

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2022 / 2

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, РоссияД-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, РоссияД-р иск., д-р пед. н. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, РоссияД-р иск., д-р филос. н. **Полина Станиславовна Волкова**, Санкт-Петербургский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, РоссияД-р пед. н. **Ирина Борисовна Горбунова**, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, РоссияД-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, РоссияД-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, РоссияД-р культ. **Елена Альбертовна Каминская**, Институт современного искусства, РоссияД-р иск., д-р культ. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Московский физико-технический институт, РоссияД-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, РоссияД-р пед. н. **Августа Викторовна Малинковская**, Российская академия музыки имени Гнесиных, РоссияД-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, РоссияД-р культ. **Татьяна Борисовна Сиднева**, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, РоссияД-р иск. **Ирина Петровна Сусидко**, Российская академия музыки имени Гнесиных, РоссияД-р иск. **Галина Рубеновна Тараева**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, РоссияД-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, РоссияД-р филос. н. **Надежда Александровна Царёва**, Тихоокеанское высшее военно-морское училище имени С. О. Макарова, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, СШАД-р **Антон Ровнер**, Российская академия музыки имени Гнесиных, РоссияД-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская школа музыки (консерватория), Нью-Йорк, СШАПроф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, ИталияД-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, ФранцияД-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, ВеликобританияД-р **Людвиг Хольтмайер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), ГерманияД-р **Фарогат Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Сагтарова, Таджикистан

АДРЕС РЕДАКЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных», 121069, Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, д. 30-36. Тел.: +7 (495) 691 54 34, e-mail: lab234nt@yandex.ru

УЧРЕДИТЕЛИ

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

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

Music Scholarship

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

2022, № 2

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

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

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr.Sci. (Arts) **Galina V. Alexeyeva**, 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. **Ildar Khannanov**, Johns Hopkins University (Baltimore, MD), United States
Dr. **Anton Rovner**, Russian Gnesins' Academy of Music, Russian Federation
Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, New York, United States
Prof. **Catello Gallotti**, "Giuseppe Martucci" Salerno State Conservatoire, Italy

Dr. **Nicolas Meeùs**, Université Paris-Sorbonne, France
Dr. **Kenneth Smith**, University of Liverpool, United Kingdom
Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik, Freiburg, Germany
Dr. **Farogat Azizi**, Tajik National T. Sattarov Conservatory, Tajikistan

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: lab234nt@yandex.ru

FOUNDERS

Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies"

Russian Gnesins' Academy of Music

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

DOI: 10.33779/2782-3598

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

Научный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна –
академик РАН, доктор искусствоведения,
профессор, заслуженный деятель искусств
Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Заместитель главного редактора

Карпова Елена Константиновна –
кандидат искусствоведения

Редакторы

Баязитова Галия Раилевна –
кандидат искусствоведения

Мингажев Артур Аскарлович

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

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

Дизайн: Грицаенко Юлия Вадимовна

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

Liudmila N. Shaymukhametova –
Academician of the Russian Academy of Natural Sciences,
Doctor of Arts (Dr.Sci.), Professor,
Merited Activist of the Arts of the Russian Federation
and the Republic of Bashkortostan
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Deputy Chief Editor

Elena K. Karpova – Candidate of Arts (Ph.D.)

Editors

Galiya R. Bayazitova –
Candidate of Arts (Ph.D.)

Artur A. Mingazhev

Editor and Translator, Member of the Editorial Board of the International Department

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),
Candidate of Arts

Design: Yuliya V. Gritsaenko

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов
гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется
на совокупные средства учредителей.

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.

The publication is carried out by means of combined monetary
contributions of the founders.

Published four times a year.

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

Адрес Издателя: Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание», Российская Федерация,
Республика Башкортостан, 450059, г. Уфа,
ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306. Тел.: +7 (347) 216 49 73

Печатное издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», № 2, 2022
подписано в печать 29.06.2022. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 11,4. Усл.-печ. л. 16,9. Заказ № 15456.
Тираж 100 экз. Свободная цена.

Адрес типографии: ООО «ИдеалПро»
450022, Российская Федерация, Республика Башкортостан,
г. Уфа, ул. Большая Московская, д. 13.
Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: 9644104@mail.ru

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

Address of the Editorial Office: Scholarly-Methodical Center
“Innovation Art Studies”, Russian Federation,
Republic of Bashkortostan, 450059, Ufa,
Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306. Telephone: +7 (347) 216 49 73

Printed edition of “Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship”, No. 2, 2022
is signed for printing 29.06.2022. Format: 60 x 84¹/₈.
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 11,4.
Printing l. 16,9. Order No. 15456. Run of 100 copies. Negotiable price.

Printing house address: “IdealPro” Co. Ltd
450022, Russian Federation, Republic of Bashkortostan,
Ufa, Bolshaya Moskovskaya str., d. 13.
Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: 9644104@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).



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 – Научно-методический центр «Инновационное искусствознание» – 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 Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies” and is a 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).

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 rename into “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” (ПИ № ФС 77-66656 dated July 27, 2016).

The media “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” is 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).

Scientific 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 (of Doctor of Arts and Candidate of Arts).

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

* 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

Горизонты музыкознания

- 7 **Демченко А. И.**
Истоки музыкознания:
Древний мир и Античность

Диалог культур

- 23 **Соковиков С. С., Каминская Е. А.**
Этноджаз в контексте
фольклорной культуры:
проблемные аспекты гибридизации
- 34 **Преснякова И. А.**
«Вариации на вариации»:
история джазовых трансформаций
Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена

Художественный синтез и взаимодействие искусств

- 43 **Комарова А. А.**
Семантические функции музыкальных
цитат в фильме Л. Висконти
«Туманные звёзды Большой Медведицы»
- 52 **Ло Синьцзе**
«Буддийский пассион» Тань Дуня

Современное музыкальное искусство

- 64 **Слободчикова А. Ю.**
Авангардные партитуры как предмет
художественной интерпретации
в современной рок-музыке

Художественный мир музыкального произведения

- 74 **Шмакова О. В.**
Кульминирующий финал в симфонии
«Гармония мира» Пауля Хиндемита

Теория и практика педагогической науки

- 83 **Штейнберг В. Э.,
Фатхулова Д. Р.**
Опора как необходимый
дидактический инструмент
в дистанционном и аудиторном
форматах обучения

Международный отдел

- 94 **Волкова П. С., Го Шаоин,
Хуан Цзэхуань**
Малый полифонический цикл
в творчестве Пауля Наторпа (на англ. яз.)
- 104 **Луцкер П. В.**
Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno:
исследование оригинальной рукописной
партитуры (на англ. яз.)
- 123 **Сусидко И. П.**
Топосы и нарратив в классической
инструментальной музыке:
Ideen и *il filo* в клавирной сонате
В. А. Моцарта KV311/284c (на англ. яз.)
- 134 **Азарова В. В.**
Сцена драматической кульминации
в мистерии Поля Клоделя
«Благая весть Марии»
в редакции 1912 года.
Организация звукового
пространства (на англ. яз.)
- 146 **Волкова П. С.,
У Лиан, У Сянцзэ**
Музыкальная коммуникация
в аспекте риторического канона (на англ. яз.)

Contents

Horizons of Musicology

- 7 **Alexander I. Demchenko**
The Origins of Musicology:
The Ancient World and Antiquity (In Russ.)

Dialogue of Cultures

- 23 **Sergei S. Sokovikov,**
Elena A. Kaminskaya
Ethnojazz in the Context
of the Folklore Culture:
Problematic Aspects of Hybridization
(In Russ.)
- 34 **Inga A. Presnyakova**
“Variations on Variations”:
History of the Jazz Transformations
of the *Allegretto* from Beethoven’s
Seventh Symphony (In Russ.)

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

- 43 **Anastasia A. Komarova**
The Semantic Functions
of the Musical Quotations
in Luchino Visconti’s Film
Vaghe stelle dell’Orsa... (In Russ.)
- 52 **Luo Xinjie**
“Buddha Passion”
by Tan Dun (In Russ.)

Contemporary Musical Art

- 64 **Anastasiya Yu. Slobodchikova**
Avant-Garde Scores as a Subject
of Artistic Interpretation
in Modern Rock Music (In Russ.)

Creative Worlds of Musical Compositions

- 74 **Olga V. Shmakova**
The Culminating Finale
in Paul Hindemith’s Symphony
The Harmony of the World (In Russ.)

Theory and Practice of Pedagogical Science

- 83 **Valery E. Steinberg, Dina R. Fatkhulova**
The Base as an Indispensable
Didactic Instrument
in Remote and Classroom-Based Formats
of Teaching (In Russ.)

International Division

- 94 **Polina S. Volkova, Guo Shaoying,**
Huang Zehuan
The Small Contrapuntal Cycle
in the Music of Paul Natorp
- 104 **Pavel V. Lutsker**
Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno:
the Original Score Examined
- 123 **Irina P. Susidko**
Topoi and Narratives in Classical
Instrumental Music:
Ideen and *il filo* in Mozart’s
Clavier Sonata KV 311/284c
- 134 **Valentina V. Azarova**
The Scene of the Dramatic Culmination
in *The Tidings Brought to Mary*,
a Mystery Play by Paul Claudel,
from the 1912 Edition.
Organization of the Sound Space
- 146 **Polina S. Volkova, Wu Liyang, Wu Xiangze**
Musical Communication
in the Aspect of the Rhetoric Canon



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

Горизонты музыкознания

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.007-022

Истоки музыкознания: Древний мир и Античность

Александр Иванович Демченко

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
г. Саратов, Россия,*

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

Аннотация. Исходные зачатки знания о музыке возникли практически вместе с ней как видом искусства, то есть десятки тысяч лет назад. Самые давние свидетельства тому находим в мифологических представлениях разных народов, что отчётливее и многообразнее всего нашло себя в греческих мифах. Первоэлементы теории музыки зарождались в древних очагах цивилизации. Отдельные из распространённых в античном мире воззрений возникли в культурах Египта и Месопотамии. Своё воздействие на античных авторов оказала и художественная практика древних евреев. Свои пути музыкальной культуры и теории прокладывали народы Индии и Китая. Для античного музыкознания, как и для древневосточного, характерна синкретическая связь музыкальных представлений с научно-философскими системами, причём музыкальные представления древних часто носили космологический характер. Так как музыка древних народов была преимущественно одnogолосной и, следовательно, культурой монодического типа, то вся теория музыки оказывалась по существу учением о мелодии. Чрезвычайно широкий круг вопросов рассматриваемого периода вбирала в себя музыкальная эстетика, а этос древних своими практическими сторонами был нацелен на задачи музыкального воспитания.

Ключевые слова: музыка в мифологических представлениях, связь с научно-философскими системами, учение о мелодии, задачи музыкального воспитания

Для цитирования: Демченко А. И. Истоки музыкознания: Древний мир и Античность // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 7–22.
10.33779/2782-3598.2022.2.007-022

Horizons of Musicology

Original article

The Origins of Musicology: The Ancient World and Antiquity

Alexander I. Demchenko

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

Abstract. The initial grounds of knowledge about music appeared virtually at the same time as it emerged as an art, i.e. tens of thousands of years ago. The earliest testimonies to this could be found in the mythological perceptions of various peoples, which has been realized most perceptively and diversely in the Greek myths. The primal elements of music theory were generated in the ancient hearths of civilization. Some of the outlooks widespread in the ancient world appeared in the cultures of Egypt and Mesopotamia. The Ancient Jewish artistic practice has also created its impact on the musicians of antiquity. The peoples of India and China also forged their own paths. Ancient Greek, as well as Ancient Middle Eastern musical knowledge was characterized by a syncretic connection of musical perceptions combined with scientific and philosophical systems, in what connection the musical perceptions of the ancient civilizations were frequently endowed with a cosmological character. Since the music of the ancient peoples was predominantly monophonic and, consequently, presented a culture of a monodic type, the theory of music in its entirety turned out to be essentially a teaching about melody. Musical aesthetics absorbed into itself an extremely broad circle of questions concerning the examined period, whereas the ethos of ancient peoples by its practical sides was aimed at the goals of musical upbringing.

Keywords: music in mythological perceptions, connection with scholarly-philosophical systems, teaching about melody, goals of musical education

For citation: Demchenko A. I. The Origins of Musicology: The Ancient World and Antiquity. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 7–22. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.007-022

В предыдущем выпуске журнала в качестве вводного очерка был опубликован материал, дающий общее представление о структурных закономерностях исторического музыкознания [1]. Данная статья открывает серию эссе, посвящённых последовательности эпох развития музыкальной науки. И когда мы обращаемся к первой из них, приходится констатировать, что в последние годы к ней обращаются редко,

причём авторы практически всегда ограничиваются рассмотрением нужных, но весьма локализованных вопросов, будь то изучение античной музыкальной письменности [2; 3] или разворот в плоскость эмпирически-прикладных аспектов [4; 5]. Пожалуй, наибольший интерес из актуальных публикаций вызывает сборник статей под редакцией Д. Барольского и Л. Эпштейна, где по-своему уникальна статья С. Дорфа о древней музыке



Месопотамии [6, p. 31–60]. Тем не менее как для нынешних, так и для прежних времён остаётся востребованным обобщающий обзор того, что происходило в музыкознании на его самых начальных рубежах.

Исходные зачатки знания о музыке возникли практически вместе с ней как видом искусства, то есть десятки тысяч лет назад. Самые давние свидетельства тому находим в *мифологических представлениях* разных народов.

Отчётливее и многообразнее всего это нашло себя в греческих мифах. Согласно им, бог Аполлон нередко изображался с кифарой в руках. Марсий (сатир или силен) подобрал флейту, брошенную Афиной (богиня пренебрегла ею, увидев, как некрасиво раздуваются её щёки при игре), в игре на ней достиг необычайного искусства и бросил вызов самому Аполлону. Соперником Аполлона был и знаменитый музыкант Лин. Фамирид отличался необыкновенной игрой на кифаре и вызвал на состязание муз, покровительниц искусства. Олимп (не путать со священной горой, местом пребывания богов во главе с Зевсом) стал законодателем правил игры на авлосе и законов гармонии, понимаемой как согласованность, благозвучие, совершенство.

Наряду с запечатлением личности и художественной деятельности древнейших музыкантов делались попытки осмысления таинственных сил, заложенных в музыке. Это находим, например, в мифах о таких легендарных музыкантах, как Амфион (игрой на лире приводил в движение камни), Орфей (чудесным пением очаровывал богов и людей, укрощал дикие силы природы) и Арион (дельфин, зачарованный его чудесным пением, спас его от гибели, вынеся на берег). Позже, в гомеровских поэмах,

возникших на мифологической почве, рассказывается о музыкантах (Демодок и Фемий), об использовании музыки в трудовых процессах, религиозных церемониях и народных празднествах.

Первоэлементы теории музыки зарождались в древних очагах цивилизации. Отдельные из распространённых в античном мире воззрений возникли в культурах Египта и Месопотамии (Шумер и Аккад, затем Ассирия, Вавилон). Известно, что некоторые египтяне находились в Греции и Риме в качестве учителей и придворных музыкантов. В Месопотамии музыке принадлежала значительная роль, здесь музыканты в социальной иерархии стояли непосредственно после царей и богов. По представлениям людей этой цивилизации, музыкальный звук обладал чудодейственной силой, что, в частности, отразилось в мифе об одной из богинь, который стал прообразом легенды об Орфее.

Своё воздействие на античных авторов оказала и художественная практика древних евреев (иудеи и израильтяне, населявшие Палестину) – в Библии содержатся первые опыты определений, связанных с музыкально-теоретическими понятиями, описаниями инструментов и исполнительских приёмов.

Истоки профессиональной музыки Индии восходят к цивилизациям городов Хараппа и Мохенджо-Даро (3-е тысячелетие до н. э.). Ещё задолго до создания соответствующих трактатов древние индийцы располагали высокоразвитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. И только значительно позже философско-эстетические и теоретические принципы индийского классического искусства получили обоснование в трудах «Натьяшастра» Бхараты (около II века до н. э. – II век н. э.),

«Брихаддеша» Матанги (V–VII века), «Сангитаратнакара» Шарнгадевы (XIII век), «Сварамелакаланидхи» Рамаматьи (XVI век).

В Китае с древности верили в могущество музыки, жителям этой страны всегда была присуща особого рода метафизическая и натурфилософская зачарованность теорией и акустикой, что нашло своё отражение в сотнях трактатов, появившихся уже на заре национальной письменности.

Для античного музыкознания, как и для древневосточного, характерна синкретическая связь музыкальных представлений с научно-философскими системами. Поэтому многие крупнейшие мыслители самым непосредственным образом занимались вопросами музыкальной эстетики и теории. И при том, что теория музыки делилась на гармонику, ритмику и метрику (соответствовало музыкальному, танцевальному и словесному компонентам), тот же синкретизм (то есть слитность, нерасчленённость) был свойствен и художественному творчеству (по Аристотелю, полная реализация всех потенций мелодии осуществляется в сочетании с поэтическим словом и танцем).

Употребляя слово *античный*, приходится иметь в виду, что это относилось главным образом к древнегреческим музыкальным теоретикам (в том числе работавшим в лоне римской культуры), поскольку вклад римских учёных в античную науку о музыке очень невелик (один из немногих примечательных латинских трудов – *Disciplinarum* Марка Теренция Варрона, I век до н. э.).

Так как музыка древних народов была преимущественно одноголосной и, следовательно, культурой монодического типа, то вся теория музыки оказывалась

по существу учением о *мелодии*. В одном из античных трактатов говорится: «Музыка есть наука о совершенном мелосе», причём «совершенный мелос» подразумевал единство слова, ритма и напева.

Исходным пунктом этого триединства являлась метрика – раздел, посвящённый стихотворным размерам, определявшим последовательность слоговых и, тем самым, музыкальных длительностей (с соответствующим ритмом и размером). Такое понимание метрики сохранилось и в Средние века, хотя в связи с постепенным отделением стиха от музыки уже в эллинистическую эпоху метрика чаще включается в грамматику, чем в теорию музыки. Со времён Возрождения метрика как учение о стихотворных размерах окончательно входит в теорию поэзии.

Понятие мелодии определялось в сопоставлении с речью (в законченном виде это различие откристаллизовалось у Аристоксена, вторая половина IV века до н. э.). Общее между ними – звук голоса. Но в отличие от речи мелос – это интервально-ступенчатое движение звуков. Фиксировались следующие виды мелодического движения: поступенное и скачкообразное, повторение звука и его задержка, то есть достаточно длительное пропевание тона.

Именно с мелодическим началом было связано и понятие *мелопея* (от греч. напев, песня и делаю) – то, что буквально означало *построение мелодии* и со временем стало именоваться *композицией, сочинением* (мелопей – сочинитель лирических песен, композитор). В этом разделе древнегреческой теории освещалось участие различных элементов музыки (типы мелодического рисунка, ритма и метра, интервалы, лады и т. д.) в создании музыкального целого.

И поскольку это целое связывалось с текстовой основой, то композиция обычно представляла как тексто-музыкальная форма.

Становлению теории музыки как науки способствовала деятельность Пифагора и его последователей. **Пифагор**, древнегреческий философ, математик (ок. 580–500 годов до н. э.), положил начало пифагореизму. Это одно из наиболее значительных течений в античной мысли – религиозно-философское учение, исходившее из представления о числе как основе всего существующего. Труды Пифагора не сохранились, фрагменты из них и пересказы их содержания представлены в работах других авторов.

Пифагор стал основателем древнегреческой научной школы (пифагорейская школа, со второй половины VI века до н. э.). Среди ряда наук (математика, астрономия, философия и др.) **пифагорейцы** видное место отводили музыке. Среди крупных представителей этой школы, исследовавших явления музыки, – Лас Гермийонский (ок. 550 года – начало V века до н. э.), Гиппас (начало или первая половина V века до н. э.), Филолай (ок. 470 года – начало IV века до н. э.), Архит (ок. 428 – ок. 365 до н. э.), Евдокс (ок. 408 – ок. 355 до н. э.). Принадлежащие **Филолаю** тексты о музыке – наиболее значительные из всех сохранившихся до Аристоксена, его сочинение «О природе» (сохранилось в пересказе) посвящено изложению учения Пифагора.

О влиятельности пифагорейской школы говорит и то, что к пифагореизму примыкали также писавшие о музыке Платон, Эвклид, Эратосфен, Дидим, а позже, уже во времена Раннего Средневековья, – Никомах и Птолемей. К примеру, Эратосфен (ок. 276–194 до н. э.), древнегреческий учёный, поэт, музыкант

эпохи эллинизма, руководил знаменитой Александрийской библиотекой.

Пифагор и его последователи открыли и научно сформулировали ряд акустических законов музыки, тем самым заложив основы музыкальной акустики. Для своих опытов они пользовались акустическим прибором и музыкальным инструментом под названием **монохорд** (от греч. моно – одна и хорда – струна; буквально – *однострунный, однострунный*). По преданию, изобретённый Пифагором, он был распространён в Древней Греции и Риме, а позже в Западной Европе вплоть до XIX века. Состоял из продолговатого деревянного корпуса, вдоль которого натягивалась струна. Высота звука менялась при передвижении нефиксированной подставки. Монохорд применяли главным образом при обучении пению и в теории музыки для определения интервалов и ладов, а также в акустических экспериментах.

Пифагорейцы установили зависимость между высотой тона звучащей струны и её длиной, вывели числовое выражение интервалов. К примеру, путём опытов было определено, что $\frac{2}{3}$ натянутой струны дают звук на чистую квинту выше основного тона, возникающего при колебании всей струны, $\frac{3}{4}$ струны дают кварту, а половина струны – октаву.

Пифагорейское понимание музыки исходило из математических соотношений между звуками, получаемыми при делении струны. На базе философии числа и эстетики пропорций пифагорейцы разработали музыкально-теоретическую науку как специальную область знания, включающую учение о звуке, интервалах, ладах, консонансе и диссонансе, а также теорию музыкальной системы и чистого акустического (пифагорейского или пифагорова) строя.

Тех, кто отстаивал и развивал подобные принципы, стали именовать **канониками** (канон – греч. *правило, образец, традиция*). Их взгляды со временем начали оспаривать последователи Аристоксена, которых называли **гармониками** – вероятнее всего, по заголовку трактата Аристоксена «Элементы гармоник» (гармоника у древних греков – учение об интервалах и звукорядах, то есть о звуковысотных отношениях, причём *гармониями* именовались тогда ладовые звукоряды).

Аристоксен, древнегреческий философ, музыкальный теоретик (первая половина IV века до н. э.), будучи учеником Аристотеля, предпринял попытку синтезировать аристотелевскую концепцию с критически переосмысленными элементами учения Пифагора. Ему приписывается 453 сочинения на разные темы, ни одно из них не сохранилось полностью.

Вся совокупность понятий античной музыки приведена в его работах в связную, упорядоченную систему. Он дифференцировал музыкальные явления по их высоте, интервалике, ладовой основе, композиционным принципам и ряду других признаков, исследовал природу музыкальных интервалов (их классификацию по консонантности и диссонантности звучания, по степени сложности и структуре) и ладовых звукорядов (выявляя в частности их «окраску»).

В основе разногласий между сторонниками Пифагора и Аристоксена лежало разное понимание природы музыки как искусства. В противоположность каноникам, гармониками в качестве критерия оценки различных интервалов выдвинули не абсолютную их величину, выведенную путём математического расчёта (измерения частей струны монохорда), а слуховое восприятие.

Единицей измерения интервалов у гармоников служил целый тон, все прочие интервалы рассматривались как совокупность нескольких целых тонов (например, октава, равная шести целым тонам) или как часть целого тона (его половина, треть, четверть и т. п.). Хотя эта система лишь приблизительно отражала величину реальных интервалов, она обладала значительно большей простотой и практичностью в сравнении с системой каноников.

За отмеченной полемикой стояло нечто большее, чем просто измерение интервалов. В противовес абстрагированно-числовому пониманию музыки утверждалась концепция непосредственного, эмпирически-слухового её восприятия. В альтернативе, выдвинутой Аристоксеном, впервые заявило о себе теоретическое обоснование живого, чувственного ощущения искусства звуков; его принципиально важный тезис: «О величинах интервалов мы судим при помощи слуха».

Кстати, в опоре на этот тезис Аристоксен высказал предположение, что в «непосредственной слышимости» музыкальные звуки несколько отклоняются от чистого строя, сконструированного пифагорейской школой, – мысль, которая через два с лишним тысячелетия получит практическую реализацию в системе темперации.

Музыкальная эстетика рассматриваемого периода вбирала в себя чрезвычайно широкий круг вопросов. Так, **Гераклит** (ок. 530–470 до н. э.) в соответствии со своими общефилософскими установками указал на диалектическую природу музыки. У ряда мыслителей зарождается понимание музыки как отражения определённых качеств человеческой природы или как подражания

человеческим состояниям, а также отображения явлений и событий внешнего мира, воспринимаемых посредством слуха.

Центральной проблемой эстетики того времени стал этос музыки. Разумеется, существовало и чисто гедонистическое восприятие музыкального искусства. Характерно, что древнеегипетское название музыки *хи* означает *удовольствие*. Позже развлекательная функция музыкального искусства будет доминирующей в Древнем Риме, хотя и там наблюдалась определённая оппозиция к облегчённой трактовке этого рода художественного творчества (одно из свидетельств – трактат Дамона, I век до н. э.). Однако господствовало истолкование возможностей и назначения музыки в самом серьёзном ключе.

Учение об *эмосе* (греч. *обычай, нрав, характер*) трактует музыку как важнейшее средство нравственного воздействия на человека. Кроме того, под этосом понимались свойства музыки, аналогичные душевным и телесным качествам человека. Подобные представления коренились в греческой мифологии и были широко развёрнуты в лирической поэзии (Терпандр, Алкей, Сапфо, Пиндар) и подвергнуты самому тщательному рассмотрению многими философами. Уже Пифагор могущество музыки усматривал в воздействии этоса мелодии на душу человека. Законченную этическую концепцию музыки разработали Платон и особенно Аристотель.

Платон, древнегреческий философ (427–347 или 348 до н. э.), ученик Сократа. Исследования музыкально-эстетических и музыкально-теоретических проблем содержатся в ряде его сочинений («Государство», «Законы», «Тимей», «Пир», «Филеб» и др.). Свои музыкаль-

но-философские воззрения он часто облекал в образно-поэтическую форму. Платон подчёркивал этическую ценность музыки, её пользу в общественной жизни.

Аристотель, древнегреческий философ, естествоиспытатель, социолог, психолог, эстетик, музыкальный теоретик (384–322 до н. э.). Его сочинения охватывают все отрасли тогдашнего знания. Вопросы музыки отражены в различных трудах («Метафизика», «Политика», «Поэтика», «О душе», «Риторика» и др.). Фигурирующий под его именем трактат «Проблемы», по-видимому, относится к школе Аристотеля и написан не без влияния пифагорейцев – он содержит теорию звука (зависимость между его высотой и длиной струны), теорию ладов и учение об их этосе (речь идёт о нравственно-воспитательном значении музыки).

Будучи учеником Платона, Аристотель воспринял его воззрения, однако не разделял многих его идей. Так, следуя учителю, этот философ подчёркивал нравственное значение музыки, но, вопреки ему, считал, что она способствует и постижению истины, воспроизводит различные человеческие характеры (реально существующие или идеальные, то есть какими они должны быть), а движения мелодии воссоздают в обобщённой форме психические движения души. По Аристотелю, главное назначение музыки – познавательное и нравственно-наставляющее, она должна «сделать нашу жизнь более радужной», доставлять «безвредную радость» и «интеллектуальное развлечение».

Своими практическими сторонами этос был нацелен на задачи **музыкального воспитания**, что было составной частью *мусического воспитания* – системы умственного, нравственного и

эстетического воспитания в Древней Греции, включавшего литературное и музыкальное образование, знакомство с основами наук, изучение ораторского искусства, политики, этики, философии (наибольшее развитие мусическое воспитание получило в системе афинского воспитания, где оно сочеталось с гимнастикой).

Платон придавал большое значение музыкальному воспитанию как важнейшему средству формирования нравственности. По Аристотелю, музыка предназначена главным образом для воспитания и заполнения разумного досуга. Вслед за Платоном и Аристотелем античная эстетика всемерно акцентировала нравственно-воспитательную роль музыкального искусства, рассматривая его как средство гармоничного развития личности. В этом отношении безусловно поддерживалась мысль Платона, что мусическое образование доступно для всякого молодого человека и что не может и не должен стоять вопрос о музыкальности или немусициальности ученика.

Мусическое образование было введено как обязательное, им были охвачены дети в возрасте от 7 до 16 лет. Его основой являлись хоровое пение, игра на флейте, лире и кифаре. Известно, что в Аркадии все граждане до 30 лет должны были обучаться пению и инструментальной музыке, а в Спарте, Фивах и Афинах учиться игре на авлосе, участвовать в хоре (это считалось священным долгом).

В деле музыкального воспитания каждый город-республика исходил из своих этико-политических предпочтений. С этой точки зрения примечательно, что в Спарте оно носило ярко выраженный военно-прикладной характер, и Плутарх замечает: «В самих спартанских песнях было что-то воспламеняющее мужество,

возбуждавшее энтузиазм и призывавшее на подвиги».

Из общеэстетических установок это-са и музыкального воспитания вытекали всевозможные конкретизации, связанные с истолкованием соответствующего воздействия тех или иных элементов музыки. Платон в своём *«идеальном государстве»* допускал лишь нравственно-укрепляющие лады и ритмы. Согласно Аристотелю, музыка обладает способностью посредством различных ладов, размеров, ритмов, тембров (*«окрасок звучания»*) приводить людей в различное душевное состояние, формировать их характеры и нравственный мир. С конца V века до н. э. формировалось герменевтическое учение, которое приписывало определённый этос музыкальным ладам, музыкально-поэтическим метрам, голосам, инструментам.

Более всего и прежде всего сказанное касалось ладовых структур (*«гармоний»*), которые были самым ранним предметом исследований в музыкальной науке. Первое научное объяснение лада в европейском музыкознании принадлежит пифагорейской школе (со второй половины VI века до н. э.). Объяснив лад на основе теории числа, пифагорейцы подчеркнули значение простейших звукоотношений как фактора, регулирующего ладообразование. Отталкиваясь от этой исходной базы, Аристоксен и многие другие древнегреческие учёные, включая Евклида (III век до н. э., работал в области математики, астрономии, оптики), развили теорию лада и выработали её важнейшие понятия.

В основе модальной системы античной Греции как упорядоченной одноголосной звуковысотности лежали отношения консонансов – таковыми считались кварта, квинта и октава. При этом



определяющим был интервал кварты, а его составляющие воспринимались как устои. Отсюда проистекала исключительная значимость тетрахордовости.

Все музыкальные связи осознавались в рамках кварты, а основной категорией ладового мышления древних греков были различные виды *тетрахорда* (греч. *четыре* и *струна*; буквально – *четырёхструнный*) как четырёхступенного звукоряда в диапазоне кварты. Сочетание тетрахордов друг с другом привело к возникновению более сложных ладовых структур (наиболее важные среди них – октавные лады).

Система древнегреческих монодических ладов включала семь диатонических звукорядов (по недоразумению, произошедшему в Средние века, их названия не совпадают с современными, поэтому здесь и далее для облегчения ориентации в скобках приводятся современные ладовые аналоги): гиподорийский (эолийский), гипофригийский (миксолидийский), гиполидийский (лидийский), дорийский (фригийский), фригийский (дорийский), лидийский (ионийский), миксолидийский (локрийский). Если перевести на буквенные обозначения, получим: *a, g, f, e, d, c, h* – как видим, лады перечислялись сверху вниз (так же сверху вниз читались звуки и в самих звукорядах).

Возвращаясь к этосу, следует заметить, что различные лады связывались с определёнными типами эмоций и соответствующим воздействием на человека, на чём были основаны рекомендации о применении тех или иных видов музыки в общественной жизни и в воспитании юношества.

Так, дорийский (фригийский) лад характеризовался как мужественный, серьёзный, и «ровные, спокойные» мелодии, написанные в этом ладу, расцени-

вались Аристотелем как способствующие воспитанию мужества и рассудительности. Гераклид Понтийский добавляет на этот счёт, что дорийский лад «отличается характером величественным, мрачным и могучим».

Фригийский (дорийский) лад воспринимался как неуравновешенный, возбуждающий, экстатический, пригодный для «очищения» страстей. Аристотель подтверждал, что этому ладу «свойствен страстный, оргиастический характер», «он действует на нас возбуждающим образом».

Лидийский (ионийский) лад представлялся грустным, жалобным и, по мнению Платона, эти свойства ещё более усугублялись в миксолидийском (локрийском) ладу. И так далее.

Отмеченная традиция этической характеристики ладовых структур оказалась весьма устойчивой. За пределами Античности как таковой её продолжили позднегреческие теоретики (Ямвлих, Аристид Квинтилиан), представители средневековой науки (Бозций, Гвидо д'Ареццо), а параллельно и деятели арабского музыкознания (аль-Фараби). Через многие столетия на совсем иной исторической и художественной почве проблема этоса возродилась в так называемой теории аффектов.

В созвучии с древнегреческим этосом в музыкальных трактатах стран Древнего Востока утверждалось, что музыкальное воспитание призвано привести в равновесие добродетели, развивать в людях такие качества, как человечность, справедливость, искренность и предусмотрительность. Особенно интенсивно подобное направление музыкальной эстетики развивалось в Индии и Китае.

В Индии известен миф, герой которого стремится достигнуть милости богов

и славы, обучаясь искусству пения у мудрой птицы по прозвищу «Друг песен», так как овладеть этим искусством означало освободиться от дурных чувств и желаний. Существовали воззрения, согласно которым музыка и музыкальное воспитание не только доставляют наслаждение, но и способствуют достижению благочестия и богатства.

Музыкальное искусство привлекалось здесь в целях воспитания с самых древних времён. Были выработаны требования к музыке, призванной воздействовать на людей определённого возраста. Так, для детей считалась полезной весёлая музыка в быстром темпе, для юношества – в умеренном, для людей зрелого возраста – в медленном движении, спокойного и торжественного характера.

В индийских трактатах устанавливается непосредственная связь между состояниями души человека и определёнными ладами и мелодическими формулами, даётся подробная их классификация с точки зрения выразительных возможностей. В индийской музыке сложилась оригинальная ладовая система с семью основными звуками и градацией октавы на 22 интервала. Каждому музыкальному звуку соответствовал определённый поэтико-цветовой символ, а лад, составленный с учётом преобладания тех или иных тонов и опорных ступеней, рассматривался как носитель конкретного образно-эмоционального содержания.

Переходя к музыкальному искусству и музыкальной теории Древнего Китая, прежде необходимо заметить, что здесь раньше, чем в Древней Греции, были установлены важнейшие для этой национальной культуры ладовые константы. Уже в VII веке до н. э. (трактат «Гуаньцзы») в 12-ступенной звуковой системе

было выделено пять важнейших тонов, которые образовали пентатонный звуко-ряд, и дано его числовое определение, а в VI–V веках до н. э. теоретически обоснована 7-ступенная звуковая система.

Китайские мыслители признавали власть музыки над разумом и эмоциями человека и подчёркивали её воспитательную роль. Законченное изложение подобных взгляды получили в этическом учении Конфуция, которое в отношении воспитательного значения музыки отдельными своими сторонами соприкасается со взглядами Платона (он родился почти на полтора столетия позже Конфуция).

