to the beginning of *The Nightingale*: probably, the motion of clouds, or, perhaps the rustling of treetops. From a gradually approaching point of view, the third phase can be interpreted as a brief halting point in the glade, providing the time to cast a glance at the sky and the nature all around. The similarity of these landscape analogies stems from related approaches to composition. The intervallic sequences in the orchestral introduction to the opera group around the repeated perfect fifth. The compact three-tone or four-tone chords of the ballet are layered periodically with consonant *D major/minor* triads. Despite its brevity, the third phase is handed over for development. Its concluding four measures demonstrate clear signs of rhythmic retardation (duplets rather than triplets in the flutes) (see Example No. 5).

Example No. 5 Igor Stravinsky. *The Rite of Spring*. Introduction, mm. 5–10 after reh. 6

The image shows a musical score for four instruments: Flute 1 (Fl.), Flute 2 in C major/G minor (Fl. c.a. (G)), Piccolo Clarinet (C. ingl.), and Violin I (V-nl I). The score consists of four staves. The Flute 1 part features a melodic line with a chromatic-parallel fourth structure. The Flute 2 part has a similar melodic line. The Piccolo Clarinet part has a more complex, rhythmic pattern. The Violin I part has a simple, sustained line. The score is in 2/4 time and shows measures 5 through 10 after rehearsal mark 6.

The *fourth* phase takes up the developmental thread that appears in the first episode of the second phase. The motion deeper into the forest at reh. 7 is based on an alternation between saturated and sparse textural fragments (representing the forest and the copse). Stravinsky recreates the tutti-solo dialogue, originating in baroque music, using the contrast between ten-line and three-line constructions. In the saturated (ten-line) constructions, there are eight pedals and two-tone ostinatos that temporally prolong the harmonic vertical entity consisting of five degrees of the whole-tone scale from $f^{\#}$ with the added tone $d^{\#}$. The dissonant acoustic environment absorbs the oboe and piccolo clarinet voices. Their intonational profile is based on musical material which previously sounded in both episodes of the second phase. The oboe repeats, in condensed form, the morph of element 7 (the repeating tone). Once again (for the third time) piccolo clarinet plays a morph of element 8 (the minor second). In the sparse (three-line) construction, Stravinsky uses two more elements from the second phase: the initial segment of the English horn line at reh. 3 (element 1, the trichord figure) and the first measure of the contralto flute line at reh. 6, foreboding the horn solo at reh. 25 of *The Augurs of Spring. Dances of the Young Girls*. The dialogue between the saturated and sparse constructions is in an inverse proportional relationship: the condensed repetitions in the former lead to expanded repetitions in the latter.

The second episode of the fourth phase (reh. 8) is constructively monolithic. Its underlying layer (one pedal and four two-tone ostinatos) absorbs the melodically individuated lines in the alto flute and piccolo clarinet. Within that underlying layer, the ostinato line in the bassoons, a morph of element 6 (the sequence

$c^2-a^1-d^2-a^1$) deserves special attention. The alternation of major third and minor third ($d^1-bb-c^\sharp-bb$) can be heard as a vital step in the melodic preparation for the ticking minor third – perfect fourth ostinato ($db^1-bb-eb^1-bb$), which is one of the main expressive means in *The Augurs of Spring. Dances of the Young Girls*. The piccolo clarinet line includes a three-time repetition of the morph of element **8**, the minor second (its fourth appearance). In the alto flute, the morph of element **5** (the filling of the lower tetrachord of the natural minor with the adjacent natural seventh step) repeatedly, in a rhythmically altered and constructively expanded form, initiates a sequence that extends into the initial episode of the *fifth* phase, which is crossing through the forest proper.

The beginning of the *fifth* phase (measure 1 after reh. 9) contains a new intonational element. The oboe solo can be seen as one additional morph (along with the chromatic-parallel fourths) of element **4**. Its initial melodic figure, paradoxically, resembles the trochaic syncope, an Italian Baroque musical mannerism, based on a descending leap from the downbeat to a syncopated note. The trochaic syncope would also be incorporated in works from the 1920s and 1930s, markedly influenced by the stylistic features of the Baroque era. In *The Rite of Spring*, its sounding is continued in a melodic line primarily built on fourths. This line serves as a kind of constructive antipode, a horizontal projection of the chromatic parallel fourths. Aside from the new morph of the fourth, the musical fabric of the first episode contains its inverse imitation in the piccolo clarinet. Serving as a third element is a rhythmically changeable sequence (a morph of element **5**, the filling of the lower tetrachord of the natural minor with the adjacent natural

seventh step), which has its beginning at the end of the fourth phase.

The second episode of the fifth phase (reh. 10–11), a patch of forest which is difficult to cross, is marked by the highest level of textural density. Its psychologically enriched tone painted statics are grounded in the nine-measure pedal point of the cellos and double-basses. The pitch foundation of that pedal point is provided by a most powerful dominant harmony, the major-minor seventh chord from e^1 . Its relations with the ballet's initial bassoon solo, marked by a predominating *A minor*, and also with the variable *D major/minor* in the third intermediary phase are obvious. They point in an unambiguous (though fairly veiled) manner to the classical functional-harmonic (*T – S – D*) foundation of the musical development. Looking ahead, the resolution of texturally and dissonantly complicated layering of the dominant pedal not at *T (A minor)*, but rather at the *A-flat minor* of the concluding, sixth phase, can be seen as a special type of interrupted cadence. Its nonstandard quality, increasing the intensity of formational energy which cannot find a natural way out, leads to the appearance, at the very end of the “Introduction,” of the main thematic elements from the following *The Augurs of Spring. Dances of the Young Girls*.

The textural lines that weave through the dominant pedal in the low strings play various roles. For instance, the ostinatos in the contrabassoon and the horns, inheriting the tradition of the flickering major-minor third in the oboe solo from the second episode of the second phase, attempt to make use of the minor second $g-g^\sharp$ they create to put in doubt whether the third degree in the major-minor seventh chord is indeed major. The lines in the English horn, piccolo clarinet, and clarinet in



A, reproducing the morphs which have already been heard, gradually drown in the growing volume of background, coloristic counterpoints. In the last measures of reh. 11, there are as many as 15 of them. The result of this is that the oboe horizontal morph of element 4 (the fourth), which is intonationally contoured and begins with trochaic syncopation, can be heard in the thickly saturated sound texture thanks to its doubling by the piercing timbre of the piccolo trumpet (see Example No. 6). The violas playing *divisi* carry an important role in shaping the overall character of the sound. Their dual-layer *glissandi sul C*, while playing harmonics based on their 2–8 overtones, can be interpreted as a new synthetic morph combining element 2 (in this case, stepwise movement along a major triad) and the characteristic modal detail of element 5 (in this case, the low Mixolydian seventh degree of natural major). In the sense of both construction and imagery, this morph directly follows the tradition that harkens back to measure 14 of the “Introduction” to *The Firebird*, and

indirectly to the border between rehearsal marks 1 and 2 of the “Introduction” to *The Nightingale*. The idea that the imagined traveler is now inside the forest (inside the object) is emphasized by one more background contrapuntal line, which recreates the “cooing” bass clarinet solo from the landscape-imagery episode of the *second* phase of the approach.

Example No. 6

Igor Stravinsky. *The Rite of Spring*.
Introduction, reh. 11



The *sixth* and final phase of the approach heralds the moment the folk musician playing his horn comes into view. Stravinsky reproduces the original bassoon solo in a structurally condensed form transposed a minor second down. The absence of any horn counterpoint here speaks for itself: attention focuses exclusively on the source of the sound, and not on anything else (see Example No. 7).

Example No. 7 Igor Stravinsky. *The Rite of Spring*. Introduction, mm. 1–5 of reh. 12

The “Introduction” of the ballet can be considered a manifesto for a new, **object-descriptive creative method**, rejuvenating the linguistic norms of European music. Within that method, the thematic development peculiar to the classical and romantic traditions becomes only one individual case of polymorphic mutations of the musical fabric. New compositional techniques arise: figurative hints, intervallic forebodings, multilayer ostinato complexity (instead of chordal or harmonic condensation), structural analogues (instead of intonational similarity), textural and functional dialogic quality, and the migration of elements between the sections.

The dynamic profile of the shape in the “Introduction” to *The Rite of Spring*, based on alternating phases of expansion and contraction of the musical fabric, can be likened to the way a jellyfish swims. Jellyfish use cyclical changes to the shape of their bell-like bodies to move forward. When the

bell contracts, water in front of the jellyfish is sucked inside, propelling it forward. As a rule, the expansion phase of the bell is longer in duration than the contraction phase. The jellyfish analogy more precisely describes the cycle of expansion and contraction than does Asafiev’s definition of “form as the process of growth in the musical fabric:”

It is difficult to describe this type of form, because here, the chief thing is motion, the unceasing filling, branching, and inflating or “contracting” of the fabric, and also its retrenchment, in the inflow and outflow of sounds (quantitatively, in terms of numbers actually obtained, and not only through the amplification or reduction in the power of the sound). As if it is breathing, the fabric fills with air and expands, then shrinks to one or two lines <...> The form of the introduction to The Rite of Spring is the process of growth in the musical fabric [my bold print. – V. G.]. This is achieved by the filling and branching described above...¹¹

Although in describing the process of shaping, the author applies the contrast between branching, inflating and contracting, the definition of the form as a “process of growth” includes only the first, “branching and inflating” phase.

Forms based on the alternation of phases of expansion and contraction can be seen as the textural implementation (or morphs) of the **jellyfish** morpheme. Underlying this morpheme are the cyclical changes to the sound construction. The process is predicated on the growing role that textural, timbral, and dynamic elements of the musical fabric play in shaping the form. The introductory sections of *The Firebird*, *Petrushka*, and *The Rite of Spring* are brilliant examples of jellyfish morphs. Each of them is individually characteristic in terms of subject, genre,



and stylistics. At the same time, in all three cases, the dynamic profile shapes a gradual growth in the texture. The area of the densest texture suddenly, with no connecting ties or transitions, contracts into the concluding section, which is based on the material heard at the very beginning. This section cannot be defined as a reprise in the simple three-part form. This is, in fact, the contraction phase. Its functional role comes down to concentrating energy for a new expansion. Resuming cycles of expansion and contraction provide the most natural form for modeling the subconscious emotions which make up the foundations of the figurative world in Stravinsky's music. The morpheme of the *jellyfish*, its structural basis, and its specific textural incarnations can be described as the most vivid case of the Russian master's innovation in musical form shaping.

Stravinsky's **object-descriptive polymorphism** in the "Introduction" to *The Rite of Spring* is what Schoenberg did not want to hear, or was not able to hear in Stravinsky's music. He frequently laments the absence of thematic material, in Stravinsky, that would be capable of serving as a foundation for developing variation.¹² These complaints point to Schoenberg's unfamiliarity with this unique solution to the

perennial problem of the *Grundgestalt* of a musical work, a solution based on completely different artistic and aesthetic preconditions. I wish to point out that Stravinsky's object-descriptive polymorphism appears in *The Rite of Spring* a decade before the Austrian master's first dodecaphonic compositions. Today, nobody doubts that *The Rite of Spring*, as well as several other works by the Russian composer, are superior – in terms of artistic mastery, influence on worldwide musical processes, and, finally, popularity among a large listening audience – to any work by Schoenberg or other composers of the past century.

Stravinsky's artistic discoveries, continued and developed by Prokofiev and Shostakovich, help us see the **St. Petersburg Classical School** as a central, key phenomenon in 20th century music. We now must reconsider our overall picture of that century and its artistic achievements. The techno-centric and Teutono-centric fetters that, up to now, have hindered theoretical and historical musicology must be discarded. The artistic legacy of these three great St. Petersburg composers, reproduced every day in the auditory experience of the modern listener, must finally be granted the description, and appreciation, it deserves.

Notes

¹ This Russian musical term refers to the structural logic of a musical fabric: [4, p. 151].

² Stravinsky's melodic themes as invariant pitch structures are analyzed in: Jarzębska A. *Stravinsky: His Thoughts and Music*. Berlin, Peter Lang, 2020, pp. 244–255.

³ The author of the article analyzes the relationship between the features of symphonic and suite principles in Tchaikovsky's piano concertos.

⁴ See: Tumanina N. *Tchaikovsky: The Path to Mastery. 1840–1877*. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1962. P. 357. (In Russ.)

⁵ See: Tchaikovsky P., and Taneyev S. *Letters*. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 1951. P. 32. (In Russ.)

⁶ Ibid. P. 33.

⁷ Characteristics of different types of dance steps are provided in: Popova T. *The Foundations of Russian Folk Music*. Moscow: Muzyka, 1977. P. 84. (In Russ.)

⁸ See: Asafiev B. *A Book of Stravinsky*. 2nd Edition. Leningrad: Muzyka, 1977. P. 44. (In Russ.)

⁹ See: Vershinina I. *Stravinsky's Early Ballets*. Moscow: Nauka, 1967. P. 154. (In Russ.)

¹⁰ Boulez P. *Stocktaking from an Apprenticeship*. Oxford: Clarendon Press, 1991, pp. 60–62.

¹¹ Asafiev B. Op. cit., pp. 43–44.

¹² For more on this, see: Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses. *Schoenberg in Words*. Vol. 5. Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 91.

References

1. Glivinsky V. V. On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 77–88. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.077-088

2. Glivinsky V. Rethinking Stravinsky Historically and Theoretically. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2019. Vol. 124, pp. 133–150. DOI: 10.31318/2522-4190.2019.124.165417

3. Glivinsky V. Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically – II. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2020. Vol. 128, pp. 142–160. DOI: 10.31318/2522-4190.2020.128.215206

4. Glivinsky V. Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically – III. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2022. Vol. 133, pp. 145–159. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.133.257332

5. Belyak D. V. The Symphonic and Suite Traits in Piotr Tchaikovsky's Piano Concerto. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 163–172. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.163-172

Information about the author:

Valery V. Glivinsky – Dr.Sci. (Arts), Independent Scholar.

Информация об авторе:

В. В. Гливинский – доктор искусствоведения, независимый исследователь.

