

О. А. УРВАНЦЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)**им. М. И. Глинки*

УДК 781.22

ОБРАЗНО-СТИЛЕВАЯ СЕМАНТИКА ЛАДА В МУЗЫКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX–XXI вв.

Лад в музыке XIX–XXI веков становится одним из главных средств воплощения содержания произведения, ярким выразителем его образно-смыслового наполнения, концепции и подтекста. В музыковедении выдвижение выразительных и конструктивных возможностей лада на первый план объясняется разными причинами: возрождением звуковысотной организации модального типа (Н. Гуляницкая, Л. Дьячкова, Ю. Холопов); формированием национальных композиторских школ (Ю. Кон, Е. Трёмбовельский, Ю. Холопов, Л. Шабалина, А. Юсфин); поисками новых средств выразительности и конструктивным потенциалом ладовых систем, связанных с пересмотром системы тонально-гармонической (Т. Бершадская, В. Бобровский, А. Должанский, Ц. Когоутек, Ю. Кудряшов, С. Оськина, С. Сигитов, М. Скорик, Н. Юденич). Такое внимание свидетельствует об актуальности исследования возможностей лада.

В творчестве композиторов XIX–XXI столетий лад является носителем нескольких функций: показателем стиля автора или стилистики образа, одним из конструктивных факторов произведения. Кроме того, поскольку лад играет главную роль в контрасте интонационных сфер, он является средством раскрытия образно-смысловой стороны сочинения и его драматургии.

Стилевая специфика лада может проявляться в нескольких планах: как стиль нашего времени с присущими ему типами звуковысотной организации, знак принадлежности к определённой национальной школе, компонент музыкального языка той эпохи, о которой повествуется в произведении, выражение стилистики индивидуальности композитора и, наконец, «определитель» жанрового стиля сочинения.

Особенность использования лада на иерархически наиболее высоком – историко-стилевом – уровне определяется по доминирующей тенденции в творчестве композитора – склонности к использованию высотной системы тонального или модального типа, предпочтению диатонических либо хроматических высотных структур. Согласно справедливому суждению Е. Б. Трёмбовельского, в XX столетии «рядом с традиционной гармонической системой образовались многие новые системы, существующие автономно или во взаимосплетениях друг с другом. И

именно современная музыка отличается дестабилизацией ладовых (тональных и модальных) отношений, более двух веков олицетворявших казавшийся абсолютным художественно-эстетический идеал» [5, с. 27].

Национальная специфика сочинения также раскрывается с помощью особенностей трактовки лада. Применительно к русской музыке ценные наблюдения сделаны в работах Л. К. Шабалиной (о творчестве Бородина), Е. Б. Трёмбовельского (о Мусоргском), Ю. Н. Холопова (о ладовой системе русского церковно-певческого искусства) и др. Помимо модальной трактовки тональности (в результате смешения признаков обеих систем) для русской музыки с исторической тематикой весьма характерно использование попевоочной структуры и способов фактурного изложения, типичных для фольклорных источников и для православных песнопений. Могут быть использованы мелодические формулы, близкие по строению попевокам малого знаменного распева, псалмодирование, подголосочный способ изложения материала.

Вместе с тем для достижения специфического эффекта «погружения» в интонационную звуковую среду русские композиторы используют характерные ладовые структуры. Речь идёт об испанской или восточной теме в русской музыке (например, в творчестве Н. Сидельникова «Романсеро о любви и смерти», «Сычуаньские элегии»).

В произведениях, «отсылающих» к определённой эпохе, композиторы часто показывают образы через ладовую систему, присущую данному историческому периоду. Так же можно охарактеризовать жанровый стиль, для «описания» которого применяется особая ладовая структура. Например, церковная музыка часто опознаётся благодаря хоральной фактуре и «церковной тональности» (термин Н. Гуляницкой), образы народного происхождения – благодаря подголосочной фактуре и диатоническим формам ладов.

Показателем индивидуального стиля композитора лад может выступать даже в том случае, если тот не создаёт «именных» ладовых образований. Авторский стиль тогда определяется по предпочтениям композитора: какую ладовую систему он избирает, в какой степени наследует традиции той или иной школы, насколько они подвержены изменениям и пре-

образованиям, как часто автор «закрепляет» лады за определёнными образами.