Конфуций (латинизированная форма от Кун-цзы – «учитель Кун», ок. 551–479 до н. э.), древнекитайский философ, создатель учения, которое со II века до н. э. и до начала XX столетия являлось официальной государственной идеологией. Он требовал подчинения музыки строгой регламентации, запрещая исполнять всё, что преследует иную цель, чем воспитание нравственности.

Эта концепция развивалась в сочинениях его последователей, в том числе Мэн-цзы (ок. 372–289 до н. э.) и Сюнь-цзы (ок. 313 – ок. 238 до н. э.). Подобно отдельным философам античной Греции, конфуцианцы выступали за необходимость государственного контроля над музыкой, призванного не допустить её отрицательного воздействия, и именно благодаря влиянию конфуцианской доктрины вопросы музыкального воспитания в Древнем Китае находились в ведении государства.

В IV веке до н. э. конфуцианское учение о музыке подверг критике философ-утопист Мо-цзы, протестовавший против утилитарного подхода к музыке и музыкальному воспитанию. Но более существенным было то, что позже, помимо



господствующего конфуцианства, достаточно широкое распространение получили музыкальные проекции даосизма и буддизма.

Даосизм (кит. *дао цзя* или *дао цзяо*) возник в середине I тысячелетия до н. э. и к началу н. э. оформился в развитую религию. Цель адептов даосизма – достичь единства с первоосновой мира (дао – суть бытия). Согласно их представлениям, музыка должна способствовать проявлению естественных психоэмоциональных реакций человека, его слиянию с природой. Буддийское мировоззрение (буддизм возник также в середине I тысячелетия до н. э., но в Индии, и затем в качестве первой мировой религии получил хождение в Китае) подчёркивало в музыке мистическое начало, способствующее постижению сути бытия и процессу духовного совершенствования человека.

Значительно позже (с XIII века) теоретики, оценивая воззрения древних, говорили: «Даосы поют о чувствах, буддисты – о сущности, конфуцианцы – о принципах». В условиях множественных течений мысли естественно возникали и синтезы, например – даоско-буддийское мировоззрение. Так, в трактате Цзи Кана (III век н. э.) конфуцианской доктрине противопоставлено понимание музыки как сугубо индивидуальной, мистической сферы, а не только общественной категории. По его концепции, музыка – это наивысшее выражение дао, она приобщает человека к вечному и великому, благодаря ей он освобождается от чувства своего ничтожества.

Музыкальные представления древних часто носили **космологический характер**. Вопрос о соотношении универсальных законов бытия и закономерностей музыки восходит к мифологическим верованиям человечества. В своём теоре-

тическом обосновании космологические определения музыки связаны с учением о числе как основе сущего.

В наиболее отчётливом виде это учение сложилось в Европе в русле пифагорейства, на Дальнем Востоке – в кругу конфуцианства. Числа понимались не отвлечённо, а наглядно, отождествляясь с физическими стихиями и геометрическими фигурами. Поэтому во всякой упорядоченности (космической, человеческой, звуковой) видели число.

Начнём рассмотрение музыкальной космологии с восточной оконечности евразийского пространства, где это учение сложилось раньше, и будем постепенно продвигаться к античной Греции, где оно обрело особенно рельефные формы.

В Древнем Китае конфуцианские трактаты отражали весьма разнообразные интерпретации музыкальных явлений. Это могли быть чисто натурфилософские параллели. К примеру, происхождение пентатоники объяснялось подражанием природе: первый звук – гром, второй – шум ветра в ветвях, третий – потрескивание дров в огне, четвёртый и пятый – журчание ручья. Ступени той же пентатонной гаммы могли наделяться символикой социального происхождения: первый тон – дворец, правитель; второй – беседа (совет), чиновники; третий – рог, народ; четвёртый – деяния, манифестации; пятый – объекты, крылья.

Наконец, имели место и самые широкие толкования. Так, каждому звуку в 12-ступенной системе придавался общепhilosophский смысл: нечётные звуки воплощали светлое, небесное, активное, мужское начало, чётные – тёмное, земное, пассивное, женское начало; вся совокупность звуков выражала 12 знаков зодиака, 12 месяцев года, 12 периодов суток и т. д.

В Индии звук рассматривался в виде энергии космоса, дающей начало жизни, и считалось, что ритм развития Вселенной воплощается посредством определённого сочетания звуков. На основе космологических представлений в музыкальной теории сложились аналогии семи основных звуков индийского лада с семью планетами Солнечной системы.

В Месопотамии и Египте ещё до Пифагора и его последователей возникло понимание музыки как отражения космического порядка, господствующего в природе и человеческой жизни. В культурах Месопотамии музыкально-теоретическая система во многом сформировалась под влиянием астрологии, и в ней, подобно китайской, особое значение имели цифры 5 (число известных в Древности планет, а также чувств человека) и 7 (число дней недели), с которыми связаны 5-ступенный ангемитонный и 7-ступенный диатонический звукоряды.

В Египте эпоха Среднего царства (ок. 2050 – ок. 1700 до н. э.) приносит опыты музыковедческих трудов, в которых рассматривается космологическая теория связи музыки с небесными светилами. Кроме того, звуки инструментов отождествлялись древними египтянами с определённым звучанием тех или иных предметов и явлений (дерево, железо, ветер и т. п.) и воспринимались как средство общения человека с природой. Звуку приписывалась священная, магическая сила (например, тростниковую флейту ассоциировали с плодородием).

Выдающийся знаток Античности А. Лосев утверждал, что «основной моделью для античного мироощущения является видимый, слышимый и осязаемый космос». Музыкально-космологические представления древних греков коренились в мифах о Космосе,

о противостоянии Хаоса и Гармонии. На этой основе Пифагор и его последователи выработали учение о гармонии сфер. Согласно данному учению, суть музыки усматривалась в божественной гармонии чисел-консонансов.

Музыкальная гармония – микрокосм, часть мирового порядка. Музыкально-числовая структура космоса символически выражается в *тетрактиде* (четверице), то есть в совокупности первых четырёх чисел, которые в сумме образуют декаду ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$). Тетрактида содержит основные музыкальные интервалы – октаву ($2 : 1$), квинту ($3 : 2$) и кварту ($4 : 3$). Числовые соотношения – источник гармонии космоса, структура которого мыслится как физическое, геометрическое и акустическое единство.

Это и есть гармония сфер (музыка сфер): космос как ряд небесных сфер (Луна, Солнце, пять известных грекам планет, неподвижные звёзды), каждая из которых при вращении издаёт свой музыкальный звук, причём расстояние между сферами и издаваемые ими звуки соответствуют тем или иным музыкальным интервалам.

Пифагорейская наука трактовала лад и музыкальную гармонию как отражение мировой гармонии, без которой мироздание распалось бы, то есть в сущности рассматривала лад как модель мира – микрокосм. Сам космос настроен в определённом ладу, а именно в дорийском (в современной системе – фригийском), и небесные тела уподобляются его тонам: $e - d - c - b - a - g - f$ (напомним, что древнегреческие лады исчислялись в нисходящем движении).

Пифагорейская доктрина числа (в частности учение о тетрактиде) со временем получала дополнительные толкования и смысловые нюансы. Допустим,



Филолай (рубеж IV–V веков до н. э.) разрабатывал концепцию динамического равновесия мировых сил, диалектику бесконечного и предела, утверждая, что без числа всё «беспредельно, неопределённо и неясно».

Платон (вторая половина IV века до н. э.), сблизившись с канониками, в диалоге «Тимей» дал систематическое изложение пифагорейской цифровой космологии и мировой гармонии (эстетика чисел и пропорций, символика четверицы). Развивая эту теорию, он исходил из своей философской прерогативы. Рассматривая идеи как вечные и неизменные умопостигаемые прообразы вещей, прообразы всего преходящего и изменчивого бытия, Платон и музыкальную гармонию считал проекцией божественного прообраза.

Аристоксен (первая половина IV века до н. э.), в противоположность идеалистическим установкам Платона, утверждал, что душа – это гармония тела, обладающая музыкальным строем, подобным тому, который присущ струнным инструментам. Тем не менее в согласии с ним и пифагореизмом Аристоксен считал, что звуки с их высотой и интервалы – феномены естественного и строго закономерного порядка и движения в природе. Ритмическая организация звуков также имеет объективную основу, составляя ритмизованную, упорядоченную разновидность извечного «порядка времён».

Суммируя и дополняя сказанное, можно констатировать следующее. Проблема этической и эстетической ценности музыки связывалась в античной мысли с нормативными структурами ладов и ритмов, в которых видели отражение космической гармонии. В древнегреческой онтологии числа и меры (онтология – учение о бытии) законы космоса

(«мировой музыки») определяли и отношения между музыкальными звуками, а сама музыка воспринималась как подобие мира. Например, музыкальные интервалы сравнивались с расстояниями между планетами, с четырьмя стихиями (воздух, вода, огонь, земля) и основными геометрическими фигурами (прямоугольник, квадрат, треугольник, окружность).

Исходя из тетрахорда как прасновы древнегреческой музыки, возникла категория *гептахорда* (от греч. *семь* и *струна*; буквально – *семиструнный*). В музыкальной прагматике таково обозначение 7-ступенного звукоряда, представляющего собой слитное соединение двух одинаковых по структуре тетрахордов (например, $d - c - b - a + a - g - f - e$). На этой утилитарной почве выросла теория «*небесного гептахорда*» – одно из важнейших учений античной музыкальной эстетики. По представлениям древних греков, космос являет собой «гармонию» семи планетных сфер (от Земли как центра – Луна, Солнце, Венера, Меркурий, Марс, Юпитер, Сатурн), каждая из которых настроена на определённый звук.

Музыкальная космология Античности получила в позднейшие времена множество всевозможных вариаций и метаморфоз. Особенно к этому склонялось Средневековье, вообще тяготевшее к разного рода абстрактным построениям, аллегориям, параллелям и уподоблениям, к примеру:

– Птолемей (первая половина II века н. э.) связывал музыку с происходящим как в душе человека, так и в движении небесных тел;

– Кассиодор (VI век) и Исидор Севильский (рубеж VI–VII веков) непосредственно опирались на пифагорейское учение о числах как основу мироздания;

– Гвидо д'Ареццо (первая половина XI века) сравнивал Ветхий и Новый Заветы с музыкой небесной и человеческой, четыре Евангелия – с изобретённым им четырёхлинейным нотным станом.

В древнерусской музыкальной эстетике (вслед за византийскими авторами) душа, ум, язык и уста уподоблялись гуслям, певцу, бубну и струнам. В средневековой музыкальной теории арабского мира четыре телесные функции человека сопоставлялись с четырьмя струнами лютни, а четырём основным ритмам соответствовали знаки Зодиака, фазы Луны, стороны света, времена года и деление суток.

Наибольшей притягательностью, причём на долгие времена, обладала концепция гармонии сфер. Эта традиция активно развивалась в Средние века (вплоть до Якоба Льежского, начало XIV века), когда самой авторитетной оставалась «философия музыки» **Бозция** (начало VI века). Отталкиваясь от концепции неизменного миропорядка, он ввёл различие трёх согласующихся между собой родов музыки: *musica mundana* (музыка мировая, небесная), *musica humana* (музыка человеческая, гармония человека) и *musica instrumentalis* (музыка инструментальная и вокальная, звучащая музыка). Первая – универсальный космический принцип, тождественный пифагорейской «гармонии сфер»; вторая мыслится как начало, связывающее человеческие тело и душу, а также отдельные части тела; третья – непосредственно слышимая, извлекаемая с помощью голоса или инструментов.

Аналогии подобного рода поддерживались во времена Возрождения. Маркетто Падуанскому, итальянскому теоретику начала XIV века, принадлежит афоризм: «Законы Вселенной – законы

музыки». Йоханнес де Мурис, французский музыкальный теоретик, математик и астроном того же времени, производил расчёты математических пропорций музыкальных интервалов и исходил из принципа числа как основы мироздания (этому целиком посвящён его «Трактат о числах», построенный в форме послания к Филиппу де Витри).

Однако следующий по-настоящему сильный прилив интереса к музыкальной космологии возник в эпоху Барокко. Главный вклад этого времени сделал **Иоганнес Кеплер** (1571–1630), немецкий астроном, математик, философ, один из основоположников астрономии Нового времени, открывший законы движения планет. Его основной труд по теории музыки – «Мировая гармония» («Гармония мира», 1619). В двух первых книгах трактата речь идёт о происхождении семи «гармоний» струны от архетипов, присущих геометрии и Богу. В третьей книге обсуждаются консонанс и диссонанс, интервалы, лады, строение мелодии и принципы нотации. Четвёртая книга посвящена астрологии (учение о воздействии небесных светил на земной мир и человека). В пятой книге Кеплер описывает свою «гармонию сфер».

Опираясь на открытия Кеплера, французский философ, теолог, физик, математик и музыкальный теоретик **Марен Мерсенн** (1588–1648) разработал вопрос о параллелях между числовыми выражениями музыкальных интервалов и траекториями планет. Гармонию он находил во всём, что образует порядок, связь, пропорциональность. Музыка для Мерсенна – лишь одна из сфер проявления всеобщей, мировой гармонии (его книга, как и трактат Кеплера, называется «Всеобщая гармония» или «Мировая гармония», 1637).



Впоследствии традиция космологического понимания музыки удерживалась вплоть до XIX века (Шеллинг, Новалис), отчасти напоминая о себе даже в XX столетии (Э. Мак-Клайн, Р. Штейнер и др.). Неоднократно акцентировали подобные представления и современные композиторы.

По мнению Александра Черепнина (1899–1977, сын русского композитора Николая Черепнина, работавший во Франции), «смысл всякого художественного произведения... – в открытии своего духовного мира», что ведёт «через самопознание и самоуглубление к слиянию с Космосом» – именно в этом видится «наивысшая задача для художника».

Немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) в книге с симптоматичным заголовком «К космической музыке» (1989) утверждал: «Любой музыкант вновь и вновь сталкивается с проблемой организации звуковой материи, отражая путь жизни и космоса... Человеческие существа – не что иное, как воплощение специфических проявлений космических энергий, участвующих в некоем концерте, в игре друг с другом и против. При этом действуют всевозможные энергии, а их столкновение происходит как в личности, так и в художественном произведении».

В целом музыкальная эстетика Античности (как и последовавшего за ним Средневековья) представляла собой своеобразный мифолого-теоретический синтез, в котором размышления о космосе и человеке преобладали над выяснением специфики искусства в целом и музыки в частности. Это согласуется с положением музыкального искусства, которое ещё не выделилось из практически-жизненной сферы и пока не стало самостоятельным видом художественного освоения действительности.

Тем не менее заложенные древними основы теоретического осмысления музыкально-художественных реалий и процессов оказали огромное воздействие на развитие науки о музыке. В отдельных странах (Индия, Китай) они едва ли не до сих пор сохраняют значение классической базы. Воздействие древнегреческой теории и эстетики (прежде всего через наследие Пифагора, Платона, Аристотеля и Аристоксена) самым непосредственным образом сказывалось на состоянии европейского, а также арабского музыкознания вплоть до времён Возрождения. Понятия, установленные античными учёными, существуют и в современной музыкальной практике (музыка, ритм, мелодия, лад, гармония и т. п.).

Список источников

1. Демченко А. И. Структура российской музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 7–21. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.007-021
2. Цыпин В. Г. Античный квантитативный лад // Научный вестник Московской консерватории. Том 9, выпуск 4 (декабрь 2019). С. 8–43. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.001>
3. Энглин С. Е. Вокруг Алипия: источники вступительного слова к основному нотному трактату Античности // Временник Зубовского института. 2021. № 2. С. 9–36. DOI: 10.52527/22218130_2021_2_9

4. Рапацкая Л. А. От музыкознания к культурологическому направлению педагогики музыкального образования: исследовательский самоанализ // Музыкальное искусство и образование 2020. Т. 8. № 3. С. 103–117. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-3-103-117
5. Schneider A. Music Theory: Speculation, Reasoning, Experience // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 7/Sonderausgabe [Special Issue]. 2018, pp. 53–97. <https://doi.org/10.31751/574>
6. Barolsky D., Epstein L. Open Access Musicology: Volume One. Lever Press, 2020. 186 p. <https://doi.org/10.3998/mpub.12063224>

Информация об авторе:

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

References

1. Demchenko A. I. The Structure of Russian Music Scholarship: Historical Musicology. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 7–21. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.007-021
2. Tsypin V. G. Quantitative Mode of the Antiquity. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2019 (December). Volume 9, No. 4, pp. 8–43. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.001>
3. Englin S. E. Around Alypius: Source Materials for the Introduction to Antiquity's Foremost Treatise on Musical Notation. *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute]. 2021. No. 2, pp. 9–36. (In Russ.) DOI: 10.52527/22218130_2021_2_9
4. Rapatskaya L. A. From Musicology to the Cultural Direction of Music Education Pedagogy: Research Introspection. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education]. 2020, Vol. 8, No. 3, pp. 103–117. (In Russ.) DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-3-103-117
5. Schneider A. Music Theory: Speculation, Reasoning, Experience. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 7/Sonderausgabe* [Special Issue]. 2018, pp. 53–97. <https://doi.org/10.31751/574>
6. Barolsky D., Epstein L. Open Access Musicology: Volume One. *Lever Press*, 2020. 186 p. <https://doi.org/10.3998/mpub.12063224>

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: 29.01.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.02.22

Принята к публикации / Accepted: 05.04.22





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

Диалог культур

Научная статья

УДК 781.7

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.023-033

Этноджаз в контексте фольклорной культуры: проблемные аспекты гибридизации

Сергей Степанович Соковиков¹, Елена Альбертовна Каминская²

¹ Челябинский государственный институт культуры,
г. Челябинск, Россия

² Институт современного искусства,
г. Москва, Россия

¹ sokovik49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2151-2684>

² kaminskayae@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0529-0601>

Аннотация. В статье представлен анализ этноджаза как гибридного феномена, сочетающего фольклорную мелодику и джазовую стилистику. Обращение джаза к фольклорной культуре существенно обогащает его выразительный язык и тематику. В то же время этноджаз выполняет функцию сохранения и популяризации фольклорных материалов. Показано, что гибридизация фольклора и джаза является органичным процессом в силу их культурно-генетического и процессуально-действенного родства, в том числе в аспектах живого, реального действия. Вместе с тем в контексте джазовой аранжировки фольклорных материалов возникает проблема адекватного восприятия подлинных этнокультурных смыслов таких гибридных текстов. В связи с определённым сокращением ареала бытования аутентичной фольклорной музыки такая проблема существует даже для носителей своей этнической традиции. Для аудитории, воспринимающей музыкальный текст с использованием инокультурных мелодик, адекватное понимание становится ещё более проблематичным. Выход видится в формировании установки на целенаправленное восприятие этноджазовой музыки как культурного текста, содержащего чувственно насыщенные образно-музыкальные презентации ценностей, значений и смыслов, присущих определённому этническому культурам. Доказывается, что обретение такой компетенции делает культурную идентичность современного человека более многогранной, содержательной и динамичной.

Ключевые слова: этническая культура, фольклорная музыка, этноджаз, культурная гибридизация, живое действие, адекватность, культурная подлинность, этническая чувствительность

Для цитирования: Соковиков С. С., Каминская Е. А. Этноджаз в контексте фольклорной культуры: проблемные аспекты гибридизации // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 23–33. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.023-033

Dialogue of Cultures

Original article

Ethnojazz in the Context of the Folklore Culture: Problematic Aspects of Hybridization

Sergei S. Sokovikov¹, Elena A. Kaminskaya²

¹ Chelyabinsk State Institute of Culture,
Chelyabinsk, Russia

² Institute of Modern Art,
Moscow, Russia

¹ sokovik49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2151-2684>

² kaminskayae@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0529-0601>

Abstract. The article presents an analysis of ethnojazz as a hybrid phenomenon that combines folk melodies and the jazz style. The appeal of jazz towards the culture of folk music has significantly enriched its expressive language and themes. At the same time, ethnojazz has performed the function of preserving and popularizing folklore materials. It has been demonstrated that the hybridization of folklore and jazz is an organic process because of their cultural-genetic and procedural-effective relationship, among other things, in the aspects of live, real action. At the same time, in the context of jazz arrangement of folklore materials, there arises the problem of adequate perception of the true ethno-cultural meanings of such hybrid texts. Due to a certain reduction in the geographic area of existence of authentic folk music, such a problem exists even for the bearers of their ethnic tradition. For an audience that perceives a musical text which makes use of melodies pertaining to foreign cultures, adequate understanding becomes even more problematic. The solution to the problem is perceived in the formation of an attitude of a purposeful perception of ethno-jazz music as a cultural musical entity which contains sensually rich figurative-musical presentations of values, meanings and significations inherent in certain ethnic cultures. It is proved that the acquisition of such competence makes the cultural identity of a contemporary human being more multifaceted, meaningful and dynamic.

Keywords: ethnic culture, folk music, ethnojazz, cultural hybridization, live performance, adequacy, cultural authenticity, ethnic sensitivity

For citation: Sokovikov S. S., Kaminskaya E. A. Ethnojazz in the Context of the Folklore Culture: Problematic Aspects of Hybridization. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 23–33. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.023-033

С возникновением этноджаза в 1950–1960-х годах и новой волной его интенсивного развития в 1990-х годах джазовое искусство обрело поистине глобальный характер, в

то же время многогранно специфицируясь в контекстах широчайшего спектра традиций самых различных этнических культур. Под этноджазом понимается направление, основанное на соединении



темпоритмики, артикуляции и интонирования, в целом текстуры «классического» традиционного джаза (а также его авангардного развития), и мелодик, присутствующих определённым этническим культурам. Этнизация джаза породила настолько яркие и действенные проекции, что это привело к появлению своеобразной «этноджазовой утопии» – представлений о возможности с помощью джаза сформировать более совершенное общество. Так, в монографии А. Огородовой этноджаз рассмотрен как результат межкультурного диалога, а само джазовое сообщество выступает эстетической моделью общества будущего¹. В этом же духе высказывается и канадский антрополог Боб Уайт, который видит в культурной гибридности этноджаза возможность обладания «лучшим из миров», поскольку она сочетает желаемые аспекты нескольких идентичностей, «является главным героем эпического мифа о будущем: мира без расизма, без ненависти и со множеством цветов, живущих вместе в гармонии и стиле»². Можно с какой угодно иронией отнестись к такому утопичному образу, но стоит большее внимание уделить породившим этот образ чертам, совершенно реально присутствующим феномену этноджаза.

По мнению канадского музыковеда Майкла Фришкопфа, «нет “чистого” джаза (его суть заключается в смешивании), и так как вся музыка является “этнической”, то и весь джаз есть “этноджаз”»³. Такое утверждение представляется неточным. Разумеется, «смешивание» присуще джазу, но в случае обращения именно к этнической музыке этот процесс весьма специфичен, что и выделяет этноджаз в особое явление. В композициях, созданных по мотивам национальных музыкальных культур, этнические элементы не раство-

ряются полностью, оставаясь потенциально вполне узнаваемыми. Спектр этнических звучаний в джазовом пространстве поистине безграничен, в том числе включая соединение в нём разных этнических мелодик. Так, исследователи отмечают варианты азиатско-кубинского, японо-бразильского, балкано-азиатского и балкано-еврейского, румыно-бразильско-еврейского, афро-кельтского и афро-кельтско-арабского, монголо-арабо-индийского, русско-кельто-скандинавского, русско-кельтского, славяно-финского, кельто-индейского, индо-белорусского, цыгано-итало-гуцуло-румынского (с аргентинскими элементами) джаза, причём «каждая культура, так или иначе проявившаяся в джазе, сохраняет свою индивидуальную самобытность»⁴.

Содержание последнего утверждения требует некоторых пояснений. Особенности звучания этнических элементов в джазовых композициях сомнения не вызывают, а вот их адекватное восприятие аудиторией именно в таких качествах далеко не гарантировано, – уж очень «инокультурными» бывают такие заимствования, тем более в случаях основательной джазовой переработки. Само влияние этнической музыки на джаз, несомненно, животворно, оно делает его сильнее, наделяет возможностью более широкого общения, обогащает новыми ритмами, формами, тембрами, ансамблями, гармониями, то есть эстетикой, взятой от контрастных музыкальных традиций и культур⁵. Вместе с тем именно разнообразие и специфичность «инокультурности» делает такую ситуацию сложной. На это, в частности, указывает эстонский этнолог Аймар Вентсел. Он подчёркивает, что обращение в подобных случаях к этнической музыке порождает проблему сохранения

аутентичности, подлинности фольклорного звучания, создания баланса между аутентичностью и трансформациями в процессах гибридизации с «воспринимающей» культурой⁶.

Безусловно, правы те, кто видит в этноджазе «синтез традиции и модерна, древности и современности», на основе которого возникают новые ценности⁷. Однако не менее значим и упомянутый А. Вентселом процесс гибридизации, присущий этому явлению. При всём разнообразии культурных практик гибридности и при всех различиях в их интерпретации, культурный гибрид можно видеть как результат соединения существенно разных материалов, демонстрирующий целостность вновь возникающего артефакта, основанного тем не менее на самоценности вступающих во взаимодействие сторон. То есть речь о соединении, но не о слиянии с исчезновением первичных качеств участников гибрида. По сути, в этом смысле музыкальный фольклор (как квинтэссенция традиционной этнической музыки) и джаз вступают в явлении этноджаза в симбиотические отношения. А последние, как известно, включают разные типы: паразитизм – одностороннее использование; комменсализм – полезно одному симбионту, безразлично другому; мутуализм – полезно для выживания обоим. О благотворном влиянии фольклора на джаз уже было упомянуто. Однако необходимо отметить и взаимопользную роль джаза по отношению к фольклору. Ф. Софронов, например, не без оснований утверждает, что «негритянский фольклор в том виде, в котором он существовал в США, как это часто бывает, спас себя джазом от забвения, пытаясь регенерировать свои традиции. <...> движимый инстинктом самосохранения

негритянский фольклор, “спасаясь” в джазе, пришёл в результате к появлению гибридных, смешанных форм»⁸. По мнению А. Огородовой, этноджаз играет охранительную роль по отношению к фольклору, представляя различные варианты его актуальной творческой интерпретации, весьма ярко звучащие, одновременно выполняя функции этнической самоидентификации и проецирования национальных образов, традиционных смыслов и ценностей в мировое пространство⁹.

Такие функциональные свойства этноджазу действительно присущи. Однако в них заложены внутренние противоречия, определяемые гибридным характером взаимосвязей фольклорных и джазовых аспектов этого явления. То, что они номинально составляют «равнозначные разделы» этноджаза¹⁰, далеко не всегда воплощается в музыкальных практиках. Раскрывая понятие культурной гибридизации, О. Астафьева определяет её как сверхбыстрое (в короткий период времени) и нередко неожиданное соединение исходно разнородных элементов, фактов, явлений, процессов, приводящее к возникновению явлений «транснациональной культуры, вбирающих в себя и нивелирующих этнические ценности и этнокультурную самобытность»¹¹. То есть гибридизация с участием элементов этнической культуры таит опасность чрезмерного снижения или подавления их значимости в содержании нового гибридного артефакта. На неравенство и неравнозначность входящих в процесс гибридизации сторон как проблемный аспект, затрудняющий сохранение идентичности и культурных различий, указывает один из создателей теории культурной гибридности, аргентинский антрополог Нестор Гарсия Канклин¹².



С одной стороны, верной видится оценка такой ситуации одним из авторитетных авторов постколониальной теории Хоми Бхабха, указывающего на то, что в рамках гибридных культур каждая из них в той или иной степени представлена¹³. С другой – проблемной оказывается адекватность понимания того, что артикулируется, со стороны воспринимающей аудитории. Иначе говоря, трансформированные джазовой лексикой фольклорные элементы могут не «читаться» при восприятии этноджазовых произведений в своих собственно этнокультурных значениях. Проблемной становится сама способность джаза передать подлинность звучания фольклорной музыки, на что, в частности, указывает канадский этномузыковед и музыкант Бруно Дешен. В работе «Размышления музыканта о подлинности, идентичности и воплощении в World Music» он не только характеризует аспекты этой проблемы, но и делится своим опытом овладения игрой на традиционной японской флейте сякухати именно в контексте её использования в джазовых композициях, для чего потребовалась определённая степень вхождения в пространство традиционной японской культуры. Особый акцент Б. Дешен делает на необходимости для музыканта «деидентифицировать часть музыкальной инкультурации, которую он получил с раннего возраста» в «родной» культуре, и «найти другой способ осмысления» музыки при создании этноджазового гибрида¹⁴. Важность адекватного чувствования этнического материала осознают и сами джазовые музыканты. Известный джазмен-трубач Сергей Пронь говорит об «этно-аутентичном сознании джазового музыканта» как одном из основополагающих аспектов творчества, причём не в смысле сти-

лизации или эксплуатации фольклора, нередко ведущих к неудачам, а именно в понимании и искреннем переживании закодированной исторической этнической сущности, отличающей один этнос от другого¹⁵.

Следует отметить, что такая «этническая чувствительность» становится всё более актуальной. Она выступает залогом успеха в удовлетворении потребностей широкой аудитории в новых звучаниях, источниках творчества и выражения аутентичности, контрастируя с ярким, но стандартизированным и космополитичным миром коммерческой поп-музыки. Австралийские исследователи Джон Коннелл и Крис Гибсон, занимающиеся проблемами локализации самобытной этнической музыки в пространстве World music, подчеркивают её чувственность, апеллирующую к вневременному, древнему, изначальному, чистому, хтоническому, в то время как реальный мир часто воспринимается слушателями как эфемерный, искусственный и коррумпированный¹⁶. Стоит отметить смысловую точность суждения авторов, однако представляется, что апелляция к традиционной музыкальности может часто выражать потребность компенсации несовершенств реального мира с помощью экзотических звучаний без сколь-нибудь внятного понимания смыслов, заложенных в этномузыкальных структурах. Итальянский музыковед Луиджи Монтеанни, опираясь на высказывание ученика Штокхаузена Джона Хассела, много экспериментировавшего с этнической музыкой, по поводу его обращения к «экзотике» как самоцели творчества, делает концептуальный вывод: понимание этнической музыки, входящей в гибридные отношения с современными явлениями, должно строиться

«на основе этого инстинктивного чувства, присутствующего во всех видах духовной, фольклорной музыки»¹⁷.

Однако подобное понимание предполагает скорее не адекватное восприятие аутентичных черт этники, а их использование в своеобразном музыкальном дизайне для «украшения» мелодики экзотическими, непривычными красками. Выраженное Дж. Хасселом стремление к экзотике можно только приветствовать: оно действительно обогащает разнообразие музыкального языка и делает его более ярким. Вместе с тем задачу сохранности ценностей фольклорной культуры и обретения в этом смысле новых аспектов и уровней идентичности, порождаемых эффектом культурной гибридизации¹⁸, это не решает, поскольку подлинные значения этномызыкального материала остаются «нечитаемыми». Возможно ли в принципе решение такой задачи с помощью джаза? Можно с полными основаниями полагать, что ответ лежит в плоскости сопоставления фольклорной и джазовой культур. Следует обратить внимание на органичную родственность этих явлений уже на генетическом уровне. Как известно, джаз зарождался как «род афро-американского городского фольклора, возникший, в свою очередь, из разнообразных фольклорных или “фольклоризированных” жанров»¹⁹. В динамике развития джазовое искусство не утратило «родовых» фольклорных черт. Анализ самых современных явлений, включая авангардные направления, отчётливо показывает: главным вектором в них выступает трансформация средств художественной выразительности²⁰. При этом основным алгоритмом является использование различных музыкальных явлений, среди которых именно фольклор лидирует по силе выразительности,

богатству и разнообразию звучаний. Стоит отметить, что сходство этих явлений можно выявить даже на глубинном уровне гомологического подобия их черт. Так, например, С. Косырева, анализируя особенности фольклорной финно-угорской монодии, особо выделяет такой вид традиционных импровизаций, как вокальные имитации инструментальных наигрышей [1, с. 37]. Аналогично этому в джазе возникает скэт – импровизация, вокально имитирующая звучание музыкальных инструментов. Разумеется, это не заимствование, но аналогичность, говорящая о типологическом родстве.

Органичному соединению джаза и фольклора способствует также общность их функциональной специфики. В том и другом явлении чрезвычайно важную роль играет принцип вариантности создания/бытования и импровизационности исполнения произведения. Причём как в фольклоре, так и в джазе существуют определённые паттерны (авантексты), на основе которых и происходит импровизация, воплощающая творческое участие автора, независимо от степени его анонимности или персонифицированности. Коллективность фольклорного творчества аналогична, например, практикам джем-сейшнов в джазе. В качестве важного признака, объединяющего джаз и фольклор, Е. Семенченко называет синкретизм духовного и мирского²¹. На наш взгляд, синкретичность взаимоподобия фольклора и джаза, собственно, и дающая возможность их гибридизации, этим далеко не ограничивается. Обоим явлениям, например, присуща слитность актов сочинения, исполнения и восприятия музыкального артефакта. В случае их гибридизации возникает синкретичное единство традиционно-фольклорной и новационно-джазовой лексик. Важным



проявлением этого свойства является также синкретизм аудиального и визуального начал, обусловленный в том числе общими обрядово-ритуальными корнями фольклора и джаза. В этом смысле нельзя согласиться с утверждением Майкла Фришкопфа о том, что «джаз есть явление звуковое, принципиально независимое от визуального»²².

Нет необходимости доказывать визуальную выразительность фольклора, в том числе его музыкальных жанров, хотя бы уже в силу их бытования в живых, «изустных» формах трансляции и исполнения, – это всегда действие, основанное на непосредственной коммуникации участников. Подобная визуальная перформативность присуща и джазовому искусству, а в случае этноджаза она ещё и умножена на внутреннюю зрелищность фольклорной культуры. Тогда исполнение становится представлением, действием с вовлечением слушателей/зрителей в импровизации, вокальные переключки, включением пластических номеров и видеоряда, особой сценографией пространства, использованием в сценическом образе этнических элементов и т. д. Не случайно А. Сабилова, характеризуя творчество башкирских этноджазовых групп «Орлан» и «Дустар», приводит слова музыковеда-джазолога Владимира Фейертага о том, что этим ансамблям присуща специфичная драматургия, основанная на соединении джаза и выразительности башкирской мелодики²³. Подобная драматургия этноджаза не предполагает обязательного выражения в специальном театрализованном действии. Речь идёт о значении внутренней драматургичности музыкальных композиций, неизбежно возникающей в ходе живой импровизации в реальном пространстве/времени. Сам процесс ис-

полнения образует зрелищную проекцию этой драматургии, напряжение и действенность которой, помимо прочего, создаёт само «столкновение» фольклорного и джазового начал.