Received / Поступила в редакцию: 26.10.2022

Revised / Одобрена после рецензирования: 21.11.2022

Accepted / Принята к публикации: 23.11.2022





ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)



Музыкальный театр



Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.127-135



Трактовка жанра в опере «Девять напевов» Тан Дуна

Елена Васильевна Кисеева¹, Василий Юрьевич Кисеев²

^{1, 2}Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

¹Академия архитектуры и искусств Южного Федерального университета,
г. Ростов-на-Дону, Россия

¹e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²studiocons@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1730-353X>

Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения оперного творчества Тан Дуна в свете теории перформативности. На примере раннего сочинения «Девять напевов» исследованы изменения, произошедшие в оперном жанре под воздействием перформанса как нового типа спектакля. В произведении намечены характерные и для других музыкально-театральных опусов композитора художественные установки: специфическая работа с поэтическим текстом, направленная на разрушение линейной логики сюжета и причинно-следственных связей; вокализация, основанная на соединении техник итальянского оперного *bel canto* и китайского традиционного *qipai*; синтез музыки, абстрактного поэтического текста и движений, жестов, наполненных символикой.

Авторы статьи приходят к выводу, что трактовка жанра, представленная в «Девяти напевах» Тан Дуна, выходит далеко за пределы академической традиции репрезентации оперы. В поэтическом тексте либретто композитор намеренно размывает заложенные в первоисточнике смыслы, что достигается посредством нарушения логики повествования, акцентированием музыкальности в звучании слов в ущерб их коммуникативной функции. В драматургии, построенной с опорой на метод коллажа и при отсутствии сюжетной фабулы, кульминации и спады происходят спонтанно. Музыка обладает суггестивными свойствами, необходимыми для создания эффекта иммерсии и вкупе с поэтическим текстом и сценографией не предусматривает передачу каких-либо конкретных значений. В произведении специфическим образом трактуется роль зрителей. Последние занимают позицию активных участников событий, а не пассивных наблюдателей, испытывают лиминальное состояние, выходом из которого становится самостоятельное конструирование смыслов произведения.

Ключевые слова: перформанс, новейшая опера, оперное творчество Тан Дуна

Для цитирования: Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Трактовка жанра в опере «Девять напевов» Тан Дуна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 127–135.

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.127-135

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

Musical Theater

Original article

Interpretation of Genre in Tan Dun's Opera *Nine Songs*

Elena V. Kiseyeva¹, Vasily Yu. Kiseyev²

^{1,2}Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

¹Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University,
Rostov-on-Don, Russia

¹e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²studiocons@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1730-353X>

Abstract. The article is devoted to the issue of studying Tan Dun's music in light of the theory of performativity. By the example of the composer's early composition *Nine Songs* the changes which have appeared in the genre of opera under the impact of live art performance as a new type of theatrical performance. The composition has designed artistic precepts which are also characteristic for other musical-theatrical oeuvres by the composer: specific work with the poetic text directed at destroying the linear logic of the subject and the cause and effect connections; vocalization based on connecting the techniques of the Italian operatic *bel canto* and the traditional Chinese *qupai*; a synthesis of music, an abstract poetic text and motions, gestures permeated with symbolism.

The authors of the article come to the conclusion that the interpretation of the genre presented in Tan Dun's *Nine Songs* goes far beyond the boundaries of academic traditions of representation of opera. In the poetic text of the libretto the composer deliberately dilutes the meanings encumbered in the primary source, which is achieved by means of infringement of the logic of narration, by accentuating the musicality in the sound of words detrimentally for their communicative function. In the dramaturgy, built with a reliance on the collage method and with an absence of a storyline narrative, the culminations and falls occur spontaneously. The music is endowed with suggestive traits indispensable for creation of an effect of emergence and together with the poetic text and the scenography does not call for conveying any concrete meanings. In this composition the role of the audience is interpreted specifically. The latter assumes the position of active participants of the events, rather than passive observers, and experience a liminal state, the departure from which is connected with an independent construction of the composition's meanings.

Keywords: live art performance, newest opera, Tan Dun's operatic works

For citation: Kiseyeva E. V., Kiseyev V. Yu. Interpretation of Genre in Tan Dun's Opera *Nine Songs*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 127–135. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.127-135

Acknowledgements: The research was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 20-012-00366–А “Performativity of Music as a Phenomenon of Contemporary Culture.”



Творчество Тан Дуна – яркое и уникальное явление мировой художественной культуры рубежа XX–XXI веков. О признании новаций композитора профессиональным сообществом свидетельствуют престижные награды, среди которых премии *Grawemeyer Award for Music Composition (1998)*, *Musical America Composer of the Year (2003)*, *Musikpreis der Stadt Duisburg (2005)*, *Bach Prize of the Free and Hanseatic City of Hamburg (2011)*, Премия имени Д. Шостаковича (2012), *Grammy Award for Best Score Soundtrack for Visual Media, Academy Award for Best Original Score (2013)*. Его произведения выпускаются крупными издательствами (*Hal Leonard, Schirmer*) и звукозаписывающими компаниями (*Composers Recordings, Deutsche Grammophon, Koch International Classics, Sony Classical*), звучат на знаменитых театральных площадках и фестивалях, среди которых Мариинский театр, Метрополитен-опера, Лионская опера, Сантори-холл, Голландская национальная опера, Венская государственная опера, Хорватский национальный театр в Загребе, театральные и музыкальные фестивали в Москве, Эдинбурге, Вене, Риме, Лондоне, Париже.

Оперное творчество Тан Дуна на данный момент включает пять произведений – «Девять напевов» (1989), «Марко Поло» (1995), «Пионовая беседа» (1998), «Чай: зеркало души» (2002), «Первый император» (2006), в каждом из которых представлена оригинальная трактовка оперного жанра. Характеризуя музыкально-театральные произведения Тан Дуна, исследователи отмечают их принадлежность к эстетике постмодернизма, ставя во главу угла цитирование, диалогичность, мозаичность (см. об этом: [1]), либо относят их к «новой

волне» авангарда, обращая внимание на наличие в партитурах сплава элементов китайского фольклора, индийской, тибетской традиционной музыки и способов работы со звуком, а также создание композиций, характерных для авангарда [2, с. 24–30], либо анализируют творчество композитора с точки зрения влияния на него традиций китайской национальной культуры (см. об этом: [3; 4]). Однако оперы Тан Дуна невозможно адекватно осмыслить и интерпретировать без понимания эстетики и теории перформанса. Его включение в произведения способствует появлению оригинальной, расшатывающей академические устои трактовки жанра.

На протяжении последних десятилетий происходит процесс формирования и развития теории перформативности, основу для которой заложили работы театроведов Р. Шехнера¹, Х.-Т. Лемана², Э. Фишер-Лихте³. Предложенное ими понимание перформанса как формы спектакля, опирающегося на принципы постдраматического театра, оказалось универсальным и применимым в том числе в области музыкального театра.

Важнейшими особенностями перформанса являются особая функция зрителя, предполагающая его соучастие в художественных событиях, а также связь перформанса с ритуалом. На протяжении действия, подобно тому, как это происходит в ритуале, зрители-участники погружаются в лиминальное состояние, подразумевающее существование в «промежутке между положениями, предписанными законом, обычаем, условностями, церемониалом»⁴. Переживание лиминальности способствует обретению нового опыта, имеющего символическую надстройку, позволяет опробовать иную манеру поведения и

объединиться в сообщество (подробнее об этом см.: [5, с. 79–81]).

В качестве яркого примера воплощения спектакля-перформанса в оперном творчестве Тан Дуна рассмотрим «Девять напевов» – его раннюю работу, созданную на основе древних китайских текстов и имеющую ярко выраженную ритуальную основу. Несмотря на авторское обозначение «опера», произведение сложно соотнести с академическим пониманием жанра. В силу национального характера музыки и сценографии, а также благодаря синкретизму музыки, слова и танца оно вызывает ассоциации с традиционной пекинской оперой. Но каноны и этого жанра не соблюдены, так как в рассматриваемом опусе отсутствуют узнаваемые амплуа, костюмы, движения, стили пения.

Композитор обращается к одной из поэмы Цюй Юаня, трактуя её оригинальным образом. Литературный первоисточник состоит из одиннадцати стихотворений, девять из которых посвящены божествам⁵, принадлежащим к мифологии зарождающегося даосизма в южном царстве Чу, что и определило название поэмы. Два последних произведения являются гимном и молитвой⁶. В поэтическом цикле присутствует сюжетная канва, связанная с определённым повествованием, включающим литературные портреты с ярким и подробным описанием красоты внешнего облика богов и их сложного внутреннего мира, наполненного эмоциональными переживаниями. Так, более половины стихотворений содержат любовные мотивы. Они пронизывают тексты, посвящённые Горному духу – божественной красавице, сетующей на одиночество и тоску о возлюбленном; любящим супругам Господину и Госпоже реки

Сян, призывающим друг друга; великолепным Да Сымину и Шао Сымину, о встрече с которыми мечтает герой; ветреному богу Хэ-бо, странствующему в сопровождении юных дев и забывшему о своей прежней любви. Исследователи предполагают, что лирический герой, от чьего лица происходит обращение к духам природы, является шаманом. Характер их взаимоотношений представлен в виде любовных связей, что было типичным явлением для периода перехода от шаманизма к даосизму⁷.

Согласно замыслу Тан Дуна, либретто оперы составляет многоязыковую конструкцию, разрушающую линейность повествования, заложенную в поэме. Этому способствуют такие приёмы, как соединение текстов на разных языках (английском, китайском традиционном и в транслитерации пиньинь), размещение выбранных в свободном порядке строк, кратких фраз, словосочетаний, отдельных слов и даже слогов и фонем из первоисточника. В таблице 1 приведено сравнение текстов либретто из сцены «Дух воды» и лежащего в его основе фрагмента поэмы, посвящённого повелителю рек Хэ-бо. Из данного примера видно, что композитор процитировал лишь шестую, седьмую и часть восьмой строк стихотворения, свободно перемежая их с абстрактными слогами таким образом, чтобы создать аллюзию на древний текст и предоставить зрителям определённую свободу интерпретации.

Композиция оперы состоит из одного акта, разделённого на девять разделов-сцен, в которых частично соблюдается порядок размещения текстов первоисточника и вместе с тем нарушается их сюжетная логика. Первый («Солнце и луна») и девятый («Круги»)



Таблица 1. Опера «Девять напевов». Сцена «Дух воды». Сравнение текстов либретто и первоисточника
Table 1. Opera *Nine Songs*. Scene “Water Spirit.” Comparison of the texts of the libretto and the original source

Текст либретто	Оригинальный текст поэмы Цюй Юаня	Текст поэмы Цюй Юаня в переводе А. Гитовича ⁸
<p>Дух воды</p> <p>Chorus: – Har – Tsei – Yi – Tsei</p> <p>2 Voices: – Spirit does what Shi down in water? – Ride white turtle Shi chase wen fish.</p> <p>Chorus: – Har – Tsei – Yi – Tsei</p> <p>2 Voices: – With woman wander Shi on river island. – Rushing water Shi soon come down.</p> <p>Chorus: – Oh – Oh – Ch</p>	<p>九歌·河伯</p> <p>与女游兮九河，冲风起兮横波。</p> <p>乘水车兮荷盖，驾两龙兮骖螭。</p> <p>登昆仑兮四望，心飞扬兮浩荡。</p> <p>日将暮兮怅忘归，惟极浦兮寤怀。</p> <p>鱼鳞屋兮龙堂，紫贝阙兮珠宫。</p> <p>灵何为兮水中？乘白鼋兮逐文鱼，</p> <p>与女游兮河之渚，流澌纷兮将来下。</p> <p>子交手兮东行，送美人兮南浦。</p> <p>波滔滔兮来迎，鱼鳞鳞兮媵予。</p>	<p>Повелителю рек</p> <p>Я гуляю с тобой, Девять рек я с тобою проезжаю.</p> <p>Подымается ветер, Вздыхая свирепые волны.</p> <p>Нам вода колесницею служит И лотосы – балдахином,</p> <p>Два дракона – в упряжке И два – по бокам проплывают.</p> <p>На Куэньлунь поднимаясь, Глядим мы в далёкие дали,</p> <p>И витает душа В необъятно широком просторе.</p> <p>Скоро солнце зайдёт, А я всё забываю вернуться! –</p> <p>Лишь у дальнего берега Мысли от сна пробудятся.</p> <p>Дух! Палаты твои Чешуёй серебристой покрыты,</p> <p>Твой дворец – из жемчужин, Ворота – из раковин красных.</p> <p>О, зачем, Повелитель, Живёшь ты в воде постоянно, –</p> <p>Оседлав черепаху, Летающих рыб догоняешь?</p> <p>Вдоль могучей реки Я гуляю, Владыка, с тобою,</p> <p>На кипящие воды Гляжу я в невольном смятенье.</p> <p>Но ты, руки сложив, Далеко на восток уплываешь,</p> <p>И до южного берега. Следую я за тобою.</p>

разделы представляют собой приветствие главного божества и прощание с ним; во втором («Река»), третьем («Водный дух»), четвёртом («Повелители жизни»), пятом («Эхо вдали»), шестом («Затмение») и седьмом («В горах») представлены лишь абстрактные лингвистические обороты, сочетания слов и слогов, в которых скрыт намёк на стихотворения, наполненные любовной тематикой.

Композитор всячески подчёркивает музыкальную природу слова, а в отдельных моментах звуковые эффекты становятся частью музыкальной партитуры. Например, в текст либретто седьмой сцены «В горах» включён фрагмент на китайском языке, сам по себе обладающий определённой музыкальностью, и фрагмент, представляющий сочетание согласных звуков (*LD, T, P, bd, dl, KZ*), на основе которых рождается импровизированный саундскейп.

В драматургии оперы отсутствуют линейность и повествовательность, чему способствует оригинальная трактовка персонажей – они лишены имён и индивидуальных характеров. В свою очередь, и музыкальное развитие не способствует соединению сцен и разделов потому, что динамические процессы, связанные с чередованием кульминаций и спадов, происходят внутри них и не распространяются на логику музыкальной драматургии в целом. Смысловое наполнение вокальных партий также выходит за рамки академической традиции. В произведении содержатся небольшие сольные и ансамблевые разделы свободного строения, в которых композитор применил интонации речи различных китайских диалектов, соединив их с декламацией пекинской оперы. В результате сложился своеобразный

исполнительский стиль, балансирующий между академическим пением, криком и речитацией, где вокальные партии опираются на относительные звуковые расстояния между отдельными фиксированными высотами тона одного или нескольких голосов.