Использование лада для характеристики образов, а следовательно, его участие в драматургии произведения, не является открытием XX века. В XIX столетии композиторы осознавали выразительные возможности натурально-мелодических ладов для обновления и обогащения музыкального языка. В сочинениях русских композиторов смешивались два типа звуковысотных систем – натуральные лады и мажоро-минорная тональная организация. Натуральные лады «вписывались» в тональность благодаря их подчинению нормам и функциональным отношениям классико-романтической гармонии, которая подразумевает октавную трактовку ладов, использование трезвучных вертикалей в качестве базовых структур. Вместе с тем использование натуральных ладов трансформировало и тональную систему, в которой стали нарастать явления переменности благодаря тоникальной трактовке звуков, становящихся местными опорами, а также благодаря внедрению специфических ступеней натуральных ладов в мажоро-минорный звукоряд. Как результат взаимодействия двух систем появились нестандартные последования аккордов, часто находящихся в секундовых и терцовых интервальных отношениях, что усилило значение мелодических связей между созвучиями. В свою очередь, введение натуральных ладов привело к ослаблению вводно-тоновых связей и уменьшению роли доминантности в создании гармонических оборотов.

Такой тип взаимодействия натурально-мелодических ладов и тональной системы обнаруживается в сочинениях композиторов не только XIX (Н. А. Римский-Корсаков, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. К. Лядов), но и XX века (С. С. Прокофьев в сборнике «Русские народные песни») [3, с. 101–111]. Наряду с традиционными терцовыми вертикалями в произведениях Бородина появляются созвучия трихордной структуры, вписанные в кварту или квинту. В музыке Мусоргского, помимо этого, вводятся имитирующие колокольный звон созвучия с тритоном и ослабляющие тяготение тонального центра. Как следствие, усиливается красочная, фоническая сторона гармоний в ущерб функциональной и тональной определённости. Благодаря яркой характерности и выразительности подобных звучностей, они приобретают особую роль в драматургии сочинений. Внедряясь в тональную среду как чуждый ладовый элемент, они становятся катализаторами действия, включаясь в процесс драматургического развития. Примером может служить 2-я картина Пролога из оперы «Борис Годунов» Мусоргского.

В творчестве Мусоргского оформилась ещё одна тенденция, получившая развитие в XX–XXI веках. Часто персонажи, действующие в сочинении, быва-

ют представлены интонационным комплексом, наделённым чертами определённого жанра, указывающего на характер, доминирующую черту, природу персонажа (обобщение через жанр). В состав такой жанровой характеристики входит в качестве непременного компонента ладовая составляющая. Не случайно исследователь творчества М. П. Мусоргского Е. Б. Трёмбовельский отмечает: «Любой материал свободно привлекался по мере художественной необходимости, которая предопределялась, в частности, стремлением индивидуализировать речь персонажей сообразно сценической ситуации» [5, с. 26].

Одной из наиболее востребованных в русской музыке явилась тема противостояния царской власти и народа, получившая эталонное воплощение в сочинениях Мусоргского. «Борис Годунов» стал моделью, в которой оформились основные образы, раскрывающие данную тему в определённом жанровом воплощении. Среди них – тема народного плача (Пролог, 1-я картина, хор народа на словах «Отец наш, кормилец») с раскачивающимся рисунком мелодии от верхнего остинатного звука с постепенным расширением интервалов в натуральном ладу. Тема колокольного звона (Пролог, 2-я картина – чередование диссонансирующих гармоний – обращений малого мажорного септаккорда в тритоновом соотношении, суммарный звукоряд которых образует уменьшённый лад 2:1, выводящий за пределы тональности). Ещё одна тема – молитвенное песнопение (I действие, 1-я картина, хор монахов за сценой «Боже, крепкий, правый») – воспроизводит «церковную тональность» (параллельную переменность натурального мажора и гармонического минора).

Охарактеризуем перечисленные жанровые прототипы более подробно. Народно-песенные, фольклорные истоки обнаруживаются через смешанную тонально-модальную систему с использованием переменности опор, со специфическими ступенями диатонических ладов и реализуются в подголосочной фактуре (часто с унисонными запевами или окончаниями), с преобладанием мелодических связей между созвучиями. Мелодия может дублироваться в какой-либо интервал или созвучие (с опорой на чистую квинту).