Особо отметим реальность пространства/времени симультанного создания/исполнения/восприятия этноджазового артефакта. Это обстоятельство, на наш взгляд, выступает важнейшим условием подлинности создающегося «здесь и сейчас» музыкального события, особенно в его фольклорных звучаниях. Р. Мамедов приводит весьма показательный пример впечатления авторитетного музыканта Даниила Крамера от игры выдающихся азербайджанских джазменов Вагифа Мустафазаде и Рафика Бабаева, соединивших «две импровизационные стихии – джаза и мугама, став музыкантами-новаторами и создав национальный джазовый стиль»²⁴. Вот слова Д. Крамера: «Я впервые на джем-сейшне услышал, как бакинцы играют мугамы. <...> Это что-то отличное от того, что играешь ты, совершенно иной стиль, как будто музыка из другой цивилизации»²⁵. В красноречивом высказывании Д. Крамера важны два аспекта: первый – обусловленность полного восприятия подлинности музыки этноджаза именно в живом исполнении. Второй аспект принципиально значим: для В. Мустафазаде и Р. Бабаева мугам этнокультурно родственен. Однако Д. Крамер, опытный джазовый музыкант, но носитель несколько иных этнических традиций, ощущает азербайджанскую этнику, пусть даже в джазовой аранжировке, как «музыку из другой цивилизации»! То есть следует констатировать: встреча в артефактах этноджаза с инокультурной фольклорной музыкальной средой требует определённой готовности к её восприятию в относительно

адекватной степени. Иначе уникальные культурные смыслы и значения, которыми богата этническая музыка, не будут поняты (как в итоге и весь музыкальный текст), а фольклорные элементы воспримутся в лучшем случае в качестве яркого, экзотичного музыкального дизайна.

Проблема адекватного восприятия музыки этноджаза связана с переносом фольклорного мелоса в среду, изначально ему не присущую. В этом случае важнейшим условием его подлинного звучания выступает одновременное сосуществование в культурном пространстве новых (этноджазовых) текстов и их аутентичных первоисточников, вступающих в своеобразное созвучие-диалог²⁶. Тогда условием качественного создания и полноценного восприятия этноджазовой музыки становится определённая этнокультурная грамотность музыкантов и их аудитории. В этом смысле совершенно точной представляется позиция польского философа искусства Паулины Тендеры. Обозначая возникновение этноджазовой музыки как возвращение джаза к своим корням, она в то же время подчёркивает, что это явление представляет собой «культурный вызов; оно требует знаний, полученных из области других культур, знаний, которые относятся к ценностям, религиозным связям, верованиям, целям искусства, значению музыки, языка, инструментов и практики» [2, р. 153]. В доказательство П. Тендера приводит опыт работы музыкального педагога Арнольда Б. Бибера, который в ходе практических занятий по овладению игрой на инструментах иных этнических культур стремился к расширению знаний обучающихся об их специфике, к освоению кросс-культурного контекста [Ibid., р. 146].

Понятно, что овладение всем богатством музыкально-фольклорных куль-

тур мира невозможно. Тем не менее отсутствие определённой этнокультурной компетенции затрудняет развитие этноджазового искусства как одного из наиболее плодотворных и перспективных направлений мировой музыки, способствующих решению актуальных проблем современной культуры. Путём к обретению подобной компетентности видится определение своеобразного алгоритма выработки установки на восприятие музыки этноджаза именно как культурных текстов, передающих через этнофольклорную мелодику ценностно-смысловые аспекты, а не просто экзотично-декоративную орнаментику. Осознание и принятие такой установки матрично определяет большее внимание к этим аспектам, пробуждает интерес к более основательному знакомству с особенностями различных этнокультур. Это, в свою очередь, делает спектр культурного восприятия современного человека более многогранным, а собственную идентичность – более содержательной и устойчивой. Можно сказать, что этноджаз – это дверь в музыку мира для всего мира.

Таким образом, исходя из изложенного, можно сформулировать основные выводы:

- этноджаз, возникший во второй половине XX века, отражает, с одной стороны, процессы глобализации, с другой – растущий интерес к многообразию традиционных этнических культур, компенсируя переизбыток коммерциализированной космополитичной поп-музыки;
- представляя собой гибридное явление, этноджаз использует материалы фольклорных культур для обогащения спектра своих выразительных средств, способствуя в то же время широкой популяризации артефактов аутентичного



музыкального фольклора различных этнических общностей;

– разнообразие и специфичность этнокультур подчёркивают проблему адекватности в создании и восприятии подлинного содержания этноджазовой музыки, которые требуют определённой степени этнокультурной компетентности;

– путь к решению этой проблемы видится в формировании у джазменов и аудитории целенаправленной установки на понимание музыки этноджаза как послания, передающего в образно-музыкальной форме ценности, смыслы и значения, присущие той или иной этнической культуре.

Примечания

¹ Огородова А. В. Этноджаз как социокультурный феномен: монография. Белгород: Изд-во БГИКИ, 2009. С. 11.

² White B. W. The Promise of World Music: Strategies for Non-Essentialist Listening // Music and Globalization: Critical Encounters. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2012, p. 195. URL: https://www.academia.edu/38279352/The_Promise_of_World_Music_Strategies_for_Non_Essentialist_Listening (10.04.2022).

³ Фришкопф М. Этноджаз // Этноджаз в Центральной Азии: Социокультурное проектирование в сфере культуры: методические аспекты реализации компоненты. Бишкек: Central Asia – Arts Management, 2013. С. 21.

⁴ Огородова А. В., Биляр Ю. Н., Шебанова Е. И. «Полиэтнос» как модель развития этноджаза и реальность современного мира // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. Ч. I. С. 130.

⁵ Фришкопф М. Указ. соч. С. 19.

⁶ Ventsel A. World Music Routes: The Modification of the Sakha Musical Tradition. Inter Disciplines // Journal of History and Sociology. 2014. No. 5 (1), pp. 191–192.

⁷ Огородова А. В. Указ. соч. С. 9–10.

⁸ Софронов Ф. М. Джаз как художественный примитив или примитивизм // Человек: образ и сущность. М.: РАН ИНИОН, Центр гуманит. науч.-информ. исслед., 2000. С. 33.

⁹ Огородова А. В. Указ. соч. С. 10.

¹⁰ Огородова А. В. Указ. соч. С. 72.

¹¹ Астафьева О. Н. Взаимодействие культур: динамика моделей и смыслов // Вопросы социальной теории. 2012. Т. 6. С. 100–101.

¹² Canclini N. G. Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity. Minneapolis–London: University Press, 2005. XLVI, p. XXIII.

¹³ Bhabha H. Culture's in-between // Questions of Cultural Identity / Ed. by S. Hall, P. du Gay. London: SAGE, 2008, pp. 53–60.

¹⁴ Deschenes B. Reflection of a Musician on) Authenticity, Identity, and Embodiment in World Music. URL: https://www.academia.edu/50578709/Reflection_of_a_Musician_on_Authenticity_Identity_and_Embodiment_in_World_Music (12.04.2022).

- ¹⁵ Сахаров Г., Пронь С. Два в одном // Джаз-квадрат. 2006. № 2.
URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=510> (дата обращения: 10.04.2022).
- ¹⁶ Connell J., Gibson Ch. World Music: Deterritorializing Place and Identity // Progress in Human Geography. 2004. No. 28 (3), p. 344.
- ¹⁷ Pop Cultural Change. Proceedings International Conference on Arts & Culture. 2017. URL: https://www.academia.edu/47595011/FIFTH_WORLD_MUSIC_A_PERSPECTIVE_ON_SO_CALLED_ETHNIC_MUSIC_IN_BETWEEN_POP_CULTURE_AND_CULTURAL_CHANGE (10.04.2022).
- ¹⁸ Усовская Э. А. Исследования культурной гибридизации в постмодерне // Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. Минск: БГУ, 2020. С. 49.
- ¹⁹ Абуев С. М. Фольклорные основы в генезисе джаза // Вестник МГУКИ. 2012. № 1 (45). С. 252.
- ²⁰ Корнев П. К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Ч. 6. 2000-е гг. // Вестник Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры и искусств. 2015. № 3 (24). С. 71.
- ²¹ Семенченко Е. В. Истоки джаза в этнокультурном аспекте исследования // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 2 (65). С. 43.
- ²² Фришкопф М. Указ. соч. С. 18.
- ²³ Сабирова А. Р. Творчество башкирских джаз-ансамблей «Дустар» и «Орлан» в контексте тенденций World Music 1980–1990-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2012. № 1 (10). С. 264.
- ²⁴ Мамедов Р. Т. О. Гибридный джазовый стиль джаз-мугам // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 2 (57). С. 152.
- ²⁵ Мамедов Р. Т. О. Указ. соч. С. 153.
- ²⁶ Каминская Е. А. Современный музыкальный фольклоризм в актуализации традиционного фольклора // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 78.

Список источников

1. Косырева С. В. К проблеме изучения специфики интонирования в финно-угорской монодии импровизационного склада // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 33–49. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049
2. Tendera P. Selected Philosophical and Cultural Problems Associated with World Music and Sound Art – An inquiry about Ideological Relationships // The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series 7. 2018. No. 1, pp. 139–157. <https://doi.org/10.4467/24506249PJ.18.007.9781>

Информация об авторах:

С. С. Соковиков – кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии и культурологии.

Е. А. Каминская – доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников.

References

1. Kosyreva S. V. Concerning the Issue of Studying the Specific Features of Intoning in the Finnish-Ugric Monody of the Improvisational Kind. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 33–49. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049
2. Tendera P. Selected Philosophical and Cultural Problems Associated with World Music and Sound Art – An inquiry about Ideological Relationships. *The Polish Journal of the Arts and Culture*. New Series 7. 2018. No. 1, pp. 139–157. <https://doi.org/10.4467/24506249PJ.18.007.9781>

Information about the authors:

Sergei S. Sokovikov – Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor at the Department of Philosophy and Cultural Studies.

Elena A. Kaminskaya – Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Pedagogy), Professor at the Department of Production of Theatrical Performances and Festivities.

Поступила в редакцию / Received: 02.01.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 02.02.22

Принята к публикации / Accepted: 05.04.22





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

Диалог культур

Научная статья

УДК: 78.081

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042

«Вариации на вариации»: история джазовых трансформаций *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена

Инга Александровна Преснякова

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

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

Аннотация. История оджазирования темы вариаций из *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена началась с легкожанровой переориентации её четырёхтактового фрагмента и прошла путь до глубокой – возможно, конгениальной автору оригинала – трансформации в виде 50-минутного вариационного цикла. В статье рассматриваются три джазинг-переработки: попурри *Beethoven Wrote It... But It Swings!* (Долли Дон и оркестр Дж. Холла, 1939), композиция *Beethoven Riffs On* (секстет Джона Кирби, 1941) и альбом *Beethoven. Allegretto from Symphony no. 7* (трио Жака Лусье, 2003). Автор выявляет как типовые для джазинг-практики приёмы стилевой трансформации оригинала, так и индивидуальные для каждого образца черты.

Ключевые слова: джазинг, Бетховен, Долли Дон и оркестр Джорджа Холла, Джон Кирби, Жак Лусье

Для цитирования: 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

Dialogue of Cultures

Original article

“Variations on Variations”: History of the Jazz Transformations of the *Allegretto* from Beethoven’s *Seventh Symphony*

Inga A. Presnyakova

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

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

Abstract. The history of jazzing the theme of the variations from the *Allegretto* of Beethoven’s *Seventh Symphony* began with a revision of its four-measure fragment in the vein of a light-popular style and traversed the path towards a deep transformation, which in all likelihood would be quite congenial to the composer of the original work, as a 50-minute variation cycle. The article discusses three jazz revisions – the potpourri *Beethoven Wrote It... But It Swings!* by Dolly Dawn and her Dawn Patrol, written in 1939, the composition *Beethoven Riffs On* created by the John Kirby Sextet in 1941, and the album *Beethoven. Allegretto from Symphony no. 7* created by the Jacques Loussier Trio, 2003. The author reveals the typical methods of the stylistic transformation of the original for jazz practice, as well as individual features for each musical example.

Keywords: jazzing the classics, Beethoven, Dolly Dawn and Her Dawn Patrol, John Kirby, Jacques Loussier

For citation: 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

Jazzing the classics – практика джазовых трансформаций академических сочинений – имеет столетнюю историю. «Мода на исполнение обработок классической музыки джаз-бэндами проявляет себя в США с 1921 года, затем резко активизируется в 1937 году, достигает кульминации в 1941-ом и сохраняется до начала 1950-х годов»¹. Преобладающим типом джазинга в данный период стала песенная переработка и подтекстовка кантильных инструментальных тем эпохи романтизма. Опыты

оджазирования музыки классицизма появились на рубеже 1930–1940-х годов и были связаны с произведениями Бетховена. Отметим, что уже первые образцы «джазовой бетховенианы» выделялись из общего ряда, что представляется не случайным: думается, природа бетховенского материала не могла не сопротивляться трансформации в лирические куплеты. Вместе с тем музыка венского классика легла в основу ряда инструментальных джазовых переработок, причем в лучших из них (правда, состоявшихся уже в XXI

столетии) заметно глубокое прорастание бетховенских идей до уровня, быть может, достойного оригинала.

Несмотря на активное обращение современных учёных к теме взаимодействия академической музыки и джаза, джазинг оказывается в фокусе лишь небольшого круга работ. Из них выделим исследования Е. Воропаевой², а также отметим публикации молодых музыковедов И. Иноземцевой и Е. Козеточевой, посвящённые джазingu сочинений И. С. Баха³. Попыты оджазирования «Мавры» И. Стравинского рассматриваются в работе Д. Мауэр (D. Mawer)⁴. Анализ приёмов «“перевода” классической стилистики в джазовую» на примере «Полёта шмеля» Н. Римского-Корсакова и «Юморески» А. Дворжака производится в статье А. Лозовского [1, с. 25]. Дискуссии по поводу jazzing the classics, развернувшиеся в американской прессе эры свинга, освещены в публикации автора данной статьи⁵. Терминологический аспект затронут в публикациях С. Чувилкина⁶. Как стилистический маркер современного фортепианного джаза джазинг характеризуется Б. Стецюком [2].

Изучение джазинг-переработок музыки Бетховена, несмотря на рост числа публикаций, освещающих те или иные аспекты феномена джазинга, в настоящее время только начинается. Анализ версии «Патетической» сонаты, выполненной аранжировщиком Ч. Уиллетом, содержится в исследованиях Дж. Риггла (J. Wriggle)⁷, получивших высокую оценку музыкальной критики [3]. Вероятно, одной из первых отечественных публикаций, где намечено исследование джазинг-трансформации бетховенского наследия в диахроническом аспекте, являются тезисы автора данной статьи⁸. Развивая высказанные в них идеи, обра-

тимся к истории джазовых переработок основной темы второй части Седьмой симфонии.

Эта история открывается в самом первом джазинг-«опусе», основанном на материале великого композитора, – композиции *Beethoven Wrote It... But It Swings!*, записанной в 1939 году оркестром Джорджа Холла и певицей Долли Дон (Dolly Dawn And Her Dawn Patrol). Данный образец имел характер попури, в котором парами звучали короткие фрагменты нескольких популярных произведений Бетховена (помимо темы вариаций из Седьмой симфонии, «тема судьбы» из Пятой симфонии, начало «Лунной» сонаты, Менуэт *G dur*) и их оджазированные варианты. Переработку темы Allegretto в *Beethoven Wrote It... But It Swings!* можно считать первым осторожным шагом на пути её джазового перерождения. В названной композиции в качестве исходного материала задействован только начальный период темы (то есть треть её полной структуры), а в качестве переработки появляется лишь четырёхтакт, что составляет даже не «полвариации» на тему, а лишь её шестую часть⁹. Стилевая трансформация осуществляется за счёт характерного для джаза темпового приёма double-time, свинговой ритмики, изменения регистрово-тембровых характеристик и жанровой переориентации первоисточника. Заметим, что для «оправдания» танцевального характера переработки её авторы эрудированно ссылаются на данную Р. Вагнером характеристику Седьмой симфонии как «апофеоза танца», что отражено в тексте композиции строкой “Wagner called it dance”.

Следующий опыт джазинга основной темы второй части Седьмой симфонии представляет собой более масштабный проект. Запись композиции *Beethoven*



Riffs On вышла в свет 15 января 1941 года в исполнении секстета Джона Кирби (John Kirby). Её название демонстрирует джазовое слышание бетховенской темы как основанной на риффе: в этом качестве выступает двутактовый ритмический паттерн, повторяющийся на всём протяжении 24-тактовой темы оригинала.

В аранжировке, выполненной Л. Сингером (Louis C. Singer), бетховенская идея *вариационного* развертывания темы получает новое – джазовое – воплощение, поскольку *Beethoven Riffs On*, как и начальный раздел второй части Седьмой симфонии, имеет форму вариаций (с добавленными вступлением и кодой). Стилевая трансформация оригинального материала происходит путём сочетания типичных для джазинг-практики эры свинга и индивидуальных для ансамбля Дж. Кирби приёмов. К первым из них относится использование фрагмента исходной крупной формы, редукция темы до «квадрата», опора на гармоническую вертикаль первоисточника при мягком её диссонировании, свинговая ритмика. В ряду индивидуальных черт стоит назвать прежде всего своеобразие тембрового решения композиции: переработки классических сочинений в исполнении ансамбля Дж. Кирби выделялись на фоне типового оркестрового саунда биг-бэндов своим «камерным» характером.

Сочетание типовых и индивидуальных приёмов заметно также в структуре композиции, состоящей из вступления, четырёх вариаций и коды. Применение вариационной формы можно объяснить, с одной стороны, опорой на оригинальную модель. С другой стороны, форма вариаций широко распространена в джазе, что связано с его импровизационной природой: посредством вариаций реа-

лизуются сольные импровизации исполнителей. Заметим, что форма вариаций в *Beethoven Riffs On* имеет свои особенности. Так, в данной композиции отсутствует проведение бетховенской темы: основной раздел формы начинается с изложения первой вариации оригинала, что может быть объяснено несколькими причинами. Первая кроется в стандартах концертной практики джаза, предполагающей, что слушатели знакомы с оригинальным материалом; авторский инвариант может быть «опущен» при исполнении. Вторая причина, на наш взгляд, состоит в большем соответствии фактуры первой вариации, чем фактуры темы, исполнительскому составу данной аранжировки. Третья причина может быть связана с архитектурой формы: редукция темы при наличии четырёх вариаций позволяет сохранить пропорции модели соответствующего раздела бетховенского первоисточника, представляющего собой проведение темы и трёх вариаций. Кроме того, в отличие от равной продолжительности «куплетов» типовой вариационной формы, вариации в *Beethoven Riffs On* имеют разный объём. Так, в роли темы излагается собственно первая вариация бетховенского оригинала с сохранением её структуры (24 такта как три восьмитакта – простая двухчастная форма с повтором второй части) и фактурного рисунка, в котором рельефно выделяется контрапунктическая линия второго голоса. Вторая и третья вариации сокращены: каждая звучит по 16 тактов, без повтора второй части оригинальной формы. Вторая вариация – это «дуэт» трубы и кларнета, третья – сольный «квадрат» саксофона. В последней вариации возвращается 24-тактовая структура, причем её начальный 16-такт, как в предыдущей вариации, является

сольным «квадратом» трубы, и вслед за ним звучит «цитата» последнего восьмитакта начального проведения «темы» в исходном темброфактурном изложении. Между последней вариацией и кодой звучит сольный брейк ударных.

Высокий уровень качества оджизирования бетховенского материала в *Beethoven Riffs On* косвенно может быть подтверждён долголетием этой композиции: она входит в репертуар таких современных коллективов, как чешский SWINGBAND JANA MATOUSKA и австро-немецкий септет PHILHARMONIX.

Вершинный образец джазинг-переработок темы вариаций второй части Седьмой симфонии Бетховена, на наш взгляд, принадлежит Жаку Лусье. Знаменательно, что сочинения венских классиков Лусье долгое время обходил стороной – главным источником его вдохновения на протяжении десятилетий было творчество И. С. Баха. Зона транскрипторского вторжения Лусье в поле академической традиции со временем расширялась: в неё попали другие композиторы барокко (Маре, Марчелло, Гендель, Вивальди, Скарлатти, Пахельбель), а также Шопен, Равель, Дебюсси и Сати. Но прикоснуться к Бетховену мастер позволил себе только в 70-летнем возрасте, что свидетельствует о серьёзности предпринятого шага и, вероятно, его тщательной обдуманности.

Версию Allegretto, записанную Лусье в 2003 году в формате полноразмерного альбома, в полной мере можно назвать «вариациями на вариации». Диск содержит 11 треков, обозначенных как Тема и 10 вариаций, общая продолжительность звучания которых составляет более 50 минут. Надо ли говорить, что претерпевшее джазовые метаморфозы бетховенское *Allegretto* по объёму пере-

крывает суммарное время всех четырёх частей оригинала? Каким же образом из 30-секундной темы вырастает столь масштабная композиция?

На наш взгляд, реализация этого крупного проекта смогла состояться в первую очередь благодаря академическому background'у французского пианиста, обладающего выдающимися исполнительскими способностями, композиторским дарованием и качествами музыканта-интеллектуала. Композиция Лусье демонстрирует глубокое понимание специфики музыкального языка Бетховена: идеи, заложенные в оригинале, подхватываются и преобразуются на различных макро- и микроуровнях композиционной структуры джазового варианта. Макроуровень формы в целом связан с самой идеей вариационности: как известно, вариации – потенциально «открытая» форма, побуждающая к постоянному «договариванию» (выражение А. Соколова): в композиции Лусье словно продолжается начатый Бетховеном вариационный ряд, но в условиях иного стиля и иного времени. Жаку Лусье удивительным образом удалось соединить стилевую трансформацию с характерным для Бетховена типом вариационности – жанрово-характерным. Как известно, одним из первых в истории музыки опусов подобного плана является именно бетховенский – Шесть вариаций ор. 34, а одним из самых масштабных – его Вариации на тему Диабелли ор. 120. Именно в типе жанрово-характерных вариаций следует искать истоки глубокого контраста между вариациями за счёт смены жанровых (баллада, танго, латино) и фактурных типов, темпов, размеров, тональностей. В качестве второго макропринципа, извлечённого Лусье из оригинала Бетховена, отметим симметрию формы, приём



группировки вариаций, константное использование принципа репризности как формообразующего фактора. На уровне синтаксиса Лусье проводит бетховенскую идею ритмического остинато: ритм начального мотива, многократно повторённый в дальнейшем, даёт толчок для использования ритмических паттернов в разных вариациях цикла. Также необходимо отметить высокую интонационную плотность джазовой версии. Цельность структуры столь масштабной композиции поддерживается за счёт множественных «арок» между частями, крепких интонационных связей – причём не только вариаций с темой, но и вариаций между собой (вариация 8 – это «вариация на вариацию 5»).

Таким образом, Лусье фантастическим образом совмещает бетховенские идеи с собственным индивидуальным узнаваемым транскрипторским почерком¹⁰. Заметим, что к моменту записи альбома *Beethoven. Allegretto from Symphony no. 7* Лусье подошёл с сорокалетним опытом творчества в сфере джазинга и с опорой на тот метод, который был выработан им ещё в период первых экспериментов рубежа 1950–1960 годов.

Одной из специфических позиций транскрипторского метода Лусье является использование оригинального сочинения в качестве макротемы: например, многие из баховских прелюдий в транскрипциях Лусье исполняются сначала в оригинальном, а затем в трансформированном виде с сохранением формы и гармонического фундамента первоисточника. Этот приём позволяет трактовать подобную структуру как макротему и вариацию (вариации). В случае с бетховенским *Allegretto* Лусье верен себе: в качестве макротемы выступает первая часть сложной трёхчастной фор-

мы (собственно тема и три вариации), однако на этом изложение макротемы не оканчивается: бетховенский материал пропорционально дополняется двумя новыми джазовыми вариациями и «репризным» проведением темы. В этом добавлении трансформированного материала в тематический раздел, отсутствовавшем в более ранних опытах музыканта, обнаруживается динамика его индивидуального транскрипторского почерка.

Также в *Allegretto* несколько изменяется принцип использования такого стабильного компонента транскрипторского метода Лусье, как цитирование. Ещё в своих ранних опытах джазинга баховских фуг Лусье часто чередовал цитированные и трансформированные разделы. В данной композиции цитирование преломляется в двух разных вариантах. Первый связан с изложением макротемы, половину которой, как уже было сказано, составляют три первые вариации Бетховена. Второй связан с аллюзией на «Лунную» сонату: в начале вариации 7 звучит явно опознаваемый её начальный фрагмент (правда, транспонированный в *c moll*). Но далее на фоне сохранённого фактурного рисунка «Лунной» появляется тема-синтез, вобравшая в себя материал и сонаты, и *Allegretto*: она основана на общности их элементов – мелодической линии, опорной точкой которой является повтор V ступени, и начального гармонического автентического оборота.

Назовём и другие стабильные компоненты «фирменного» метода трансформации Лусье. К ним относится тембровый компонент: музыкант на протяжении многих десятилетий привлекает исполнительский состав, имеющий специфический джазовый саунд (трио в составе фортепиано, контрабас, ударная установка). Типичным для почерка транс-

Таблица 1. Тональный план вариационного цикла Ж. Лусье на тему *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена
 Table 1. The Tonal Plan of Jacques Loussier's Variation Cycle on the Main Theme of the *Allegretto* from Beethoven's *Seventh Symphony*

Тема	вар. 1	вар. 2	вар. 3	вар. 4	вар. 5	вар. 6	вар. 7	вар. 8	вар. 9	вар.10
<i>a moll</i>	<i>a moll</i>	<i>b moll</i>	<i>c moll</i>	<i>a moll</i>	<i>a moll</i>	<i>d moll</i>	<i>c moll</i>	<i>a moll</i>	<i>D dur</i> <i>F dur</i>	<i>fis moll</i> <i>Fis dur</i>

криптора является функциональное распределение ролей участников ансамбля. Безусловно, лидером является пианист, но при этом в партиях контрабаса и ударных всегда находится место для сольного высказывания. Как и в ранних работах мастера, контрабасу может быть поручено исполнение тематически значимых фрагментов темы (вариация 4, окончание – мелодия темы у контрабаса), а ударным даётся возможность исполнить продолжительный сольный эпизод (вариация 6).

Особо стоит отметить логику тонального плана (таблица 1), в котором происходит «периодическое» чередование основной тональности с иными: она возвращается через каждые две вариации в побочных тональностях, что служит действенным приёмом скрепления фрагментов крупной формы в единое целое.

По логике данного «тонального ритма», после вариации 10 вновь должен появиться *a moll*, чего, однако, не происходит. Разомкнутый тональный план позволяет предположить, что Лусье ставит в заключение своего цикла не точку, а многоточие – быть может, тем самым указывая на потенциальную бесконечность «вариаций на вариации» Бетховена.

Именно к «опусу» Лусье можно приложить далеко не бесспорный в целом тезис о том, что «Процесс сближения с “классикой” <...> явился результатом общей интеллектуализации самого джазового искусства» [2, с. 87]. Осмысление джазинга как феномена художественного творчества может вызвать ещё немало научных дискуссий, в результате которых данное явление получит комплексную и объективную оценку.

Примечания

¹ Губкина Н. В. Европейская музыкальная классика в вокальном творчестве Фрэнка Синатры (к вопросу о типологии аранжировок) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2010. № 2 (7). С. 39–42.

² Воропаева О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 26 с.; Воропаева Е. В. Явление джазинга в контексте эстетико-коммуникационных парадигм джазового искусства // Вісн. Міжнар. Слов'ян. Ун-ту = Вестн. Междунар. славян. ун-та. Сер. Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Харьков, 2007. Том 10, № 1. С. 2630; Воропаева Е. Межпластовые взаимодействия в джазе: jazzing the classics в контексте проблем переинтонирования // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. статей. Вип. 72: Музично-творчий процес: наукові



рефлексії. Київ, 2008. С. 154–160; Воропаева Е. В. «All The Things You C-sharp» Чарли Мингуса: джаззинг на стыке пластов и эпох // X наукова конференція: збірник матеріалів. ХДАДМ. Харків, 2008. № 10: Теорія і практика матеріально-художньої культури. С. 32–34; Воропаева Е. В. Барокко-джаз и джаззинг-стилизация (на примере «Get Off My Back» Дж. Ширинга) // Традиції та новації у вищій арх.-худ. освіті: зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харьков, 2008. Вип. 4/6. С. 1620; Воропаева Е. В. Зарождение и эволюция джаззинга как одной из форм взаимодействия пластов // XI наукова конференція молодих науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів / збірник матеріалів. Ч. 1. ХДАДМ. Харьков, 2008. № 11: Молода мистецька наука України. С. 76–78; Воропаева Е. В. Межпластовые взаимодействия // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Киев, 2008. Вип. 72: Музично-творчий процес: наукові рефлексії. С. 154–160.

³ Иноземцева И. А. Джазовые транскрипции клавирных сочинений И. С. Баха: к проблеме диалога художественных индивидуальностей // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре: сборник материалов III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием 16 октября 2020 года. Краснодар: КГИК, 2020. С. 201–205; Козеточева Е. В. Концерт ре минор для клавира с оркестром И. С. Баха: джазовые версии Жака Лусье и Валерия Гроховского // Исследования молодых музыковедов: сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции 09–11 апреля 2020 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 510–517.

⁴ Mawer D. Jazzing a Classic: Hylton and Stravinsky's *Mavra* at the Paris Opéra. URL: https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/863366B940042151160588B231C84D38/S1478572210000150a.pdf/jazzing_a_classic_hylton_and_stravinskys_mavra_at_the_paris_opera.pdf (дата обращения: 01.05.2020).

⁵ Преснякова И. А. Джаззинг эры свинга: pro et contra // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: материалы Международной научной конференции. РАМ имени Гнесиных, 27–30 октября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 70–78.

⁶ 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 года. Том III / ред.-сост. А. В. Крылова. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 406–412.

URL: <https://rostcons.ru/assets/competitions/2019/conf/book3.pdf> (дата обращения: 01.05.2020).

⁷ Wriggle J. Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet // *Journal of the Society for American Music*. Volume 6, Issue 2. May 2012, pp. 175–209. <https://doi.org/10.1017/S175219631200003X>; Wriggle J. *Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*. University of Illinois Press, 2016.

⁸ Преснякова И. А. Бетховен: джазовые метаморфозы // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: исторические метаморфозы: тезисы IV Международной научной конференции. Российская академия музыки имени Гнесиных, 13–15 апреля 2021 года / ред.-сост. Н. В. Пилипенко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2021. С. 100–102.

URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/AbstractsBook_Conf_2021.pdf (дата обращения: 01.05.2020).

⁹ Общий объём звучания фрагмента на основе *Allegretto* в *Beethoven Wrote It... But It Swings!* составляет около 30 секунд, что по продолжительности примерно совпадает со временем звучания темы первоисточника.

¹⁰ Творческий метод Лусье освещён в статье: Преснякова И. А., Воцило Е. В. Жак Лусье: специфика метода трансформации в джазинг-транскрипциях сочинений И. С. Баха // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 4. С. 65–73.

Список источников

1. Лозовский А. М. Некоторые особенности работы с образцами классической музыки в джазовых композициях для фортепиано // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 24–31. DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24
2. Стецюк Б. А. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 87–90. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14014
3. Spillane J. [Book Review] Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era, by John Wriggle. University of Illinois Press // Journal of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM). 2017. Vol. 7, No. 2, pp. 65–68. DOI: 10.5429/2079-3871(2017)v7i2.13en

Информация об авторе:

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

References

1. Lozovsky A. Some Aspects of Working with Classical Music in the Context of Jazz Compositions for Piano. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 3, pp. 24–31. DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24
2. Stetsiuk B. A. Contemporary Piano Jazz: Typical Stylistics and Individual Representations. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 4 (33), pp. 87–90. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14014
3. Spillane J. [Book Review] Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era, by John Wriggle. University of Illinois Press. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM)*. 2017. Vol. 7, No. 2, pp. 65–68. DOI: 10.5429/2079-3871(2017)v7i2.13en

Information about the author:

Inga A. Presnyakova – Ph.D. (Arts), Associated Professor at the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 19.05.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 30.05.22

Принята к публикации / Accepted: 31.05.22



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

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.043-051

Семантические функции музыкальных цитат в фильме Л. Висконти «Туманные звёзды Большой Медведицы»

Анастасия Алексеевна Комарова

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
г. Ростов-на-Дону, Россия,
anastasiakomarova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3563-1625>

Аннотация. Исследование посвящено функциям музыкальных цитат в фильме «Туманные звёзды Большой Медведицы» (1965) выдающегося итальянского режиссёра-неореалиста Лукино Висконти. В статье впервые в истории отечественной киномузыки подробно анализируется аудиальная сторона этой картины, её взаимодействие с видеорядом. В России среди обширного режиссёрского наследия Л. Висконти «Туманные звёзды Большой Медведицы» наименее изучены. По мнению автора, такая ситуация сложилась по причине нейтральных и негативных оценок ленты советскими и зарубежными кинокритиками. Спустя годы, российскими исследователями эти тенденции так и не были преодолены. Главная проблема такого невнимания видится в сложности анализа кинотекста фильма. На протяжении всей картины звучат двадцать музыкальных цитат из «Прелюдии, хорала и фуги» С. Франка и популярной музыки, например, *E se domani* К. А. Росси и Дж. Калабрезе, *Strip Cinema* П. Кальви, *Io che non vivo* П. Донаджо и В. Паллавичини и др. Режиссёр работает с цитатным материалом, создавая звукозрительный контрапункт. Он «сталкивает» видеоряд и музыкальные цитаты не только по вертикали, но и противопоставляет друг другу музыкальные пласты по горизонтали. В результате взаимодействия в кинотексте музыкальные цитаты выполняют ряд композиционно-драматургических и семантических функций.

Ключевые слова: Лукино Висконти, Сезар Франк, музыкальная цитата, смысл, кинематограф, «Туманные звёзды Большой Медведицы»

Для цитирования: Комарова А. А. Семантические функции музыкальных цитат в фильме Л. Висконти «Туманные звёзды Большой Медведицы» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 43–51. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.043-051

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

The Semantic Functions of the Musical Quotations in Luchino Visconti's Film *Vaghe stelle dell'Orsa...*

Anastasia A. Komarova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory,
Rostov-on-Don, Russia,

anastasiakomarova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3563-1625>

Abstract. The study is devoted to the functions of musical quotations in the film *Vaghe stelle dell'Orsa...* (1965) by the outstanding Italian neo-realist director Luchino Visconti. For the first time in the history of Russian film music, the article analyzes in detail the audial side of this film, its interaction with the video sequence. In Russia, from Luchino Visconti's extensive cinematic legacy, *Vaghe stelle dell'Orsa...* is the least studied. According to the author, this situation has developed due to neutral and negative assessments of the movie by cinema critics in the Soviet Union and other countries. Years later, these trends have not been overcome by Russian researchers. The main problem of such inattention is seen in the difficulty of analyzing the material of the film. Throughout the running time, twenty musical quotations from Prelude, Chorale and Fugue by Cesar Franck and specimens of popular music, for example, *E se domani* by Carlo Alberto Rossi and Giorgio Calabrese, *Strip Cinema* by Paolo Calvi, *Io che non vivo* by Pino Donaggio and Vito Pallavicini, etc. The producer works with quotation material, creating sound-visual counterpoint. He "collides" the video sequence and musical quoted not only vertically, but also juxtaposes the musical layers horizontally to each other. As a result of the interaction in the film, the musical quotations carry out a number of compositional, dramatic and semantic functions.

Keywords: Luchino Visconti, Cesar Franck, musical quotation, meaning, cinema, *Vaghe stelle dell'Orsa...*

For citation: Komarova A. A. The Semantic Functions of the Musical Quotations in Luchino Visconti's Film *Vaghe stelle dell'Orsa...*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 43–51. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.043-051

Итальянский режиссёр Лукино Висконти известен детальной работой над звуковым рядом своих фильмов. Такое внимание к аудиальной стороне кинотекстов закономерно, ведь параллельно кинокарьере он выступил режиссёром-постановщиком 22 опер-

ных и балетных спектаклей. Музыка в его фильмах служит не только средством эмоционального воздействия на зрителя, но и композиционно, драматургически, семантически влияет на изображение.