Для обозначения таких музыкальных эффектов композитор вводит авторскую нотацию, объясняя её следующим образом: «Я использовал пять линий и расстояния между ними. Пространство между линиями отражает не конкретную звуковысотность, а диапазон голоса, где верхние и нижние линии означают границы певческого диапазона. В произведении применено графическое отображение в пределах горизонтали и вертикали, единицами измерения времени являются секунды»⁹. Расшифровка и графическое пояснение особенностей нотации даны в предисловии к партитуре «Девяти напевов»¹⁰.

Примечательна трактовка оркестровой партии. Тан Дун, следуя древней китайской классификации, объединил инструменты в группы в соответствии с материалом их изготовления и тем самым представил возможности смешения тембров в рамках каждой из них. Так, в группу инструментов из бамбука входят ченг, набор брусков, бамбуковые флейты; в группу из шёлка – струнные щипковые инструменты пипа, лунная цитра, гуцинь; из металла – китайские тарелки, трубы, там-там, большой, малый и пекинский гонги, вибратон. Кожаные инструменты включают несколько китайских барабанов и том-том; деревянные – контрафагот, сону, маримбу; керамические – трубы, глиняные горшки, набор лун. Функция оркестра преимущественно колористическая. Он призван, с одной стороны, создать национальный



характер звучания и, с другой, усилить медитативность музыки.

Особый интерес с точки зрения заявленной проблематики вызывает ритуальный характер «Девяти напевов». Известно, что литературный первоисточник оперы – это поэтический цикл, согласно историческим сведениям, созданный для сопровождения обряда жертвоприношения народа страны Чу¹¹. М. Исаченкова обращает внимание на то, что структура некоторых стихотворений из поэмы Цюй Юаня точно соотносится с последовательностью действий шаманского ритуала, в частности, «описывает подготовку к его совершению, момент нисхождения духа и “прощание” шамана с духом»¹². Приведём краткое описание шаманского обряда в версии Цюй Юаня: «Начинается обряд с жертвоприношения: “Беру я гортензии и благовонья готовлю, вино подношу я и соус, приправленный перцем, и облако пара над жертвенным мясом клубится”. Перечисляются атрибуты, используемые для шаманского камлания: меч с яшмовой рукояткой, драгоценные камни, белая циновка, на которую должны низойти духи. Автор является главным действующим лицом ритуала, задаёт его ритм: “Бамбуковой палочкой бью в барабан осторожно, и медленной музыке вторит спокойное пенье, и с пеньем сливаются звуки свирелей и гуслей. Танцуют кудесницы – все в драгоценных одеждах”»¹³.

Тан Дун даёт определение своему произведению «опера-жертвоприношение», а из текстов поэмы наиболее подробно цитирует лишь первое и одиннадцатое стихотворения, то есть те, где описываются конкретные ритуальные действия. Композитор рассуждает о замысле оперы следующим образом: «Написанные для исполнения с танцем, му-

зыкой и драматическим действием, они [“Девять напевов”] наполнены красотой природы и таинством шаманского ритуала. Это созвучно моим ощущениям, которые были частью жизни в отдалённом сельском районе, где я вырос»¹⁴.

Важно, что Тан Дун не только разворачивает на сцене воображаемый ритуал. В произведении дана оригинальная трактовка партии дирижёра: он буквально руководит событиями, выполняя функцию шамана и приглашая зрителей стать соучастниками. «Девять напевов» открываются и завершаются сольной партией дирижёра, включающей пластические движения и декламацию. Композитор создаёт перформативную ситуацию, находясь в которой зрители невольно подключаются к некоему ритуальному действию.

Таким образом, трактовка оперного жанра в «Девяти напевах» выходит за пределы академической традиции, о чём свидетельствуют особенности построения либретто, музыкально-драматургические закономерности, трактовка партии дирижёра, способы построения вокальных и оркестровых партий. Концепция рассматриваемой оперы предполагает погружение зрителей в сакральную идею общения с даосскими божествами и приобщения к религиозно-философскому учению, с чем связано и обращение композитора к новой форме спектакля – к спектаклю-перформансу. Посредством создания семантической паутины и игры со смыслами композитор вовлекает зрителей в процесс самостоятельного выстраивания смыслового поля. Представленный в опере способ использования в действии элементов ритуала создаёт ощущение причастности к художественным событиям. Разрушение устоявшегося

соотношения между исполнителями и зрителями, отсутствие сюжетной фабулы и невозможность однозначного понимания событий способствуют появлению состояния лиминальности, ментального кризиса.

Примечания

- ¹ Schechner R. Performance Study: An Introduction. Oxfordshire: Routledge, 2020. 382 p.
- ² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
- ³ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
- ⁴ Цит. по: Фишер-Лихте Э. Указ. соч. С. 318.
- ⁵ Стихотворения «Владыке Востока Тай-И», «Владыке облаков», «Владыке реки Сян», «Владычице реки Сян», «Великому Повелителю жизни», «Малому Повелителю жизни», «Владыке Востока», «Повелителю Рек», «Горному духу» из поэмы «Девять напевов» соответственно посвящены божествам Дунхуан-тайи, Юньчжун-цзюнь, Сян-цзюнь, Сян-фужэнь, Да-сымин, Шао-сымин, Дун-цзюнь, Хэ-бо, Шань-гуй.
- ⁶ Гимн «Павшим за родину», молитва «Поклонение душе».
- ⁷ См. об этом: Исаченкова М. А. Религиозный синкретизм в произведениях Цюй Юаня // Христианство как интегрирующий фактор мировой культуры: сборник докладов XXIV международных Кирилло-Мефодиевских чтений. Минск: Христианский образовательный центр имени святых Мефодия и Кирилла, 2019. С. 441.
- ⁸ Из китайской и корейской поэзии / переводы А. И. Гитовича. М.: ГИХЛ, 1958. С. 98–99.
- ⁹ Tan Dun Notes // Tan Dun Nine Songs (a ritual opera after Qu Yuan). Composers Recordings Inc. (CRI), 1990. CD. P. 1.
- ¹⁰ Tan Dun About the Score // Nine Songs. Score. NY: G. Schirmer Inc., 1989. P. 2.
- ¹¹ Об истории создания поэмы Цюй Юаня «Девять напевов» см. подробнее: Алимов И. А., Кравцова М. Е. История китайской классической литературы с древности и до XIII в.: поэзия, проза: в 2 ч. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2014. С. 209.
- ¹² Там же.
- ¹³ Цит. по: Исаченкова М. А. Указ. соч. Там же.
- ¹⁴ Tan Dun Notes. Ibid.

Список источников

1. Сы Ян. Опера Тан Дуна «Марко Поло» в контексте постмодернизма // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1. С. 130–137. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-130-137
2. Юнусова В. Н., Дин Жун. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1. С. 23–34. DOI: 10.26176/otmroo.2021.33.1.003
3. Ло Синьцзе. Принципы отражения китайской национальной культуры в творчестве Тань Дуня // Музыковедение. 2022. № 3. С. 38–43. DOI: 10.25791/musicology.3.2022.1242
4. Чжу Линьцзи. Концепция органической музыки Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 116–125. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125



5. Кисеева Е. В., Дёмина В. Н. Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 77–87. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087

Информация об авторах:

Е. В. Кисеева – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова; профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет.

В. Ю. Кисеев – кандидат искусствоведения, заведующий студией звукозаписи, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова.

 **References** 

1. Si Yang. Tan Dun's Opera *Marco Polo* in the Context of Postmodernism. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii = Cultural Studies of Russian South*. 2022. No. 1, pp. 130–137. (In Russ.) DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-130-137

2. Yunusova V. N., Ding Rong. Modern Chinese Opera (Late XX – Early XXI Centuries) and “The First Emperor” by Tan Dun. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2021. No. 1, pp. 23–34. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2021.33.1.003

3. Luo Xinjie. Principles of Reflecting Chinese National Culture in the Works of Tan Dun. *Musicology*. 2022. No. 3, pp. 38–43. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.3.2022.1242

4. Zhu Linji. Tan Dun's Conception of Organic Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 116–125. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125

5. Kiseyeva E. V., Dyomina V. N. Mythological Models and Ritual Forms in Contemporary Musical Theater Performance. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 77–87. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087

Information about the authors:

Elena V. Kiseyeva – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory; Professor at the Art and Kraft Department, Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University.

Vasily Yu. Kiseyev – Cand.Sci. (Arts), Head of the Recording Studio, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 14.10.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 21.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 23.11.2022





ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Теория и история культуры

Научная статья

УДК 141.2

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.136-146



Массовая культура эпохи метамодерна в свете философии постмодернизма

Надежда Александровна Царёва

*Дальневосточный государственный технический
рыбохозяйственный университет,*

г. Владивосток, Россия,

nadezda58@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6179-3978>

Аннотация. Массовая культура является важнейшим феноменом общества, без которого сложно представить реальность XXI века. Эпоха постмодерна повлияла на качество массовой культуры метамодерна. Для понимания её новых характеристик и форм существования важно обозначить связь с философией постмодернизма. Цель данной статьи – исследовать ризоматическую модель культуры философии постмодернизма и выявить в ней основания трансформации массовой культуры в эпоху метамодерна. Автор систематизирует оценки массовой культуры XXI века, определяет её особенности в парадигме культуры метамодерна, используя ризома-анализ в качестве научного подхода.

На основе осмысления ризоматической модели культуры в философии постмодернизма сделан вывод: сформулированные постмодернистской философией идеи децентрации, множественности, плюральности во многом объясняют новые характеристики массовой культуры. Она может рассматриваться как открытая система, обладающая креативным потенциалом самоорганизации и в различных социокультурных системах приобретающая новые свойства. Противоречивые оценки современной массовой культуры в XXI веке позволяют выявить как негативные её характеристики (развлекательный характер, коммерциализация, создание виртуальной реальности, манипуляция сознанием, угроза национальной культуре и др.), так и позитивные (демократичность, доступность, массовость и др.). Применение концепта ризомы в качестве метода помогает изучить особенности массовой культуры, раскрыть новые грани феномена эпохи метамодерна. Трансформация массовой культуры выразилась в синтезировании культуры элитарной и массовой, искусства и обыденности, реального и идеального.

Ключевые слова: массовая культура, культура повседневности, философия постмодернизма, постмодерн, метамодерн, ризома-анализ, ризоматическая модель культуры

Для цитирования: Царёва Н. А. Массовая культура эпохи метамодерна в свете философии постмодернизма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 136–146. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.136-146

Theory and History of Culture

Original article

Mass Culture of the Postmodern Epoch in Light of the Philosophy of Postmodernism

Nadezhda A. Tsareva

*Far Eastern State Technical Fisheries University, Vladivostok, Russia,
nadezda58@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6179-3978>*

Abstract. Mass culture presents the most important phenomenon of society without which it becomes difficult to perceive the realities of the 21st century. The postmodern era has exerted influence on the qualities of the mass culture of the metamodern age. In order to understand its new characteristic features and forms of existence it is important to indicate the connection with the philosophy of postmodernism. The aim of the present article is to research the rhizomatic model of culture of philosophy of postmodernism and to reveal in it the bases of the transformation of mass culture in the metamodern epoch. The author systematizes the evaluations of 21st century mass culture, defines its peculiarities in the paradigm of the culture of the metamodern age with the use of rhizome-analysis as a scholarly approach.

On the basis of comprehension of the rhizomatic model of culture in the philosophy of postmodernism the conclusion is arrived at: the ideas of decentration, multiplicity and plurality explain in many ways the new characteristic features of mass culture. It may be examined as an open system endowed with the creative potential of self-organization and acquiring new features in various sociocultural systems. The contradictory evaluations of contemporary mass culture in the 21st century make it possible to reveal both its negative (its entertaining character, commercialization, creation of virtual reality, manipulation of consciousness, a threat to national culture, etc.) and its positive characteristic features (its democratic quality, accessibility, mass character, etc.). Application of the concept of the rhizome as a method makes it possible to study the particularities of mass culture, to open up new verges of the phenomenon of the metamodern epoch. The transformation of mass culture expressed in synthesizing the elite and mass cultures, art and mundanity, the real and the ideal.

Keywords: mass culture, culture of mundanity, philosophy of postmodernism, postmodern, metamodern, rhizoma-analysis, rhizomatic model of culture

For citation: Tsareva N. A. Mass Culture of the Postmodern Epoch in Light of the Philosophy of Postmodernism. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 136–146. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.136-146

Эпоху модерна, начиная с 70-х годов XX века, сменяет эпоха постмодерна. Переход к постиндустриальному обществу, научная революция в сфере микромира, генетики, инфор-

матики создают глобальное общество с универсальными коммуникациями. В настоящий период технологическое, политическое, социальное развитие обусловило новую стадию развития общества –

эпоху метамодерна¹. Происходит и смена культурной парадигмы [1]. В настоящий период мир существует в ситуации роста информационного взаимодействия. Сфера СМИ, соцсетей, интернета является благодатной почвой для продвижения массовой культуры, формирующей сознание и мировоззрение человека. Эволюцию общества и культуры ещё в середине XX века Г. Маклюэн связывал со средствами коммуникации. Философ полагал, что аудиовизуальная культура, которая пришла на смену книжной, создала иную массовую культуру. В XXI веке вследствие изменений социокультурной ситуации феномен массовой культуры и тенденции её развития нуждаются в новом осмыслении.

Понятие «массовая культура» появилось в 1940-е годы. Оказавшиеся в американской эмиграции представители Франкфуртской школы М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Г. Маркузе, Э. Фромм и другие наблюдали явления культуры и формы её трансляции, созданные технологическим прогрессом. Индустриальное общество, стандартизированные формы жизни породили массовую культуру. Критика философами современных им явлений отразилась уже в определениях. Т. Адорно называл массовую культуру в связи с угрозой духовности «низовой», «бульварной»; Г. Маркузе – «аффирмативной культурой», которая, подобно религии, создаёт виртуальный мир, заменяющий реальность иллюзиями. При этом доминирует критическое отношение к культуре стандартизации, обезличивания, формирующей «одномерного человека» (Г. Маркузе).

В современной научной литературе выстраивается синонимичный ряд понятий: «массовая культура», «развлекательное искусство», «популярная культу-

ра», «медиакультура», «культура досуга» и др. Различия существуют и в содержании понятия «массовая культура». В самом широком смысле культуру, отвечающую запросам большей части общества и доступную благодаря информационным технологиям, называют массовой. Многообразие трактовок дефиниции обусловлено различающимися подходами к пониманию её сущности [2, с. 443].