Интонационный комплекс плача включает в себя нисходящее движение мелодии от вершины-источника в разных вариантах: а) скольжение по секундам; б) раскачивание мелодии с постепенным расширением интервалов от секунды до тритона и верхним остинатным звуком (прообраз – плач народа из «Бориса Годунова»); в) большой нисходящий скачок. В ладовом отношении – применяется тонально-модальная система с тоникальной функцией верхнего остинатного звука и хроматизацией звукоряда. С точки зрения фактуры оборот представляет собой остинатную мелодическую фигуру на фоне педалей (звуков, интервалов или созвучий).



Колокольный звон в трактовке Мусоргского воспроизводит обертоновую шкалу звуков, надстраивающуюся над основным тоном, и как обязательную составляющую включает тритон в сочетании с секундами. Звучание колоколов по горизонтали «изображается» в виде трезвона, то есть раскочки интервалов от верхнего остинатного тона с постепенным расширением диапазона. Часто интонационно оно переключается с одним из вариантов интонационного комплекса плача. В ладовом отношении это оформляется в модальной звуковысотной системе с тоном-педалью, с меняющимися созвучиями в верхнем слое фактуры (иногда в уменьшённом ладу или смешанном типе организации с участием диатонической и симметричной форм модальности). Начальный комплекс получает фактурное развитие.

Церковно-православные истоки, как правило, опознаются по хоральной фактуре, мелодическим попевкам, родственным знаменным мелодиям, и церковной тональности. Фанфарные, славильные мотивы часто выполняются в тональной системе. Мелодия движется по аккордовым звукам на фоне педальных созвучий.

Каждый из интонационных комплексов связывается с определённой образной сферой. Народ, как правило, ассоциируется с песенными, плачевыми интонациями. Колокольный звон может иметь различное истолкование: набат или праздничный трезвон, а также может символизировать разгул стихийной народной силы. Церковные интонации связываются с темами храма, покаяния, духовного предстояния. Фанфарные же интонации характеризуют царскую власть, вносят ладовый и интонационный контраст в звуковую среду.

Следовательно, интонационные комплексы, характеризующие те или иные образы, включают в свой состав устойчивые жанровые, звуковысотные, фактурные характеристики. Начатая Мусоргским традиция возрождается и продолжается во многих современных произведениях на историческую тему. Типичные жанровые прототипы, связанные с соответствующими образами (действующими лицами исторической драмы), мигрируют в истории русской музыки, получая индивидуальное, вариантное воплощение. К их числу относятся: 1) народно-песенные, фольклорные истоки; 2) плачевые интонации; 3) колокольный звон; 4) церковное пение; 5) сигнальные, фанфарные, славильные мотивы. Каждый из перечисленных жанровых истоков, связанных с определёнными образами, представлен своим, присущим ему типом ладовой организации¹.

В XIX веке, таким образом, сформировался, а позднее развился один из путей вовлечения лада в процесс общего драматургического развития². Лад может выступать в качестве «определителя» образно-смыслового начала в произведении. Часто

именно с помощью лада устанавливаются различия между контрастными оппозициями: своё – чужое (национально окрашенное – инационально ориентированное звучание); человеческое – нечеловеческое; добро – зло; небесное – земное; церковное – светское; самодержавное – народное; толпа и художник и т. д. Как правило, позитивное начало ассоциируется с привычными для человека характеристиками, среди которых типичными являются диатоническая тональная или модальная система, консонантные созвучия, чётко очерченные функциональные связи (гармонические или мелодические), удобный для интонирования средний регистр, привычные формы ладовой организации. Напротив, негативные образы характеризуются с помощью средств, продуцирующих напряжённость и неустойчивость. Среди них ладовые системы со слабо выраженной централизацией, симметричные лады с опорами, образующими уменьшённые созвучия, обильная хроматика, разорванность функциональных связей (например, в романсе Д. Шостаковича «Поэт и Царь» на ст. М. Цветаевой).