В исследовательское поле отечественного киноведения попадают далеко не



все ленты мастера – внимание преимущественно сосредоточено на «Рокко и его братьях» (1960), «Леопарде» (1963), «Гибели богов» (1969), «Смерти в Венеции» (1971), «Людвиге» (1972). «Туманные звёзды Большой Медведицы» оказываются в тени громких шедевров. Причины видятся в негативных оценках фильма, изложенных критиками в наиболее известной в России работе о творчестве режиссёра – «Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания» (1986). Так, во вступительном очерке о творческом пути Висконти С. Юткевич пишет: «Неудачной, в конечном счёте, оказалась “современная транскрипция” античного мифа в фильме “Туманные звёзды Медведицы...”»¹. Развёрнутый комментарий даёт В. Баскаков: «Созданный в середине 60-х годов фильм “Туманные звёзды Медведицы...”, при всей виртуозности режиссёрского искусства, мастерстве актёров, тонком психологизме, заключённом в каждом нюансе поведения героев, всё же во многом сводил большую социальную и антифашистскую тему к психологической каллиграфии, имеющей скорее стилистическое, чем идейное значение»².

Аудиальная же сторона кинотекста «Туманных звёзд...» вовсе остаётся за пределами аналитических изысканий, и в данной статье предпринята попытка преодолеть эту тенденцию, для чего производится анализ функций музыкальных цитат в фильме.

Теоретической базой настоящей работы послужили зарубежные источники, где рассмотрено семантическое взаимодействие музыкальных цитат из фортепианного цикла С. Франка с видеорядом фильма. Так, киновед С. Лиандра-Гиг в “*Les images du temps dans Vaghe stelle dell’Orsa de Luchino Visconti*” пишет: «Объединение фрагментов Прелюдии, хорала и фуги

с различными эпизодами фильма в определённом контексте достигает определённого смыслового эффекта. В творчестве Висконти существует внутренняя связь между услышанной музыкой и, с другой стороны, изображениями, диалогами или звуками фильма»³. Она полагает, что цитаты из фортепианного цикла С. Франка выбирались Л. Висконти, исходя из их «романтичности»: «Он выбрал наиболее романтичные отрывки..., наиболее гармонические части (арпеджиато в Хорале), наиболее характерные черты письма Сезара Франка (хроматический бас...)»⁴. Исследователь Генри Бэкон в “*Visconti Explorations of Beauty and Decay*” пишет, что только в «Туманных звёздах...» Висконти так глубоко погружается в архив воспоминаний, отправляется на поиски утраченного времени, отображая личные экзистенциальные, культурные и художественные воспоминания: «...символически значимыми являются два произведения искусства: *Vaghe stelle dell’Orsa* Леопарди, взятая из его коллекции *Ricordanze* (1829), и “Прелюдия, хорал и Фуга” (1884). <...> поздняя романтическая пьеса Франка для фортепиано отражает трагическую борьбу между Богом и человечеством, духовные поиски и битву между тьмой и светом...»⁵.

Вероятно, Висконти обращается к этому циклу Франка по причине философско-эстетической направленности «Прелюдии, хорала и фуги». Такая направленность отмечается и музыковедами. Например, исследователь творчества композитора Н. Рогожина видит в двух его фортепианных циклах связь с северным, германо-фламандским стилем, поистине «баховский замах» и, одновременно, эстетическое влияние Сонаты *h moll* Ф. Листа: «Их содержание относится к сфере философско-этических

поисков <...> В них претворены размышления о жизни и смерти, о смысле бытия, сомнения и надежды, стремление к цельной, гармоничной личности. <...> Франк ищет пути преодоления жизненных противоречий в силе и стойкости духа, в победе этического начала, возвышающего и очищающего человека. В итоге внутренней борьбы он обретает гармонию между разумом и чувством»⁶. Висконти удалось постигнуть самую суть композиторского замысла. Его герои погружаются в воспоминания и музыку Франка, чтобы найти ответы на экзистенциальные вопросы и обрести духовное равновесие.

Режиссёр выстраивает нарратив картины не только вокруг музыкальных, но и литературных, визуальных, географических метафор. Действие разворачивается в старинном городе Вольтерре, расположенном на месте древнего этрусского поселения. Он стоит на медленно разрушающемся склоне, и здесь обнаруживается параллель между духовным вырождением аристократического рода Сандры (К. Кардинале), Джанни (Ж. Сорель) и местом расположения их родового гнезда. Герои драмы пытаются преодолеть этот распад, жаждут освободиться от прошлого, но лишь глубже погружаются в бездну памяти. По словам самого Висконти, «“Туманные звёзды ...” – такой фильм, в котором я избегал каких-либо вмешательств со своей стороны, не хотел ни выражать суждений, ни вводить персонаж, отвечающий моим взглядам... Я следил за моими персонажами и за тем, что они делают, как за чудовищными насекомыми, которых наблюдают с интересом, но не приближаясь к ним»⁷.

В сюжете картины представлены некоторые параллели с литературой и поэзией. С одной стороны, это авторское переосмысление «Орестейи» (о чём го-

ворил и сам режиссёр), с другой – обращение к антифашистскому сюжету, с третьей – влияние декаданса и, наконец, предвосхищение работы над несостоявшейся экранизацией «В поисках утраченного времени» М. Пруста.

Самую тесную связь «Туманные звёзды...» имеют с одноимённым стихотворением итальянского романтика Д. Леопарди, в творчестве которого главные темы – это обращение к Античности как к идеалу гармонии и красоты, вечная борьба между Эросом и Танатосом. С. Балаева пишет: «В творчестве Леопарди исследователи видят черты, связывающие его с философией Просвещения, немецким идеализмом и романтизмом... С другой стороны, в поэзии и философской прозе Леопарди легко обнаруживается конфликт между необыкновенной чуткостью и рациональностью, методичностью размышлений, тягой к аскетизму и мистицизмом» [1, р. 21]. В «Туманных звёздах...» как бы подтверждением мысли поэта, высказанной им в «Рассуждениях» о том, что «романтическая поэзия аффективна, нарциссична и выставляет свои переживания напоказ», является кульминационная сцена, где Джанни декламирует отрывок из стихотворения Леопарди. Герой, предаваясь воспоминаниям, погружается в нарциссическое опьянение своими чувствами, сознательно избегая реальности [2].

Важную роль в фильме играет чёрно-белая палитра с намеренно резкими контрастами ослепляющего света / тревожной тьмы, а также работа с зумом, моделирующим глубину и пространство кадра (резкое удаление от Сандры, когда та входит в «запретные» комнаты матери; медленное приближение к статуэтке Амура и Психеи; резкое приближение и удаление от Джанни, когда он сообщает



Сандре о рукописи романа). Все перечисленные приёмы работают на создание ритмической пульсации действия. По мнению автора настоящей статьи, подобные приёмы оказались необходимы для «уравновешивания» закрытой формы фильма. Режиссёр именно так определяет его: «Этот фильм – такой, как я хотел: закрытый, жёсткий»⁸. Висконти вообще тяготеет к монументальным и строгим структурам, но с некоторыми особенностями. Например, философ Ж. Делёз усматривает в «композициях» так называемые «разлагающиеся кристаллические среды»: «Однако же эти кристаллические среды неотделимы от процесса разложения, который их подтачивает и делает темными и тусклыми <...> повсюду жажда убийства или самоубийства, или потребность в забвении и смерти...»⁹.

Фильм обретает композиционную стройность и закрытость во многом благодаря двенадцатикратному цитированию «Прелюдии, хорала и фуги». Музыка цикла репрезентирует образы героев – Сандры, Джанни, их матери, выступает в качестве темы воспоминаний, темы преступной любви и смерти. Кроме того, цитаты выполняют функции вступления, завершения, звучат в кульминационных сценах.

«Прелюдии, хоралу и фуге» противопоставлен пласт популярной музыки 1960-х годов (*E se domani* К. А. Росси и Дж. Калабрезе, *Strip Cinema* П. Кальви, *Io che non vivo* П. Донаджо В. Паллавичини), характеризующий жизнь за границами семейной виллы, и она звучит только внутри кадра. Главным представителем этого реального, внешнего мира становится супруг Сандры Эндрю (Майкл Крейг). Его смущают семейные тайны и конфликты, но он искренне любит жену и пытается ей помочь.

Особую функцию в аудиоряде картины выполняют церковные колокола. Они используются и как напоминание о реальном мире, особенно когда накладываются на звуки поп-музыки, но также их появление служит напоминанием о вечности. Впервые герои слышат их ночью, когда Эндрю приходит в сад, где только что встретились Sandra и Джанни. Колокола звонят снова, когда трое героев ночью не могут уснуть. Звон накладывается на слова песни, звучащие под окнами Сандры: *Io che non vivo senza* («Я не могу жить без него»). Наконец, в конце фильма звон колоколов сопровождает обряд духовного очищения Сандры от прошлого, символически возвещая о смерти брата.

Обратимся к описанию сцен с музыкальными цитатами.

Сцены 1 и 2: Прелюдия проводится практически целиком (за исключением двух финальных тактов), цитаты включены во вступительные титры, сцену светского приёма в Женеве, где Sandra и Эндрю общаются с гостями, а затем в сцену тревеллинга.

Сцена 3: звучит цитата из *come una cadenza* Фуги. Сцена приезда молодожёнов на виллу. Как только Sandra остаётся одна, она даёт волю слезам, и в этот момент начинает звучать Фуга. Далее следует сцена, посвящённая Эндрю. Он снимает на камеру супругу, громко включает радио и гуляет по вилле. Sandra тяготится обществом мужа и покидает его, чтобы проверить дверь, ведущую в сад. Громко звучащее радио заглушается шумом сильного ветра. Оставшись одна, она обнимает памятник отцу. В этот момент на виллу неожиданно приезжает Джанни. Брат и сестра рады встрече. Sandra знакомит брата и супруга.

Сцена 4: первый семейный вечер в Вольтерре. Брат намеренно пере-

одевается при сестре и Эндрю, цинично рассуждая о наследстве и передаче в дар городу фамильного сада. В этой сцене репрезентируется образ Джанни – самого противоречивого и сложного в картине. В нём угадываются черты героев поздних работ Висконти, которые «отрицают собственную родовую обусловленность, стремятся к безграничной свободе и утверждают апокалиптическое видение мира» [3, с. 445]. В описанном фрагменте цитируется переход от Прелюдии к Хоралу (такт 61 от *h moll* к *Es dur*).

Сцена 5: первая ночь в Вольтерре. Вновь звучит цитата из Фуги – *come una cadenza*. Сандра отправляет брата и супруга на прогулку. Оставшись одна, она проникает в запертую половину дома, находит в комнате матери письма и читает их. Сцена и музыка резко прерываются. Далее следует прогулка Джанни и Эндрю по ночным окрестностям Вольтерры, которую сопровождают шум ветра, колокольный звон, фоновая популярная музыка.

Сцена 6: первая кульминация. Сандра решает самостоятельно навестить душевнобольную мать. Для этого она едет в поместье отчима. Во время напряжённого диалога с дочерью мать играет стретту Фуги (такт 356). Сцена и музыка резко прерываются монтажным переходом к сцене встречи Сандры и Джанни с городскими властями для оформления документов на семейный сад. Затем через монтажный переход происходит возвращение к сцене объяснения Сандры с матерью. Она исполняет Прелюдию с *a capriccio*, и сначала играет намеренно фальшиво, а после изо всех сил бьёт по клавишам рояля.

Сцена 7: вторая кульминация. Сандра рассказывает Эндрю о семейных тайнах и конфликтах. Мать и её любовник устроили заговор против отца, в результате которого тот был схвачен и отправ-

лен в Освенцим, где вскоре погиб. Сандра доказывает мужу, что их отношения с братом нормальные, а Джанни пытался покончить жизнь самоубийством, когда узнал, что отчим хочет их разлучить. После рассказа Сандра показывает мужу тайники, где они прятали с Джанни записки. Удивлённый Эндрю обнаруживает записку в часах с Амуром и Психеей, в ней брат приглашает сестру на свидание. Сандра уверяет его, что это старая записка. На протяжении описанной сцены Прелюдия звучит целиком.

Сцена 8: свидание Сандры и Джанни на водокачке. Вновь звучит Прелюдия. Здесь героини впервые надолго остаются наедине. Джанни забирает у Сандры обручальное кольцо. Когда она пытается рассказать ему о встрече с матерью, он отказывается слушать. Затем Сандра и Джанни подходят к затопленному участку водокачки, камера оператора А. Наннуцци опускается, и мы видим в тёмной, мутной воде лишь неясные отражения близко стоящих друг к другу героев. В этот момент Джанни признаётся сестре, что написал роман об их отношениях и избавился от наваждения. После признания Сандра уходит, и музыка прекращается, а Джанни остаётся стоять и вглядываться в своё отражение, но вода слишком черна.

Сцена 9: свидание Сандры и Джанни на вилле. Музыка *come una cadenza* из Фуги начинает звучать в момент признания Джанни в том, что все годы он любил только сестру. В момент объяснения героини находятся в комнате матери. Единственным источником света служит камин. Джанни расположился у ног сестры. В описываемой сцене Висконти обращается к светотеневому контрасту, что сообщает пространству драматизм и замкнутость, словно брат и сестра одни в целом мире. В своём романе Джанни

описывает кровосмесительную страсть, подчёркивая, что это только его фантазия. Сестра признаётся, что не может ответить взаимностью, звучит Прелюдия *a capriccio*. Свидание и музыка прерываются внезапным приходом Эндрю.

Сцена 10: третья кульминация. На ужине собираются Сандра, Джанни, отчим, Эндрю и лечащий врач их матери. Между героями происходит ссора. Отчим открыто обвиняет брата и сестру в кровосмесительной связи. Эндрю требует от Джанни объяснений, но тот молчит, тогда Эндрю избивает его. Сандре удаётся разнять мужчин. Она уверяет мужа, что всё сказанное – клевета, но после случившегося им лучше расстаться. В это время Джанни сжигает свой роман. Эндрю покидает виллу. Сандра идёт к брату, чтобы сказать ему, что им не суждено быть вместе. Джанни не может смириться с отказом и кончает жизнь самоубийством. Музыка Прелюдии звучит, когда Сандра говорит с мужем, объясняется с братом. Затем звучит Фуга, начиная с *come una cadenza* и до конца произведения.

Сцена 11: финал. Смерть Джанни. Сборы Сандры на церемонию открытия памятника отцу в саду. Церемония в саду. Звучат последние такты прелюдии, затем Хорал до интермеццо *poco allegro*.

Сцена 12: Эпилог. Последние аккорды произведения звучат после того, как раввин и гости произносят «Аминь».

Сцены с музыкальными цитатами из фортепианного цикла С. Франка образуют между собой композиционно-семантические арки. Например, Прелюдия как лейтмотив воспоминаний о раннем детстве Сандры и Джанни (сцены 7, 9 и 10). Третья часть триптиха – Фуга – звучит в 3, 5, 9 и 10-й сценах, которые связаны с темой любви Джанни, образами матери и дома. Дважды в кинотекст включены

фрагменты из Хорала (сцены 4, 11). Сцена 4 демонстрирует туалет Джанни. Интимность и ослепительность описываемой сцены подчёркнута обилием белых тканей, двух зеркал, создающих коридоры отражений. Цитата обрывается, когда Джанни облачается в рубашку. В 11-й сцене звучит первый раздел «Хорала» за исключением *poco allegro*. Здесь мы видим ослепительно белое утро памяти об отце Джанни и Сандры. Городские власти и родственники пришли к его статуе, накрытой белой тканью. Все ждут детей, чтобы начать церемонию. Параллельно этому демонстрируется утренний туалет Сандры и смерть Джанни. Она распахивает занавески, покрывает голову платком, он – мечется в агонии. В кадре вновь обилие белого цвета – полотенце, которым вытирает лицо Сандра, белая рубашка Джанни, белые занавески и статуэтка Амура и Психеи. Висконти проводит визуальную и музыкальную параллель между сборами брата и сестры в 4 и 11-й сценах, а также выходом Сандры в свет к людям и погружение Джанни в небытие в 11-й. Визуальный образ Сандры-Психеи приобретает в этих сценах подтекстовое значение, отсылая к античному образу богини души: «Образ Психеи как юной прекрасной девушки, как олицетворение высокого женского идеала» [4, с. 44]. Также в этих сценах прямо или косвенно присутствует образ семейного сада и воспоминание о гибели отца в Освенциме. Белая ткань, покрывающая статую отца в саду, напоминает о злодеянии мстительной матери и тетралогии Эсхила «Орестейя»: «В пьесе Эсхила Клитемнестра убила Агамемнона, набросив на него покрывало, так что тот запутался в нём и не смог сопротивляться» [5, с. 218]. Кроме того, в 11-й сцене Хорал имеет определённый характер

возвышения: Сандры – над осуждением со стороны общества, а для Джанни – уходом – возвышением над жизнью.

По три раза в фильме проводятся цитаты из начала и финала цикла. Начало Прелюдии звучит во время светского вечера в Женеве, когда Сандра впервые за двадцать лет возвращается к воспоминаниям о событиях прошлого. Второй раз, когда мать играет Прелюдию для дочери, чтобы вызвать у неё воспоминания и чувство вины. Третий раз тема проводится во время свидания Джанни и Сандры на водокачке, в момент воспоминаний о детстве. Первое звучание темы финала связано с появлением матери, и Сандра поражена ужасной переменой в её личности. Второй раз финал звучит после ссоры Сандры и Джанни. «Для меня ты уже мёртв», – говорит ему сестра. Третий раз он проводится, когда Сандра приходит на церемонию памяти отца в конце картины. И если тема Прелюдии знаменует начало действия, возвращение к воспоминаниям, возрождение забытых

чувств, то цитата из финала в трёх примерах связана с образами смерти.

Подводя итоги, подчеркнём значимость музыкальных цитат в картине «Туманные звёзды Большой Медведицы». Если популярная музыка репрезентирует мир повседневности, реальности, то цитаты из «Прелюдии, хорала и фуги» С. Франка представляют мрачный и прекрасный мир угасающего аристократического рода, в котором всё подчинено эгоизму, страстям и мучительной борьбе с ними. Цитаты композиционно и драматургически организуют кинотекст, выполняя функции вступления и завершения, выделяя зоны кульминаций. Они характеризуют героев, становятся темами-символами: тема воспоминаний, тема семьи, тема любви и смерти. Идея фильма в некоторой степени оказывается созвучной философско-эстетической концепции фортепианного цикла – герои пытаются вступить в диалог с Богом, преодолеть призраки прошлого, найти новые силы для борьбы со страстями.

Примечания

¹ Юткевич С. Лукино Великолепный, или Похвала режиссуре // Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / сост., ред. и авт. коммент. Л. К. Козлов. М.: Искусство, 1986. С. 36.

² Баскаков В. Висконти и судьбы неореализма // Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / сост., ред. и авт. коммент. Л. К. Козлов. М.: Искусство, 1986. С. 54.

³ Liandrat-Guigues S. Les images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa de Luchino Visconti. Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995. P. 149.

⁴ Ibid., p. 149.

⁵ Bacon H. Visconti Explorations of Beauty and Decay. Cambridge University Press, 1998. P. 126.

⁶ Рогожина Н. Сезар Франк. М.: Советский композитор, 1969. С. 206.

⁷ Апра А., Фьески Ж.-А., Понци М., Тешине А. «Туманные звёзды...», Чехов и Камю // Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / сост., ред. и авт. коммент. Л. К. Козлов. М.: Искусство, 1986. С. 249.

⁸ Там же, с. 252.

⁹ Делёз Ж. Кино. М.: Маргинем Пресс, 2013. С. 349.

Список источников

1. Balaeva S. V. On Memories in The Zibaldone by Giacomo Leopardi // *Russian Linguistic Bulletin*. 2018. No. 1 (13), pp. 21–22. <https://doi.org/10.18454/RULB.13.03>
2. Балаева С. В. Поиски поэтического языка у Джакомо Леопарди // *Litera*. 2019. No. 4. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.4.30288
3. Григорьева Н. Я. Критика нового героя в кино (Л. Висконти) и литературе (Ф. М. Достоевский) // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2021. № 3 (18). С. 444–459. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2021.302>
4. Агибаева М. Т. Миф об Амуре и Психее во французских кантатах первой половины XVIII века // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2020. № 1. С. 42–53. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11006>
5. Ермакова Л. Л. Лабрис, или Двойной топор, в переводах Вячеслава Иванова из Эсхила // *Philologia Classica*. 2017. No. 12 (2), pp. 218–230. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu20.2017.210>

Информация об авторе:

А. А. Комарова – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и композиции.

References

1. Balaeva S. V. On Memories in The Zibaldone by Giacomo Leopardi. *Russian Linguistic Bulletin*. 2018. No. 1 (13), pp. 21–22. <https://doi.org/10.18454/RULB.13.03>
2. Balaeva S. V. Search for Giacomo Leopardi's Poetic Language. *Litera*. 2019. No. 4. (In Russ.) DOI: 10.25136/2409-8698.2019.4.30288
3. Grigor'eva N. Ya. Critique of the New Hero in Cinema (L. Visconti) and Literature (F. M. Dostoevsky). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2021. No. 3 (18), pp. 444–459. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu09.2021.302>
4. Agibaeva M. T. Myth about Cupid and Psyche in French Cantatas of the First Half of the 18th Century. *South-Russian Musical Anthology*. 2020. No. 1, pp. 42–53. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11006>
5. Ermakova L. L. Labrys, Or Double Axe in Vyacheslav Ivanov's Translation of Aeschylus. *Philologia Classica*. 2017. No. 2 (12), pp. 218–230. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/11701/spbu20.2017.210>

Information about the author:

Anastasia A. Komarova – Ph.D. (Arts), Faculty Member at the Department of Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 29.05.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 06.06.22

Принята к публикации / Accepted: 07.06.22



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

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Original article

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.052-063

«Буддийский пассион» Тань Дуня

Ло Синьцзе

*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Россия,*

luoxinjietomoscov@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9785-391X>

Аннотация. Тань Дунь – музыкант, заслуживший в Китае высокую репутацию после китайской культурной революции. Его работы охватывают принципы китайской и западной музыки, сокращая разрыв между классическим западным творчеством и азиатской традиционной культурой. «Буддийский пассион» для хора и оркестра/ансамбля создан в 2018 году. В этой работе воспроизводится скрытое в созданных тысячи лет назад наскальных рисунках наследие Дуньхуана, которое несёт в себе национальные убеждения, людское сострадание и надежды на будущее, передаёт бытование китайской культуры и размышления о ней. В «Буддийском пассионе» Тань Дунь выражает своё понимание Дзен и буддизма. Всё произведение разделено на шесть частей. Каждая содержит глубокую философию, устремлённую к тому, чтобы направлять людей к добрым делам через диалог между музыкой и культурой, историей и человеческой душой. В этом произведении композитор пытается отразить фрески Дуньхуана в виде музыки, позволяя публике их «услышать». Драматический характер росписей представлен как эпос. «Буддийский пассион» воспроизводит музыкальное наследие, передаёт древние события и размышления автора музыки о родной культуре. Тань Дунь считает, что для будущего развития китайской культуры и искусства нужно более глубоко исследовать историю и традиции страны. Творчество Тань Дуня ныне играет огромную роль для мирового престижа культуры Поднебесной, демонстрируя её ценности, сложившиеся в течение веков и тысячелетий, предлагая всему миру постижение этих культурных богатств.

Ключевые слова: Тань Дунь, «Буддийский пассион», буддизм, китайская национальная культура, межкультурная интеграция

Для цитирования: Ло Синьцзе. «Буддийский пассион» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 52–63.

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.052-063

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

“Buddha Passion” by Tan Dun

Luo Xinjie

Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory,

Moscow, Russia,

luoxinjiemoscov@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9785-391X>

Abstract. Tan Dun is one of the musicians who gained a high reputation in China after the Chinese Cultural Revolution. His work embraces the principles of Chinese and Western music, bridging the gap between Western classical music and Asian traditional culture. “Buddha Passion” for chorus and orchestra or chamber ensemble was composed in 2018. This work reproduces the musical heritage concealed in cave paintings painted thousands of years ago, which bears in itself national beliefs and feelings of compassion and hope for the future, expresses the everyday life and reflections of Chinese culture. “Buddha Passion” is a work in which Tan Dun expresses his understanding of Zen and Buddhism. The entire work is divided into six acts. Each one of them contains profound philosophy aimed at guiding people toward good deeds by means of a dialogue between music and culture, history and the human soul. In this work the composer attempts to depict the Dunhuang frescoes into music, allowing the audience to “hear” them. The dramatic character of these paintings is described in the form of an epos. “Buddha Passion” manifests musical heritage and conveys the long-time events and the composer’s reflections on his native culture. Tan Dun believes that for the sake of the future development of Chinese culture and Chinese art it is necessary to study the country’s history and traditions more deeply. In the present day Tan Dun’s music plays a vital role in the global prestige of Chinese culture, demonstrating its values that have developed over centuries and millennia, offering the whole world the comprehension of these cultural riches.

Keywords: Tan Dun, Buddha Passion, Buddhism, Chinese national culture, intercultural integration

For citation: Luo Xinjie. “Buddha Passion” by Tan Dun. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 52–63. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.052-063

Произведение «Буддийский пассион» Тань Дуня (2018; в китайском переводе – «Дуньхуан. Ода милосердия») написано для двух хоров (детского и смешанного), солистов и оркестра в виде цикла из 6 сцен. Оно было создано по заказу Дрезденского музы-

кального фестиваля, Лос-Анджелесского и Нью-Йоркского филармонических оркестров и Мельбурнского симфонического оркестра. Премьера состоялась на Дрезденском фестивале в Германии в 2018 году. По жанру сочинение составило буддийскую параллель христианским

страстям (пассионам) по Иисусу Христу. Тань Дуня привлекла значительность этого жанра, его прямая соотнесённость с одной из ведущих религий мира, наличие в западной традиции таких великих произведений, как «Страсти по Матфею» и другие «Страсти» И. С. Баха. Позже он стал автором «Водных страстей по Матфею» в рамках штутгартского проекта по четырём евангелическим страстям 2000 года.

«Буддийский пассион» Тань Дуня – первое в своём роде представление буддизма, сплетающее истории, которые тысячелетиями жили в сердцах и умах людей восточного мира. Музыка, навеянная древним городом Дуньхуан и его впечатляющими пещерами Могао, ярко иллюстрирует уроки Будды.

Вдохновлённый великим прошлым пещер Могао, а также музыкальной историей, обнаруженной во фресках Дуньхуана IV–XIV веков, Тань Дунь потратил два года на поиск, исследование и документирование утерянных музыкальных произведений – рукописей из пещеры библиотеки Дуньхуана¹. Его увлечение и бесчисленные часы исследований по переводу и раскрытию «древних звуков Дуньхуана» привели к этой амбициозной работе, в которой песнопения и рассказы Дуньхуана объединены в уникальное музыкальное произведение – ораторию из шести сцен.

Дуньхуан был одним из первых торговых городов, с которыми столкнулись купцы, пришедшие в Китай с Запада. Город и оазис на краю пустыни Такла-Макан на северо-западе Китая с древних времён были воротами в Китай на Великом шёлковом пути. Дуньхуан считается колыбелью китайского буддизма. Отсюда буддийские монахи шли по Великому шёлковому пути, распространяя свои знания среди местных жителей [1; 2].

В этом городе собираются китайские и иностранные буддисты – множество паломников из разных стран².

На фресках Могао Дуньхуана есть три основных типа сюжетных картин: первый – это биография Будды, также известная как «Бэньсин», которая в основном говорит о жизни и деяниях Шакьямуни; второй – «Бэньшэн», в основном рассказывающие о Шакьямуни вместе с историями из его прошлых жизней; третий тип – «кармические истории», повествующие о некоторых проявлениях кармы, связанных с Буддой.

В целях популяризации своего учения буддизм часто использует простые истории для объяснения многих глубоких истин. Он говорит о реинкарнации, возмездии и считает, что многие трудности в этой жизни связаны с деяниями, заложенными в предыдущих жизнях. Хотя эти идеи основаны на суеверии, многие истории «Бэньшэн» изначально произошли из древнеиндийского фольклора или басен с простой идеей победы добра и наказания зла, которая до сих пор имеет определённое положительное значение. Кроме того, имеется небольшое количество буддийских исторических реликвий и картин-сюжетов, представляющих собой легенды и рассказы о каких-либо выдающихся монахах в истории развития буддизма или о буддийских святых реликвиях в тех или иных географических местах³.

Главная особенность «Буддийского пассиона» Тань Дуня состоит в том, что в нём для показа восточной культуры используется западная музыка. Древние восточные и современные западные музыкальные инструменты здесь «строят в унисон».

Каждая сцена содержит глубокую философию, а музыка используется для



разговора с культурой и человеческой душой, чтобы вести людей к добру, ибо «люди и все остальные существа должны быть в гармонии, люди и все остальные существа должны любить», должны выступать за единство, равенство, преданность, сострадание и т. д. В процессе работы Тань Дунь переписал и перестроил многие детали в «повествовании» фрески, чтобы выделить человеческий аспект персонажей. Для достижения наилучших результатов вокалистам предлагается петь на санскрите, чтобы воссоздать простые, забытые, но драгоценные культурные явления древней жизни. Кроме того, композитор позаимствовал много мелодий, особенно танцевальных, из культуры династии Тан и показал публике обзорную картину того времени.

Тань Дунь рассказал в интервью: «Самым важным для китайской культуры, чем можно поделиться с миром, является наличие духовной платформы и моста веры. В китайской традиционной культуре очень вдохновляет, например, вера в сострадание и доброту, которая распространена и во многих других странах. Сходство можно найти также и в культурах. Моё самое большое желание при создании “Буддийского пассиона” – надеяться, что войны не будет больше никогда, и побудить всех стремиться к нашей общей цели – любить природу и людей, любить нашу планету»⁴.

Всё произведение разделено на шесть сцен (Act):

1. «Под деревом Бодхи».
2. «Девятицветный олень».
3. «Тысяча рук и тысяча глаз».
4. «Сад Дзен».
5. «Сутра сердца».
6. «Нирвана».

Это настоящая «восточная симфония», вводящая в мир китайской куль-

туры. От «преобразования местной культуры» к «возвращению к местной культуре», от раскопок – к развитию. Эта серия изменений отражает изменения в историческом мышлении китайцев. Унаследовав традицию и цивилизацию, широкая и глубокая китайская традиционная культура позволяет китайцам лучше понять свою историю⁵.

Форма всего произведения – циклическая, складывается из 6 сцен, исполняемых *attacca*, с репризной 6-й сценой и репризными «арками» нескольких тем по всему циклу.

Рассмотрим произведение по частям.

1. Первая часть: «Под деревом Бодхи».

Чтобы избавить человека от страданий, Шакьямуни размышлял долгие годы, пока не пережил под деревом Бодхи Просветление, не стал Пробуждённым-Буддой. Слово «Бодхи» на древнеиндийском языке (санскрите) означает просветление и мудрость⁶.

Сюжет этой части взят из северной 254-й стены пещеры Могао, изображающей историю древнего короля Шиби, который был добрым, милосердным и поклялся спасти все живые существа.

У подножия Гималаев поётся древнее песнопение. Маленький принц и группа мальчиков всматриваются в летающих птиц. Одна птица падает с неба. Опечаленный принц спрашивает, кто может облегчить его горе. Внезапно небо раскрывается, и в трещине слышится голос Мантры: «Успокойся. Поместите бедную мёртвую птицу на чашу весов. Отрежьте кусок своей плоти и положите его на другую половину весов. Если весы уравновесятся, ты будешь умиротворён».

Мальчики выполняют указ Мантры для принца, но, что удивительно, весы

не уравниваются. Мантра снова появляется и говорит Маленькому принцу, что все жизни – крошечные, неважно, муравей, или гигант, или динозавр – все равны. Если это так, принцу следует поставить всё своё тело на весы, чтобы достичь баланса.

Маленький принц просветлён. Он идёт к дереву Бодхи, и с каждым его шагом появляются цветы лотоса, он медитирует под деревом 49 дней и становится Буддой. Мёртвая птица оживает, парит вокруг Будды и идентифицирует себя как Птица Всех Жизней, посланная Мантрой.

Первая тема части появляется в 3-м такте у мужских голосов хора. Её гармоническая организация тональная, но не в классических мажоре и миноре, а в китайском семитоновом ладу «я-юэ» от *c*, начинающемся с его пятой ступени *g*, которая становится центром. Тема является главной во всём цикле.

Пример № 1 Тань Дунь. «Буддийский пассион». Ч. 1. «Под деревом Бодхи»
Example No. 1 Tan Dun. *Buddha Passion*. Part 1. *The Bodhi Tree*

The musical score shows the beginning of the piece. The Chorus part is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: (The Bodhisattva of Compassion) (观自在菩萨) Arya va-lo-ki-te-sva-ro bo-dhi-satt-vo. The string instruments (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are playing a melodic line marked 'Largo' with a tempo of 52, 'con sord.', and 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2. Вторая часть: «Девятицветный олень»

«Жизнь Короля оленей» – главная тема фресок в 257-й пещере гротов Мо-

гао. Данная картина с сюжетами, представляющими работы на тему «пожертвовать собой ради спасения других», занимает важное место во фресках. Она показывает одно из многих деяний, которые Шакьямуни, основатель буддизма, пережил за свои разные жизни⁷.

Сюжет данной части таков: Прекрасный Девятицветный олень и его сёстры гуляют вдоль таинственного озера и слышат мольбу о помощи. Против воли сестёр Девятицветный олень бросается спасать утопающего, который сразу понимает, что его спаситель – то самое существо, за которым страстно охотится Король. Обеспокоенный злобностью человека, Олень просит не раскрывать его местонахождение, иначе тот «пожнёт то, что посеял». Мужчина клянётся, что никогда не предаст его. Вернувшись в город, Король обещает заманчивую награду тому, кто сможет поймать Девятицветного оленя. Соблазнённый обещанной

наградой, тонувший предаёт своего спасителя и ведёт Короля и его стражу к Девятицветному оленю. Олень отчаянно взывает к Будде о помощи, но мужчина уже зарезал Оленя. Король и его стража, узнав, что до этого Олень спас этого человека, когда тот тонул, проливают слёзы сожаления.

В начале 3-го такта у арфы (в виде канона) появляется восходящая целотоновая гамма из 9 звуков, символизирующая «Девятицветного Оленя».



Пример № 2
Example No. 2

Ч. 2. «Девятицветный олень»
Part 2. *Deer of Nine Colors*

The musical score is for Part 2, 'Deer of Nine Colors'. It features a Harp introduction with a 3-measure rest. The vocal parts include Soprano (九色鹿), Tenor (落水人), Baritone (国王), and Chorus (Soprano and Alto). The lyrics are in Chinese and Pinyin: (By the mystic lake known by none,) fei 非. The tempo is marked *mp*.

Тань Дунь взял из стихотворения Хань Иня (поэт династии Хан) в качестве цитаты следующие слова: «Дерево желает спокойствия, но ветер не прекращается». Метафора состоит в том, что вещи не могут быть тем, чего хотят люди. Это то, что в буддизме называется «карма». По словам Т. П. Григорьева, «с буддийской точки зрения в мире сотворённом, оформленном, невозможна Свобода, ибо, согласно закону причинного возникновения, одно тянет за собой другое и нет этому конца в кружении причин и следствий»⁸.