В научной литературе второй половины XX века аналитика феномена массовой культуры представлена широко: Д. Белл, Э. Шиллс, О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, Э. Фромм и др. В отечественной науке этим проблемам посвящали свои работы А. Костина, К. Разлогов, Г. Кнабе и др. Обзор подходов к понятию «массовая культура» представлен в работе В. Туркиной и Е. Антоновой². Авторы выделяют этапы в развитии представлений о культуре, рассматривают ряд её дефиниций. Наиболее релевантной для анализа массовой культуры в эпоху метамодерна представляется формулировка Д. Смолкиной как «поля, где определяются, закрепляются и переопределяются значения, смыслы, пронизывающие жизнь обычного человека... Культура есть способ жизни, совокупность повседневных практик»³.

Различные аспекты массовой культуры XXI века представлены в ряде публикаций. Е. Тишкина исследует взаимоотношения массовой и элитарной культуры⁴; Г. Литвинцева, анализируя современную массовую культуру, приходит к выводу о постепенном стирании границ с элитарной⁵; о влиянии изменений в духовной сфере общества на массовую культуру размышляет С. Петрова [3].

Связь феномена массовой культуры и философии постмодернизма освещена не так широко. Тем не менее исследование



массовой культуры в контексте философии постмодернизма представлено в работах Е. Челидзе⁶ (освещаются особенности массовой культуры XXI века), Т. Афанасьевой⁷ (анализируются интегрирующая и адаптивная роль массового искусства в информационном пространстве в эпоху постмодерна).

И хотя в эпоху метамодерна сохраняются основные черты культуры эпохи постмодерна конца прошлого века, важно понять изменения качества, состояния и значения для человека и общества массовой культуры в XXI веке, что обуславливает актуальность данного исследования. Особый интерес представляет ризоматическая модель культуры в философии постмодернизма, которая содержит в себе теоретическое обоснование трансформации массовой культуры эпохи метамодерна и позволяет прогнозировать тенденции её развития.

Научная новизна настоящей статьи заключается в применении ризома-анализа в процессе изучения трансформации массовой культуры XXI века, выявления оснований для изменения качеств и форм массовой культуры эпохи метамодерна в ризоматической модели культуры Ж. Делёза и Ф. Гваттари.

Цель статьи – выявить теоретическое обоснование трансформации массовой культуры в эпоху метамодерна в ризоматической модели культуры философии постмодернизма. Систематизация противоречивых оценок современной массовой культуры в современный период способствует решению основных задач исследования – показать присутствующие в ризоматической модели культуры характеристики массовой культуры эпохи метамодерна и раскрыть новые смыслы и качество массовой культуры в парадигме культуры метамодерна. Важ-

но систематизировать представления о качестве феномена массовой культуры эпохи метамодерна и проанализировать её амбивалентное значение для человека и общества в XXI веке. При этом практическая значимость связана с пониманием значения массовой культуры в жизни субъекта и общества. Знание сущности массовой культуры поможет человеку избежать манипуляции сознанием, активизировать процесс саморазвития.

Ризоматическая модель культуры постмодернизма

Теоретики постмодернизма – философского направления последней трети XX века – Ж. Бодрийяр, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Делёз, Ф. Гваттари и др., ощущая изменение культурной парадигмы, осуществили рефлексию действительности. Одними из основных идей стали децентрализация, антирационализм, антидогматизм, плюрализм.

Ж. Делёз и Ф. Гваттари в результате анализа современной им культуры создали ризоматическую модель культуры, отличающуюся от линейной модели. Философы выделили два периода в истории культуры. Первый период традиционной культуры – «оседлой», «территориальной» – это классическая культура, в основе которой лежит принцип мимесиса. Подражание «единому как субъекту или объекту, естественной или духовной сущности как образу мира»⁸, отражение реальности становится осью, вокруг которой происходит динамика многообразных явлений. Искусство этого периода подобно кальке, фотографии. Это книжная культура с господством логики и идеи детерминизма. Образом классической культуры выступает дерево, где все его элементы имеют генетическую связь.

Культуру конца XX века философы называют «кочевой», поскольку в динамике своего развития она «детерриторизирует», разрушает основания «оседлой» традиционной культуры. В концепции культурной динамики («культурного нонмадизма») Делёз и Гваттари прогнозируют её трансформацию. Утилитарное искусство, стандартизированные формы существования, нормы общественного прагматизма, создаваемые традиционной культурой, будут заменены новой «культурой корневища».

Онтология Делёза, отрицающая упорядоченность оппозиций как основание бытия, дала толчок для построения новой модели культуры. Только многочисленные различия, существующие без единого центра, разнообразно взаимодействующие друг с другом, структурируют мир. В работе «Ризома» (1976) Делёз и Гваттари объясняют своё представление о процессах действительности с помощью метафоры ризомы – корневища. Отростки, побеги, волоски корневища разнообразны и динамичны. Они постоянно отмирают, отрастают и взаимодействуют со всем, что вокруг них. Реальность, как корневище (ризома), вторгается в разные эволюционные цепочки и образует «поперечные связи» между «дивергентными» линиями развития. Ризома имеет различные формы, она растёт «разом во все стороны», она абсолютно нелинейна и потому практически неуничтожима. Ни одна из структур ризомы «не имеет приоритета перед другой». Генетическая ось в ризоме отсутствует, у неё нет начала и конца, нет внутреннего и внешнего, она растёт из середины и выходит за пределы центра. «Ризома постоянно сопрягает семиотические звенья, организацию власти, обстоятельства, отсылающие к искусству и науке, общественной борь-

бе. Семиотическое звено подобно клубню, вбирающему самые разнообразные анти – не только лингвистические, жестикуляльные, мыслительные: нет языка в себе, универсального языка, есть соревнование диалогов, наречий, жаргонов, специальных языков...»⁹.

Многообразие форм бытия и безграничность ризомы позволяют представить её как самостоятельно существующую систему. Основными характеристиками ризоматической культуры постмодерна как системы являются также нелинейность, плюральность, открытость, децентрированность. Понятие ризомы в широком смысле охватывает всю действительность. Человек, культура, мир ризоматичны. Разнородные составляющие ризомы неразрывно связаны; взаимодействуя между собой, они организуют пространство мира как открытую систему, сопрягающуюся с другими системами. Следовательно, культура в эпоху постмодерна, обладая креативным потенциалом саморазвития и самоорганизации, свободно развивается, и динамика этого процесса зависит от контактов с другими системами.

Таким образом, постмодернизм отрицает одностороннюю трактовку бытия и культуры и предлагает модель культуры как системы, где множественные и равноправные элементы сосуществуют вне структурных и иерархических связей.

Принцип децентрации и идеи плюрализма отразились на отношении постмодернизма к массовой культуре. Необходимо подчеркнуть, что именно с философии постмодернизма начинается отказ от радикально негативного отношения к массовой культуре. Безусловно, философы в своих размышлениях говорят о пустых образах, симулякрах, виртуальной реальности как продуктах



массовой культуры. Тем не менее модернистская критика массовой культуры в постмодернизме сменяется на толерантное отношение как к феномену, имеющему право на существование.

Прежде всего постмодернистская идея множественности и разнообразия стирает границы между традиционной культурой и массовой, обыденным и высоким. Рефлексия массовой культуры в постмодернизме выражалась в его внимательном отношении к повседневному бытию человека, который во всех сферах своего существования имеет право на выбор. Человеческая экзистенция многогранна, эмпирическое существование и высокие помыслы в бытии человека создают его уникальность. С точки зрения постмодернизма, массовая культура необходима обществу. Постмодернизм, по мнению М. Щавелевой, впервые представил культуру, в том числе и массовую, как культуру повседневности: «не только произведения искусства», но и способы особого «духовного потребления, и образ жизни, и язык»¹⁰. Философия постмодернизма по-новому оценивает массовую культуру: нет высокого, среднего, низкого, есть разнообразность, динамичность и взаимосвязь различных типов культур. По словам Е. Челидзе, «постмодернизму оказались близки родовые черты массовой культуры: плюрализм, мозаичность, признание повседневности, доверие к наивной профанности. Массовая культура формировалась как симптом нарастания постмодернистских тенденций, но и сама она оказалась одним из «доверенных лиц» постмодернизма»¹¹.

Постмодернизм обосновал прогноз на дальнейшую технизацию жизни, компьютеризацию пространства, которые станут основанием для активной дина-

мики развития СМИ, а значит, и массовой культуры.

Из этого следует, что философия постмодернизма дала основания нового понимания массовой культуры и отношения к ней. Ризоматическая модель культуры содержит основные положения синергичной концепции саморазвивающихся систем. Синергичная модель мира представляет его в виде сети, где все разнообразные и множественные элементы переплетены и взаимодействуют. В русле этой концепции массовая культура предстаёт как система, саморазвивающаяся и взаимодействующая с другими системами общества. Следовательно, в связи с изменением социокультурной действительности происходит трансформация качеств массовой культуры эпохи метамодерна. Модель Делёза и Гваттари обосновывала новые качества массовой культуры будущей эпохи метамодерна.

Массовая культура эпохи постмодерна и метамодерна

Социальная действительность и развитие медиаиндустрии начала XXI века обусловили высокую культурную динамику. В информационную эпоху формируется новая электронная культура, интернет-культура. В оценке Л. Боевой, система электронной культуры предстаёт как «особая сфера деятельности человека, связанная с созданием цифровых объектов и феноменов, симуляций объектов “живой” культуры, виртуальных пространств, процессов и явлений» [4, с. 86].

В культурной парадигме эпохи метамодерна формируются новые качества массовой культуры. Благодаря компьютеризации и цифровизации средства массовой информации стирают границы времени и пространства. Массовая культура

в аудиовизуальных формах предлагает человеку недоступные прежде возможности: познание культуры различных времён и народов, существование в различных образах, сильное эмоциональное переживание.

Меняется и отношение к массовой культуре. В XX веке преобладала её критика: раздавались упреки в том, что она делает людей единообразными, создаёт «массового человека». И в настоящее время продолжают настаивать на доминировании отрицательных сторон массовой культуры. И. Петров отмечает: «Негативная оценка массовой культуры имманентна обществу потребителей, их вкусам и желаниям. Структура и содержание массовой культуры общества потребителей детерминирована изменениями, происходящими в самой массе. Сегодняшняя масса – это сочетание “безличных” людей, объединённых единой системой ценностей и общим вкусом потребляемой продукции: моды, развлечений, образов, информации и т. п.» [2, с. 447].

Можно перечислить ряд негативных характеристик, которыми «награждают» массовую культуру:

- культуриндустрия, предлагающая стандартизированные образы и модели поведения, имеет развлекательный характер;
- создание виртуального пространства, иллюзорных образов;
- двойственный характер ощущений – сочетание вины за трату времени и потенциала и чувства удовольствия;
- манипуляция сознанием, навязывание определённых потребностей, когда человек лишается эстетической свободы, свободы выбора;
- угроза национальной культуре, массив произведений невысокого каче-

ства, упрощённые формы в искусстве, засилье ремейков;

- коммерческий характер.

По мнению А. Костиной, массовой культурой является «производство определённого типа сознания – пассивного и нетворческого, ориентация на вкусы и потребности “среднего человека”, использование СМИ как важнейшего канала распространения и потребления бездуховных ценностей»¹².

Как сложное явление массовая культура всегда оценивалась неоднозначно. И наряду с критикой назывались такие положительные её черты, как массовость, доступность, демократичность, актуальность (произведение создаётся как ответ на запрос общества). Эмоционально разгружая, популярное произведение помогает осуществить релаксацию, снять стресс.

Необходимо подчеркнуть, что тенденция отмечать положительные качества массовой культуры начинается с философии постмодернизма. И в настоящий период отношение исследователей к массовой культуре эпохи метамодерна существенно изменилось.

В русле постмодернистских представлений культура понимается как открытая система, в которой человек находится в тесной взаимосвязи с окружающим миром. Социокультурная ситуация меняется, и происходят ценностные изменения явлений действительности. Меняется как сама массовая культура, так и отношение к ней. Следует назвать следующие характеристики массовой культуры эпохи метамодерна.

1. В обществе интернет-культуры, соцсетей и цифровой среды массовая культура социализирует и интегрирует индивидов в современном мире. Формируется новая цифровая культура, внутри

которой развиваются интерактивные связи, межсоциальные формы коммуникации [4, с. 85].

2. Философия постмодернизма указала на процесс взаимного переплетения элитарной и массовой культур – диффузию культуры. В XXI веке эта тенденция становится реальностью. Стираются различия между высоким и низким искусством. Важным фактором развития процесса сближения является доминирование в пространстве современной культуры мультимедийных каналов, сетевых ресурсов и платформ. Медиакультура объединяет все виды аудиовизуального творчества, она «актуализирует доцифровой литературный текст, стирая границы между элитарной и массовой культурой, но при этом побуждая в массовой аудитории интерес к эстетическому освоению действительности» [5, с. 31].

3. В центре внимания элитарной и массовой культуры оказывается бытие человека во всём разнообразии его форм и содержания: «Массовая культура предстаёт данностью сегодняшней общественной жизни, репрезентирует её, но она же выражает и направленность к будущему – в частности, уравнивание и взаимопроникновение массовых и элитарных форм, распад их рангового порядка, нарастание плюрализма. Такие тенденции свидетельствуют о наступлении новой культурной эпохи, черты которой “проглядывают” во всех сферах жизни»¹³.

А. Флиер рассматривает феномен массовой культуры как основание новой культуры, «обыденной культуры», культуры повседневности¹⁴. Массовая культура отказывается от иерархического подхода к составляющим бытие человека. Происходит ассимиляция культурных ценностей. И обыденно-повседневное

существование человека становится предметом искусства. Массовая культура сближает искусство и обыденность, организует обыденное сознание: «Метамодерн воспринимает мир и культуру как один общий поток смыслов, поэтому возникает потребность не только получать контент – но и переживать его как опыт»¹⁵. Востребованность вещей, моды, еды, а также стиль, образ жизни и т. д. формируются через трансляцию массовой культурой.

4. Наблюдается сплав реальности и художественного творчества в произведениях массовой культуры. По мнению исследователей, для неё характерна артизация – перевод в художественную сферу политических, экономических, социальных событий [6, с. 82]. Произведения массовой культуры компенсируют отсутствие позитивного в реальности, переформатируют события по желанию человека. Виртуальный и реальный миры своеобразно соединяются в произведении и создают иллюзию идеального. Возможность такого синтеза связана с процессами цифровизации в сфере культуры: создаётся «гибридное» искусство, соединяющее технологии и творческую деятельность, где технологии могут иметь определяющее для творчества значение [7, с. 69].