Ладовое развитие, при условии органической связи с интонационной и образной структурой сочинения, становится составной частью общего драматургического развития. Можно сослаться на идеи Б. Асафьева о становлении лада: «Лад всегда познаётся как становление, потому он испытывается во всех музыкальных произведениях наблюдаемой эпохи, а его обобщение даётся в наиболее характерных действующих её интонациях» [1, с. 229–230]. Создание контрастных интонационно-ладовых сфер намечает потенциальную возможность для выявления драматического столкновения образов. Ладовое развитие становится звуковым эквивалентом образной драматургии.

В таких условиях ладовая драматургия выполняет разьясняющую функцию. Экспонирование образов осуществляется с помощью закреплённых за ними ладов, а взаимодействие образов приводит к изменению лада (структуры звукоряда, центра, фонизма, замены консонирующего опорного созвучия на диссонансирующее и т. д.). Способы взаимодействия ладов могут быть самыми разнообразными: они даются в последовательном или одновременном звучании, синтезе; в результате «столкновения» образов возможно появление нового ладового образования или поглощение одного лада другим. На существование ладов без центра впервые указал Ю. Н. Тюлин: если для «стандартизированного мажора и минора» характерно «стремление от ладовой периферии к ладовому центру, иначе говоря – централизация лада», то «в эпоху поздней романтики возник обратный процесс децентрализации лада – автономизации ладовой периферии и стремления от центра к периферии...» (цит. по: [4, с. 103]). Сообразуясь с драматургическими и композицион-

ными функциями лада, композитор может менять как структуру, так и опоры ладов, не согласовывая тональность начала и окончания произведения. Подтверждением служит тезис Т. Бершадской: «Би-тональная структура может также возникнуть путём интеграции элементов, относящихся к темам из разных разделов сочинения» [2, с. 154].

Благодаря жанровой и интонационной конкретизации образа в процесс развития вовлекаются ладовые структуры, взаимодействуя и преобразуясь, становясь активными или оставаясь пассивными.

Примерами такого подхода могут служить хоровые произведения Р. Щедрина («Казнь Пугачёва»), Ю. Потеенко («Зодчие»), С. Сиротина («Смерть Ивана Грозного»). Названные сочинения объединяют сходные характеристики: жанр хоровой поэмы на мифологический или исторический сюжет с близкой тематикой – оппозиция власти и народа.

Хоровая поэма Р. Щедрина «Казнь Пугачёва» (1981) на прозаический текст А. Пушкина (из «Истории Пугачёва», 1834) воспринимается как театральная постановка исторической хроники³, где мизансцены представляют собой поэтапный разворот событий. Каждый раздел решён в своём жанровом ключе. Крайние части – провозглашение казни (фанфары) в хроматической тональности, с диссонирующими вертикалями полимелодической природы, с линейной логикой соединения созвучий (движение от унисона с последующим противодвижением-расширением крайнего двухголосия) в хоральной фактуре. Во втором разделе, посвящённом описанию места событий, использованы колокольный звон (тетрахорд, вписанный в тритон) и речитация-комментарий также с опорой на тритоновые перестановки мелодической линии (напоминает каркас уменьшённого лада 1:2 с участием хроматических звуков).

Третий раздел имеет трёхчастную репризную структуру с контрастной серединой (народная толпа с криком «Везут!»). Крайние части раздела построены на остиноматном проведении многослойного интонационного комплекса, который разворачивается на фоне педального созвучия *h-c-gis*, являющегося функциональным неустоем относительно центра *a moll*. В середине (описание Пугачёва) применяются плачевые интонации (нисходящее движение мелодии в каждой фразе и противостоящий им подъём каждой следующей фразы поступенно вверх, что создаёт эффект «единовременного контраста»). Диссонирующие вертикали полимелодического происхождения подчиняются общему мелодическому потоку (в хоральной фактуре). В эпизоде прощания Пугачёва воспроизводится жанровый стиль церковной музыки в хоральной фактуре, с типичной для неё церковной тональностью.

Смене событий в хоровой поэме Р. Щедрина соответствует смена жанров: начальные фанфары и последующее описание толпы решены средствами хроматической тональности при активизации мелодического начала в построении как вертикалей, так и связей между созвучиями; колокольный звон представлен диссонантной интерваликой тритона и полутона, вписанных в минорное трезвучие (но при этом опорные звуки образуют высотную структуру второго плана – уменьшённый лад 1:2); прощание Пугачёва решено в жанре православного песнопения с использованием параллельно-переменного лада.