3. Третья часть: «Тысяча рук и тысяча глаз»

История этой части взята из фресок Дуньхуана в пещере № 3. Тысячерукий Авалокитешвара – символ великого сострадания, он может безмолвно устранить любые трудности и всевозможные недуги. «Тысяча» означает здесь «неизмеримый и совершенный», «тысяча рук» олицетворяют безмерную безбрежность великого сострадания, а «тысяча глаз» – совершенство и беспрепятственность мудрости. Авалокитешвара с тысячей рук и тысячей глаз может принести пользу всем живым существам⁹.

Воплощением тысячерукого и тысячеглазого Авалокитешвары считалась Принцесса Мяошань. День её рождения, девятнадцатый день второго месяца, отмечается в Китае как день рождения Гуаньинь¹⁰.

Сюжет этой части таков. В великолепном дворце Императора наслаждается танцем Апсара, исполняемым тремя его дочерьми. Внезапно вывается стража и сообщает, что одной беременной женщине срочно нужны руки и глаза,

чтобы спасти её и ребёнка от смерти. Никто не вызвался помочь, кроме Мяошань – самой прекрасной из трёх дочерей: «Родители подарили мне мои глаза и руки. Будда отдал мне моё сердце и душу». Чтобы спасти жизнь умирающей женщины и её ребёнка, она решает предложить свои глаза и руки. Император из любви к дочери решительно возражает. Любящие отец и дочь начинают горько рыдать. В конце концов Мяошань убеждает отца и передаёт свои прекраснейшие глаза и руки в торжественном ритуале – стоя на коленях в кругу собравшихся вокруг неё, хор наблюдает за Мяошань, когда она парит над ними, теряя глаза и руки. Затем начинается похоронная музыка. Идея данной части – Жертвоприношение.

По музыкальному тематизму в 274-м такте у сопрано хора и скрипки появляется восходящая гамма, совпадающая с европейским мажорным диатоническим ладом, но в других голосах ей остро перечит пониженная VII ступень. А следом в верхнем голосе звучит также восходящая гамма, но с расщеплённой VII ступенью – от пониженной до натуральной.

Пример № 3
Example No. 3

Ч. 3. «Тысяча рук и тысяча глаз»
Part 3. *Thousand Arms and Thousand Eyes*

4. Четвёртая часть: «Сад Дзен»

Тема этой части взята из фресок Дуньхуана в пещере № 185. Дзен – секта буддизма Махаяны, распространённая в Восточной Азии и привезённая в Китай мастером Дзен – Бодхидхармой. Л. Янгутов пишет: «Исходные принципы школы Дзен (кит. Чань) полностью соответствуют буддийской сотериологии. Свою главную цель последователи Дзен видят (как и все буддисты всех школ и направлений) в избавлении от собственного Я и обнаружении в себе истинно сущего, понимаемого как истинная природа иллюзорного Я»¹¹.

Сюжет данной части следующий. Внутри горы Суншань, где зародился дзен-буддизм, звучит водная музыка природы. Монахи медитируют и повторяют «Мантру Девяти», размышляя о философии жизни. Мастер Хунжэнь учит своих учеников прислушиваться к звукам в тишине и наблюдать формы и их отсутствие. Дровосек Хуэйинэнь и

Мастер Хунжэнь ведут живую философскую дискуссию: «тело – это дерево Бодхи», но «Бодхи, по сути, не дерево»; «ум – это чистое зеркало», но «ум и зеркало по своей природе не имеют формы»; «часто очищайте зеркало/разум, чтобы освободить его от пыли», но «зеркало/разум не может собирать пыль, поскольку изначально там никогда ничего не было». После дебатов Мастер Хунжэнь оказывается глубоко тронут и пытается убедить дровосека остаться и медитировать с ним и его учениками.

Главная мысль данной части – Дзен среди звуков воды, ветра и камня. Сердце и природа человека являются природой Будды. Но собственно природа всегда чиста, и чистота достигается устранением загрязнений.

Начинается «Водная перкуссия». Тань Дунь впервые использовал эту технику в Водном концерте для водной перкуссии с оркестром (1998). «Вода» воплощается в причудливых ритмических соотношениях.



Пример № 4
Example No. 4

Ч. 4. «Сад Дзен»
Part 4. Zen Garden

5. Пятая часть: «Сутра сердца»

К названию части даётся пояснение: Солнечное Эдипсе, Музыка и Благочестивый танец. Сюжет данной части таков: во время редкого полного солнечного затмения в пустыне Горы Пламени Менестрель-монах Конгсян возвращается в Дуньхуан и в пути встречает Нину, умирающую женщину с Запада. Конгсян поёт мантры и оживляет её, жертвует своей последней каплей воды, чтобы спасти её. Нина объясняет, что после того как шелкопряды её родного города

умерли от необъяснимой эпидемии, она отправилась в Сучжоу, чтобы собрать эти виды. Теперь же она боится, что не сможет завершить своё путешествие домой на противоположный конец Шёлкового пути. На суровом ночном морозе Конгсян и Нина принимают друг к другу, чтобы согреться и выжить, но Нина умирает в объятиях Конгсяна.

В память об этой трагической встрече монахи берут свои древние музыкальные инструменты и начинают читать «Сутру сердца».

Пример № 5
Example No. 5

Ч. 5. «Сутра сердца»
Part 5. Heart Sutra

(The Bodhisattva of Compassion, When he meditated deeply, Saw the emptiness of all five skandhas. And sundered the bonds that caused him suffering.)

Solo Soprano and Chinese Indigenous Female Singer sing the S. part
Solo Alto sings the A. part
Solo Tenor sings the T. part
Solo Baritone and Chinese Indigenous male Singer sing the B. part

S. A. *mf dolce*

Chorus
T. B. *pp*

g_{uan} z_i z_{ai} pu sa, xingshen ban ruo bo luomi duo shi, zhaojian wuyun jie kong, du yi qie ku e.
觀 自 在 菩 薩, 行 深 般 若 波 羅 蜜 多 時, 照 見 五 蘊 皆 空, 度 一 切 苦 厄.

āryā va lo ki te śva ro bo dhi satt vo
阿 里 亞 哇 囉 吉 踢 施 哇 拉 博 提 薩 囉 闍 哇

Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

F = 60



Е. Торчинова комментирует: «Как и всякая праджняпарамитская сутра, данный текст не просто излагает определённую доктрину, но как бы стремится породить в изучающем её человеке особое, высшее состояние сознания, состояние непосредственного переживания, видения реальности как она есть. Она представляет собой квинтэссенцию учения о Запредельной Премудрости, сжатым и кратким изложением его сути, сердцевины. Отсюда и название сутры»¹².

С начала 113-го такта у смешанного хора проводится главная тема в каноне, и она продолжается до конца этой части. Семитоновый лад «я-юэ» от *es* берётся с центром *g* (от третьей ступени) и с повышением IV и V ступеней.

6. Шестая часть: «Нирвана»

Нирвана также является важнейшим постулатом буддийской философии: Нирвана Шакьямуни означает исчезновение тела и сублимацию души, и с этого момента он входит в состояние бессмертия. Для буддизма Будда больше не является сущностью, а становится вездесущим духовным учителем. Следовательно, Нирвана – это высшее состояние в буддизме.

Сюжет данной части таков: Будда торжественно говорит своим ученикам, что скоро войдёт в Нирвану. Все плачут, однако Будда говорит спокойно и сострадательно: «Живой пейзаж так же прекрасен, как стихи и картины». Вдохновлённые ученики участвуют в обмене с Буддой философией жизни и человеческого разума. Будда закрывает глаза и уходит в Нирвану. Луна и солнце исчезают. Дрожат горы и реки. Всё уходит во тьму. Звонят колокола. Небеса, Земля, Человечество восходят в сопровождении сияющей луны.

Э. А. Йоханссон Руне об идее Нирваны пишет: «Наступает состояние удов-

летворения, в котором исчезли все потребности и эмоции, возникло ощущение спокойной удовлетворённости и полного интеллектуального прозрения. Это – состояние внутренней свободы, в котором отошла всякая зависимость, незащищённость. Этическое поведение стало второй натурой, а отношение к другим – дружелюбием, принятием и смирением»¹³.

В 295-м такте данной части звучат слова буддийской мантры «Намо Ами табха – нан ву ар ми тво фо» – «шестизначное имя», которое означает «бесконечный и неизмеримый свет», или «бесконечный и неизмеримый Будда»¹⁴.

Пример № 6

Example No. 6

Ч. 6. «Нирвана»

Part 6. Nirvana

В этом произведении Тань Дунь использовал много цитат из буддийских источников. Мантра Ами табхи – это исцеляющая сила, которая гармонизирует внутренний мир, дарит просветление и осознанность во внешнем мире¹⁵. Она избавляет от многих пороков, присущих людям, очищает душу, делая человека целостным¹⁶. Идея Равенства, которую



эта часть стремится передать, возноситься, восхваляя «люди будут любить все существа, и все будут в гармонии», и празднует рассвет просветления.

На творчество Тань Дуня всегда воздействовала китайская философия. Сказалась она и на концепции синтеза китайской и западной музыкальной культуры, на идеологической и теоретической системах современной китайской музыки. Композитор хочет переделать и реконструировать понятие «ориентализм», глубоко укоренившееся в умах западных людей, обосновать новое понимание и представление о Востоке – «неоориентализм»¹⁷.

Заново исследовать то, что долгое время было подвержено маргинализации и унижению под давлением доминировавшего западного гегемонистского дискурса, заново открыть для себя особую ценность многообразного местного достояния – миссия современного поколения Китая¹⁸.

В использовании музыкальных материалов Тань Дунь стремится к концепции «органической музыки» и «естественной музыки», используя естественные звуки в качестве материалов для сокращения расстояния между музыкой и жизнью.

Это взаимодействие природы и человека композитор передаёт в своих произведениях, в частности, через звуки воды, шорох бумаги, стук камней, пение птиц¹⁹ [3].

Каждая фреска в Могао Дуньхуаня – это опыт человека на картине, несущий веру, сострадание и молитву за будущее. Концепция органической музыки, пронизывающая идеологию композитора, связана и с даосизмом, но в не меньшей степени обусловлена буддистской философией [4]. Тань Дунь говорит: «Я считаю, что “Дуньхуан: Ода милосердию (Буддийский пассион)” является пробным этюдом. Почему, когда работаешь с музыкантами из разных стран, у всех возникает такой глубокий резонанс? Потому что дух и музыка одинаковы. <...> Разные языки – это просто разные звуковые сигналы, а эмоции, культура и убеждения на самом деле одинаковы»²⁰.

В наше время социальная адаптация считается чрезвычайно важной. Общество считается более важным, чем личность. Первостепенная задача каждого человека – найти своё место в обществе и работать на благо общества²¹. В современном мире неизбежен взаимообмен музыкой и её интеграция в самых разнообразных формах.

Примечания

¹ Официальный сайт Тань Дуня [Official website of Tan Dun]. URL: <http://tandun.com/composition/> (20.01.2022).

² Ян Гуанюй. Дуньхуан и пещеры Могао – посланники культурных связей Востока и Запада // Университетский научный журнал. 2017. № 29. С. 145–152.

³ Прушенова Г. А. Трактат Моу Цзы «Лихолунь» о биографических сведениях Будды // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2010. № 8. С. 225–228.

⁴ Официальный сайт Тань Дуня [Official website of Tan Dun]. URL: <http://tandun.com/composition/> (20.01.2022).

⁵ 王瑞雪. 从《敦煌·慈悲颂》中探寻国风文创. 艺术评鉴, 2021(6):55-57 [Ван Жуйсюэ. Изучение национального стиля и культурного творчества из «Дуньхуан. Ода милосердию / Буддийский пассион» // Арт-критика. 2021. № 6. С. 55–57].

- ⁶ Григорьева Т. П. Буддизм и современная мысль // Вопросы философии. 2015. № 6. С. 135–137.
- ⁷ Прушенова Г. А. Указ. соч.
- ⁸ Григорьева Т. П. Указ. соч. С. 137.
- ⁹ Елихина Ю. И. Иконография бодхисаттвы Авалокитешвары в искусстве буддизма // Тибетология в Санкт-Петербурге: сб. статей. Санкт-Петербург, 2014. С. 173–191.
- ¹⁰ Там же, с. 181–182.
- ¹¹ Янгутов Л. Е. О школах средневекового китайского буддизма // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2011. № 8. С. 26.
- ¹² Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 22 с.
- ¹³ Johansson Rune E. A. The Psychology of Nirvana. London: Allen & Unwin, 1969. P. 131.
- ¹⁴ Чебунин А. В. Социальная практика совершенствования в китайском религиозном буддизме // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 14. С. 134–138.
- ¹⁵ Григорьева Т. П. Указ. соч. С. 135–137.
- ¹⁶ Чебунин А. В. Указ. соч. С. 134–138.
- ¹⁷ Zhang Nan. Neo-orientalism in the Operas of Tan Dun [J]. Dalhousie University Halifax, Nova Scotia. February 2015. URL: <http://hdl.handle.net/10222/56305> (15.01.2022)
- ¹⁸ Ло С. Принципы отражения китайской национальной культуры в творчестве Тань Дуня // Музыковедение. 2022. № 3. С. 38–43.
- ¹⁹ 何晶, 金羊网 - “谭盾说《慈悲颂》: 壁画是固体的音乐”. 2020-07-29 [Хэ Цзин. Новостной сайт «Золотая овца»: «Тань Дунь об “Оде милосердию / Буддийском пассионе”: фрески – это настоящая музыка». 29.07.2020]. URL: http://ent.ycwb.com/2020-07/29/content_1015478.htm (14.01.2022).
- ²⁰ Zhang Nan. Op. cit.
- ²¹ Johansson Rune E. A. Op. cit. P. 135.

Список источников

1. Елихина Ю. И. Дуньхуан и Юйлинь – пещерные музейные комплексы // Вопросы музеологии. 2021. № 12 (2). С. 296–309. DOI: 10.21638/spbu27.2021.212
2. Ян Гуаньюй. Культура и история Дуньхуана как центра взаимодействия восточной и западной цивилизаций // Общество: философия, история, культура. 2017. № 6. С. 122–126. <https://doi.org/10.24158/fik.2017.6.29>
3. Безниско О. Н., Шуюй Чжоу. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 2 (81). С. 31–39. <https://doi.org/10.24412/2070-075X-2021-2-31-39>
4. Чжу Линьци. Концепция органической музыки Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 116–125. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125

Информация об авторе:

Ло Синьцзе – соискатель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов.



References

1. Elikhina Yu. I. The Dunhuang and Yulin Cave Museum Complexes. *Voprosy muzeologii* [The Issues of Museology]. 2021. No. 12 (2), pp. 296–309. (In Russ.)
DOI: 10.21638/spbu27.2021.212
2. Yang Guangyu. Culture and History of Dunhuang as a Centre of Interaction Between Eastern and Western Civilizations. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2017. No. 6, pp. 122–126. (In Russ.) <https://doi.org/10.24158/fik.2017.6.29>
3. Beznisko O. N., Shuyu Zhou. Buddhism and the Aesthetics of Tan Dun's Music. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural Studies of Russian South]. 2021. No. 2 (81), pp. 31–39.
<https://doi.org/10.24412/2070-075X-2021-2-31-39>
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

Information about the author:

Luo Xinjie – Doctoral Candidate at the Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists.

Поступила в редакцию / Received: 28.04.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 16.05.22

Принята к публикации / Accepted: 18.05.22





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

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 781.6

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.064-073

Авангардные партитуры как предмет художественной интерпретации в современной рок-музыке

Анастасия Юрьевна Слободчикова

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
г. Ростов-на-Дону, Россия,
slobodchikova.rgk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3313-4155>*

Аннотация. Художественная интерпретация произведений академических композиторов – неотъемлемый компонент отдельных стилевых направлений рок-музыки, обозначенный ещё в 1960-е годы на самом раннем этапе её формирования. На сегодняшний день разного рода переложения, транскрипции и адаптации, наряду с цитированием, сочинений разных периодов – от средневековой музыки до современной композиторской – не теряют своей актуальности и остаются частью исполнительской практики рок-музыкантов. В данной статье речь идёт о диалоге с музыкой XX века, при интерпретации которой художественные качества не теряют своей ценности, а, напротив, переосмысливаются, обогащаются. В альбомах исполнителей прогрессив-рока, джаз-рока, фьюжна, авант-рока по-новому осознаётся композиторская музыка XX века, начиная от использования кратких фрагментов, заимствованных в качестве источника тематизма, заканчивая воссозданием крупных циклических форм. Вместе с тем важным аспектом творчества отдельных музыкантов является интерес к вербальным партитурам авангарда или спонтанно-импровизационным формам минимализма, которые обладают широкими возможностями для исполнительских трактовок и провоцируют появление роковых прочтений. Рок-музыканты, отталкиваясь от авангардных музыкальных текстов, стремятся к созданию самостоятельного художественного целого, как в случае с альбомом *In 0 to ∞* группы ACID MOTHERS TEMPLE & THE MELTING PARAIISO UFO, композиции которого написаны в опоре на *In C* Т. Райли. В заключении рассмотрен альбом *Goodbye 20th Century* группы SONIC YOUTH с избранными сочинениями композиторов-авангардистов (С. Райх, К. Кардью, К. Вольф, Дж. Кейдж, П. Оливерос), который стал важным этапом в истории экспериментального рока рубежа веков.

Ключевые слова: авангард, минимализм, пост-рок, экспериментальный рок, интерпретация, реинтерпретация, SONIC YOUTH, ACID MOTHERS TEMPLE & THE MELTING PARAIISO UFO

Для цитирования: Слободчикова А. Ю. Авангардные партитуры как предмет художественной интерпретации в современной рок-музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 64–73. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.064-073

Contemporary Musical Art

Original article

Avant-Garde Scores as a Subject of Artistic Interpretation in Modern Rock Music

Anastasiya Yu. Slobodchikova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory,

Rostov-on-Don, Russia,

slobodchikova.rgk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3313-4155>

Abstract. The artistic interpretation of musical works by academic composers is an integral component of certain styles of rock music, identified back in the 1960s at the very early stage of its formation. At the present time, various arrangements, transcriptions and adaptations, along with quotations of works from different periods, from medieval music to contemporary composer's music, have not lost their relevance and have remained part of the performing practice of rock musicians. This article is about the dialogue with 20th century music, in the interpretation of which the artistic qualities have not lost their value, but, on the contrary, have been reevaluated and enriched. In the albums of progressive rock, jazz-rock, fusion and avant-rock performers, 20th century contemporary composers' music is cognized in a new way, from the use of short fragments borrowed as a source of the musical thematicism to the recreation of large cyclic forms. At the same time, an important aspect of the artistic creativity of individual musicians is their interest in verbal musical scores of the avant-garde trends, as well as spontaneous improvisational forms of minimalism, which have had ample opportunities for performing interpretations and have instigated the emergence of rock interpretations. Rock musicians, stemming from avant-garde musical texts, have tended to create a self-sufficient artistic integral entity, as in the case of *In 0 to ∞* by ACID MOTHERS TEMPLE & THE MELTING PARAIISO UFO, the structures of which have been based on Terry Riley's *In C*. In conclusion, the album *Goodbye 20th Century* by SONIC YOUTH with selected works by avant-garde composers (Steve Reich, Cornelius Cardew, Christian Wolff, John Cage and Pauline Oliveros), which has formed an important stage in the history of experimental rock at the turn of the century, is examined.

Keywords: avant-garde, minimalism, post-rock, experimental rock, interpretation, reinterpretation, SONIC YOUTH, ACID MOTHERS TEMPLE & THE MELTING PARAIISO UFO

For citation: Slobodchikova A. Yu. Avant-Garde Scores as a Subject of Artistic Interpretation in Modern Rock Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 64–73. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.064-073

В рок-музыке важным аспектом творчества являются такие простейшие формы диалога с классикой, как переложения, транскрипции, адаптации, где «музыкальный материал классиче-

ской пьесы переносится “дословно”, почти без изменений (в адаптации он, кроме того, подвергается упрощению)»¹. Наряду с этим любые интертекстуальные средства в процессе присвоения и последующей

переработки высвобождаются от семантического «багажа» и становятся одним из способов контакта с новыми сегментами аудитории, как и в случае с жанрами «культуры ремиксов». Мэшап, ремикс, сэмплирование, интерполяция – все они связаны с обращением и последующим присвоением ранее созданного другими авторами музыкального материала. Общим в этом процессе является насыщение сочинений массовой музыки обилием «цитат, элементов, знаков и символов, культурных кодов, ритмических структур, сегментов анонимных формул, происхождение которых зачастую трудно обнаружить», что делает их типичными образцами постмодернистской эстетики (цит. по: [1, с. 198]).

Деструктивное движение «в сторону к искусственно навязанной мейнстримности, кроссовера и коммерциализации материала» в период 1990–2000-х годов в конечном счёте привело к тому, что рынок звукозаписи «начал восстанавливать утраченные свойства, всё чаще отдавая предпочтение нонконформистским образцам современной композиции, авангардным экспериментам и смелым интерпретациям»². Свидетельством этому является стойкий тренд от начала XXI века на увеличение числа альбомов исполнителей прогрессив-, джаз-рока и фьюжна с цитатами и адаптациями произведений академического авангарда и минимализма. Современные технологии стриминга, по утверждению Ф. Шака, с 2010-х годов активно участвующие в преобразовании цифровой среды, стимулируют появление смелых некоммерческих творческих начинаний в массовой музыке [2].

Так, джаз-роковой обработке подвергается четвёртая часть Фортепианной сонаты № 1 А. Хинастеры в творчестве POTTER'S DAUGHTER (сочинение *Movement IV* из альбома *The Blind Side*, 2018). Композитор-

ское творчество XX века также выступает источником тематизма для импровизационных джеммов в альбомах LIGRO. В одном случае в сочинении *Stravinsky (With Bach Intro)* вариативно разрабатывается «Лёгкая пьеса из пяти нот» И. Стравинского, предваряемая третьим Дублем из Партиты для скрипки № 1 И. С. Баха (BWV 1002) в переложении для бас-гитары (альбом *Dictionary 2*, 2012). В другом – в общем тематическое развитие композиции *The 20th Century Collaseu* вовлекаются фрагменты музыки нововенской школы – Струнного квартета op. 28 А. Веберна – и апокалиптического «Квартета на конец времени» О. Мессяна (альбом *Dictionary 3*, 2015). Прогрессив-роковые транскрипции фортепианных сочинений Б. Бартока составляют основу содержания альбома *Bartók In Rock* (2017) группы DIALETO, который содержит части сюиты «Румынские народные танцы», отдельные номера из «Микрокосмоса» (№ 113 и № 149) и сборников детских пьес (sz. 39 и sz. 42). Наконец, крупные циклические формы определяют содержание авант-рок-альбомов. Цикл «Знаки Зодиака» К. Штокхаузена лёг в основу альбома *Zodiaco Elettrico Aidoru Performs Karlheinz Stockhausen's Tierkreis* (2012) экспериментальной итальянской группы AIDORU. Двенадцать серийных мелодий, написанных немецким композитором в 1975 году для мелодического и (или) гармонического инструмента, дают большую свободу для тембровых интерпретаций. С момента создания цикла многие исполнители, ансамбли и оркестры представили собственные версии сочинения. В рок-версии AIDORU «Знаки Зодиака» звучат свежо и своеобразно благодаря тому, что облакаются в форму на стыке джаза, рока и современной академической композиции. Бережное и внимательное обращение с первоисточником способствовало некоей интеллектуальной



сложности для восприятия данного оригинального сочинения. Говоря о способе преобразования исходного материала, в данной работе можно провести определённые аналогии с формой контакта ELP с циклом М. Мусоргского. В обоих случаях наряду с более простой формой парафразы, связанной с преобразованием отдельных средств музыкальной выразительности, имеет место отход от первоисточника и переход, по терминологии В. Сырова, к свободной интерпретации³.

Здесь следует вспомнить тот факт, что многие примеры музыки XX века, написанной с использованием новейших техник композиции, предполагают отход от традиционной нотной фиксации. Графические и вербальные партитуры авангарда, спонтанно-импровизационные формы минимализма обладают широкими возможностями для исполнительских трактовок. В этом случае такие простейшие разновидности диалога рок-музыки с классикой, как переложения, транскрипции и адаптации, исключаются, уступая место свободной интерпретации. Вместе с тем ко многим подобным опытам современного художественного творчества может быть применён термин *реинтерпретация* – «формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший “точкой опоры” в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению»⁴. Обращение к авангардным текстам связано с переосмыслением классической музыкальной традиции, созданием на основе первоисточника самостоятельного художественного целого.

Композиция *In C* Т. Райли, оказавшаяся на перекрёстке многих культурных тенденций 1960-х, содержит значительный потенциал для реинтерпретаций. Не удивительно, что классика минимализма нашла место в исполнительской прак-

тике рок-музыкантов экспериментальных направлений – артизированной панк-группы STYRENES (2002), ансамбля DÉSAccORDES (2005), объединяющего в своей музыке элементы разных стилей – от фьюжна до авангарда.

Отдельного рассмотрения заслуживает творческий опыт ACID MOTHERS TEMPLE & THE MELTING PARAIso UFO – современной рок-группы, склонной к психоделическим экспериментам и медитативным практикам в духе 60-х годов XX века. В прочтении музыкантами названной группы сочинение *In C* 1968 года, находящееся на перекрёстке многих культурных тенденций, представлено сквозь призму тех стилей массовой музыки, в становлении и развитии которых минимализм сыграл значимую роль, а именно: эмбиент, дроун, спейс-рок, пост-рок, нойз-рок. В продолжение эксперимента в том же альбоме 2001 года с одноимённым названием присутствуют композиции *In E* и *In D*, содержащие черты произведения Райли и атрибуты перечисленных стилей массовой музыки. Это не традиционные песни и не джазовые джемы. Они представляют собой протяжённые процессуальные формы, развитие в которых осуществляется через постепенную трансформацию электронного сонора с ладовой опорой на основную тон, указанный в названии.

Вновь к диалогу с классикой минимализма музыканты ACID MOTHERS TEMPLE & THE MELTING PARAIso UFO вернулись в 2010 году. Альбом *In 0 to ∞* содержит четыре сочинения, написанных с опорой на *In C* – *In 0*, *In A*, *In Z*, *In ∞*. В *In 0* доминирует стилистика спейс-рока с её «космическими» синтезаторными эффектами. Основу *In A* составляет заимствованный из «бурдонного» стиля Л. Янга гуляющий тон, на фоне которого имитируются манипуляции с магнитофонной лентой

в духе конкретной музыки. В *In Z* главенствует фри-джазовая стилистика, дополненная обилием электронных эффектов. Наконец, *In ∞* суммирует особенности предшествующих композиций, выступая результирующим итогом развития. В целом сочинения альбома *In 0 to ∞* отличает характерный синтез аналогового и цифрового звучания. Также общим для композиций альбома выступает приём доведения в кульминационных зонах до существующих пределов динамических и тембровых возможностей электронных инструментов и выдвижение на первый план их шумового компонента. Электрогитара, звучание которой формируется многочисленными петлями эффектов (блоков эффектов на пути прохождения звукового сигнала), берёт на себя роль генератора искажений. Этот нойз-роковый компонент приближает творческие искания ACID MOTHERS TEMPLE & THE MELTING PARASO UFO к шумовой музыке, во многом берущей своё начало ещё от манифеста Луиджи Руссолю «Искусство шумов» 1913 года (подробнее см.: [3]). Впоследствии специфический шумовой компонент оказался свойственен разным явлениям искусства XX века – начиная от музыкального футуризма (М. Матюшин, А. Авраамов), конкретной музыки (П. Шеффер, П. Анри) и вплоть до направлений массовой музыки (индастриал).

Среди музыкантов, воплощающих данную тенденцию, отдельного рассмотрения заслуживает рок-группа SONIC YOUTH, смело экспериментирующая с музыкальным языком, инструментарием и исполнительскими практиками. SONIC YOUTH была в авангарде рок-экспериментов с момента своего дебюта в 1981 году на фестивале *Noise Fest* в Ист-Виллидж. Во время выступления музыканты использовали барабанные палочки, которыми отбивали ритм на электрогитарах, подготовленных

с помощью отвёрток, зажатых между струнами. Интерес к модификации инструментов стал следствием сотрудничества гитаристов Т. Мура и Л. Ранальдо с американским композитором-авангардистом Г. Бранком, известным своими оригинальными изобретениями в области шумовой музыки с опорой на минималистскую эстетику. В составе его электрогитарных ансамблей были инструменты, спроектированные и построенные самим композитором.

Этот опыт и оказал воздействие на стиль группы SONIC YOUTH, характеризующийся осознанным использованием шума, доведением его динамических параметров до пределов. Широкое применение искажённых звучаний, гитарного эффекта «дисторшн», посторонних шумов, исходящих преимущественно из неконтролируемой обратной связи, создаваемой электрогитарой и усилителем, – одна из тенденций нойз-рока, набирающего популярность в 1980-х годах, в русле которого начинала свою деятельность SONIC YOUTH.

На протяжении почти трёх десятилетий группа переплавляет черты нойз-рока, панка, прогрессив-рока, хардкора, фри-джаза, экспериментальной электроники в индивидуальный музыкальный язык, характеризующийся, согласно Д. Хитдеркесу, диссонантностью музыкальной ткани (фактуры, гармонии) и специфичным искажением тембра электрогитары [4]. По словам исследователя авант-рока Б. Мартина, стиль SONIC YOUTH вбирает отдельные качества сочинений авангардного композитора Джона Кейджа, канадского гитариста, исполнителя и автора песен Нила Янга, фри-джазового пианиста и композитора Сесила Тейлора и группы VELVET UNDERGROUND, формировавшейся под воздействием американского музыкального минимализма⁵. Альбом *Goodbye 20th Century* (1999) явился итогом, суммирующим опыт общения музыкантов



этой рок-группы с современной академической музыкой. Весьма примечательно содержание альбома:

1. К. Вулф. *Edges*
2. Дж. Кейдж. *Six (3rd Take)*
3. П. Оливерос. *Six for New Time (For Sonic Youth)*
4. Т. Косуги. +–
5. Й. Оно. *Voice Piece for Soprano*
6. С. Райх. *Pendulum Music*
7. Дж. Тенни. *Having Never Written a Note for Percussion*
8. Дж. Кейдж. *Six (4th Take)*
9. К. Вулф. *Burdocks*
10. Дж. Кейдж. *Four*⁶
11. Дж. Мачунас. *Piano Piece No. 13 (Carpenter's Piece) (For Nam June Paik)*
12. Н. Слонимский. *Pièce enfantine*
13. К. Кардью. *Treatise (Page 183)*

Альбом содержит исполнительские интерпретации произведений авангардных композиторов (преимущественно американского происхождения), тех авторов, которыми участники коллектива вдохновлялись на протяжении многих лет в течение своего творческого пути. К процессу работы над диском были привлечены несколько представителей современной авангардной музыкальной сцены – композитор К. Марклей, перкуссионист У. Винант, звукорежиссёр и музыкальный продюсер У. Тирс. Композиторы Т. Косуги и К. Вольф лично присутствовали во время записи их сочинений, давая свои рекомендации относительно особенностей интерпретации, что для рок-музыкантов было весьма ценно.

Материалом альбома избраны в основном алеаторические композиции, предполагающие широкие возможности для их интерпретации. Часть из них представляет собой вербальный текст (*Pendulum Music* С. Райха, *Piano Piece No. 13* Дж. Мачунаса, *Voice Piece for Soprano* Й. Оно),

другая часть композиторских текстов – графические партитуры (*Treatise. Page 183* К. Кардью, +– Т. Косуги), наконец, третья группа интерпретируемых текстов построена на основе разных комбинаций с традиционной музыкальной нотацией (*Edges, Burdocks* К. Вольфа). В целом же большинство сочинений, содержащихся в альбоме, – это композиции с открытым инструментарием и разной степенью неопределённости, что предполагает значительную долю импровизационного начала, присущего стилю SONIC YOUTH.

Упомянутая открытость формы и неопределённость материала созвучна концепциям провокационного неодадаистского движения флюксус, музыкальные перформансы которых также представлены в альбоме: это *Voice Piece for Soprano* Й. Оно и *Piano Piece No. 13* Дж. Мачунаса, выходящие «за рамки художественного, принимая форму неискусства» (цит. по: [5, с. 79]). В обоих случаях это «инструктирующие» вербальные партитуры, предлагающие исполнителю в первом случае кричать против трёх разных объектов (ветра, стены и неба), а во втором – забивать клавиши фортепиано гвоздями, пока они не перестанут издавать звук.

Концепционное решение произведения *Having Never Written a Note for Percussion* Дж. Тенни содержит прямую отсылку к творчеству SONIC YOUTH. Использование простых средств и минимальных ресурсов для развития, в частности изменения динамики, характеризует и пьесу Тенни, и песню *The Diamond Sea* (альбом *Washing Machine*, 1995) SONIC YOUTH. В партитуре *Having Never Written a Note for Percussion* выписана единственная нота, которую предлагается исполнять на перкуссии с постепенным нарастанием и последующим убыванием громкостной динамики. Вторая половина композиции

– импровизационного характера, почти целиком строится на одном аккорде. Изменения в динамике осуществляются с помощью инструментального сопровождения, состоящего преимущественно из шумов и искажений звучания электроинструментов.

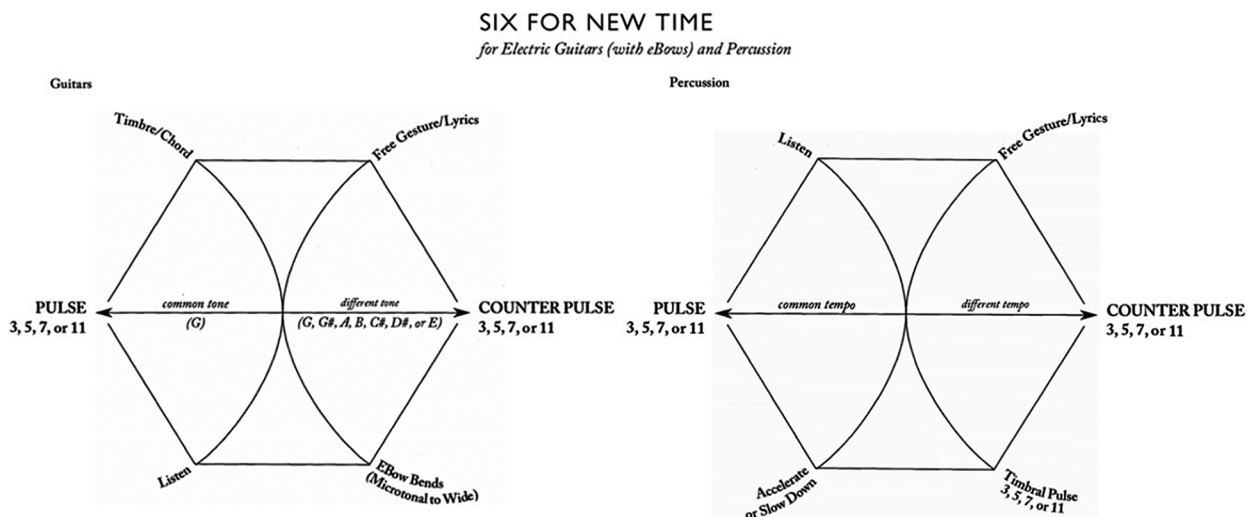
Большого внимания со стороны рок-музыкантов удостоился Дж. Кейдж – одна из ведущих фигур музыкального авангарда второй половины XX века. В качестве материала для *Goodbye 20th Century* были избраны три произведения: *Six (3rd Take)*, *Six (4th Take)*, *Four*⁶. Конечно, они не способны отразить всей многогранности художественного наследия американского композитора, однако эти избранные опыты позволяют составить представление об экспериментальной природе творчества Дж. Кейджа. Отношение к музыкальной

тишине и шумовой эстетике, интеграция этих двух противоположных акустических феноменов в концепции собственных сочинений сближает музыку Кейджа и SONIC YOUTH. Об отношении к шуму уже было сказано в рамках рассмотрения их раннего творчества и нойз-рока. Тишина, в свою очередь, как часть музыкального текста появляется впервые в *The Whitey Album* 1988 года. Композиция (*Silence*) длительностью чуть более минуты является одним из компонентов альбома с многочисленными интертекстуальными отсылками к произведениям представителей массовой культуры⁶.