Таким образом, очевидная трансформация массовой культуры обусловлена социокультурными изменениями. В обществе потребления массовая культура предстаёт как культура повседневной жизни. Большой массив её продукта обусловлен разнообразными средствами коммуникации, соцсетями и информационными каналами. Эти характеристики массовой культуры позволяют ей динамично развиваться и быть востребованной для всего человечества.

Итак, методы анализа и синтеза, обзор и систематизация научной литературы, применение концепта ризомы позволили изучить особенности массовой культуры эпохи метамодерна, её тесную связь с философией постмодернизма и привели к следующим выводам:

– ризоматическая модель культуры даёт основания рассматривать массовую культуру как открытую систему, обладающую креативным потенциалом самоорганизации. В различных социокультурных системах массовая культура приобретает новые характеристики и свойства;

– систематизация противоречивых оценок современной массовой культуры в XXI веке позволяет назвать как негативные её характеристики (развлекательный характер, коммерциализация, создание виртуальной реальности, манипуляция сознанием, угроза национальной культуре и др.), так и позитивные (демократичность, доступность, массовость и др.);

– постмодернизм отказался от однозначной критики массовой культуры и обосновал тенденции её развития в грядущем столетии. Трансформация массовой культуры эпохи метамодерна выразилась в синтезировании культуры

элитарной и массовой, искусства и обыденности, реального и идеального.

Массовая культура является важнейшим феноменом общества, без которого сложно себе представить реальность XXI века. Культура эпохи постмодерна повлияла на качества массовой культуры метамодерна. Ризоматический подход к пониманию массовой культуры позволил раскрыть новые грани этого феномена. Сформулированные постмодернистской философией идеи децентрации, множественности, плюральности во многом объясняют её новые характеристики. Рассмотренные основные качества и тенденции развития позволяют говорить о том, что массовая культура сохраняет высокую степень влияния на общественное и личное сознание, и это влияние имеет амбивалентный характер.

Развитие науки и техники, создание и распространение более качественных и разнообразных коммуникативных технологий как основы динамичного развития массовой культуры вызывают необходимость рефлексии массовой культуры в изменившемся мире. Размышления о тенденциях её развития представляются актуальными и эвристичными.

Примечания

¹ Вермюлен Т., Аккер Р. Заметки о метамодернизме.

URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (дата обращения: 09.12.2021).

² См.: Туркина В. Г., Антонова Е. Л. Массовая культура в её современных феноменах // Наука. Искусство. Культура. 2019. № 2. С. 56–62.

³ См.: Смолкина Д. В. Трансформация массовой культуры в постиндустриальном обществе: автореф. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2012. С. 8.

⁴ См.: Тишкина Е. И. Элитарность и массовость как феномены бытия культуры: автореф. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2012. 21 с.

⁵ См.: Литвинцева Г. Ю. Ценностная природа массовой культуры в эпоху постмодерна // Ценности и смыслы. 2014. № 3. С. 51–62.

⁶ См.: Челидзе Е. И. Массовая культура в эпоху постмодернизма // Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 3. С. 101–110.



⁷ См.: Афанасьева Т. Ю. Функции массовой культуры в дискурсе постмодерна // Современные тенденции развития науки и технологий. 2017. № 2. С. 94–95.

⁸ См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома // Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. М.: Астрель, 2010. Гл. 1.

URL: https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm (дата обращения: 03.11.2022).

⁹ Там же.

¹⁰ См.: Щавелева М. Б. Некоторые аспекты влияния массовой культуры на общественное сознание // Вестник Красноярского государственного педагогического университета имени В. П. Астафьева. 2019. № 2. С. 81–86.

¹¹ Челидзе Е. И. Указ. соч.

¹² См.: Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М.: ЛКИ, 2008. 350 с.

¹³ Челидзе Е. И. Указ. соч.

¹⁴ См.: Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М.: Академический проект, 2000. 496 с.

¹⁵ См.: Хлыщёва Е. В. Метамодерн как новое мировидение. Синтез массового и элитарного // Вопросы элитологии. 2021. № 2. С. 49–56.

Список источников

1. Царёва Н. А., Кулешов В. Е. Синтез форм культуры как основная парадигма постмодерна и метамодерна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 167–178. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.167-178

2. Петров И. Ф. О массовой культуре и её сущности // Бюллетень науки и практики. 2019. Т. 5, № 7. С. 441–447. DOI: 10.33619/2414-2948/44/58

3. Петрова С. И. Массовая культура как результат трансформации духовной сферы общества // Бюллетень науки и практики. 2019. Т. 5, № 7. С. 435–440. DOI: 10.33619/2414-2948/44/57

4. Баева Л. В. Развитие системы электронной культуры и дифференциация современного социогуманитарного знания // Философские науки. 2018. № 6. С. 83–99. DOI: 10.30727/0235-1188-2018-6-83-99

5. Солдаткина Я. В. Литература в Сети Интернет и основные направления развития медиаккультуры: доцифровой текст и его сетевые трансформации // Наука и школа. 2021. № 1. С. 29–38. DOI: 10.31862/1819-463X-2021-1-29-38

6. Поливина М. А., Кокуашвили Н. Б., Олонец С. Б. Массовая культура в современном обществе и её воздействие на молодёжное сознание // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2021. № 11 (1). С. 80–84. DOI: 10.23672/u5427-9490-8224-f

7. Ермакова М. А. Цифровая культура и новые формы СМИ: особенности воздействия на аудиторию // Культурное наследие России. 2021. № 1. С. 66–73. DOI: 10.34685/НИ.2021.32.1.009

Информация об авторе:

Н. А. Царёва – доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин.

References

1. Tsareva N. A., Kuleshov V. E. Synthesis of Cultural Forms as the Key Paradigm of the Postmodern and Metamodern Eras. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 167–178. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.167-178
2. Petrov I. F. Mass Culture and Its Essence. *Bulletin of Science and Practice*. 2019. Vol. 5, No. 7, pp. 441–447. (In Russ.) DOI: 10.33619/2414-2948/44/58
3. Petrova S. I. Mass Culture as a Transformation Result of the Society Spiritual Sphere. *Bulletin of Science and Practice*. 2019. Vol. 5, No. 7, pp. 435–440. (In Russ.) DOI: 10.33619/2414-2948/44/57
4. Baeva L. V. The Development of E-Culture and Differentiation of the Modern Social Sciences and Humanities. *Russian Journal of Philosophical Sciences*. 2018. No. 6, pp. 83–99. (In Russ.) DOI: 10.30727/0235-1188-2018-6-83-99
5. Soldatkina Ya. V. Literature on the Internet and the Main Directions of Media Culture Development: Pre-digital Text and its Network Transformations. *Science and School*. 2021. No. 1, pp. 29–38. (In Russ.) DOI: 10.31862/1819-463X-2021-1-29-38
6. Polivina M. A., Kokuashvili N. B., Olonets S. B. Mass Culture in Modern Society and Its Impact on Youth Consciousness. *Humanities, Socio-Economic and Social Sciences*. 2021. No. 11 (1), pp. 80–84. (In Russ.) DOI 10.23672/u5427-9490-8224-f
7. Ermakova M. A. Digital Culture and New Forms of Mass Media: Features of Impact on the Audience. *Cultural Heritage of Russia*. 2021. No. 1, pp. 66–73. (In Russ.) DOI: 10.34685/HI.2021.32.1.009

Information about the author:

Nadezhda A. Tsareva – Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines.

Поступила в редакцию / Received: 18.11.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 14.12.2022

Принята к публикации / Accepted: 16.12.2022





ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Современное образование и музыкальная наука

Научная статья

УДК 78.01+378

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.147-155



Академическое музыкальное искусство в контексте академизации

Дмитрий Иванович Варламов

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,

г. Саратов, Россия,

varlamov2004@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7742-5037>

Аннотация. В статье отмечается повышение в наше время интереса к осмыслению искусствоведческих понятий «академическое искусство», «академизация» и др.: даётся несколько определений и формулируется их научная оценка. Предлагается авторская концепция академизации музыкального искусства и тесно связанного с ним образования: демонстрируются и обосновываются новые дефиниции названных понятий, намечаются методологические подходы, определяются контуры основных закономерностей (десинкретизация, унификация, естественный отбор) и тенденций (позитивных и негативных), выделяются типы (естественная и искусственная), виды (глобальная и индивидуальная), технологии (отчуждение, гравитация, социализация) академизации искусства и образования, выявляются сущность и парадигмы фольклора и академического искусства, разрабатывается модель академизации. Также даются определения новым понятиям: «постакадемический синдром», «десинкретизация», «отчуждение», «социализация» и др. Основные выводы исследования сосредоточены вокруг перспектив изучения процессов академизации музыкального искусства, поскольку открытые автором как позитивные, так и негативные тенденции (среди которых важнейшими являются снижение коммуникативной функции современного искусства, дедемократизация и нивелирование национальных особенностей творчества), способны существенно повлиять на его будущее, а значит, их регулирование может стать инструментом формирования этого будущего.

Ключевые слова: академическое музыкальное искусство, академизация, постакадемический синдром

Для цитирования: Варламов Д. И. Академическое музыкальное искусство в контексте академизации // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 147–155. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.147-155

Modern Education and Music Scholarship

Original article

The Art of Academic Music in the Context of Academization

Dmitri I. Varlamov

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory,
Saratov, Russia,*

varlamov2004@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7742-5037>

Abstract. The article observes the present-day increase of interest in the comprehension of the conceptions, related to art studies, such as “academic art,” “academization,” etc.: several definitions are provided and their scholarly evaluation is formulated. The authorial conception of the academization of the art of music and the education which is closely connected with it is given: new definitions of the indicated conceptions are demonstrated and substantiated, methodological approaches are contemplated, the contours of the main regular occurrences (such as desyncretization, unification and natural selection) and tendencies (positive and negative), allocations are made of various types (the natural and the artificial), perspectives (the global and the individual) and technologies (subtraction, gravitation, socialization) of academization of art and education, the substance and paradigms of folklore and academic art are disclosed, a model of academization is elaborated. Definitions are also given of new conceptions: “post-academic syndrome,” “desyncretization,” “subtraction,” “socialization,” etc. The main conclusions of this research are concentrated around the prospects of studying the processes of academization of the art of music, since both the positive and the negative tendencies discovered by the author (the most important of which are the reduction of the communicative function of contemporary art, the dedemocratization and the leveling of the national traits of art) are capable of influencing its future substantially, which means that their regulation may become the instrument of formation of this future.

Keywords: art of academic music, academization, post-academic syndrome

For citation: Varlamov D. I. The Art of Academic Music in the Context of Academization. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 147–155. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.147-155

С о времени выхода в свет статьи «К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве», опубликованной автором этих строк в 2008 году, заметно повысился интерес к осмыслению и определению понятий, обозначенных в её названии. И это не случайно: исключительно сложно определить сущность глобальных, многогранных и необъятных по масштабам феноменов! Но развитие искусствоведения

как науки безоговорочно требует совершенствования понятийного аппарата.

Как отмечено в названной статье, слово «академия» и производные от него понятия «академизм», «академизация», «академическое искусство» довольно часто используются в практическом обиходе и научном знании, среди специалистов в области искусствоведения. Однако истолкование их содержания в научной и справочной литературе отличается

неоднородностью и противоречивостью¹. То есть эти понятия не имеют не только однозначного денотата, но и сформировавшихся дефиниций.

Так, под академизацией зачастую понимают достижение некоего высокого уровня развития искусства², превращение в норму, образец и основу художественной школы, какого-либо конкретно-исторического направления в искусстве³ либо процесс приобретения музыкальным инструментом необходимых качеств академического искусства (репертуар, профессиональное исполнительство, преподавание)⁴ [1], преобразование консерваторий в научно-исследовательские учреждения [2], проникновение популярной музыки в систему высшего образования [3] или в симфоническую музыку [4], а также даже получение статуса академического учреждения и то, как традиционные профессии находят свой путь в университеты. Конечно, корень этих терминов напрямую направляет нас к учебным заведениям, но в данном случае меняются местами причина и следствие, поскольку система обучения сама есть следствие академических процессов в искусстве, а не их причина (хотя, безусловно, система обучения активизирует академические процессы).

Ещё сложнее с определением понятий «академическое музыкальное искусство» и «академическая музыка». В отечественной практике, кроме наших определений⁵, удалось найти лишь одну дефиницию в Концепции развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 года, которая определяет академическую музыку как «совокупность музыкальных жанров профессионального музыкального искусства письменной традиции, возникших и развивающихся на основе универ-

сальной системы музыкального языка, вбирающей в себя традиции всех национальных школ и являющейся достоянием мировой музыкальной культуры»⁶.

Несмотря на то, что данное определение дано не в научном трактате, а в правительственном документе, нужно отдать должное авторам – они вполне грамотно сформулировали дефиницию данного понятия, достаточно приблизившись к сущности явления. Следует лишь обратить внимание на два обстоятельства: академическая система музыкального языка является не универсальной, а унифицированной (поскольку аккумуляция различных традиций в единую систему – это процесс унификации), хотя сама академическая музыка – действительно направление универсальное; кроме того, использование термина «профессиональное» в данном определении не совсем корректно, так как это понятие социальное, демонстрирующее отношение к профессии, а музыка не может принадлежать только профессионалам, она универсальна (вспомним триаду Б. Асафьева: композитор – исполнитель – слушатель) и потому без её восприятия обществом нежизнеспособна.

Своеобразную трактовку понятия можно найти в интернете: «Академическая музыка (*серьёзная музыка, светская, профессиональная*) – музыка, находящаяся в отношении преемственности прежде всего к сформировавшимся в Европе в XVII–XIX веках музыкальным жанрам и формам (опера, симфония, соната и т. п.), мелодическим и гармоническим принципам и инструментальному составу»⁷.

Интересное осмысление феномена академического музыкального искусства демонстрирует китайский учёный Чжэн Лунъинь в статье 2014 года «Академическая музыка и культурная мягкая сила – также о формальных характеристиках

академической музыки»⁸. По его мнению, важнейшими характеристиками академического искусства являются нормативность, системность и научность, а также типизация и универсализация. Кроме того, он заметил, что академизм изменил западное художественное образование с модели мастерской (совместное творчество мастера и ученика), на академическую модель обучения в классе. Это и делает её более формализованной, систематизированной и научной, чем когда-либо прежде⁹.