В хоровой поэме С. Сиротина «Смерть Ивана Грозного» (2006) на текст Д. Самойлова (1957) также рассматривается тема противостояния царской власти и народа. Жанровые и интонационные прототипы, характеризующие основные образы, избраны композитором в соответствии с национальными традициями.

Другим примером индивидуального претворения идей, открытых Мусоргским, является хоровая поэма Ю. Потеенко «Зодчие» (2011) на текст Дм. Кедрина (1938), где присутствует зависимость между образной структурой произведения и его ладовым рельефом. Создаётся многослойное и многоуровневое взаимодействие жанров и стилей, в музыкальном воплощении которого ладовая драматургия играет ведущую роль.

В сочинении содержатся две темы: отношения Царя и народа (зодчие – часть народа), отношения власти и Художника. Столкновение власти (Царь) и народа (Художник) приводит к трагической коллизии – гибели Художника, создавшего творения нетленной красоты.

Композитором в хоре представлены пять различных сфер. Первый образ – сказание – в основе имеет повествовательный жанровый прототип с набором типовых средств: мелодические формулы небольшого объёма с речитацией, фактурное решение (унисонное изложение материала с последующим включением подголосков, педалей), выбор мужских голосов, смешанный тип звуковысотной организации (тонально-модальная система).

Второй образ характеризует мотив «царской милости» (псалмотон *e* с интервальной раскачкой от секунды до тритона). Сохраняются ритмический рисунок, псалмотон, фактура, смешанная тонально-модальная высотная система начальной темы, но вводится тритон (который в дальнейшем разовьётся в симметричный уменьшённый лад).

Третий образ – Государя – имеет в качестве жанровой характеристики фанфары, мотивы сигнальной природы. Типичные средства: ритмически свободная мелодия, движущаяся по аккордовым



звукам, тональность *Es dur* (шире – бемольная тональная сфера).

Четвёртый образ – зодчих – связан с возвращением народно-песенной и былинной жанровой первоосновы. Для характеристики этого образа использованы: прозаический ритм, мелодизированная фактура (мелодия, дублированная параллельными квинтами или квартсекстаккордами).

Пятый образ представлен темой храма в церковной стилистике. Характеристики этого материала: хоральная фактура, мелодические формулы малого знаменного распева, «церковная» параллельно-переменная тональность (*b-Des-b*).

Для повествования о древних событиях, связанных с фигурой Ивана Грозного, композитор избирает национальную стилистику, что объясняет многие особенности музыкального языка. Среди них – обращение к архаическим слоям музыкальной истории России: интонации церковного пения (малого знаменного распева), песенного и былинного фольклорного прототипа, опора на преимущественно мужской хор (в духе церковных традиций), вариантный метод развития материала, линейность фактуры.

Другое следствие – эпический тон повествования, не допускающий преувеличенно-экспрессивных приёмов изложения материала и его яркой индивидуализации. Автор выступает как комментатор событий, видимых с далёкой исторической перспективы. Отсюда – присущие каждому из слоёв типичные способы ладового и фактурного оформления тем, опора на линейное, мелодическое начало, специфика ладового развития, при котором лад выступает как конструктивный и выразительный компонент музыкального языка.

Индивидуальность автора проявляется в выборе литературной основы, национальной стилистики, в театральности мышления Ю. Потеенко, которая реализуется через конкретизацию образов и способы этой конкретизации: через жанр, ладовую драматургию, драматургический профиль произведения (три обращённые волны с последующим сжатием), ритм событийных и образных смен. Роль гармонии – вторична. Она проявляется как дополнительная фоническая краска в общем модальном контексте. Обобщение осуществляется через жанр, стиль, ладовую драматургию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеются в виду наиболее часто встречающиеся типы связей между жанровой и звуковысотной системами.

² Дебюсси в прелюдии «Шаги на снегу» использовал другой подход: один образ (остинатная мелодическая попевка) меняет свой облик, преображаясь в условиях различного ладового контекста.

³ Показательно, что Б. Тевлин, обратившийся к поэме Щедрина в 1997 году, приблизил исполнение к оперной сцене. Композитор одобрил идею «хорового театра».

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978. 200 с.

3. Кон Ю. Г. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов // Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982. С. 99–127.