Six for New Time П. Оливероса стала сочинением, написанным специально для альбома SONIC YOUTH. Композиторское творчество П. Оливероса, основанное на

Пример № 1
Example No. 1

П. Оливерос. *Six for New Time*⁷
Pauline Oliveros. *Six for New Time*



Guitar Options:

- Start a pulse with another player or players using a pattern on the common tone G of 3, 5, 7, or 11 in a common tempo. Accent the pulse and repeat until a new option is selected.
- Play a counter pulse on a different step of the scale G, G#, A, B, C#, D#, E using a pattern of 3, 5, 7, or 11.
- Play a chord or a timbre/noise.
- Play a free gesture or sing lyrics.
- Using an EBow, sustain a common tone from the scale with one or more players, bend the pitch individually from the common tone (microtonal to wide).
- Listen.

Choice of Options

Depending on the duration of the piece choose a different option independently—change to a new option at will, slowly at first. Increase the pace of change exponentially to the end of the piece.

Percussion Options

- Start a pulse with another player or players using a pattern of 3, 5, 7, or 11 in a common tempo. Accent the pulse and repeat until a new option is selected.
- Play a counter pulse using a pattern of 3, 5, 7, or 11.
- Accelerate or slow down a pulse.
- Play a free gesture or sing lyrics.
- Play a timbral pulse using a pattern of 3, 5, 7, or 11. (Shift timbres in a pattern or continuously.)
- Listen.



Lyrics

Phrases can be selected freely and not necessary in order:

Six for New Time

be Ione

from Pauline

1.

Says the Ouiji Board,
“Life is not the chair,
Life is Sitting.”

One Life

this one

and

this one

and

this one

and

this one

and

this one

and

this one

The Queen Approaches Her Throne

Wind over Water

Hell’s Angels in a Pink Van

Escape from Concentration

“Our thoughts are Time ...”

Time

Being Being

Time

2.

The Warrior stops to sip
the potion of the Gods

White Crows Rising in the night
Beyond the temple grounds

Escape from Concentration

The King comes to have a home

One sound fills the sky

One Sound

One Sound

One Sound

this one

and

this one

and

this one

and

this one

and

this one

“Life is not the chair,

Life is Sitting.”

Good fortune

No time

Time Being

Being Time

for Sonic Youth
February 14, 1999

принципе импровизации, предполагает вовлечение неподготовленных исполнителей в практику ансамблевого музицирования путём внимательного вслушивания и реагирования в соответствии с услышанным. Партитура *Six for New Time* представлена графически в виде шестиугольника с исполнительской инструкцией и вер-

бального текста, части которого зачитываются в процессе исполнения композиции (пример № 1). Алеаторный метод, подразумевающий включение элементов непредсказуемости, импровизации, даёт SONIC YOUTH большую свободу, помогая объединить свою рок-практику с современным академическим искусством.

Импровизационное начало, перформативные практики, внимание к конкретным звукам, осознанное отношение к тишине и шуму, подготовленные инструменты – все эти разнопорядковые компоненты, составляющие специфику стиля SONIC YOUTH, запечатлены в альбоме *Goodbye 20th*

Century с избранными сочинениями композиторов-авангардистов XX века. Усилия группы SONIC YOUTH по популяризации и переосмыслению их произведений – дань уважения художникам, которыми они восхищались и вдохновлялись на протяжении своего творческого пути.

Примечания

¹ Цит. по: Сыров В. Н. *Стилевые метаморфозы рока*. СПб.: Композитор, 2008. С. 255.

² Цит. по: Шак Ф. М. *Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02*. Ростов н/Д, 2018. С. 322.

³ Подробнее см.: Сыров В. Н. Указ. соч. С. 256–257.

⁴ Цит. по: Волкова П. С. *Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09*. Саратов, 2009. С. 21.

⁵ Подробнее см.: Martin V. *Avant Rock Experimental Music from the Beatles to Bjork*. Peru, Illinois: Carus Publishing Company, 2002, p. 120.

⁶ В названии альбома содержится намёк на диск *The White Album* группы THE BEATLES (1968). Среди авторских композиций присутствуют несколько кавер-версий песен американской поп-певицы Мадонны (*Burnin' Up* и *Into the Groove(y)*) и Р. Палмера (*Addicted to Love*).

⁷ Пьеса опубликована в сборнике текстовых и графических партитур П. Оливероса, которые сам композитор определяет алгоритмическими композициями и импровизациями: Oliveros P. *Anthology of Text Scores / Compilation and edition by Samuel Golter*. Kingston, NY: Deep Listening Publications, 2013, pp. 205–211.

Список источников

1. Матвеева И. И., Юркина О. В. Постмодернистские приёмы в популярной музыке начала XXI века // *Обсерватория культуры*. 2019. Т. 16, № 2. С. 196–206. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2019-16-2-196-207>

2. Шак Ф. М. Преодоление коммерциализации джазовых лейблов средствами цифровых технологий стриминга музыки // *Philharmonica. International Music Journal*. 2018. № 3. С. 26–33. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2018.3.27657>

3. Berghaus G. Noise: A Category in Futurist Theatre and Music // *Zbornik Akademije umetnosti*. 2018. No. 6, pp. 15–35. <https://doi.org/10.5937/ZBAKUM1801015B>

4. Heetderks D. What Happens after the Primal Burn? Dissonance in Sonic Youth's Middle Period // *The Journal of the Society for Music Theory*. 2020. Vol. 26, No. 1. <https://doi.org/10.30535/mto.26.1.3>



5. Меньшиков Л. А. Деконструкция киноискусства в неодадаистском проекте: «Антология флюксфильмов» в контексте антиэстетики // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 39. С. 79–92.
<https://doi.org/10.17223/22220836/39/8>

Информация об авторе:

А. Ю. Слободчикова – помощник проректора по учебной и воспитательной работе; методист и старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции.

References

1. Matveeva I. I., Yurkina O. V. Postmodern Techniques in Popular Music of the Early 21st Century. *Observatory of Culture*. 2019. Vol. 16, No. 2, pp. 196–206. (In Russ.)
<https://doi.org/10.25281/2072-3156-2019-16-2-196-207>
2. Shak F. M. Overcoming Commercialization of Jazz Labels by the Means of Digital Music Streaming Technologies. *Philharmonica. International Music Journal*. 2018. No. 3, pp. 26–33. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2018.3.27657>
3. Berghaus G. Noise: A Category in Futurist Theatre and Music. *Zbornik radova Akademije umetnosti* [Proceedings of the Academy of Arts]. 2018. No. 6, pp. 15–35.
<https://doi.org/10.5937/ZBAKUM1801015B>
4. Heetderks D. What Happens after the Primal Burn? Dissonance in Sonic Youth’s Middle Period. *The Journal of the Society for Music Theory*. 2020. Vol. 26, No. 1.
<https://doi.org/10.30535/mto.26.1.3>
5. Menshikov L. A. Deconstruction of Cinema in the Neo-Dada Project: the “Fluxfilm Anthology” in the Anti-Aesthetics Context. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2020. No. 39, pp. 79–92. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/22220836/39/8>

Information about the author:

Anastasiya Yu. Slobodchikova – Assistant of Vice-President for Educational Work; Methodist and Senior Faculty Member at the Department of Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 06.05.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 20.05.22

Принята к публикации / Accepted: 23.05.22





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

Художественный мир музыкального произведения

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.074-082

Кульминирующий финал в симфонии «Гармония мира» Пауля Хиндемита

Ольга Владимировна Шмакова

*Волгоградская консерватория имени П. А. Серебрякова,
г. Волгоград, Россия,*

olshmakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8495-8635>

Аннотация. Кульминирующая функция симфонического финала возникает в циклах, в которых его положение усиливают усложнённая форма, крупный масштаб, тональная определённости, завершение развития сквозных образно-интонационных линий цикла, а также смысловая значимость в концепции. Активный процесс тематического синтезирования в финале аккумулирует, сгущает музыкальные события в итоговой фазе драматургии. В результате некое «окончательное» высказывание становится результатом направленного становления художественной идеи от части к части и воплощается композитором в качестве финального образа.

В статье целью является рассмотрение кульминирующей функции финала на примере «Гармонии мира» П. Хиндемита. Тем самым определяется комплекс задач: выявить признаки кульминирующего финала на уровне структуры, тональной драматургии, интонационной драматургии, воплощения художественной идеи цикла. В результате исследования показано, что финал написан в масштабной контрастно-составной форме. Последняя часть цикла устойчива тонально и направлена в итоге к одноимённому *E dur*'у, завершает монотематический процесс как движение от темы вступления I части к финальным темам фуги и пассакальи. На концептуальном уровне утверждается генеральный образ – Космоса, вбирающий энергичность образа Земли и нивелирующий дисгармоничность образа Человека. Финал становится апофеозом Гармонии Мира.

Ключевые слова: Хиндемит, финал, драматургия, кульминация, концепция, гармония мира

Для цитирования: Шмакова О. В. Кульминирующий финал в симфонии «Гармония мира» Пауля Хиндемита // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 74–82. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.074-082

Creative Worlds of Musical Compositions

Original article

The Culminating Finale in Paul Hindemith's Symphony *The Harmony of the World*

Olga V. Shmakova

*Volgograd Serebryakov Conservatory,
Volgograd, Russia,*

olshmakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8495-8635>

Abstract. The culminating function of the symphonic finale arises in symphonic cycles in which its position is strengthened by a complicated form, large scale, tonal certainty, the completion of the development of through figurative and intonational lines of the cycle, as well as the semantic significance of the concept. The active process of thematic synthesis in the finale accumulates and concentrates the musical events in the final stage of the dramaturgy. As a result, a certain “final” statement becomes the result of the directed formation of an artistic idea from one movement to the next and is manifested by the composer as the final image.

The aim of this article is to examine the culminating function of the finale by the example of *Harmony of the World* by Paul Hindemith. Thus, a set of tasks is determined: to identify the signs of the culminating finale on the level of structure, tonal dramaturgy, intonation dramaturgy, and the manifestation of the artistic idea of the cycle. As a result of the study, it is shown that the finale is written in a large-scale contrast-composite form, the last movement of the cycle is tonally stable and ultimately leads to the parallel key of *E major*, completes the monothematic process as movements from the theme of the introduction of the first movement to the final themes of the fugue and passacaglia. On a conceptual level, in the outcome, the general image of the finale is asserted – that of the Cosmos, which absorbs the energy of the image of the Earth and counterbalancing the disharmony of the image of Man. The finale becomes the apotheosis of the Harmony of the World.

Keywords: Hindemith, finale, dramaturgy, culmination, conception, harmony of the world

For citation: Shmakova O. V. The Culminating Finale in Paul Hindemith's Symphony *The Harmony of the World*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 74–82. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.074-082

Симфония «Гармония мира», созданная П. Хиндемитом в 1951 году, появилась уже после того, как была издана его книга «Мир композитора» (1949) с её центральной установкой реставрации трактатов *De musica* Августина (354–430 годы), а также

«О музыке», «О святой троице», «Утешение философией» Боэция (ок. 480–525 годов). Многие идеи средневековых философов оказались близки композитору, ибо своей музыкой он воплощает состояние благоговения перед Вечностью, Красотой и Искусством. При этом акцент

ставится на эмоциональном отношении Человека к Богу, Человека, греховного в своём желании отвесть плод от «древа познания добра и зла». Носителями подобных качеств в художественном мире Хиндемита становятся Художник Матис и Иоганн Кеплер. Последний изучал, как и античные учёные, музыку сфер, управляемую законами движения планет вокруг Солнца. Исследовал музыкальную гармонию «небесной механики» и сам композитор. В трактовке «гармонии» как универсального сверхобраза симфонии Хиндемит близок не только Боэцию и Кеплеру, но и исканиям своего современника Эйнштейна.

Творчески переработанные постулаты учёных и философов у Хиндемита находят отражение в концепции и оперы, и симфонии «Гармония мира»: «Речь идёт... о поисках гармонии, которая, несомненно, управляет Вселенной»¹. Во многом тема «поиска гармонии» предопределяет специфику драматургического развёртывания образных сфер Космоса, Земли и Человека, устремлённых в своём взаимодействии к кульминирующему финалу.

Под кульминацией, по определению Л. Казанцевой, понимается «наиболее важная, с содержательно-смысловой точки зрения, фаза драматургического процесса, подчиняющая все остальные фазы»². Данная функция, как формулирует учёный, проявляется на нескольких уровнях: структурном («часть пишется в форме более высокого порядка»), масштабном («крупные размеры»), тональном («пребывание в основной тональности»)³. Концептуальный уровень является синтезирующим при наблюдении сквозных образно-интонационных линий в симфонии. Реконструкция плана событий «от начала – к концу» позволяет воссоздать драма-

тургический профиль цикла. Рассмотрим далее действие названных признаков в симфонии с кульминирующим финалом – «Гармонии мира» П. Хиндемита.

В I части *Musica instrumentalis* в полифонизированной сонатной форме экспонируются основные образные сферы по принципу дополнительного контраста – Космос, Земля и Человек. В рамках трёхчастной формы II части *Musica humana* избирается только один из сквозных в цикле образов: Человек раскрывается в лирическом ракурсе как единство интеллектуального и эмоционального начал. Продолжение и завершение развития трёх образных сфер в финале *Musica mundana* предопределяет длительный, не лишённый внутренних коллизий процесс: образ Космоса трансформирован из императивного в более личностный и влияет на развитие образов Земли и Человека в грандиозной по масштабам контрастно-составной форме – фуге и пассакалье из 23 вариаций. Подобный финал с точки зрения формообразования становится кульминирующей частью в симфонии. Очевидно, что на уровне целостности музыкального текста происходит, как пишет М. Арановский, нарастание сложности, «движение от слабой синтагмы к сильной»⁴. Аналогичные «сюжеты» строятся как «поэтапное усиление парадигматических позиций синтагм, что нередко приводит к кульминации в конце»⁵. Речь может идти о финалах других симфоний П. Хиндемита – «Художнике Матисе», «Питсбургской»⁶.

В *тональной драматургии* цикла «Гармонии мира» важной оказывается арка между крайними частями: I часть и финал написаны в *e moll'*. В I части разделы сонатной формы при всей сложности хиндемитовской гармонии соответствуют классической логике и соотносятся

как тоника (вступление, главная и связующая партии) – доминанта (побочная партия) – двойная доминанта (разработка) – тоника (реприза)⁷. В финале – другой принцип организации: длительное выдерживание основной тональности *e moll* «цементирует» вариационно-полифонический процесс, и лишь переход в бемольную сферу (*b moll*) во время реминисценции заключительной темы из I части в одиннадцатой вариации пассакальи очерчивает зону напряжения. Тем ярче финальный прорыв в одноимённый *E dur*, завершающий цикл.

Следует отметить, что в тональной логике хиндемитовского цикла II часть *Musica Humana* выполняет роль второго центра – *cis moll* становится отражением этапа поиска гармонии во внутренней жизни Человека. Не только шубертовское соотношение частей цикла (VI минорная ступень средней части), но и хроматическое соотношение разделов II части подчёркивают её лирико-драматическое содержание: *cis moll – f moll – cis moll*. Возникающая симметричность тонального плана II части призвана уравновесить, гармонизовать напряжённость образного развития. О подобных примерах зеркального соотношения в камерных сочинениях Хиндемита пишет Л. Корчинская [1]. Здесь же тональный план размыкается в коде: появление *A dur*'а вновь обыгрывает VI ступень, теперь уже на уровне одной, медленной части, становясь воплощением идеи пусть ещё не окончательного, но всё же просветления. Данное ощущение усиливает жанр вальса, здесь иррационального, фантастического.

В целом же тональный план цикла $e / cis \rightarrow A / e \rightarrow E$ отражает логику движения «...к Свету», в итоге – к Гармонии трёх сквозных образов, движение которых вперёд подобно «стреле времени» (термин

А. Мёдовой)⁸. Очевидно, что направленность смены тональностей выступает как «стратегический компонент музыкальной драматургии», о чём пишет В. Девуцкий: «Тональная организация... приводит не только к жёсткой функциональной направленности музыкального мышления и восприятия, но и создаёт плодоносную почву для осуществления сложных драматургических процессов в развитии музыкального сочинения» [2, с. 26].

Концепция симфонии, в основе которой лежит художественная идея «Гармонии мира», раскрывается как расширение смыслового ядра, в центре которого – образы Вечности. Нарастание сквозных процессов из монотематического источника – темы вступления I части – наблюдается как логика синтезирования контрастов, приведения их к единству.

К образам «апофеоз жизни» (вступление) и «мир искусства» (фуга в разработке) в I части добавляется образ «ирреальность бытия» в коде II части, и, наконец, в финале в сферу *Вечности* вбирается образ «духовность в жизни / религия» (темы фуги и пассакальи). Длительный процесс кристаллизации образной сферы Вечности (от фуги в разработке I части к фуге и пассакалье финала) осуществляется во взаимодействии с образами *Радости* («двигательная пластика» главной темы I части, затем «истина и красота жизни» в побочной теме I части) и *Трагедии*. Последние «убывают» в цикле: в финале остаётся лишь воспоминание – реминисценция образа «гротескная пластика» (заключительная тема I части) и «оплакивание жизни» (соло гобоя во II части). Такова «фабула» симфонии. Более детальное развитие «сюжета» представим как сквозной процесс синтезирования трёх образно-тематических линий в цикле.

Образ Космоса (сфера Вечности) заключён во вступлении, монотематическом источнике. Как отмечают Т. Левая и О. Леонтьева, с космическим миром «тему роднит и нисходящая структура её ядра (удар – затухание), и весь “химический” состав, ...конструктивный и... свободный от чувственной конкретизации»⁹. Образ, открывающий симфонию, абстрактен, так как на первый план выступает конструктивность октавных имитаций – своеобразный символ «проверки музыки алгеброй».

Образ Земли возникает в маршевой главной теме, а *образ Человека* – в лирической с чертами песенности побочной теме (сфера Радости). К ним примыкает заключительная тема с её взвинченностью и гротескными скачками (сфера Трагедии). Тем самым фаза экспозиции являет идею контрастного единства сфер – объективных и субъективных образов, связанных монотематически как между собой, так и с темой вступления, но различных по жанру.

Образ Человека воплощается как длительный процесс поиска гармонии. Обретение единства контрастов осуществляется уже в разработке I части: взаимодействие объективных образов Космоса и Земли происходит в двойной фуге (11 т. до ц. 13). Первая образная трансформация касается главной темы (т. 5, ц. 18), которая обретает здесь черты *Danse macabre*. Меняется и тема вступления, так как она трансформируется в фанфару с роковым звучанием (ц. 22–23).

Событийная реприза (т. 8, ц. 23) становится этапом сближения контрастных образов: героические интонации темы Земли и темы Человека (главная и побочная темы) образуют единую мелодическую линию в результате комбинаторики их начальных мотивов. Тогда как

последующий контрапункт образов Космоса (тема вступления) и Человека (тема заключительной партии) обнажает их антагонизм. В. Коннов отмечает: намерение «примирить космическую гармонию и земную дисгармонию у музыканта Хиндемита оборачивается конфликтом этих двух начал»¹⁰. Очевидно, что «поиск гармонии» продолжается.

Во II части центральным является образ Человека. Как и в одноимённой опере, главное «действующее лицо» произведения – Кеплер, внутренняя жизнь которого определяется борьбой рационального и эмоционального начал. Сквозные образы реализуются в основной теме II части как интервальное комбинирование тем вступления и главной темы I части в виде обратимых интервалов – секунд/септим и кварт/квint, символизируя: Человек (Кеплер) – занимающийся наукой и влюблённый – часть космической гармонии и земной дисгармонии.

Земной путь Человека включает также интонации трагической надломленности: второй элемент основной темы II части содержит черты элегии. Тем самым, по выражению Т. Левиной, воплощается «эффект мучительной неразрешённой мысли... трагической исповеди... того самого трепета душевных сомнений, который делает тщетными поиски “абсолютной гармонии”»¹¹.

Возникшее напряжение снимается новой темой, с которой начинается средний раздел трёхчастной структуры II части: солирующий гобой (ц. 3) передаёт гармоничное состояние через стилизацию средневековых юбилейных и виртуозных ликующих аффектаций (ц. 5). Закрепление атмосферы Радости в репризе осуществляется композитором излюбленным способом – контрапунктированием двух тем II части (ц. 6).



Иная грань образа Вечности неожиданно появляется в коде, когда мягкое позванивание треугольника, колокольчиков и тарелочек создаёт ощущение ирреальности бытия. Важно заметить, что это результат продолжающихся в цикле монотематических процессов: «новая» тема – образно-семантическая трансформация основной темы II части, преобразованной в идиллический вальс. Здесь возникает ощущение перехода в иррациональное измерение, скорее, психологическое, нежели реальное. Несобытийность и ненаправленность, погружение как бы «внутрь звуковой материи» созвучно многим страницам музыки XX века¹². Как отмечает С. Пасынкова, для подобного содержания характерным становится отражение «философских категорий времени, пространства и тишины» [3, с. 20]. По точному наблюдению Г. Ерёмченко, «неприятие мнимого покоя воображаемых “райских кущей”, неземной красоты заставляет Хиндемита продолжить путь поиска подлинной гармонии. Её обретение падает на финал»¹³.

Сквозные драматургические процессы «Гармонии мира» завершаются именно в финале: из космогонического образа вступления I части производны и тема фуги, и тема пассакальи. Мелодическая графичность темы финальной фуги подобна сакральной геометрии: как сказал бы гётевский Фауст, это «чертёж всех сущностей». В теме сфокусированы основные типы движения мирового порядка: прямая (повтор) – восходящий скачок – вспомогательное движение – поступательное движение – нисходящий скачок – следующая прямая...

Тема пассакальи более эмоциональна и соотносится с фугой как «аполлоническое – дионисийское». Потому закономерно появление в ходе вариаций *реми-*

нисценций тех событий в цикле, которые были связаны с дисгармонией, то есть нарушением равновесия. Речь идёт о пятой вариации, в которой звучит реминисценция заключительной темы I части в ц. 8, привносящей в объективный тон доказательства идеи «гармонии Мира» эмоционально-страстную «человеческую» интонацию, самую отдалённую от императивного образа Космоса. Другая реминисценция – в одиннадцатой вариации – вариант идиллического вальса из коды II части (6 т. до ц. 14). Если первый «наплыв» становится воплощением танца теней, то второй – танца прекрасного божества. Вторая реминисценция в итоговой фазе цикла очень важна: незавершённость событий в конце II части снимается в финале, тем самым акцентируя идею вбирания контрастов в единый поток развития образа Космоса как вечного Бытия.

Идея «гармония Мира» в цикле Хиндемита утверждается в финальной двойной фуге, которая начинается с тринадцатой вариации. Тема фуги гимнически утверждается в коде: и полифоничность как высшая математика музыки, и восторг как высшее эмоциональное состояние синтезируются, достигают Единства. Не отдельный Человек в «поиске гармонии» на Земле, а весь Космос есть ликующая энергия осознанной и прочувствованной гармонии.

Итак, концепция симфонии Хиндемита складывается из трёх этапов обретения единства контрастов: в I части экспонируются драматургические линии как некие «действующие силы» величественной картины вечного сотворения – Космос (природа), Земля (социум), Человек (личность). От их представления – к конфликтованию – таков драматургический план части. Другой путь обретения гармонии связан с необходимостью уравновешивания

противоположностей – высших и низших звуков, духовной и телесной деятельности, разумного и неразумного в жизни Человека. Борьба и внутренний покой мира красоты составляют два полюса в содержании II части, наиболее лиричной, а в заключительном разделе даже драматичной, так как достигнутая гармония оказывается иллюзией. Решительное усилие Человека, неуклонное движение к обретению им истинной гармонии и конечное её утверждение – таков пафос симфонического финала. Именно последняя часть свёртывает на себя все смысловые модусы, завершая возникшие в цикле отношения внутри и между частями. Очевидно, что системность модусов есть реализация принципа цикличности, о чём пишут О. Лосева и Е. Назайкинский: «Вокруг теории модусов, как центра, и развёртывается разветвлённая сеть остальных идей...: уровни масштабной иерархии, их взаимодействие и подобие, циклический контраст, контраст и конфликт, модусы и архетипы, модальность и тональность, временной разрыв, аналогии и прототипы в других видах искусств и др.»¹⁴.

Художественная идея «гармония Мира» оказывается реализованной в финале как результат развития концепции, части которой соответствуют функциям «тезис – антитезис – синтез». Бетховенская логика обретает в хиндемитовском цикле новое качество в силу активизации полифонических процессов, которым соответствует и баховская логика «ядро – развёртывание – завершение». Орга-

ничное взаимодействие двух типов инструментального мышления, особенно ярко представленное в финале, усиливает плотность происходящих событий, а главное, снимает напряжение и нацеливает на прорыв в образ совершенной космогонии бытия. Музыкально-художественный приоритет финала как итога сквозного развития образов симфонии очевиден.

Следует добавить, что кульминирующая роль финала стала важным фактором целостности цикла: на формообразующем, тональном, интонационном, концептуальном уровнях. Причём целостность достигается и такими факторами сквозного развития, как наличие направленного восходящего профиля драматургии, обобщённой программности¹⁵. Последняя, как уже было сказано выше, связана с содержанием трактата Боэция «Утешение философией» и сюжетом одноимённой оперы П. Хиндемита о средневековом учёном Кеплере. Переложённая на язык симфонии, история о поиске гармонии мира воплощена как неуклонное нивелирование дисгармоничных ситуаций при усилении гармонизации контрастных образов. Тем самым обыгрывается вечностный закон игры мобильных и стабильных взаимоотношений иерархичных элементов в Космосе¹⁶.

Симфония метафорично воплощает взаимодействие энергий в разных пространствах и временах, в том числе Земли и Человека. Вместе они являют образ Гармонии Мира.

Примечания

¹ Коннов В. П. Симфония Хиндемита «Гармония мира»: её философские и эстетические предпосылки // Критика и музыкознание: сб. ст. / ред. П. Вульфийус, Л. Раабен, А. Сохор; сост. В. Фомин. Л.: Музыка, 1975. С. 154.



² Казанцева Л. П. Музыкальный образ: понятие и свойства // Материалы международной научно-практической конференции «IV Серебряковские чтения» 20–22 апреля 2006 года. Кн. 1. Волгоград, 2006. С. 208.

³ См. подробнее: Казанцева Л. П. Указ. соч. С. 208–212.

⁴ Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 86–87. О подходе к анализу музыки с точки зрения теории текста в трудах М. Арановского пишет Г. Григорьева. Его целостный метод «сконцентрировался вокруг проблем музыкального языка: на новом витке спирали учёный, казалось бы, возвращается к учению Б. Л. Яворского, но рассматривает музыкальный язык как семиотическую систему грамматик и моделей». См. об этом: Григорьева Г. В. Метод целостного анализа В. А. Цуккермана: традиция и её обновление в современной отечественной науке // Журнал Общества теории музыки. 2014. Вып. 4А (8А). С. 28.

⁵ Подробнее см.: Арановский М. Г. Указ. соч. С. 86–87.

⁶ Характерно усложнение формообразования к финалу в симфониях Д. Шостаковича – Пятой, Восьмой, Десятой, Пятнадцатой и других его инструментальных циклах. Финал-кульминация цикла – устойчивая тенденция в музыке XX века, рассматривается в монографии автора статьи: Шмакова О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Хиндемита и Онеггера (1930–1950 годы). Волгоград: Мириа, 2009. 238 с.

⁷ В I части симфонии «Гармония мира» П. Хиндемита в экспозиции сонатной формы следуют вступление, главная (ц. 4, т. 8), связующая (ц. 8) темы, написанные в основной тональности *e moll*, побочная тема (4 т. до ц. 9) – в *H dur*; разработка начинается с 11 т. до ц. 13 в тональности *Fis dur*; реприза (с ц. 23, т. 8) закрепляет *e moll*.

⁸ А. Мёдова, исследуя проблему целостности композиции с точки зрения обратимости времени, описывает и такие, в которых действует «стрела времени», то есть движение вперёд. Дело в том, что, как считает учёный, «тональные структуры классико-романтического типа порождают центростремительность гармонического импульса, основанного на акустических тональных тяготениях. Созвучия и тоны этих структур вызывают эмоциональные переживания устойчивости и неустойчивости, дают предчувствие необходимого разрешения неустойчивых созвучий или целых зон в устойчивые. Каждое построение, написанное в тональных структурах, ощущается как законченное или незаконченное. Это создаёт причинно-следственные акустические связи, на которых держатся динамичные музыкальные формы, устремлённые к финалу или коде». Подробнее об этом см.: Мёдова А. А. К проблеме обратимости музыкального времени // Философские науки. 2017. № 4. С. 137–138.

⁹ Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. С. 212.

¹⁰ Коннов В. П. Указ. соч. С. 165.

¹¹ Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Указ. соч. С. 215.

¹² Речь идёт о таком типе симфонизма, как медитативный, и о концепциях постстилей, постжанров в музыке XX – начала XXI веков.

¹³ Ерёменко Г. А. Симфоническая музыка западноевропейских композиторов первой половины XX века. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1989. С. 41.

¹⁴ Лосева О. В. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 2 (14). С. 16.

¹⁵ Группу средств целостности исследует современный композитор и теоретик П. Якубченок, который относит к таковым «систему образов (образно-тематические структуры)», «принцип программности (отражение категории художественного)»,

«принцип конструктивности (отражение категории рационального)», а также «материально-акустическую организацию» и «комплекс общих композиционных функций». Подробнее см.: Якубченок П. Н. Целостность циклической структуры как проблема композиторского творчества. URL:

<http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/157/Yakubchenok.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
(дата обращения: 12.02.2021).

¹⁶ Образы Радости и Трагедии носят более субъективный характер, тогда как образы Вечности – более объективны. Тем самым обнаруживается типичный в симфонии конфликт внутреннего и внешнего, реального и ирреального в развёртывании целостной картины мира. Очевидно, что часть образов имеет динамическую природу, а другая – статическую. В целом же можно сказать, что все они являются проводниками энергий – психологических, социальных, природных, божественных, высвечивающих отношения «Человек – Общество – Космос – Бог». Подробнее об этом см.: Шмакова О. В. «Мотив крика» в интонационно-лексическом спектре симфонических финалов: Онеггера, Бартока, Хиндемита // Музыкаведение. 2007. № 4. С. 10–14.

Список источников

1. Корчинская Л. М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита // Музыкаведение. 2019. № 12. С. 3–13. DOI: 10.25791/musicology.12.2019.1092
2. Девуцкий В. Э. Тональный план произведения как стратегический компонент музыкальной драматургии Нового времени // Музыкаведение. 2020. № 4. С. 26–41. DOI: 10.25791/musicology.04.2020.1121
3. Пасынкова С. А. Жанр постлюдии в творчестве композиторов XX – начала XXI веков // Музыкаведение. 2020. № 2. С. 20–29. DOI: 10.25791/musicology.02.2020.1110

Информация об авторе:

О. В. Шмакова – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки.

References

1. Korchinskaya L. M. The Role of Symmetry in Chamber Sonatas of P. Hindemith. *Musicology*. 2019. No. 12, pp. 3–13. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.12.2019.1092>
2. Devutsky V. E. The Tonal Plan of the Work as a Strategic Component of the Musical Dramaturgy of the New Age. *Musicology*. 2020. No. 4, pp. 26–41. DOI: 10.25791/musicology.04.2020.1121
3. Pasynkova S. A. Postlude Genre in the Works of Composers of the 20th – Early 21st Centuries. *Musicology*. 2020. No. 2, pp. 20–29. DOI: 10.25791/musicology.02.2020.1110

Information about the author:

Olga V. Shmakova – Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music.

Поступила в редакцию / Received: 13.04.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.05.22

Принята к публикации / Accepted: 17.05.22



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

Теория и практика педагогической науки

Научная статья

УДК 781.41

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.083-093

Опора как необходимый дидактический инструмент в дистанционном и аудиторном форматах обучения

Валерий Эмануилович Штейнберг¹, Дина Раульевна Фатхулова²

^{1,2} *Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы,
г. Уфа, Россия*

¹ *dmt8@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2032-8524>*

² *dina_fdr@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5566-1864>*

Аннотация. Статья посвящена изучению затруднений, возникающих в дистанционном формате подготовки студентов педагогического вуза, и обучению учеников сельской школы согласно государственному заданию Министерства просвещения Российской Федерации, а также предложенному направлению поиска и экспериментальной апробации дидактических средств, предназначенных для преодоления рассматриваемых затруднений. Приводятся визуальные материалы, с помощью которых формируется и оформляется направление поиска новых средств для дистанционного формата обучения – визуальных дидактических опор в форме логико-смысловых моделей.

Поставленная задача решается в следующей логической последовательности: от затруднений, возникающих в дистанционном формате обучения, – к пожеланиям, направленным на понижение сформулированных затруднений, и далее – к конкретной реализации пожеланий средствами дидактики. В качестве дидактических средств применены метод логико-смыслового моделирования знаний, представленных на языке обучения, пакет универсальных учебных действий аналитического типа, используемых при логико-смысловом моделировании, а также симметричное восьмикоординатное графическое основание образного характера для размещения результатов логико-смыслового моделирования. Важным отличием рассматриваемого направления является универсальность приведённых в статье разработок и таблиц, пригодных для использования при обучении различным учебным дисциплинам, в том числе и музыки.

Ключевые слова: дистанционное обучение, визуальная дидактическая опора, логико-смысловое моделирование, универсальные учебные действия, графическое координатно-матричное основание

Для цитирования: Штейнберг В. Э., Фатхулова Д. Р. Опора как необходимый дидактический инструмент в дистанционном и аудиторном форматах обучения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 83–93. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.083-093

Theory and Practice of Pedagogical Science

Original article

The Base as an Indispensable Didactic Instrument in Remote and Classroom-Based Formats of Teaching

Valery E. Steinberg¹, Dina R. Fatkhulova²

^{1,2} Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla,
Ufa, Russia

¹ dmt8@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2032-8524>

² dina_fdr@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5566-1864>

Abstract. The article is devoted to study of the encumbrances arising in the remote format of preparing students of pedagogic higher educational institutions, as well as teaching pupils of village schools, according to the state mission of the Ministry of Enlightenment of the Russian Federation, as well as the proposed direction of search and experimental approbation of didactic means designed for overcoming the examined encumbrances. The article includes visual materials, which help form and shape the direction of the search for new means for the remote format of teaching, – namely, visual didactic bases in the form of logical-semantic models.