Дополнительную сложность определения интересующих нас понятий представляет многогранность самого искусства: его действительно можно рассматривать и как совокупность музыкальных произведений, и как вид художественной деятельности, и как аксиологическую или коммуникативную систему, и как процесс, и мн. др. В любом случае многообразие подходов к музыкальному искусству сегодня перестало приносить ощутимые результаты. Потому автор этих строк в основу исследования положил метод моделирования: движение музыкального искусства от зарождения до сегодняшнего его условного состояния – это реальный, наблюдаемый многими поколениями музыкантов и учёных процесс, но мы изучаем его абстрактную модель (теоретически выделенную эволюцию от синкретичного фольклора к современному полипарадигмальному универсальному академическому творчеству), в основе которой лежат изменения музыкального мышления, языка и творчества человечества. То есть этот абстрактный процесс движения искусства от истоков к будущему мы и называем академизацией, обусловленной эволюционными закономерностями и порождаемыми ими тенденциями.

Таким образом, убеждаемся, что академизация есть не что иное, как эволю-

ция музыкального искусства и, соответственно, при её изучении необходимо руководствоваться эволюционными закономерностями, которыми, с легкой руки Г. Спенсера и Ч. Дарвина, признаны неразрывные встречные процессы интеграции и дифференциации, а движущей силой – естественный отбор.

Однако поскольку движение искусства есть результат эволюции музыкального мышления и языка, что уже было отмечено выше, то необходимо сформулировать особенности эволюции в этой сфере. К ним относятся дифференциация (которая проявляется как десинкретизация мышления, то есть разрушение синкретизма фольклорного мышления, выделение в нём составляющих языка и творчества, к примеру, конкретных художественно-выразительных средств – тембра, динамики, ладов, штрихов и т. п.) и интеграция (как унификация, то есть приведение их к единой системе, форме, единообразию). Таким образом, эволюционные закономерности позволяют представить академизацию как процесс преобразования синкретичного множества этнических культур в унифицированное многообразие академического искусства, или, другими словами, разрозненного пространства фольклорных культур в единую систему искусства.

Сущность изучаемых феноменов открывается при их сравнительном анализе: в основе фольклорного творчества лежит стремление к коммуникации, академического – поиск художественно-эстетического идеала. Отсюда складывается дефиниция академического искусства: то, что на практике мы называем «академическое искусство», есть глобальный пласт культуры, основанный на единстве особого творческого метода – стремлении к художественно-эстетическому идеалу –



и многообразии унифицированных художественных стилей, выразительных средств, жанров и форм. А понятие «академическое музыкальное искусство» в контексте решения поставленных проблем следует трактовать как универсальное направление в музыкальном творчестве, использующее унифицированный интонационный язык, способный с помощью особых художественно-выразительных средств и осмысленных эмоционально-чувственных интонаций воплощать и транслировать художественные образы.

И здесь наступает время для самокритики. Ранее многочисленные формулировки понятия «академическое музыкальное искусство» автор заканчивал словами: «...запечатлеть, воспроизводить и транслировать антропосоциальные отношения»¹⁰. Специально разработанное в нескольких статьях понятие «антропосоциальные отношения»¹¹ означает эмоциональную и/или рациональную психическую деятельность человека и социума, направленную на художественно-эстетическое освоение мира¹². Однако сегодня необходимо признать, что воплощение в искусстве отношений – это скорее та сущность, которая лежит в основе идеального искусства вообще. То есть автор преувеличил значение человеческой личности как субъекта воспитания искусством. Академическое искусство, поскольку его ведущим творческим методом (читай – сущностью) является стремление к художественно-эстетическому идеалу – говоря иначе, к созданию совершенного опуса, – более всего нацелено не на формирование человеческих или общественных отношений (это скорее прерогатива педагогики и психологии), а на воплощение художественных образов. Поэтому в новой редакции дефиниции «академическое му-

зыкальное искусство» пришлось сделать соответствующую корректуру.

Сразу после определения сущности фольклора и академического искусства, а также закономерностей академизации были сформулированы ведущие тенденции, такие как:

- в результате десинкретизации музыкального мышления и языка в истории искусства происходило постепенное открытие новых и новых художественно-выразительных средств (тембр, динамика, штрихи и т. п.) и иных способов воплощения художественных образов в музыкальных произведениях;

- интегративные закономерности стимулировали унификацию (в ходе социализации) интонаций, ладовых систем, жанров, форм и творческих методов, эстетических и художественных парадигм, обеспечивая тем самым становление и развитие унифицированного музыкального языка человечества;

- встречные процессы десинкретизации и унификации инициировали переход от нетемперированного диатонического к темперированному хроматическому звукоряду, от устной к письменной системе хранения и передачи музыкальной информации и, как следствие, происходило расширение образных, интонационных, стилистических сфер, углубление и усложнение содержания и форм исполняемых произведений;

- создавался усовершенствованный инструментарий, удовлетворявший требованиям хроматизации, тембровых представлений социэтнической общности и, одновременно, унифицированного языка академического искусства;

- всё это в конечном счете привело к выходу в творчестве за рамки выражения узкого круга этномузыкальной действительности и концентрации на социально

обусловленном индивидуально-личностном восприятии разнообразных явлений действительности, а также к формированию унифицированных норм и принципов музыкального искусства в качестве эстетических и художественных парадигм¹³.

В самом начале исследования процессов академизации искусства была замечена её ярко выраженная амбивалентность, поэтому следующим шагом стал поиск негативных тенденций, и они действительно были найдены. Автор открытия назвал их «постакадемический синдром», то есть негативные тенденции, являющиеся результатом вечного имманентного противостояния (единства и борьбы) противоположностей: десинкретизации и унификации. Важнейшей негативной тенденцией академизации является перманентное ослабление коммуникативной функции искусства. В условиях фольклора, где искусство зарождалось, коммуникация являлась его ведущей функцией. Однако академизация, особенно на этапе доминирования письменной традиции, радикально изменила парадигму музыкального искусства с коммуникации к приоритету опуса. «Масла в огонь» добавили плоды цивилизации – различные постоянно совершенствующиеся звуковые носители, достигшие такого уровня развития, при котором коммуникация становится условной, виртуальной: граница представляемого искусства между творцом опуса и слушателем достигла таких размеров, что практически перестала существовать. Однако музыкальное искусство без слушателя, без коммуникации – это нонсенс, что грозит необратимыми последствиями.

Ослабление коммуникативной функции напрямую ведёт к формализации творческого процесса, отходу от отечественных традиций приоритета художе-

ственности в искусстве и обучении будущих музыкантов, а также к тенденциям типизации, стандартизации, мышлению штампами. Особенно эти тенденции активизируются в условиях конкурсомании.

Немалые угрозы жизнеспособности академического искусства несёт тенденция дедемократизации, или элитаризации, то есть превращение искусства в элитарное: доказано, что искусство может не только рождаться как элитарное, но и в результате дедемократизации становиться таковым.

Наконец, академизация порождает негативную тенденцию ослабления иммунитета против глобализации, то есть грозит потерей национальной идентичности искусства. Сегодня «постакадемический синдром» выделен теоретически, но, к сожалению, фактология постоянно пополняется информацией, подтверждающей существование негативных тенденций и их влияние на жизнеспособность академического музыкального искусства в целом.

После определения закономерностей академизации и тенденций (позитивных и негативных) развития академического музыкального искусства открытия посыпались как из рога изобилия. Были выделены типы академизации: естественная и искусственная [5]. Отличаются они тем, что в первой действует естественный отбор: идеальный образец, к которому стремятся академический художник и социум, представляется лишь виртуально в индивидуальном и общественном сознании, а при искусственной академизации образец уже существует либо существовал в прошлом и творческий процесс превращается из креативного в репродуктивный. Примеры искусственной академизации мы находим в истории искусства – к примеру, академизация русского народного инструментального

искусства XX столетия (см.: [2]), деятели которого стремились достичь уровня академического искусства, или так называемый Академизм, процветавший в изобразительном искусстве Европы XVI–XIX веков, охарактеризованный С. Ожеговым как академическое направление в искусстве, догматически следовавшее сложившимся канонам искусства Античности и эпохи Возрождения¹⁴ и др. Искусственная академизация в данном случае представляется как менее предпочтительный тип развития, поскольку эффективность его мало продуктивна, а появление постакадемического синдрома в нём – наиболее вероятно.

Позже были выделены глобальная и индивидуальная виды академизации [6]. Первая охватывает значительные массы народа, территории и всегда продолжительна по времени, вторая – напротив, краткосрочна и индивидуальна в полном смысле этого слова. Любой человек, целенаправленно обучающийся музыке, проходит в развитии своего сознания этапы, характерные для глобальной академизации, только в более ограниченное время. Основанием для такого рода связи служит утверждение ряда психологов о взаимообусловленности развития сознания в онтогенезе и филогенезе. Поэтому, условно говоря, содержание и методы обучения в музыкальных учебных заведениях фактически направлены на то, чтобы мышление и деятельность обучающегося ускоренно в миниатюре повторяло путь глобальной академизации. При этом индивидуальная академизация практически всегда искусственная, что заставляет обратить пристальное внимание на содержание и методики обучения музыкальному искусству.

Одной из последних инноваций в теории академизации искусства стала

разработка технологий изучаемого процесса. Под технологиями академизации нами понимается совокупность приёмов, способов, методов, механизмов и техник академических процессов, обеспечивающая прогнозируемые результаты. В ходе исследования выделены технологии, с помощью которых закономерности академизации прокладывают дорогу к будущему искусству. К ним в первую очередь относятся отчуждение, гравитация и социализация. С помощью разновидностей первой – художественных мутаций, модификаций, трансформаций, экспроприации и аккультурации – демонстрируются различные степени изменений предметов или явлений искусства, а также способы этих изменений: внутренний (наследственный) или внешний (влияние среды). Гравитация в структуре технологий выполняет функцию противодействия отчуждению и тем самым решает равновесную задачу, поскольку она обеспечивает интеграционные процессы. Наконец, социализация, впервые применяемая нами в отрыве от человека к художественным явлениям, показывает, как реализуется естественный отбор.

Основные выводы исследования академического музыкального искусства направлены на перспективы изучения процессов академизации, поскольку открытые автором как позитивные, так и негативные тенденции, а также типы, виды и технологии способны существенно повлиять на его будущее, а значит, их регулирование может стать инструментом формирования этого будущего. Изучение процессов академизации искусства было начато с искусствоведческих позиций, однако вскоре стало ясно, что решить реальные проблемы искусства невозможно без связи с педагогикой музыкального образования. Поскольку искусство как

форма общественного сознания неуправляемо в принципе, система музыкального образования как социальный институт становится единственным инструментом

«управления», регулирования будущего современного академического искусства. И в этом – непреходящая значимость исследования процессов академизации.

Примечания

¹ См. об этом: Варламов Д. И. *Онтология искусства: Избранные статьи 2000–2010 гг.* М.: Композитор, 2011. С. 67.

² См.: Васильев О. П. К вопросу об академизации баяна // *Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и образования: сб. науч. тр. ОГИИ. Вып. 4.* Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, ОГУ, 2008. С. 152–156.

³ См.: Академизм // *Arslonga: словарь.* URL: http://new.arslonga.ru/data/slovar/slovar_r.php (дата обращения: 11.10.2022).

⁴ Подробнее об этом см.: Ганеев В. Р. Сущность, структура и функции академического исполнительского искусства // *Образование и наука в России и за рубежом.* 2020. № 3. С. 120.

⁵ См.: Варламов Д. И. Указ. соч. С. 72, 193, 255; Варламов Д. И. *Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сборник статей.* Изд. 2-е, доп. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. С. 12, 149, 173.

⁶ См.: Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 года // *Распоряжение Правительства РФ от 24 ноября 2015 года № 2395-р.* С. 1–2.

⁷ Академическая музыка // *Википедия. Свободная энциклопедия.* URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Академическая_музыка (дата обращения: 11.10.2022).

⁸ Чжэн Лунъинь. Академическая музыка и культурная мягкая сила – также о формальных характеристиках академической музыки // *Исследование тибетского искусства.* 2014. № 2. С. 4–8. [郑龙吟. 学院派音乐与文化软实力 – 兼论学院派音乐的形式特征[J]. 西藏艺术研究, 2014. 2号. 第4–8页.]

⁹ См.: Ожегов С. И. *Словарь русского языка* / под ред. Н. Ю. Шведовой. 23-е изд., испр. М.: Русский язык, 1991. С. 27.

¹⁰ См.: Варламов Д. И. *Академизация и постакадемический синдром...* С. 12, 149, 173; Варламов Д. И. *Онтология искусства...* С. 72, 193, 255.

¹¹ Варламов Д. И. *Онтология искусства...* С. 102–112.

¹² Там же. С. 105.

¹³ Варламов Д. И. *Академизация и постакадемический синдром...* С. 32–33.

¹⁴ Ожегов С. И. *Словарь русского языка...* С. 27.

Список источников

1. Григорьев А. Ф. Эволюция баянного исполнительства в исторической ретроспективе: от импровизации к академизации // *KANT Social Sciences & Humanities Series.* 2021. № 1. С. 75–89. DOI: 10.24923/2305-8757.2021.5.8

2. Johansson K., Georgii-Hemming E. Processes of Academisation in Higher Music Education: The Case of Sweden // *British Journal of Music Education.* 2020. Vol. 38, Issue 2, pp. 173–186. DOI: 10.1017/S0265051720000339



3. Dyndahl P., Karlsen S., Nielsen S. G., Skårberg O. The Academisation of Popular Music in Higher Music Education: the Case of Norway // *Music Education Research*. 2017. Vol. 19, No. 4, pp. 43–454. DOI: 10.1080/14613808.2016.1204280

4. Ван Б. «Академизация» саксофона: генезис, основные вехи и актуальные тенденции // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021. № 6. С. 39–50. DOI: 10.7256/2453-613X.2021.6.35933

5. Варламов Д. И. Процесс академизации русского народного инструментального искусства // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2019. № 2. С. 29–37. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.029-037

6. Варламов Д. И. Академизация личности в музыкальном образовании // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика*. 2020. Т. 20, вып. 4. С. 454–457. DOI: 10.18500/1819-7671-2020-20-4-454-457

Информация об авторе:

Д. И. Варламов – доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики.