4. Кудряшов Ю. Н. Децентрализованные лады в творчестве современных композиторов // Советская музыка 70–80-х годов. Эстетика. Теория. Практика. Л., 1989. С. 100–125.

5. Трёмбовельский Е. Б. Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад. М.: Композитор, 1999. 392 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.

2. Bershadskaya T. *Lektsii po garmonii* [Lectures on Harmony]. Leningrad: Muzyka Press, 1978. 200 p.

3. Kon Yu. G. O dvukh tipakh podkhoda k otrazheniyu v garmonii natural'no-melodicheskikh ladov [About Two Types of Approaches to Reflection in the Harmony of Natural Melodic Modes]. *Voprosy analiza sovremennoy muzyki* [Questions of Analysis of Modern Music]. Leningrad, 1982, pp. 99–127.

4. Kudryashov Yu. N. *Detsentralizovannye lady v tvorchestve sovremennykh kompozitorov* [Decentralized Modes in the Works of Contemporary Composers]. *Sovetskaya muzyka 70–80-kh godov. Estetika. Teoriya. Praktika* [Soviet Music of the 1970s and 1980s. Aesthetics. Theory. Practice]. Leningrad, 1989, pp. 100–125.

5. Trembovel'skiy E. B. *Stil' Musorgskogo: lad, harmoniya, sklad* [The Style of Mussorgsky: Mode, Harmony, Texture]. Moscow: Kompozitor Press, 1999. 392 p.



Образно-стилевая семантика лада в музыке русских композиторов XIX–XXI вв.

В творчестве композиторов XIX–XXI веков лад является носителем нескольких функций: показателем стиля сочинения или стилистической специфики образа, одним из конструктивных факторов произведения. Стилистическая специфика лада может проявляться в нескольких планах: как стиль нашего времени с присущими ему типами звуковысотной организации, знак принадлежности к определённой национальной школе, компонент музыкального языка той эпохи, о которой повествуется в произведении, выражение стилистической индивидуальности композитора и, наконец, «определятель» жанрового стиля сочинения. Ладовое развитие, при условии органической связи с интонационной и образной структурой произведения,

становится составной частью общего драматургического развития.

Как примеры рассматриваются хоровые поэмы «Казнь Пугачёва» Р. Щедрина, «Смерть Ивана Грозного» С. Сиротина, «Зодчие» Ю. Потеевко, где наблюдается зависимость между образной структурой произведения и его ладовым рельефом. Создаётся многослойное и многоуровневое взаимодействие жанров и стилей, в музыкальном воплощении которого ладовая драматургия играет ведущую роль.

Ключевые слова лад, ладовая драматургия, композиторы России, хоровая музыка, хоровая поэма

Image-Related and Stylistic Semantics of Modes in the Music of Russian Composers of the 19th-21st Centuries

In the music of 20th and 21st century composers modes become the bearers of several functions: the indicators of the style (or stylistic specificity of imagery) of a musical composition, as well as one of its constructive factors. The stylistic specificity of the mode in the 20th century may disclose itself on several different planes: as a style of the present time with the types of pitch organization inherent to it; as a sign of pertaining to a certain national school; as a component of the musical language of that era about which the composition narrates; as an expression of the composer's individuality of style and, finally, as an "indicator" of the composition's style of genre. The modal development, upon the condition of an organic connection with the structure of

intonation and image, becomes a constituent part of the overall dramaturgical development.

As an examples, the following compositions are examined: Rodion Shchedrin's "Execution of Pugachev," S. Sirotin's "The Death of Ivan the Terrible" and Yu. Poteyenko's "The Architects," where there is a dependency noted between the imagery structure of a musical composition and its modal relief. A multilayer and multilevel interaction of genres and styles is created, in the musical manifestation of which modal dramaturgy plays a leading role.

Keywords: mode, modal dramaturgy, composers of Russia, choral music, choral poem

Урванцева Ольга Александровна

доктор искусствоведения, профессор

кафедры теории и истории музыки

E-mail: postik2006@mail.ru

Магнитогорская государственная консерватория

им. М. И. Глинки

Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

Olga A. Urvantseva

Doctor of Arts, Professor at the Music Theory

and Music History Department

E-mail: postik2006@mail.ru

The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory

Russian Federation, 455036 Magnitogorsk