The posed problem is solved in the following logical sequence: from the encumbrances arising in the remote format of teaching to the demands directed towards decreasing the formulated encumbrances, and, finally – towards a concrete fulfillment of the demands by means of didactics. Among the didactic means used is the method of logical-semantic modeling of knowledge presented in the language of the education, a package of universal teaching activities of the analytical type used during the logical-semantic modeling, as well as a symmetrical eight-channel foundation of a figurative character for placing the results of the logical-semantic modeling. An important distinction of the examined direction is the universality of the developments and tables brought in the article applicable for use while teaching various tutorial disciplines, including music.

Keywords: remote teaching, visual didactic base, logical-semantic modeling, universal teaching activities, graphical coordinated-matrix basis

For citation: Steinberg V. E., Fatkhulova D. R. The Base as an Indispensable Didactic Instrument in Remote and Classroom-Based Formats of Teaching. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 83–93. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.083-093

Распространение дистанционного обучения и применение новых форм учебных материалов сопровождается появлением затруднений при выполнении учебной деятельности вследствие отсутствия непосредственного общения и недостаточного кон-

троля учебного процесса. Повышается зависимость результатов учения от самоорганизации и самоконтроля обучающихся, поэтому в настоящее время актуальны исследования и создание новых дидактических средств с ориентирующими, направляющими свойствами.



Научно-исследовательской лабораторией моделирования визуальных регулятивов¹ согласно государственному заданию Министерства просвещения² выполняется изучение затруднений, возникающих в дистанционном формате подготовки студентов педагогического вуза, а также при обучении учеников сельской школы.

Для реализации предложенного направления поиска дидактических средств – дидактических опор, предназначенных для преодоления ряда затруднений при дистанционном обучении, разработаны следующие визуальные материалы, которым уделяется особое внимание. Направление (вектор) преодоления затруднений

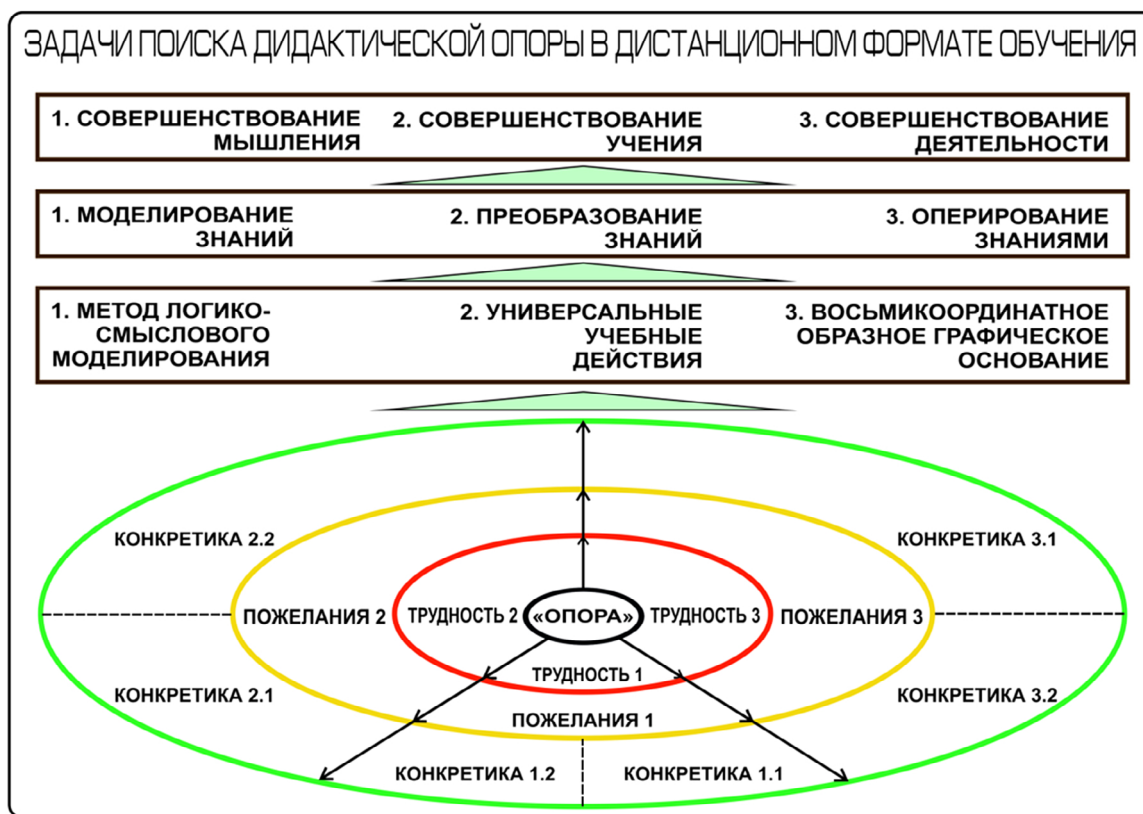
в дистанционном формате обучения формируется с помощью таблицы 1: педагогам предлагается конкретизировать и оценить значимость затруднений, затем конкретизировать и оценить пожелания по устранению затруднений и, наконец, конкретизировать и оценить требования к будущим дидактическим опорам.

Далее выполняется постановка задачи поиска дидактической опоры в дистанционном формате обучения: в соответствии с конкретизированными требованиями к будущим дидактическим опорам предлагаются дидактические средства выполнения требований и формулируются необходимые результаты их применения (ил. 1³).

Таблица 1. Направление преодоления затруднений в дистанционном формате обучения

Table 1. The Direction of Overcoming Encumbrances in the Remote Format of Teaching

ВЕКТОР ПРЕОДОЛЕНИЯ ЗАТРУДНЕНИЙ В ДИСТАНЦИОННОМ ФОРМАТЕ ОБУЧЕНИЯ					
1. КОНКРЕТИЗАЦИЯ И ОЦЕНИВАНИЕ ЗАТРУДНЕНИЙ		2. КОНКРЕТИЗАЦИЯ И ОЦЕНИВАНИЕ ПОЖЕЛАНИЙ		3. КОНКРЕТИЗАЦИЯ И ОЦЕНИВАНИЕ ТРЕБОВАНИЙ	
Оценить значимость: 3 - высокий уровень значимости; 2 - средний уровень значимости; 1 - низкий уровень значимости.		Оценить значимость: 3 - высокий уровень значимости; 2 - средний уровень значимости; 1 - низкий уровень значимости.		Оценить значимость: 3 - высокий уровень значимости; 2 - средний уровень значимости; 1 - низкий уровень значимости.	
1. Ученик с трудом понимает задание.	3	1. Задание желательно дополнять простой и удобной опорой.	3	1. Опора должна быть строгой как модель.	3
	2		2	2. Опору необходимо строить с помощью УУД.	2
	1		1		1
2. Ученик с трудом выполняет задание.	3	2. Задание желательно выполнять с помощью опоры.	3	3. Опора должна восприниматься как «картинка».	3
	2		2	4. Опора должна быть удобной для всех.	2
	1		1		1
3. Ученику трудно помочь с выполнением задания.	3	3. Задание желательно проверять с помощью опоры.	3	5. Опора должна помогать всем ученикам.	3
	2		2	6. Опора должна развивать мышление учеников.	2
	1		1		1

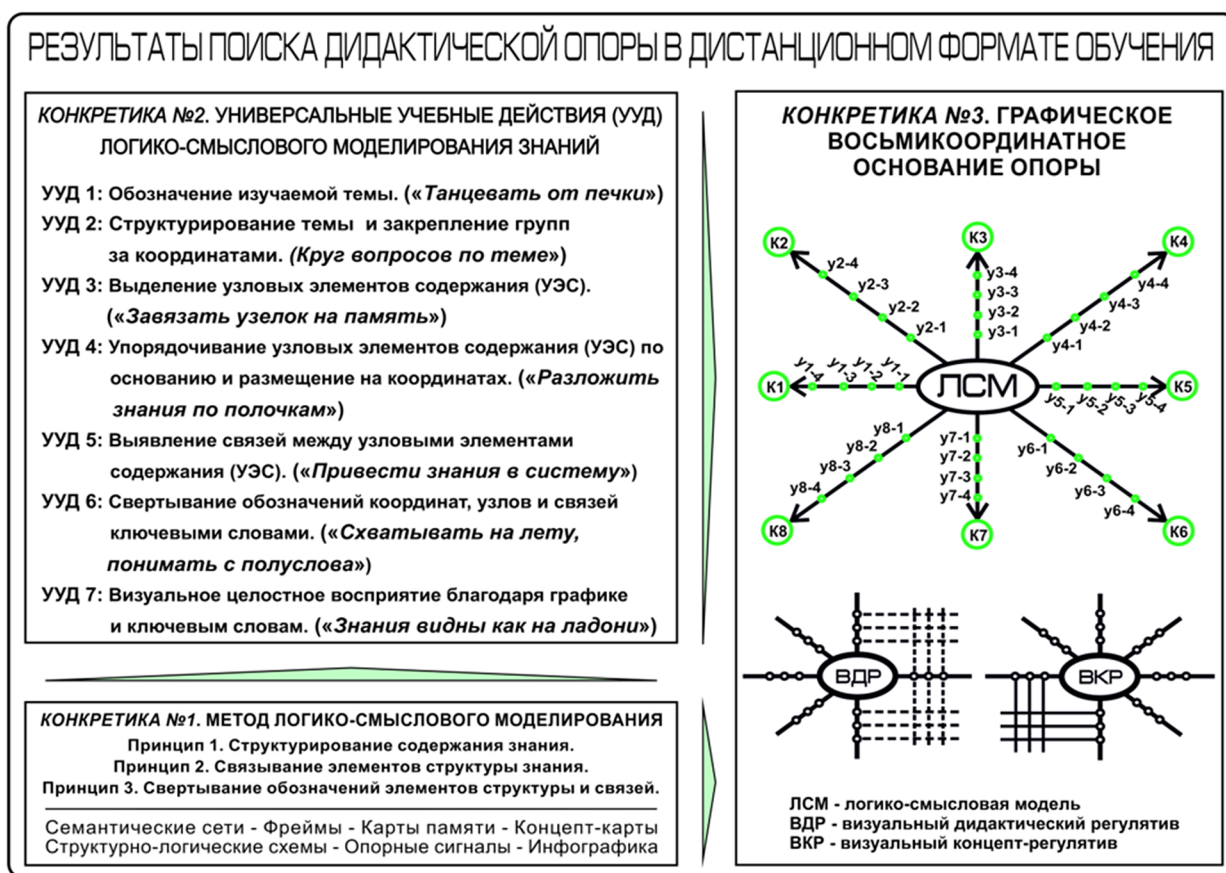


Ил. 1. Визуальный материал «Задачи поиска дидактической опоры в дистанционном формате обучения»
 Il. 1. The Visual Material of “The Goal of the Search for a Didactic Base in the Remote Format of Teaching”

Так, применение метода логико-смыслового моделирования знаний, представленных на языке обучения, отвечает первому требованию к дидактическим опорам и обеспечивает моделирование знаний. Применение универсальных учебных действий соответствует второму требованию к дидактическим опорам и необходимо и для выполнения действий логико-смыслового моделирования, и для реализации соответствующего образовательного стандарта. Применение восьмикоординатного образного графического основания соответствует третьему требованию к дидактическим опорам и необходимо для удобного визуального представления содержания

дидактической опоры. Предложенная совокупность дидактических средств для реализации искомой дидактической опоры должна способствовать выполнению основных действий в процессе учения: моделированию, преобразованию и оперированию знаниями. Освоение и уверенное выполнение перечисленных действий способствует, в свою очередь, совершенствованию мышления обучающихся, выполняемой ими учебной, а также других видов деятельности.

На завершающем этапе решения задачи поиска дидактической опоры в дистанционном формате обучения конкретизируется реализация предложенных дидактических средств (ил. 2).



Ил. 2. Визуальный материал «Результаты поиска дидактической опоры в дистанционном формате обучения»

Il. 2. The Visual Material for “The Results of the Search for a Didactic Base in the Remote Format”

Для реализации метода логико-смыслового моделирования знаний применены три базовых принципа когнитивного представления знаний: структурирование содержания знания, связывание элементов структуры знания, свёртывание обозначений элементов структуры и связей между ними (ил. 2, блок «Конкретика № 1. Метод логико-смыслового моделирования»). Для более детального логико-смыслового моделирования знания и последующего размещения его результатов на графическом основании используется пакет из семи универсальных учебных действий (ил. 2, блок «Конкретика № 2. Универсальные учебные действия»). Примечательно то, что

каждое из универсальных учебных действий имеет свой архетип в виде педагогического фразеологизма, что свидетельствует об их практической значимости. Графическим основанием дидактической опоры принята восьмикоординатная симметричная графика (ил. 2, блок «Конкретика № 3. Графическое восьмикоординатное основание опоры»), на которой и размещаются результаты логико-смыслового моделирования.

Далее в качестве примера приводится дидактическая опора «Город» (ил. 3), на которой представлено учебное задание – составить экскурсию по российскому городу Уфе, столице Республики Башкортостан.



Ил. 3. Визуальный материал дидактической опоры «Город»
 Il. 3. The Visual Material for the Didactic Base “The City”

Данный вид дидактических опор, основанных на логико-смысловом моделировании знаний, предложено определять как «визуальные дидактические регулятивы», которые должны занять своё место среди многочисленных и различных регулятивов, успешно и эффективно применяемых в различных видах профессиональной деятельности [1; 2; 3; 4].

Важным отличием рассматриваемого направления является

Задание выполнено в форме дидактической опоры с планом выполнения, а затем дистанционно было переслано по почте студентам университета. Результаты выполнения задания – экскурсии по городу Уфа – оформлены в виде текста и дополнительно размещены в компактной форме на дидактической опоре (ил. 4). Дидактическая опора «Город» может варьироваться обучающимися – например, «Мой город», «Мой посёлок», «Моя малая Родина». То есть такие дидактические опоры способствуют формированию модели выполнения той или иной учебной деятельности.

универсальность приведённых в статье разработок и таблиц, пригодных для использования при обучении различным учебным дисциплинам. Так, например,



Ил. 4. Визуальный материал дидактической опоры «Уфа»⁴
 Il. 4. The Visual Material for the Didactic Base “Ufa”

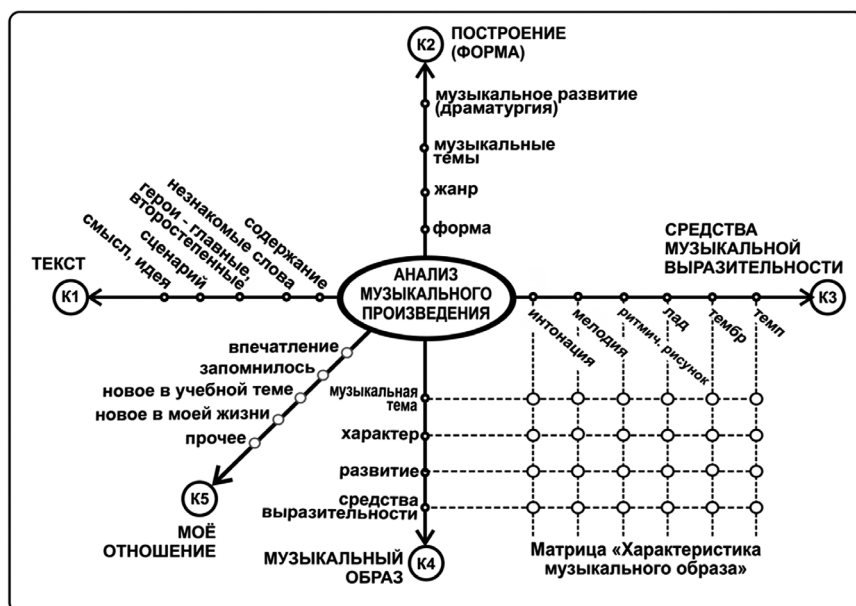


на уроках музыки в общеобразовательной школе можно использовать дидактическую опору «Анализ музыкального произведения» (ил. 5). Благодаря ей поддерживаются процессы восприятия, мышления и памяти обучающихся. При этом внимание концентрируется на восприятии музыкального содержания слушателем. Дидактическая опора поддерживает речь и помогает формулировать ответы на вопросы о свойствах изучаемого музыкального произведения, выявлять и интерпретировать идею, анализировать стиль композитора, значение музыкального образа. При необходимости расширения границ использования таблицы преподаватель может скорректировать дидактическую опору в соответствии с решаемой задачей.

деятельности подобные дидактические опоры могут и должны применяться в образовании при подготовке будущих учителей с тем, чтобы педагог и сам владел технологией построения дидактических опор, и мог научить обучающихся строить такие же опоры. К тому же подобные дидактические опоры, самостоятельно выстраиваемые обучающимися, должны вытеснить традиционные запрещаемые шпаргалки, так как при изготовлении и использовании обычной шпаргалки активизируются механизмы памяти, а при самостоятельном выстраивании дидактической опоры в виде логико-смысловой модели осуществляется аналитическое преобразование информации и происходит фиксация образа-представления. Восстановление же необходимого учебного материала при проверке знаний, при выполнении контрольного задания и т. д. с помощью дидактической опоры происходит более эффективно.

Подтверждение данной дискуссионной идеи авторы находят в трудах зарубежных учёных: положительный эффект применения кратких визуальных материалов опорного характера приводится в работах Д. М. Сеттлджа, Дж. Воллшайда [5], которые обнаружили, что использование учащимися карточек для заметок приводит к тому,

что они становятся более оптимистичными и реалистичными в отношении результатов своих тестов, а также побуждает



Ил. 5. Визуальный материал дидактической опоры «Анализ музыкального произведения»

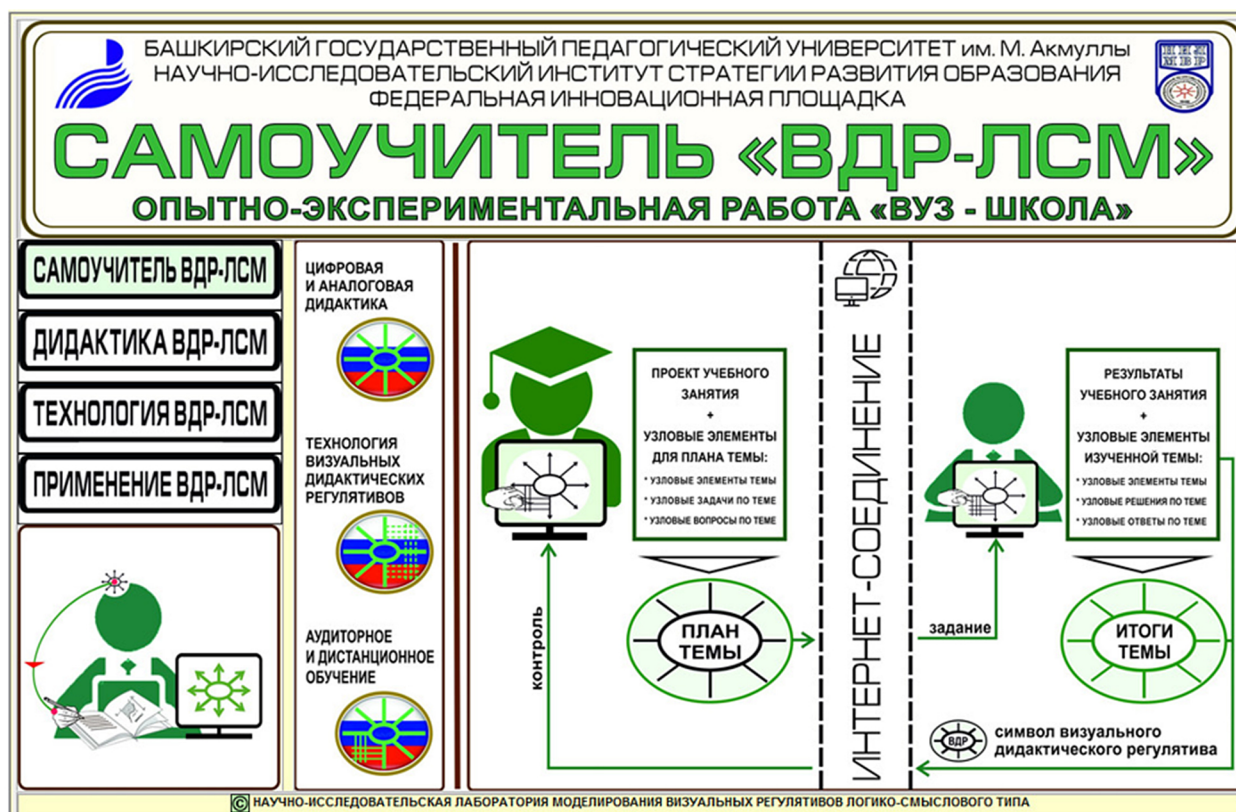
Il. 5. The Visual Material for the Didactic Base "Analysis of a Musical Composition"

В дискуссионном порядке авторы считают, что в условиях знаниевого уклада и нарастающей цифровизации всех сфер

что они становятся более оптимистичными и реалистичными в отношении результатов своих тестов, а также побуждает

учащихся учиться более эффективно; З. Ван, Л. Сундин, Д. Мюррей-Раст, Б. Бах [6] предлагают методику проектирования качественных визуальных опор-шпаргалок; С. Хамуда, К. А. Шаффер [7] установили, что учащиеся со средней и высокой успеваемостью на выпускном экзамене справлялись с определёнными вопросами лучше, чем другие учащиеся с таким же уровнем успеваемости, когда они хорошо освещали тему этого вопроса в своих шпаргалках. Приведённые работы учёных подтверждают, по мнению авторов статьи, целесообразность замещения шпаргалок визуальными дидактическими опорами на основе логико-смыслового моделирования.

Для освоения педагогами методики построения дидактических опор в форме логико-смысловых моделей разработан и патентуется Башкирским государственным педагогическим университетом имени М. Акмуллы ряд компьютерных обучающих программ, одна из которых – «Самоучитель ВДР-ЛСМ» – приведена на ил. 6. Самоучитель предназначен для использования при организации опытно-экспериментальной работы и проведения совместных инновационных проектов в сельской школе. Задача «Самоучителя ВДР-ЛСМ» – ознакомление с методикой построения логико-смысловых моделей и применения их для проектирования дидактических опор.



Ил. 6. Интерфейс обучающей программы-самоучителя
«Визуальные дидактические регулятивы логико-смыслового моделирования»

Il. 6. Interface of the Instructing Tutorial Program “Visual Didactic Regulators of Logical-Semantic Modeling”



Подобные опоры могут применяться в цифровой и аналоговой дидактике, в технологии визуальных дидактических регулятивов, в аудиторном и дистанционном форматах обучения. Содержание проектируемых дидактических опор может быть представлено в форме узловых элементов изучаемой темы (см. ил. 3), в форме узловых задач изучения новой темы и/или узловых наводящих вопросов по изучаемой теме.

Примечания

¹ Научно-исследовательская лаборатория моделирования визуальных регулятивов логико-смыслового типа (<https://bspu.ru/unit/286/about>) Научно-исследовательского института стратегии развития образования Башкирского государственного педагогического университета имени М. Акмуллы.

² Государственное задание Министерства просвещения Российской Федерации № 073-03-2021-015/2 от 21 июля 2021 года на выполнение научно-исследовательских работ по теме «Исследование и разработка методических рекомендаций по применению современных цифровых и интернет-технологий на примере сельских и малокомплектных школ в части обеспечения качественного образовательного процесса».

³ Нижняя часть ил. 3 представляет собой трансформированную таблицу 1.

⁴ Пояснения к ил. 4: Уфа – столица Республики Башкортостан, субъекта Российской Федерации; БАССР – Башкирская Автономная Советская Социалистическая Республика, входила в состав Союза Советских Социалистических Республик; Салават Юлаев – национальный башкирский герой, соратник Емельяна Пугачёва; Мустай Карим и Мажит Гафури – известные башкирские писатели; Юрий Шевчук (лидер группы «ДДТ») и Земфира (автор и певица) – известные музыканты родом из Уфы; братья Абдразаковы – всемирно знаменитые башкирские оперные певцы (басы); Рудольф Хаметович Нуриев (Нуреев) – выдающийся балетный танцовщик, начинал свой творческий путь в Уфе; Михаил Васильевич Нестеров – известный русский художник, уроженец Уфы; Ахмат Фаткуллович Лутфуллин – башкирский советский живописец, народный художник СССР; Сергей Тимофеевич Аксаков – известный русский писатель, театральный и литературный критик, а также общественный деятель, родился в Уфе; БГПУ имени М. Акмуллы – Башкирский государственный педагогический университет имени Мифтахетдина Акмуллы; БГМУ – Башкирский государственный медицинский университет; УГАТУ – Уфимский государственный авиационный технический университет; УГНТУ – Уфимский государственный нефтяной технический университет; БГУ – Башкирский государственный университет; БГАУ – Башкирский государственный аграрный университет.

Список источников

1. Штейнберг В. Э., Манько Н. Н., Вахидова Л. В., Фатхулова Д. Р. Визуальные дидактические регулятивы как инструменты учебной деятельности: развитие и прикладные аспекты // Образование и наука. 2021. № 23 (6). С. 126–152.
<https://doi.org/10.17853/1994-5639-2021-6-126-52>



2. Штейнберг В. Э. Современный визуальный дидактический регулятив в проекте «Жизнь замечательных мелодий» // ИКОНИ. 2019. № 3. С. 65–76.
<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.3.065-076>
3. Манько Н. Н. Визуальные дидактические регулятивы преподавания музыки в общеобразовательной школе // ИКОНИ. 2020. № 4. С. 135–152.
<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.4.135-152>
4. Штейнберг В. Э., Манько Н. Н. Современный дидактический регулятив: теория и технология // Отечественная и зарубежная педагогика. 2019. Т. 1, № 5 (62). С. 160–183.
<https://doi.org/10.24411/2224-0772-2019-10038>
5. Settlege D. M., Wollscheid J. An Analysis of the Effect of Student Prepared Notecards on Exam Performance // *College Teaching*. 2018. Vol. 67, No. 1, pp. 15–22.
<https://doi.org/10.1080/87567555.2018.1514485>
6. Wang Z., Sundin L., Murray-Rust D., Bach B. Cheat Sheets for Data Visualization Techniques // *Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Honolulu, HI, USA. <https://doi.org/10.1145/3313831.3376271>
7. Hamouda S., Shaffer C. A. Crib Sheets and Exam Performance in a Data Structures Course // *Computer Science Education*. 2016. Vol. 26, No. 1, pp. 1–26.
<https://doi.org/10.1080/08993408.2016.1140427>

Информация об авторах:

В. Э. Штейнберг – кандидат технических наук, доктор педагогических наук, профессор; главный научный сотрудник, заведующий Научно-исследовательской лабораторией моделирования визуальных регулятивов логико-смыслового типа Научно-исследовательского института стратегии развития образования.

Д. Р. Фатхулова – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы; старший научный сотрудник Научно-исследовательской лаборатории моделирования визуальных регулятивов логико-смыслового типа Научно-исследовательского института стратегии развития образования.

References

1. Steinberg V. E., Manko N. N., Vakhidova L. V., Fatkhulova D. R. Visual Didactic Regulators as Instruments of Learning Activity: Development and Applied Aspects. *The Education and Science Journal*. 2021. No. 23(6), pp. 126–152. (In Russ.)
<https://doi.org/10.17853/1994-5639-2021-6-126-52>
2. Shteynberg V. E. The Contemporary Visual Didactic Directive in the Project “The Life of Remarkable Melodies”. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 65–76. (In Russ.)
<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.3.065-076>
3. Manko N. N. Visual Didactic Regulations of Teaching Music in the Secondary School. *ICONI*. 2020. No. 4, pp. 135–152. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.4.135-152>
4. Steinberg V. E., Manko N. N. Modern Didactic Regulators: Theory and Technology. *Domestic and Foreign Pedagogy*. 2019. Vol. 1, No. 5 (62). pp. 160–183. (In Russ.)
<https://doi.org/10.24411/2224-0772-2019-10038>



5. Settlage D. M., Wollscheid J. An Analysis of the Effect of Student Prepared Notecards on Exam Performance. *College Teaching*. 2018. Vol. 67, No. 1, pp. 15–22.

<http://dx.doi.org/10.1080/87567555.2018.1514485>

6. Wang Z., Sundin L., Murray-Rust D., Bach B. Cheat Sheets for Data Visualization Techniques. *Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Honolulu, HI, USA. <http://dx.doi.org/10.1145/3313831.3376271>

7. Hamouda S., Shaffer C. A. Crib Sheets and Exam Performance in a Data Structures Course. *Computer Science Education*. 2016. Vol. 26, No. 1, pp. 1–26.

<https://doi.org/10.1080/08993408.2016.1140427>

Information about the authors:

Valery E. Steinberg – Ph.D. (Engineering), Dr.Sci. (Pedagogy), Professor; Chief Researcher, Senior Researcher of the Research Laboratory for Modeling Visual Regulators of Logical-Semantic Type of the Scholarly Research Institute for the Strategy of Educational Development.

Dina R. Fatkhulova – Ph.D. (Philology), Associate Professor of the Department of Roman-Germanic Philology and Foreign Literature; Researcher at the Scholarly Research Laboratory for Modeling Visual Regulators of Logical-Semantic Type of the Scholarly Research Institute for the Strategy of Educational Development.

Поступила в редакцию / Received: 11.05.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 25.05.22

Принята к публикации / Accepted: 27.05.22





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

International Division

Original article

УДК 781.41/78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.094-103

The Small Contrapuntal Cycle in the Music of Paul Natorp

Polina S. Volkova¹, Guo Shaoying², Huang Zehuan³

^{1, 2, 3} *Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
St. Petersburg, Russia*

¹ *polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>*

² *guoshaoying@163.com, <https://orcid.org/0000-0003-2811-8169>*

³ *1310217714@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-4393-9371>*

Abstract. The article examines the musical legacy of German composer Paul Natorp (1854–1924), who has obtained his world recognition chiefly as a Neo-Kantian philosopher. Unlike the other philosophers-composers known to history, such as, for instance, Jean-Jacques Rousseau and Friedrich Nietzsche, the name of Natorp the composer has remained virtually unknown to philosophers, as well as to musicians. Among the thinker's greatest influences was Plato, whose attitude towards music was shared by Natorp throughout his entire life. Examining music as one of the fundamental laws of the universe, Natorp placed the principle of harmony at the core not only of his life activities, but also of his philosophical studies and pedagogical innovations. The article presents a scholarly analysis of the small contrapuntal cycle in the musical legacy of the philosopher-composer with the example of Paul Natorp's *Three Preludes and Fugues for Piano*, which revive the baroque tradition of improvisation. Natorp's piano compositions correspond to the influences of his era, which demonstrates a constant aspiration towards the attainment of harmony, balance and clarity in the conditions of the dissolving tonal-harmonic connections and free compositional forms. In his compositions, the art of the future is given a special position as a significant unifying and stabilizing component of musical creativity.

Keywords: Paul Natorp, small contrapuntal cycle, prelude, fugue

For citation: Volkova P. S., Guo Shaoying, Huang Zehuan. The Small Contrapuntal Cycle in the Music of Paul Natorp. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 94–103. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.094-103

Международный отдел

Научная статья

Малый полифонический цикл в творчестве Пауля Наторпа

Полина Станиславовна Волкова¹, Го Шаоин², Хуан Цзэхуань³

^{1, 2, 3} *Институт музыки, театра и хореографии,*

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия*

¹ *polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>*

² *guoshaoying@163.com, <https://orcid.org/0000-0003-2811-8169>*

³ *1310217714@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-4393-9371>*

Аннотация. В статье рассматривается музыкальное наследие немецкого композитора Пауля Герхарда Наторпа (1854–1924), который в большей степени получил мировое признание как философ-неокантианец. Отмечается, что в отличие от других известных истории философов-композиторов, к которым относятся Ж.-Ж. Руссо и Ф. Ницше, имя Наторпа-композитора остаётся не известным ни философам, ни музыкантам. В числе кумиров мыслителя – Платон, чьё отношение к музыке Наторп пронёс через всю свою жизнь. Рассматривая музыку в качестве закона мироздания, Наторп положил принцип гармонии в основание не только собственной жизнедеятельности, но и философских штудий и педагогических новаций. В статье приводится искусствоведческий анализ малого полифонического цикла в творчестве философов-композиторов на примере «Трёх прелюдий и фуг для фортепиано» Пауля Наторпа, которые возрождают барочную традицию импровизации. Фортепианные произведения Наторпа соответствуют веяниям его эпохи, которая обнаруживает неуклонное стремление к обретению гармонии, равновесия, ясности в условиях разрушающихся тонально-гармонических связей и свободных композиционных форм. Искусству прошлого в его сочинениях отводится особое место как важного объединяющего и стабилизирующего компонента творчества.

Ключевые слова: Пауль Наторп, малый полифонический цикл, прелюдия, fuga

Для цитирования: Волкова П. С., Го Шаоин, Хуан Цзэхуань. Малый полифонический цикл в творчестве Пауля Наторпа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 94–103. (На англ. яз.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.094-103

God has given us music so that above all it can lead us upwards... But its principal task is to lead our thoughts to higher things, to elevate, even to make us tremble... All humans who despise it should be considered mindless, animal-like creatures.

Friedrich Nietzsche

In the present day of both the history of music and the history of philosophy the names of at least three professional philosophers are known in whose activities musical composition assumed almost the

most important tradition, along with their philosophical contemplations. We recall the name of Jean-Jacques Rousseau, who made his contribution to world culture as the creator of the opera-ballet “Les muses

gallantes” and the opera “Le Devin de Village.” Mention here must be made of Friedrich Nietzsche, who wrote over 70 musical compositions, including music for piano solo, four-hand piano, a quintet for four voices and piano, about 17 songs and other compositions. Igor Ebanoidze acknowledges that it is particularly Nietzsche’s musical inclinations which have determined his engagement in the sphere of philosophy, having stipulated for him the status of “philosopher of formation and life.” [1, pp. 185–195] And, finally, the name of Paul Gerhard Natorp appears as the next philosopher-composer of that era.

While a sufficient amount of literature has been written about the first two philosopher-composers so that the interested philosopher or music aficionado would receive an impression of them as composers, virtually nothing is known to the Russian-speaking reader about Natorp’s musical legacy (with the sole exception of two publications by one of the authors of this article which saw the light of day in 2021 and 2022, respectively). [2; 3] At the same time, Natorp’s instrumental music includes his *Sonata for violin and piano in F# minor*, the *Sonata for cello and piano in D major*, two *Fantasy pieces* for piano (No. 1 in *A minor* and No. 2 in *B minor*), and the *Trio in E minor* for violin, cello and piano. Some of his compositions have been performed by a number of acknowledged Russian musicians as Ludmila Frayenova (violin), Mikhail Shugayev (cello) and Yuri Favorin (piano).

The problem of research which the authors solve in the present article consists in the necessity of opening up the door to the artist’s creative workshop in which his work on musical composition, taking place in close connection with his philosophical quests and pedagogical discoveries,

comprises a single realm of the artist’s spirit, determining the scale of his personality.

The methodology of research is organized based on methods of art study analysis, the principle of intertextuality and comparative analysis.