References

1. Grigoriev A. F. Evolution of Bayan Performance in Historical Retrospective: from Improvisation to Academization. *KANT Social Sciences & Humanities Series*. 2021. No. 1, pp. 75–89. (In Russ.) DOI: 10.24923/2305-8757.2021.5.8

2. Johansson K., Georgii-Hemming E. Processes of Academisation in Higher Music Education: The Case of Sweden. *British Journal of Music Education*. 2020. Vol. 38, Issue 2, pp. 173–186. DOI: 10.1017/S0265051720000339

3. Dyndahl P., Karlsen S., Nielsen S. G., Skårberg O. The Academisation of Popular Music in Higher Music Education: the Case of Norway. *Music Education Research*. 2017. Vol. 19, No. 4, pp. 43–454. DOI: 10.1080/14613808.2016.1204280

4. Wang B. “Academization” of the Saxophone: Genesis, Main Milestones and Current Trends. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021. No. 6, pp. 39–50. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2021.6.35933

5. Varlamov D. I. The Process of Academization of the Art of Russian Folk Instrumental Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 29–37. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.029-037

6. Varlamov D. I. Academization of an Individual in Musical Education. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philosophy. Psychology. Pedagogy*. 2020. Vol. 20, Issue 4, pp. 454–457. (In Russ.) DOI: 10.18500/1819-7671-2020-20-4-454-457

Information about the author:

Dmitri I. Varlamov – Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Pedagogy), Professor, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy.

Поступила в редакцию / Received: 21.11.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 14.12.2022

Принята к публикации / Accepted: 16.12.2022





ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Современное образование и музыкальная наука

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.156-166



«О чём пел зяблик»: природа в нарративе детского фортепианного альбома Николая Сидельникова

Елена Александровна Шефова

*Липецкий государственный педагогический университет
имени П. П. Семёнова-Тян-Шанского,
г. Липецк, Россия,
shefova_e@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3501-3210>*

Аннотация. В статье рассматривается специфика воплощения образов природы на материале детского фортепианного альбома «О чём пел зяблик» Николая Сидельникова (1930–1992). Образ природы является одним из доминирующих в творчестве композитора. В нарративе находят отражение пейзаж, растительный и животный мир, погодные явления, вода, небесные светила. Анализ миниатюр позволяет увидеть неоднозначность образов, а также выявляет эмоционально-психологическую значимость, которая проявляется в пьесах. Автор делает вывод о том, что образ природы в нарративе композитора представлен на уровне музыкально-выразительных средств – жанра, звукоизобразительности и театральности, что создаёт определённое настроение и способствует расширению концертного и педагогического репертуара.

Ключевые слова: Николай Сидельников, альбом, образ, природа, нарратив

Для цитирования: Шефова Е. А. «О чём пел зяблик»: природа в нарративе детского фортепианного альбома Николая Сидельникова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 156–166. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.156-166

Modern Education and Music Scholarship

Original article

What the Finch Sang About: Nature in the Narrative of Nikolai Sidelnikov's Children's Piano Album

Elena A. Shefova

*Lipetsk State Pedagogical University named after P. P. Semenov-Tian-Shansky,
Lipetsk, Russia,
shefova_e@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3501-3210>*

Abstract. The article examines the specificity of manifestation of the images of nature on the material of children's piano album *What the Finch Sang About* by Nikolai Sidelnikov (1930–1992). The image of nature is own of the predominant features in the composer's musical output. In the narrative such aspects as landscapes, the vegetative and animal worlds, weather conditions, water, and the heavenly hosts are reflected. An analysis of the miniatures makes it possible to see the ambiguousness of the image, and also reveals the emotional-psychological significance which reveals itself in the pieces. The author comes up with the conclusion that the image of nature in the composer's narrative is presented on the level of the musical-expressive means – genre, figurativeness and theatricality, which creates a particular mood and is conducive for expansion of the concert and pedagogical repertoire.

Keywords: Nikolai Sidelnikov, album, image, nature, narrative

For citation: Shefova E. A. *What the Finch Sang About: Nature in the Narrative of Nikolai Sidelnikov's Children's Piano Album*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 156–166. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.156-166

Спустя девять лет со дня смерти выдающегося русского композитора Николая Николаевича Сидельникова (1930–1992) журнал «Музыкальная академия» по традиции посвятил ему «венюк» со словами: «Пройдёт время, и по мере накопления знаний мы будем возвращаться к его наследию, столь ещё слабо изученному, чтобы по достоинству закрепить его в истории русской музыкальной культуры второй половины XX столетия». С того времени прошло двадцать лет, а наследие композитора все ещё остаётся «столь ещё слабо изученным». Многочисленные статьи и рецензии

Л. Бакши¹, Р. Леденёва², И. Нестьева³, К. Уманского⁴, Г. Хаймовского⁵, С. Яковенко⁶ и др. в большинстве своём написаны «по случаю». Творчество и авторский стиль рассмотрены в единственной монографии Г. Григорьевой⁷ (1986). Научные статьи последних лет посвящены в основном отдельным произведениям (см., к примеру: [1–4]).

Выбранный в качестве материала статьи детский фортепианный альбом «О чём пел зяблик» (1971) никогда не был предметом исследования. Только три пьесы из двадцати пяти – «Воробей и лужа. Этюд», «Слышу песню на родимой

стороне. Пассакалья» и «Далёкие звёзды. Прелюдия» – рассмотрены в монографии Т. Юровой⁸, где автор сообщает данные биографии и творчества композитора, освещает некоторые особенности стиля, а также обращается к исполнительскому и педагогическому анализу произведений.

Альбом фортепианных пьес для детей впервые увидел свет в московском издательстве «Музыка» в 1974 году. С тех пор он ни разу не переиздавался. Некоторые пьесы цикла рассредоточены по разным педагогическим изданиям. Видимо, это и явилось причиной забвения, потому что по отдельным пьесам трудно судить о целостности альбома, понять его стилистику. Между тем даже беглого знакомства с произведением достаточно, чтобы услышать красоту нового звукового мира, уловить оригинальность авторского почерка, особенную трактовку программности и понять специфику соединения большого стиля с камерным, развёрнутого полотна – с утончённым эпизодом.

Это второй после «Саввушкиной флейты» (1966) альбом, посвящённый детям. Если описанные в первом альбоме события во многом взяты из жизни и программно точны, то «Зяблик» сложнее по образным и техническим задачам. Например, композитор, одним из первых в детской музыке, предлагает художественный метод постепенного охвата трёхстрочной партитуры, намеренно усложняет музыкальный язык с целью приобщения детей к современным, порой неожиданным выразительным средствам, закладывает интуитивное понимание («чувство жанра») того, как нужно исполнять произведение, чтобы передать намерения композитора, текст определённого жанра. Не случайно пьесы

в цикле наделены двойными названиями: «Утонул в лесу закат. Интермеццо», «Далёкие звёзды. Прелюдия», «Лихой наездник. Тарантелла».

Обратимся к общим принципам построения альбома. На первый взгляд двадцать пять пьес представляют незатейливые сюжетные картинки. Однако замысел композитора намного глубже. В основе конструкции лежат природные ритмы: смена времён года, дня и ночи, номинации движущейся воды, воздушных масс и небесных тел. На этой циклической пространственно-временной модели, повторяющей вечную смену природных циклов, заложено представление о том, что всё возвращается на круги своя. Видимо, поэтому альбом открывается «осенней» пьеской «Воробей и лужа. Этюд», слегка «касается» весны и лета – «Далёкие звёзды. Прелюдия», «Весёлый летний день. Популярная песенка» – и возвращается к осеннему «Журавлиному клину. Коде». В том, что в альбоме нет зимних зарисовок, видится определённый смысл. «Не мертвец и не живой – / Сном волшебным очарован...» – так пишет Ф. Тютчев про зимний лес. Природа уже умерла (осень) и ещё не воскресла (весна), это есть время, которое с безусловной очевидностью обнаруживается в жизни окружающей действительности. Возможно, свойственные зиме мотивы враждебности («То, как зверь, она завоет»), inferнальности («Тут к лошадям косматый враг / Кувыркнется с поклоном в ноги»), противостояния человеку («Посмотри: вон, вон играет, / Дует, плюет на меня») не нашли отклика в творческом намерении Н. Сидельникова.

Поэтизация природы проявилась через определённые стилевые решения – трогательные названия, аллюзии, звукообразный строй, звукописные приёмы,



фактуру, гармонию, педаль, штриховую и артикуляционную палитру.

Как и большинство композиторов – создателей детских альбомов, Н. Сидельников придерживался принципа программности в музыкальном произведении. Л. Бакши программность назвала сущностным свойством мышления, «движущей пружиной музыки» Н. Сидельникова⁹. Например, в разговоре с Г. Григорьевой музыкант высказал идею о том, что «любая музыка всегда программна; если же она “пояснена” автором, то это ещё более способствует точности восприятия замысла»¹⁰. Характерные для программной музыки композитора выразительные средства – жанровость, звукоизобразительность и театральность – вместе и по отдельности представлены в альбоме. Поскольку тема статьи заявлена как природа в нарративе композитора, то остановимся на обозначенных моментах.

Рассмотрим, как образы природы проявляются через жанр. Наличие в альбоме чисто инструктивного материала само по себе придаёт циклу «школьный» характер: «Воробей и лужа. Этюд», «Галчонок учится летать. Этюд», «Бал молодых гусят. Этюд», «Пастух гонит стадо. Этюд». Кроме того, все живые существа в альбоме показаны через этюд, и названные пьесы обладают его устойчивыми жанровыми признаками – фактурно-динамическими стереотипами, техническими фортепианными формулами.

Открывает цикл миниатюра «Воробей и лужа. Этюд». Все наблюдали, как купаются в луже воробьи. Движения их однообразны, а потому предсказуемы. Этим объясняется мелодическое остинато, пятипальцевая позиция и чередование штрихов *legato* и *staccato* (пример № 1).

Пример № 1

Н. Сидельников.
«Воробей и лужа. Этюд»

Example No. 1

Nikolai Sidelnikov.
The Sparrow and a Puddle. Etude



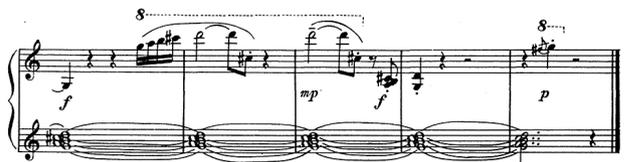
Поскольку для «водных процедур» воробьи используют любую мелкую лужу, то становится понятно, почему композитор обратился к кластеру, который создаёт гармонический красочный фон, «водяное пятно». Что ещё характеризует воробья? Конечно, чириканье – финальное «чирик» (пример № 2).

Пример № 2

«Воробей и лужа. Этюд»

Example No. 2

The Sparrow and a Puddle. Etude



Принцип следующей пьесы из ряда «орнитологической» образности «Галчонок учится летать. Этюд» – постепенное прибавление по одной ноте во всех четырёх голосах, где второй и третий имитируют шаги галки. Это передаётся параллельными гаммообразными движениями в терцию восьмыми нотами *non staccato* [5, с. 135]. При этом первый и четвёртый голоса копируют «бьющие движения» крылышками по звукам аккорда четвертными длительностями *staccato* (пример № 3).

Пример № 3 «Галчонок учится летать. Этюд»
Example No. 3 *A Jackdaw Learns to Fly. Etude*



Интересно проследить работу композитора со временем, которое выражено тремя параметрами – зрительным (ремарки «чуть быстрее», «ещё быстрее», «всё более и более убыстряя», «быстро», «ещё быстрее», «очень быстро»), скоростью движения (темпом) и мелодией. В верхнем голосе «разбег» на нотах c^2 и d^2 с последующим охватом диапазона октавы вступает в конфликт с повторяющимися нотами в средних голосах, которые создают эффект «неуклюжести» (пример № 4). Стремительного «взлёта» не получается, поскольку мелодия «топчется» на звуках c^2 и c^3 , делая большое ускорение на *crescendo*, вплоть до самого окончания пьесы. Так музыкальную имитацию движений галчонка Н. Сидельников попытался создать по принципу ускоренной кинематографической проекции.

Пример № 4 «Галчонок учится летать. Этюд»,
т. 28–31

Example No. 4 *A Jackdaw Learns to Fly. Etude*,
mm. 28–31



В пьесе «Пастух гонит стадо. Этюд» использование «двух клавиатур» стало основным приёмом. Его заданность достаточно очевидна: начиная с третьего такта присутствует мелодическое противопоставление чёрных и белых клавиш – пентатоники и фригийского лада (пример № 5).

Пример № 5 «Пастух гонит стадо. Этюд»
Example No. 5 *The Shepherd Drives the Herd. Etude*



С такта 19 в линии баса появляется выдержанный звук e^s , возможно, имитирующий протяжный крик быка. Он резонирует с нотой e^1 в мелодическом голосе, но звучит на удивление мягко. Образуя интервал ундецимы, заполненный обертонами, все вместе они создают звуковой шум стада, гонимого с пастбища (пример № 6).

Пример № 6 «Пастух гонит стадо. Этюд»,
т. 15–24

Example No. 6 *The Shepherd Drives the Herd. Etude*,
mm. 15–24



Помимо чистых, сепарированных от признаков остальных жанровых видов, огромный интерес представляют примеры внутривидового взаимодействия жанров, то есть полижанровость.



Рассмотрим пьесу «Слышу песню на родимой стороне. Пассакалья». Признаки пассакальи композитор претворяет свободно, почти «по-русски»: проводит шесть полифонических вариаций на остинатную тему в верхнем регистре, политональность которых выражает отнюдь не «торжественно-трагический», а скорее печальный характер. Типичной для пассакальи трёхдольности композитор противопоставляет чередование мер 6/4 и 7/4 (пример № 7).

Пример № 7 «Слышу песню на родимой стороне. Пассакалья»

Example No. 7 *I Hear the Song on My Native Land. Passacaglia*



Чем объясняется такое необычное жанровое сочетание? Первоначальное значение пассакальи – песня, затем – танец, а в XVIII веке – инструментальная пьеса. Весь этот жанровый состав по-разному проявляется в пьесе, а французские лиги «задают» настроение: начинаются от ноты и уходят в никуда, соединяя звуки с тишиной. Звуковая атмосфера Н. Сидельникова органично соединила русское начало с признаками импрессионистической стилистики.

Примечательно, что Н. Сидельников, по традиции детских альбомов, использует в названиях пьес диминутивы (ручеек, ветерок), правда, в альбомах, например, С. Юферова или А. Копылова уменьшительно-ласкательные суф-

фиксы применялись преимущественно к жанрам – гавотик, менуэтик или вальсик. Но в «Зяблике» присутствуют парадоксальные жанровые симбиозы, которые, по мнению Л. Бакши, объясняются программной «конкретной понятийностью мышления»¹¹. По мнению А. Сохора, музыке более всего доступно изображение самозвучащих и одновременно движущихся объектов¹². Основу образа «В полях ветерок. Сонатина-этюд» составляет моторно-двигательный компонент – разнонаправленные гаммообразные клише и арпеджированные фигурации. Графика записи пьесы (на одной строке) отсылает к паганиниевско-листовской фортепианной фактуре (пример № 8). Каждая новая фраза расширяется на одну ступень вниз и вверх. Второй пассаж с такта 13 – явный намёк на импровизационное начало.

Пример № 8 «В полях ветерок. Сонатина-этюд»

Example No. 8 *The Wind in the Fields. Sonatina-Etude*



Изобразительность в музыке проявляет себя в двух аспектах: в графической записи и в звучании. Рассмотрим примеры использования музыкальных эквивалентов средств изображений в пьесе «Жалобы одинокой иволги. Мелодия». Образ птицы имеет особое значение в истории детского фортепианного альбома. Достаточно вспомнить пьесы «Кукушка» А. Ильинского, «Соловей» и «Гадкий утёнок» С. Борткевича,

«Песня жаворонка» П. Чайковского. Н. Сидельников не просто воспроизводит птичье пение, а стремится вызвать ощущения и ассоциации, связанные с услышанным (пример № 9).

Пример № 9 «Жалобы одинокой иволги. Мелодия»

Example No. 9 *Laments of the Lonely Oriole. Melody*



С этим связана расширенная трактовка тональности. Поскольку представлен образ птицы, – видимо, замкнутой ладовой системы может и не быть. Вместо тональности имеется опорный звук *e*, а с 11 такта в басу появляется бурдон *a – e*. Разложенные гармонические комплексы мелодического голоса состоят из трезвучий, септ- и нонаккордов. По всему видно, что композитор стремился придать мелодии максимальную импровизационность, создать иллюзию пасторального наигрыша на лоне природы. Для этого задействованы все выразительные средства: изысканный ритмический рисунок, гармонические сопоставления трезвучий и септаккордов, тонкая динамика. Примечательно, что Н. Сидельников как будто намекает на барочное «эхо» и связанную с этим приёмом дифференциацию планов и слоёв фактуры. Функция «эхо» проявилась как в восходящем постепенном исчезновении, истаивании и звуковой

дематериализации, так и в нисходящем: поднебесный (птичий) мир соединился с материально осязаемой красотой мира земного. На протяжении трёх тактов звучание постепенно «угасает» (*mf – mp – p – pp*), при этом тематические фигуры трактуются достаточно свободно, в каждой можно найти изменения на уровне интервалики, ритмики или гармонии. Динамический фон «поддерживается» многочисленными остановками.

Фактура уплотняется кластерными звучаниями. Так единство пространственно-временного континуума достигается через дифференциацию слоёв фактуры, её плотности, динамических нюансов (пример № 10).

Пример № 10 «Жалобы одинокой иволги. Мелодия», т. 18–20

Example No. 10 *Laments of the Lonely Oriole. Melody, mm. 18–20*



Высока роль звукоизобразительности, продиктованной театральностью замысла. Театральность, проникая в инструментальную музыку, приводит к рождению новых жанров: «Осенний ветер. Одностая соната-каприччио», «Ночные шорохи леса. Ноктюрн-интермеццо», «В полях ветерок. Сонатина-этюд», «Сны старого пруда. Сказка». Остановимся на последней пьесе.

Исследователи творчества композитора подчёркивают, что Сидельникова влекло к «красочному, будоражающему, стихийному», игровому и едва ли



не карнавальному»¹³, «его образное мышление предельно конкретно, почти театральное»¹⁴. Склонность к театрализации – одна из составляющих мышления композитора, которая проявилась в нескольких плоскостях: в персонификации тематических характеристик, театральности условности и характеристичности жанра.

Театральность в музыке для детей – явление достаточно естественное и в нашей трактовке подразумевает схожесть художественно-выразительных приёмов театра и музыки. Подобная точка зрения имеет право на существование, поскольку музыкально-поэтический синтез и интеграция искусств были присущи как многим художникам, поэтам и музыкантам XX столетия, так и авторскому стилю Н. Сидельникова¹⁵. В обобщённом виде художественно-театральные приёмы исходят из сюжета, образной характеристичности, контраста и условности.

Многослойная усложнённая фактура, напоминающая оркестровую партитуру, мелодизм, фразировка широкого дыхания, тембрально глубокое звучание баса, звукоимитация, развёрнутая вертикаль аккордового звучания образуют в названном альбоме систему театральности атрибутов. Рассмотрим варианты обращения композитора к музыкально-театральным приёмам на примере пьесы «Сны старого пруда. Сказка». Пьесе можно было бы дать название «Сказка-остинато». Нужно отметить, что композитор обратился к данному типу музыки для передачи одного длительного состояния, погружения в него и растворения в нём (достаточно вспомнить историческое формирование структуры остинато в контексте обрядов и ритуалов, обусловленных принципом повторности ритмических, интона-

ционных комплексов). Кроме этого, при ослаблении ладовой функциональности остинато усиливается. В пьесе можно обозначить три тональности: в верхнем голосе – *Ges*, в среднем – *C* и в басовом – *H*. Наравне с мелодией роль тематического репрезентанта выполняет темпоритм (пример № 11).

Пример № 11 «Сны старого пруда. Сказка»
Example No. 11 *Dreams of the Old Pond. Fairy Tale*



Поскольку условно главный герой пьесы – старый пруд, то следует остановиться на «водном» комплексе, который в композиторской практике XX века представлен в весьма широком круге музыкальных произведений. За образами водного зеркала закрепляются языковые характеристики, нередко обогащённые полифоническими приёмами. Н. Сидельников выработал свой комплекс в изображении водной глади: остинатность фактуры, тембровые переключки, медленный темп, вуалирующая педаль, кластерные «пятна».

Начальный шеститакт построен в виде канона. Дальнейшие одиннадцать тактов музыкального развития представляют первоначальный мотив, постепенно распадающийся на отдельные интонации («пруд засыпает»).

В музыке пьесы обнаруживается тесная связь графики нотного текста с пианистическим мышлением. Это видно на примере использования для записи

фортепианной музыки третьей строки, которая появилась в пьесах альбома «Облака плывут на запад. Прелюдия», «Эхо. Полифоническая пьеса», «Восходит солнышко. Песня-гимн», «Ночные шорохи. Ноктюрн-интермеццо». Например, в «Облаках» появление третьей строки вызвано утилитарными соображениями: две руки играют в верхнем и среднем регистрах, а бас поддерживается «фоном» (пример № 12).

Пример № 12 «Облака плывут на запад. Прелюдия»

Example No. 12 *The Clouds Float to the West. Prelude*



В других пьесах, в частности в «Ночных шорохах леса. Ноктюрне-интермеццо», причины, вызвавшие появление третьей строки, иные. Она становится признаком новой формы пианистического мышления – не только верхний и нижний, но и средний регистр, в котором имитируется мелодия, выделен в нотах (пример № 13).

Пример № 13 «Ночные шорохи. Ноктюрн-интермеццо», т. 59–63

Example No. 13 *Night Rustles. Nocturne-Intermezzo*, mm. 59–63



Пианистическое письмо трёх строчек пьесы «Сны старого пруда. Сказка» демонстрирует удивительное разнообразие «фоновых структур», а главное, самостоятельность (интонационную, ритмическую, динамическую, тональную!) звуковых комплексов, занимающих всё пространство клавиатуры (пример № 14).

Пример № 14 «Сны старого пруда. Сказка», т. 7–9

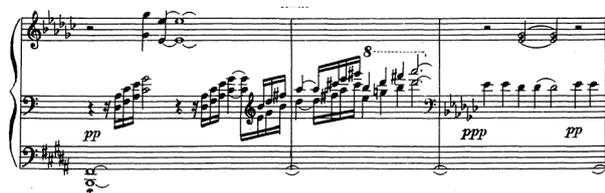
Example No. 14 *Dreams of the Old Pond. Fairy Tale*, mm. 7–9



Что касается педали, то в своё время К. Дебюсси столкнулся с проблемой записи точного звучания. Не найдя подходящего способа её обозначения, он объединил несколько принципов – словесный, обозначения *P* или *Ped* и реального звучания.

Когда в партитуре Н. Сидельникова видишь одновременно «французские» лиги, короткие лиги между тактами (вообще не прилегающие к нотам) и просто обозначение педали, то понимаешь, насколько важно было композитору создать «правильное», «нужное» звучание. В названном комплексе возникают звуковые пятна, «размытые» звучности, на что, кстати, указывают динамические обозначения, зона звучания которых начинается от *mp* и доходит до нереального *ppp* (пример № 15).

Пример № 15 «Сны старого пруда. Сказка»,
т. 10–12
Example No. 15 *Dreams of the Old Pond. Fairy Tale*,
mm. 10–12



Итак, основные элементы программности – жанр, звукоизобразительность

и театральность – вместе и по отдельности создали атмосферу, унитарную для всего альбома, в котором воплотилась идея любования природой. Это единство замысла раскрывается в пейзажных миниатюрах, образных характеристиках живой природы, пьесах-настроениях. Взаимоотношения элементов всей музыкальной ткани настолько убедительны и логичны, что позволяют исполнителю проникнуть в подтекст музыки.

Примечания

¹ Подробнее см.: Бакши Л. С. Музыка, способная обогатить нас // Советская музыка. 1988. № 5. С. 16–24.

² См., например: Леденёв Р. Знамя правды красное // Советская музыка. 1967. № 4. С. 6–8; Он же. На авторских концертах Н. Сидельникова // Советская музыка. 1975. № 10. С. 22–23; Он же. Николай Сидельников и его «Русские сказки» // Музыкальная жизнь. 1969. № 1. С. 9–10.

³ См.: Нестьев И. Поэзия горя и гнева (О «Романсеро») // Советская музыка. 1982. № 7. С. 16–21; Он же. Сычуаньские элегии // Московская осень. 1984. № 4; Нестьев о Сидельникове // Советская музыка. 1968. № 1.

⁴ См.: Уманский К. Искусство создают личности // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 116–119.

⁵ См.: Хаймовский Г. Впечатлительные образы (О «Русских сказках») // Советская музыка. 1969. № 6. С. 15–20.

⁶ См.: Яковенко С. Мятёжный мир поэта // Российская музыкальная газета. 1992. № 8.

⁷ См.: Григорьева Г. В. Николай Сидельников: монография. М.: Московская консерватория, 2014. 175 с.

⁸ См.: Юрова Т. В. Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре. М.: Музыка, 2010. 144 с.

⁹ См.: Бакши Л. С. Указ. соч. С. 19.

¹⁰ См.: Григорьева Г. В. Николай Сидельников: штрихи к портрету классика // Наука без границ: сборник статей к 15-летию журнала *Musiqi dūnyasi*. М.: Композитор, 2015. С. 151–177.

¹¹ См.: Бакши Л. С. Указ. соч. С. 20.

¹² См.: Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. М.: Музгиз, 1961. С. 110.

¹³ См.: Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 199.

¹⁴ См.: Григорьева Г. В. Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР: сб. статей. М.: Композитор, 1996. Вып. 2. С. 76.

¹⁵ См.: Эсаулова Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2005. С. 3.

Список источников

1. Хорошавина В. Б. Духовные произведения Николая Сидельникова как отражение философии культуры // *Художественное образование и наука*. 2020. № 1. С. 128–133.
DOI: 10.34684/hon.202001016
2. Комарницкая О. В., Минчжэ Ян. «Американские этюды» – «Путевой дневник» Николая Сидельникова: специфика стиля и исполнительской интерпретации // *Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2022. № 3. С. 63–82.
DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-63-82
3. Благодарская Е. А. Соната для скрипки с фортепиано «Славянский триптих» Н. Н. Сидельникова (к вопросу об исполнительской интерпретации) // *Концепт: научно-методический электронный журнал*. 2019. № 4. С. 262–267.
DOI: 10.24411/2304-120X-2019-15010
4. Чжао Хуайчао. Николай Сидельников. Вокально-хоровой цикл «Сычуаньские элегии» (Вторая тетрадь): драматургия и стилистические особенности // *Художественное образование и наука*. 2021. № 4. С. 134–140. DOI: 10.36871/hon.202104017
5. Карпычев М. Г. «Нон стаккато» – новый термин // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 135–141. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-135-141

Информация об авторе:

Е. А. Шефова – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов.

References

1. Khoroshavina V. B. Nikolai Sidelnikov's Spiritual Works as a Reflection of the Philosophy of Culture. *Arts Education and Science*. 2020. No. 1, pp. 128–133. (In Russ.)
DOI: 10.34684/hon.202001016
2. Komarnitskaya O. V., Minjei Yang. "American Etudes" – "Travel Diary" by Nikolai Sidelnikov: Specifics of Style and Performing Interpretation. *Scholarly papers of Russian Gnesins' Academy of Music*. 2022. No. 3, pp. 63–82. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2022-3-42-63-82
3. Blagodarskaya E. A. Sonata for Violin and Piano "The Slavic Triptych" by N. N. Sidelnikov (to the Question of Performance Interpretation). *Koncept: Scientific and Methodological Electronic Journal*. 2019. No. 4, pp. 262–267. (In Russ.) DOI: 10.24411/2304-120X-2019-15010
4. Zhao Huaichao. The Second Notebook of the Vocal and Choral Cycle "Sichuan Elegies" by Nikolai Sidelnikov: Dramaturgy and Stylistic Features. *Arts Education and Science*. 2021. No. 4, pp. 134–140. (In Russ.) DOI: 10.36871/hon.202104017
5. Karpychev M. G. "Non staccato" – a New Term. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 3, pp. 135–141. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-135-141

Information about the author:

Elena A. Shefova – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Training and Socio-Cultural Projects.

Поступила в редакцию / Received: 01.10.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 28.10.2022

Принята к публикации / Accepted: 07.12.2022