The musical works of Paul Gerhard Natorp (1854–1924) are known to a very narrow circle of involved people. His name has received recognition primarily in the sphere of social philosophy, within the framework of which Natorp has obtained his authority as a philosopher of the Neo-Kantian school and a teacher. However, his musical compositions are of unquestionable value and thereby may assume a worthy position in the repertoire of performers.

His musical compositions include many works for solo piano or piano with other instruments. The philosopher loved the instrument and knew it very well. The peculiarities of Paul Natorp’s original piano style are revealed in his works for piano solo. The composer’s Strasbourg diary contains reports of him attending the concerts of Clara Schumann, Franz Liszt and Hans von Bülow. The diaries also help us disclose Paul Natorp’s own musical predilections. His musical repertoire ranged from Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann and Brahms, to Wagner.

Notwithstanding all of his fondness of music, which manifested itself in his piano playing, in his attendance of concerts and his compositional work, Natorp’s main work of his life was philosophy. Up to the final years of his life, he composed music more as an amateur, pursuing the aim of self-perfection. Let us make the assumption that music in this context was for him a certain type of continuation of his own philosophical quests, which took place under the sign of artistic creativity.



All the more remarkable was the mastery which the composer achieved with his own efforts.

In the early period of his musical creativity Natorp turns to the genres of piano music which were developed by his favorite composers. He recreates certain elements of the styles of Bach and Brahms, combining them in his own compositions, establishing the commonality of their musical language, regardless of the differences of their styles and epochs under the sign of which they composed music. At times there appear intricate connections with Beethoven's piano style and, more indirectly – with that of Schumann. At the same time, it is impossible to speak of imitation or direct derivations. Natorp reflects what is the closest for him in the works of these composers in an original manner.

Among the composer's piano works from his early period, most significant are his *Three Preludes and Fugues*. During the Romantic era not all composers expressed interest in counterpoint. This can be explained by the diverse approaches towards the unfolding of musical content, a different character of figurativeness and a different type of procedurality the new era was characterized for. Nonetheless, for many composers the study of composition was connected with a mastery of the forms of the Baroque era. In this connection, mention must be made of Felix Mendelssohn, Carl Zelter and Robert Schumann, who were actively supportive of attracting the audience's interest in Bach's compositions. For Frederic Chopin Bach's Preludes and Fugues presented the chief material for preparation for performances. Numerous other examples may be cited and augmented in quantity.

The contrapuntal forms, including those of the fugue and fugato, were

actively incorporated by the Classicist composers, especially frequently in the finale movements of their symphonies, sonatas and works for chamber ensemble. Numerous examples may be found in the works of Beethoven, Mozart and other masters. However, the mere incorporation of contrapuntal forms in itself does not connect the works of the Romanticists with Bach. In the conditions of the new style, the textural-compositional technique presents itself as entirely different. For this end, let us cite as examples the Six Fugues on the Theme of BACH by Schumann and the *Six Preludes and Fugues* for piano, opus 35 by Mendelssohn.

In the Romantic era the genre of the Prelude also obtained its well-known independence and self-sufficiency, so features of the baroque style appear in some of the preludes only in a romanticized reflection. At the same time, many of the preludes by Clementi, Moscheles and Beethoven preserve the baroque features of this genre: a through musical form, improvisational qualities and figuration as the basis for motion.

Structurally Natorp's Preludes and Fugues follow the example of J. S. Bach in that the unchanging motivic textural-harmonic idea always lies at the basis of his Preludes, while the subjects of the Fugues are created in correspondence with the prescribed rules. Nonetheless, Natorp never uses these elements from the point of view of stylistic replication. On the contrary, his Preludes turn out to be closer in character to the genres of romantic pieces that are contemporary to him, similar to the intermezzo, while the Fugues are distinguished by a freedom in the construction of the themes and the significant role of homophonic textural forms.

Not infrequently, the homophonic-harmonic structure of the Preludes becomes texturally close to the organ-like instrumental musical statement. This is especially true regarding *Prelude No. 1* in *E minor*, endowed with a *Largo* tempo, in which the thick chordal-octave texture from the very beginning creates a monumental, resonant, capacious sound against the background of the sustained pedal-point in the bass. The homophonic oratorically solemn beginning of the Prelude is close in its style to the introductory sections of Bach's organ toccatas. The composer divides the entire sounding range into two strata. The first plays the role of a powerful support in the form of a deep bass (similar to the organ's pedal) and the thick arpeggios gathering into a chord (against the background of the root pitch *E* the chords *SII^b* and *DDdim7* are sounded out). The second recreates the pathetic declamatory melodicism of Bach's style, the expressivity of which is strengthened by trills. Additional expression is provided by a massive octave and chordal doubling of the main melodic voice. In addition, the aspiration to recreate the particularities of the organ sound leads to the application of various levels of volume according to the principle of terraced dynamics (without any diminuendos or crescendos). In addition, the registers are juxtaposed in contrasting ways.

The key of *E minor* in Bach has been frequently connected with a lyrical-tragic figurativeness. In the same manner this key also makes its appearance in Natorp's Prelude in *E minor*. However, the figurative structure of the Prelude corresponds not only to the grandeur of Bach, but also that of Liszt with the dramatic sound and the waves of diminished chords characteristic for him. The rhetorical basis characteristic of

the Baroque era can be clearly traced. From the first measures, our attention is drawn by the motive assembled on the basis of a trill, possessed of the meaning of exclamation (*exclamatio*).

In the structure of the Prelude, two sections stand out, delineated according to the principle of the old historical binary form (with elements of the recapitulation present). Within the respective sections the thematic unfolding occurs in stages: the introductory arpeggios with the trills in the melody lead to an unstable balancing on the pedal point *D*. On this stage the imitational motion of the higher and middle voices in the opposite directions appears. In the area of the cadence of the first section the pedal point of the dominant key is established and the initial statement of the musical material returns.

The second section is built in correspondence with the first and on the basis of a consistent transition from the dominant (*D*) through the subdominant (*S*) to the main tonic key of *E minor*. The alteration of the textural designs is similar to the first section, yet more diverse in terms of its contrapuntal writing.

1 section	2 section
<i>E minor – B minor/major</i>	<i>B minor/major – E minor</i>
Pedal point T – pedal point D	Pedal point is absent

The three-voice fugue is built on the basis of the harmonic idea of the Prelude: the initial motive is endowed with a lowered II degree, and, overall, the motivic structure is based on the figure of the *saltus duriusculus* (chromatic intervals and leaps). Such a construction of the fugue subject is declamatory, since semantically it conveys various shades of excited speech (Example No. 1).



Example No. 1 Paul Natorp. *Fugue in E minor* (subject)



The development of the Fugue combines the contrapuntal and the homophonic-harmonic textures. The first episode marks the appearance of arpeggiated chords reminding of the Prelude and comparable to the textural development of the homophonic theme. Prior to the developmental section we hear the homophonic-harmonic retransition with concisely perceptible functions of the chords: the cadential – the dominant – the tonic.

The developmental section presents truncated imitational statements of the fugue subject. At the center of this section a lyrical episode is formed containing a statement of the subject in a duo of the top and the bottom voice, however, on a figured pedal point of the lower voice. The statement of the subject in the top voices, although accompanied by countersubjects in the middle voice, at the same time, also contains a harmonic accompaniment of arpeggiated chords. In addition, the fugue is twice interrupted by pauses which completely halt all motion of the musical material.

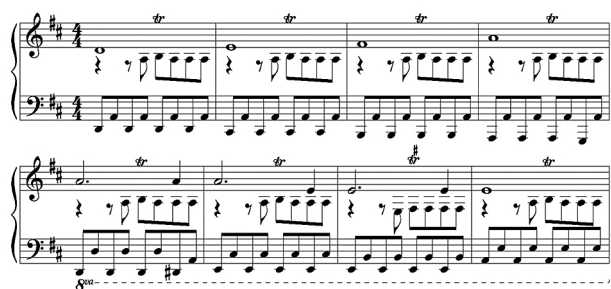
The features noted by us testify of a romantic interpretation of the small cycle by Natorp. First of all, the piano in the E minor cycle is interpreted virtually as an organ. The placement of the contrapuntal voices resembles the registral placement of the timbres of the organ, while the density of the chords in combination with the pedal points creates the impression of a large spatial diapason. The abundance

of trills in the melody and of arpeggios in all the voices creates a colorful vibration, the background voices are timbrally diversified, and the doublings are conducive to filling up the space. Such a type of texture is close to Liszt's arrangements of Bach's organ works. Similar to Liszt, Natorp adds accompaniment to the fugue subject, and also disperses the statements of the subjects among fragments in the middle voices. As a result, a unity of rigorous organization and free emotional utterance is achieved.

The piano Preludes are free in their form and endowed with their own romantic means of expression. Certain motivic, harmonic and tonal coloristic tints appear in them, such as, for instance, in the *Prelude No. 2 in D major*. Let us turn our attention to the key, which was used by Bach in the context of bright, elevated, jubilant images. Natorp's interpretation of tonality causes us to remember Schubert and Brahms in their simplicity and graciousness. The song-like basis of the melody in its separate intonations is similar to the utterances of the forest king in Schubert's song "*Der Erlkönig*," especially upon the second statement of the theme (see Examples No. 2; 3).

Example No. 2 Franz Schubert. *Der Erlkönig*



Example No. 3 Paul Natorp. *Prelude No. 2*

In contrast to the first Prelude, here we can also observe the connection with the genre pieces of the Romantic era, for example, Brahms' *Intermezzi*, Schubert's "*Moments musicaux*" or Schumann's lyrical songs.

The fugue subject, intonationally close to Bach's *Fugue in D major (Well-Tempered Clavier, Book I, No. 5)*, punctuates the character of the Preludes by its jocosity and elegance, resembling music for the harpsichord. During the process of development and in the conclusive section of the fugue song-like intonations demonstrate themselves distinctly. At the same time, in the second Fugue the contrapuntal technique turns out to be more diversified, despite the usage of techniques of homophonic writing (the pedal point upon the transition to the recapitulation, as well as the doublings in the conclusive section).

In *Prelude No. 3* in *E-flat major* the Bachian element begins to manifest itself in the uniform motion of the chords of the accompaniment in stepwise rhythm. The main theme of the preludes resembles chorale melodies. Calm, staid, concluding with a characteristic suspension with a trill directed towards the root tone, the melody of the Prelude symbolizes dignity and nobleness. In counterbalance to it, the fugue subject is impulsive, unsteady, permeated with chromatic melodic turns and secundal intonations resembling sings. Just as in

the other Preludes and Fugues, the third cycle makes ample use of ornamentations, rhetorical figures and a full-sounding organ texture. The third Fugue even incorporates a lengthy pedal point resembling the sound of an organ pedal.

The type of counterpoint in all of the Fugues is melodic-linear. The homophonic style penetrates into the fugues, especially the conclusive sections, where at times the sound reaches an orchestral scale and density. The composer makes broad use of extraction of motives from the fugue subject and amalgamates the texture, complementing certain independent voices with added chords. Some of these completions possess the character of improvised cadences (*Fugue No. 3*).

Paul Natorp's small cycles are the result of the composer's contemplative work on his own style, reflecting the characteristic tendencies of the era of late Romanticism. Turning to the music of previous eras, Natorp connects features of baroque and romantic composition, moreover, aspiring towards a sense of organic unity. His artistic ideas brought him towards greater self-sustenance in terms of form and developmental techniques, they are stylistically consistent and compositionally integral.

Stemming from the understanding of music as perceived by the Ancient Greek philosophers, first of all, by Plato, who saw in harmony the basis of concord as the condition for perfection of the spirit, Natorp in his aspiration to cultivate a highly developed personality also counted on the reconciliation of all sorts of contradictions. Moreover, his very life may be viewed as a model of a thoughtful attitude towards himself, the world of nature and world of human beings surrounding him, in order to avoid overt dissonances in his interactions with both worlds.



It is noteworthy that the leading role of the ethical element which Mikhail Karpychev interprets from the position of the transforming function of the art of music,¹ runs like a golden thread through Natorp's entire philosophy of education. This is all the more significant that the ethical component is directly connected with the spiritual formation of the human being, a testimony of which may be found in the research work by Polina Volkova and Victor Shakhovskoy. [4, pp. 187–198] For this reason, in each of his musical works the composer, first of all, manifests a certain artistic idea. That circumstance is self-explanatory that by emphasizing the significance of the ethical directedness of his philosophical-aesthetic works, Natorp turns to the authority of Beethoven, Michelangelo and Rembrandt.² In the present context the unity of aesthetic principles penetrating both Natorp's philosophical studies and his musical oeuvres becomes all too apparent. Herein lies the guarantee of the interest towards the German philosopher-composer on the part of Chinese intellectuals, too.

The fact of the matter is that the spiritual-moral experience of human achievement turns out to be within the focus of Chinese philosophy presented by the name of Confucius. It is well-known that for the Chinese philosopher music demonstrated itself as a marker "of the universal law, <...> on account of which the concepts basic for music turn out to be such categories as freedom, measure, harmony, etc." [5, p. 45] It is important to emphasize that the indicated categories correlate with the conception of *jen*, which presents itself in the capacity of the foundation of music, "...for if the human being does not possess *jen*, how could he observe rituals? If a human being is not endowed with *jen*, what music can there be?"³ Analogously, Natorp connects with

the harmony which determines the essence of the art of music true morality, which also corresponds to Schumann's position. In his valediction addressed to young musicians, Schumann observed that the laws of morality are the same as the laws of art⁴.

To return to the music of Natorp, it must be emphasized that for the composer the ideal during the course of his entire life was formed by the German classics – Bach, Beethoven, Wagner and Brahms. The music by these composers, which is permeated with philosophy, fascinated Natorp, and – unlike Nietzsche, who at first venerated Wagner, and then renounced his icon, – attracted him up to his last breath. It is apparent that in his early works for piano there was a philosophical-artistic reevaluation of the music of the past, and on that basis the composer's own approaches were formed.

Overall, Paul Gerhard Natorp's Preludes revive the baroque tradition of improvisation, and at the same time their character reflects both church and concert or chamber performance. In his Fugues Natorp adheres to the canon only in their expositions, since during the process of development the fugal character of presentment of the musical material is displaced by a freer type, and sometimes new homophonic themes are brought in. These new themes then become contrapuntal in their essence. Frequently the new themes obscure the fugue subject, so that it turns out to be already difficult to highlight it in the dense flow of the sounds. A special characteristic feature is presented by the inclusion of lyrical contrasting episodes into the developmental part of the fugue, similar to the lyrical episodes in the Fantasies of Schumann and Liszt. Such episodes are brought in by the method of contrasting juxtaposition, which demonstrates of the resemblance of these fugues with other genres of the Romantic era.

It would seem that Natorp's piano compositions correspond quite well to the influences of his era, which demonstrated an unswerving aspiration towards the attainment of harmony, balance and clarity in the conditions of the disintegrating tonal-harmonic connections and the looseness of

musical forms. For this reason, in his musical output the connections are discovered more clearly with the Baroque and Classical eras, as well as with counterpoint. Natorp, as well as his contemporaries, Brahms, Bruckner and Reger, realize the important unifying and stabilizing role of the art of the past.

Notes

¹ For more on this question see: Karpychev M. G. Eticheskiy aspekt preobrazuyushchey funktsii muzykal'nogo iskusstva [Ethical Aspect of the Transforming Function of Music]. *Idei i idealy* [Ideas and Ideals]. 2016. No. 1 (27). Vol. 1, pp. 109–123.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-1.1-109-123

² “If Beethoven, Michelangelo and Rembrandt had not embedded spiritual might and virtue of formative will into their works,” Paul Natorp writes, “then the simple play of tones, lines and colors, light and shadows would not have exerted such a profound impact on the listeners and the views.” For more on this subject see: Natorp P. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Compiled by V. A. Kurennoy. Moscow: Territoriya budushchego Press, 2006. 384 p. (Universtetskaya biblioteka Aleksandra Pogorelskogo [Alexander Pogorelsky University Library]).

³ For more on this question see: Guo Shaoying, Huang Zehuan. *Muzyka v predstavlenii kitayskikh mysliteley: pro et contra* [Music in the Perception of Chinese Thinkers: Pro et Contra]. *Iskusstvo kak sotsiokul'turnyy proekt* [Art as a Sociocultural Project]. 艺术以社会文化 项目研究: Collective monograph. Saratov; Moscow: Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire, 2021, pp. 16–34.

⁴ It possible to become absolutely convinced of the validity of these words by familiarizing oneself with the research work by N. Sayenko, V. Kortunova, P. Volkova and E. Pupysheva which is focused on the search for harmony by a contemporary artist – the protagonist of Takeshi Kitano's film “Achilles and the Tortoise.” For more on the subject, see: [6].

References

1. Ebanoidze I. A. Nitzshe, muzyka i muzyka Nitzshe [Nietzsche, Music and Music]. Ebanoidze I. A. Nietzsche & Music. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2020. No. 3 (771). pp. 185–195. <https://doi.org/10.34690/95>

2. Go Shaoin. Two Fantasy Pieces by Paul Natorp for Piano. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Journal of Musical Science]. 2022. V. 10, No. 1, pp. 72–79. (In Russ.)

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-72-79

3. Go Shaoin. Violin Sonata *fis moll* by Paul Natorp in the Context of Genre Development. *Bulletin of the Adyghe State University*. 2021. No. 2 (277), pp. 189–195. (In Russ.)

<https://doi.org/10.53598/2410-3489-2021-2-277-189-194>

4. Volkova P. S., Shakhovskiy V. I. Spirituality in the Aspect of Art. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 187–198. (In Russ.)

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198



5. Huang Zehuan, Wu Zhofen, Guo Shaoying. Music in the Space of Metaphysics (on the Example of the World Philosophical Heritage). *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 43–58. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.043-058>

6. Saenko N. R, Kortunov V. V., Volkova P. S., Pupysheva E. L. Spiritual Independence of an Artist's Personality in Postmodernity. *Utopia y Praxis Latinoamericana*. 2020. No. 25 (7), pp. 62–69. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4009598>

Information about the authors:

Polina S. Volkova – Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Ph.D. (Philology), Professor at the Department of Music Upbringing and Education.

Guo Shaoying – Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

Huang Zehuan – Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

 **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ** 

1. Эбаноидзе И. А. Ницше, музыка и музыка Ницше // Музыкальная академия. 2020. № 3 (771). С. 185–195. <https://doi.org/10.34690/95>

2. Го Шаоин. Две пьесы-фантазии Пауля Наторпа для фортепиано // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 72–79. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-72-79

3. Го Шаоин. Соната для скрипки *fis moll* Пауля Наторпа в контексте развития жанра // Вестник Адыгейского университета. 2021. № 2 (277). С. 189–195. <https://doi.org/10.53598/2410-3489-2021-2-277-189-194>

4. Волкова П. С., Шаховский В. И. Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 187–198. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198

5. Хуан Цзэхуань, У Чжофэнь, Го Шаоин. Музыка в пространстве метафизики (на примере мирового философского наследия) // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 43–58. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.043-058>

6. Saenko N. R, Kortunov V. V., Volkova P. S., Pupysheva E. L. Spiritual Independence of an Artist's Personality in Postmodernity // *Utopia y Praxis Latinoamericana*. 2020. No. 25 (7), pp. 62–69. <http://doi.org/10.5281/zenodo.4009598>

Информация об авторах:

П. С. Волкова – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования.

Го Шаоин – аспирант кафедры музыкального воспитания и образования.

Хуан Цзэхуань – аспирант кафедры музыкального воспитания и образования.

Received / Поступила в редакцию: 01.03.22

Revised / Одобрена после рецензирования: 28.03.22

Accepted / Принята к публикации: 05.04.22





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

International Division

Origin article

УДК: 782.7

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.104-122

***Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno:* the Original Score Examined**

Pavel V. Lutsker

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

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

Abstract. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* was the first comic opera, which opened the Venetian era in the history of opera buffa. Contemporary dictionaries name Carlo Goldoni (text) and Vincenzo Legrenzio Ciampi (music) as its authors. The detailed review of the manuscript (preserved in the Estense Library in Modena) undertaken in the article for the first time, reveals the original “pasticcio” nature of this opera. An analysis of the handwriting and various markings shows that the score contains musical material representing two different productions of the opera: the Venice premiere in 1749 and a performance in London in 1755. Ciampi, who wrote about one third of all the musical numbers for the Venetian premiere of the opera in 1749, was apparently joined in his work by other composers. For the London production in 1755 Ciampi added a newly composed portion of musical numbers, however, still almost a quarter of the entire score remained consisting of insertions of music by other composers. The surviving music also makes it possible to establish exactly what material from the Venetian production was used in the parodies on this opera composed in Paris: *Bertholde à la ville* by Louis Anseaume (1754) and *Le Caprice Amoureux, ou, Ninette à la cour* by Charles-Simon Favart (1755). The study of *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* expands our understanding of the practices of opera buffa at the early stage of its history.

Keywords: Carlo Goldoni as librettist, Vincenzo Ciampi, opera buffa, pasticcio, textology of 18th century opera

For citation: Lutsker P. V. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno: the Original Score Examined.* *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship.* 2022. No. 2, pp. 104–122.
DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.104-122

Acknowledgments: The author is grateful to Dr. Stuart Campbell (Glasgow) and Dr. Inna Naroditskaya (Chicago) for help with translation.

Международный отдел

Научная статья

***Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*: исследование оригинальной рукописной партитуры**

Павел Валерьевич Луцкер

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

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

Аннотация. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* – первая комическая опера, открывающая венецианскую эру в истории оперы буффа. Современные справочники и словари указывают в качестве её авторов К. Гольдони (либретто) и В. Чампи (музыка). Детальное исследование рукописи из Библиотеки Эстензе в Модене, впервые предпринятое в настоящей статье, подтверждает предположение, что оригинальная постановка представляла собой пастиччо. Анализ почерка и разнообразных помет в рукописи показывает, что партитура включает музыкальный материал двух разных постановок: венецианской премьеры 1749 года и спектакля в Лондоне в 1755 году. Чампи, написавший для венецианской премьеры около трети всех музыкальных номеров, очевидно, не был единственным автором. Для лондонской постановки он добавил порцию вновь сочинённой музыки, однако не менее четверти материала в партитуре всё ещё представляет собой чьи-либо посторонние вставки. Сохранившаяся музыка даёт также возможность более точно установить, что из венецианского оригинала было использовано в парижских пародиях на эту оперу: *Bertholde à la ville* (1754) Луи Ансома и *Le Caprice Amoureux, ou, Ninette à la cour* Шарля-Симона Фавара (1755). Исследование оперы *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* расширяет наши представления о практике бытования жанра оперы буффа на раннем этапе его истории.

Ключевые слова: Карло Гольдони как либреттист, Винченцо Чампи, опера буффа, пастиччо, текстология оперы XVIII века

Для цитирования: Луцкер П. В. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*: исследование оригинальной рукописной партитуры // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 104–122. (На англ. яз.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.104-122

Благодарности: Автор выражает благодарность д-ру Стюарту Кэмпбеллу (Глазго) и д-ру Инне Народицкой (Чикаго) за помощь, оказанную в переводе данной статьи.

B*ertoldo, Bertoldino e Cacasenno* is a *dramma comico per musica* performed in the Venetian Teatro San Moisè on 26 December 1748 at the very beginning of the carnival season.¹ [1, p. 55] It was the first fully independent attempt of playwright Carlo Goldoni to try his hand in the genre of large-

scale musical comedy that had recently arrived in Venice from the southern cities of Italy – Naples and Rome. However, Goldoni did not feel at ease in what was evidently a new field for him, and his name was not mentioned on the title page of the printed libretto (as well as the name of the opera's composer). Quite

possibly it could be the result of working in tremendous haste that accompanied the preparation of the spectacle, since very little time (about one month only) was given to the process of the opera's creation and rehearsal. But it cannot be denied that Goldoni most probably was not counting on the great success of opera and therefore did not wish to disclose his name to the public ahead of time. Nonetheless, the opera must have enjoyed some success, since its performances quickly moved beyond Venice and spread out to many cities in Italy and abroad.

At the present time there are no doubts about Goldoni's authorship of the opera text: the libretto was included in the first print of the collected works that Goldoni prepared himself and published in 1753 in Venice.² It is quite different with the opera's music, i.e. there is still no consensus on the issue of its musical authorship. Most of the dictionaries and reference books claim as the author Vincenzo Legrenzio Ciampi (c.a. 1719–1762) – an Italian composer, who was very active in Venice in the late 1740s. The opinion has been expressed, however, that Ciampi was not the only composer who participated in the creation of the work, and the names of some others have been mentioned along with him. To a certain degree, the beginning of this controversy was given by Goldoni himself in his preface to the printed libretto, where he wrote about the opera's arias: “As for the arias, some of them are lawful and natural daughters of the book, some were added, others are spurious, and others conceived in adultery, inserted for convenience and pleasure of the virtuosi, etc.” [*Circa le arie, alcune sono figlie legittime e naturali del libro, alcune addotate, altre spurie ed altre adulterine per comodo e compiacimento de' virtuosi, onde, eccetera*].³ Though, already in the 18th century Ciampi's name as the composer of the music of *Bertoldo* appeared

sporadically, among other places, on the title pages in librettos for the performances in Bologna (1751), Paris (1753), Ferrara (1755), Piacenza (1758), Munich (1759), Brunswick (?1759), Prague (1760), and in two London-based performances (1755 and 1762).⁴

History seemed to place Ciampi in the second tier (if not the third) among the composers whose artistic achievements are presently known only to music specialists. Public discussion involved only one short work by him – the aria *Tre giorni son che Nina*, which is still performed and appreciated at the present time. In the 19th century this aria was attributed to Pergolesi, a claim disputed and disproved by several scholars who argued in favor of attributing the authorship to Ciampi.⁵ Overall, the musical legacy as well as the life story of Ciampi, which has received little scholarly attention, remains largely unexplored and replete with uncertainties and contradictions. For example, it was asserted that Ciampi participated in the production of his *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* at the beginning of the Venetian carnival of 1749 (including undertaking the work of composing music for it). However, according to some reports, at that exact time Ciampi was, in fact, in London, where he directed the production of several comic operas played by Giovanni Francesco Crosa's Company at the King's Theater.⁶ Although this and many other discrepancies call for an investigation, this article focuses specifically on Ciampi's relationship to the opera *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*.

In the present day the opera is not found in repertoire of any opera company. Nevertheless, it enjoyed success and wide popularity two-and-a-half centuries ago. The historical significance of *Bertoldo*, however, is defined not only by its appreciation by the fans of eighteenth-century music. In many respects, *Bertoldo* played a critical role in the



development of the genre of comic opera and in the emergence of Goldoni on the operatic horizon. *Bertoldo* marked a turning point in his theatrical career. Even before 1748 Goldoni revealed his keen interest in the operatic genre, perhaps envisioning himself next to the operatic colossus Apostolo Zeno (1668–1750) and Pietro Metastasio (1698–1782). However, his initial efforts brought little success, partly because of Goldoni's natural predisposition to comic rather than serious opera. Venetians did not show much interest in comic opera at the time before Goldoni escaped the city (in 1743). Returning to Venice five years later, Goldoni found a very different picture – comic opera arriving from South Italy had become the greatest fashion in Venice. Witnessing this occurrence, Goldoni, while fulfilling his contract writing plays for Girolamo Medebach's theatre troupe, simultaneously began creating librettos for comic operas for the Venetian off-venue theaters.

Although today Goldoni is known as a master playwright, during his lifetime his plays captured the audience in Venice very sparsely and were rarely performed elsewhere. [2] In contrast to this, *Bertoldo* – Goldoni's very first experimental work on the new field – only one year following its premiere performance in Venice was staged in Milan, Padua and Verona. Two years later it was performed in Bologna and in 1753 it received its recognition in Paris. Upon the order of Frederick the Great, *Bertoldo* was produced in Potsdam in 1754, after that enjoyed performances throughout Europe, including its premiere in St. Petersburg in 1761. Some of the later comic operas composed to Goldoni's librettos matched an equal or even greater amount of success, which made him one of the most famous librettists of the 18th century, however, *Bertoldo* was the first opera that opened for him the path towards this position.

Bertoldo played a major role in the establishment of the genre of comic opera. The beginning of the famous *Querrelle des Bouffons* is often associated with Pergolesi's *La serva padrona* performed by an Italian touring company of Eustacchio Bambini in Paris's *Académie Royale de Musique* on September 1, 1752. The premiere of *Bertoldo* on the same stage one year later is mentioned less often, even though Goldoni's *Bertoldo* inspired the parody vaudeville *Bertholde à la ville* by Louis Anseaume (The St. Germain Fair Theatre on March 9, 1754). Goldoni's *Bertoldo* was also followed by Charles Simon Favart's parody opera pasticcio *Le Caprice Amoureux, ou, Ninette à la cour*, which premiered at the Hôtel de Bourgogne on 12 February 1755 and performed there for two seasons. These early examples of the French *opera comique* followed the storyline, protagonists, and details of Goldoni's *Bertoldo*. [3, pp. 262–289] The formulas adopted from Goldoni's work, could also be traced in many librettos of comic operas created in second half of the 18th century. At the center of these comic operas is a simple peasant girl who finds herself in aristocratic circles and withstands the temptations of “high society”. The most significant example is the opera *La Contadina in corte* by Antonio Sacchini composed to a libretto by Niccolò Tassi, which enjoyed high popularity for ca. 20 years after its appearance in 1766.

Bertoldo not only influenced the French *opera comique* but also played a critical role in the development of comic opera in Italy. Already in this first work, Goldoni had demonstrated his ingenuity and unusual approach. For example, in the Neapolitan *commedia per musica*, which flourished during the 1730s and 1740s (for example, in the exceptionally popular libretti by Gennarantonio Federico), the libretto typically focused on young wealthy urbanites,

whose amorous relations ended up becoming complicated by an *incognito*-character (often a friend with concealed or obscure origin and family) and incidental obstacles (often caused by parents who made their own plans for the future of their children). In contrast to this Neapolitan formula, Goldoni divides the characters in his libretto into two groups: the rural family of Bertoldino, including his father Bertoldo, his wife Menghina, and his son Cacasenno, on the one hand; and the court of King Alboin with his wife Ipsicratea, his sister Aurelia, and her betrothed Erminio, on the other hand. This type of unusual grouping of characters could be determined by a specific theatrical troupe which at that particular season could consist of four comic singers and also several high-priced singers of the heroic-gallant style. Goldoni made a bold decision and constructed his libretto from the collision between the simple patriarchal peasant world of Bertoldino's family and the court society of the legendary Langobardic King Alboin, who founded his kingdom in north Italy in the 6th century. Being fatigued by his bustling life in the capital city of Verona and by the constant quarrels with his jealous spouse Ipsicratea, the King ventured a voyage far into the country. He was informed that many pretty peasant women lived there, but one of them was exceptionally beautiful and lovely – Menghina, who lived close by to that area. The gallant King, desiring to become acquainted with her, invited the whole family to visit the court. But the appearance of Bertoldino's family at the court sowed discord in the upper-class society and disturbed the harmony and peace in Bertoldino's family itself. As a result everyone was upset, so the King bade farewell to all the family members, and permitted them go back home. In contrast to the socially homogeneous world of the previous operas, restricted to the sphere of private interests, Goldoni presented in his *Bertoldo* a society

divided into diverse social layers. He did not stress their irreconcilable antagonism. Unlike Giulio Cesare Croce, whose ideas and images guided him,⁷ Goldoni did not emphasize the peculiarities of peasant characters. Instead Goldoni devised for his village persons a language that conveyed the philosophy of *common sense*. As a result, Goldoni's comic libretto is profoundly humanistic, filled with the most burning issues of those days and transmitted the ideas and perspectives that the generation of the enlightened intellectuals brought to the public.

The success of the production of *Bertoldo* was hardly the consequence of its artistic perfection. The opera was composed quite quickly, completed in a rough-and-ready fashion. Thus it was Goldoni's skill and originality that brought to life this type of spectacle, endowing the Italian (and subsequently the European) comic opera with an impulse for a new direction. This is the reason why the opera *Bertoldo*, *Bertoldino* and *Cacasenno*, the circumstances of its origin and the qualities of its character deserve meticulous study.

American researcher Oscar George Sonneck was the first who tried to solve the problem of authorship for this opera. In the article *Ciampi's 'Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno' and Favart's 'Ninette à la Cour'*. *A Contribution to the History of Pasticcio* he compared many variants of the available libretti and came to the conclusion that in most of them the list of musical numbers and the configuration of actions had been heavily revised, and most parts of the text differ between each other radically, thereby, deviating from the original Venice libretto.⁸ Sonneck concluded that in the musical sense *Bertoldo* was first and foremost a pasticcio. However, at the time Sonneck wrote his article, no score, of the opera had been discovered yet, and Sonneck could



have only relied upon dozens of accessible 18th-century printed librettos, as well as on certain published musical numbers from the Paris (1753–1755) and London (1755) performances. In contrast, nowadays there is at least one extant score that definitely dates back to the beginning or middle of the 1750s. Examination of this score allows us to clarify the issue and resolve numerous questions which had been previously considered insoluble.

The manuscript of *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* is kept in the Department of Rarities of the Estense Library in Modena.⁹ The score consists of three volumes (in accordance with the number of acts) bound together from separate compilations of ten-staff music paper in a motley format, where the different arias, ensembles, recitative scenes and choral numbers are written in various handwritings. A major part of the latter is notated on different types of music paper and is written in the same fashion, which bears clear features of a hasty type of handwriting, i.e. a careless type of notation of letters and notes, many corrections and strikethrough lines, followed by inclusion of separate pieces of music paper (either empty or notated) with traces of sealing wax in the places where these insets were evidently cancelled and withdrawn. All this imparts to the described parts of the score, the outward appearance of a working score (draft), or an autograph manuscript, probably, by Ciampi himself.¹⁰ Several musical numbers are also written by the same hand, which from now on we should indicate as an ‘*aut*’ (autograph). However, with the exception of these few numbers, all the rest have the appearance of clean copies fixed on other sorts of paper and apparently written by several different copyists’ hands.

An analysis of the handwriting makes it possible to distribute all the musical numbers in accordance with a certain system.

Somewhat less than half of the opera’s arias (13) are written by one particular copyist (here and further in the text his hand is marked as a ‘*h. A*’) who introduced to the score quite a lot of additional information. So, by using the textual insertion “*di Vincenzo Ciampi*” twelve times in the upper right corner of the title pages, he mentions the actual composer of these musical numbers. Seven of them include in the left corner an inscription of the name of the performers to whom this aria was evidently consigned. These are: *Sig^{ra} Paganina* (i.e. Maria Angiola Paganini), *Sig^{re} Paganini* (i.e. Carlo Paganini) and *Cosime* (Giuseppe Cosmi), *la Puttella* (?).

Another group of six numbers is written in a similar, but slightly varied handwriting, which we mark as a ‘*h. B*’. In these numbers annotations about the composer are absent, but instead of them in four cases in the upper right corner some other performers’ names can be found, i.e. *Ninetta* (i.e. Ninetta de Rosennaw), *Tedeschini* (i.e. Christian Tedeschini-Koerbitz), *Castelli* (i.e. Anna Castelli). Two residual numbers of them are the choral scenes.

The third group of numbers (which also contains six pieces) forms music written by one more type of handwriting (‘*h. C*’). No records about the composer or performer can be found here. In addition, five of these arias are written as a reduced, rather than a full score: only the vocal and bass lines are present.

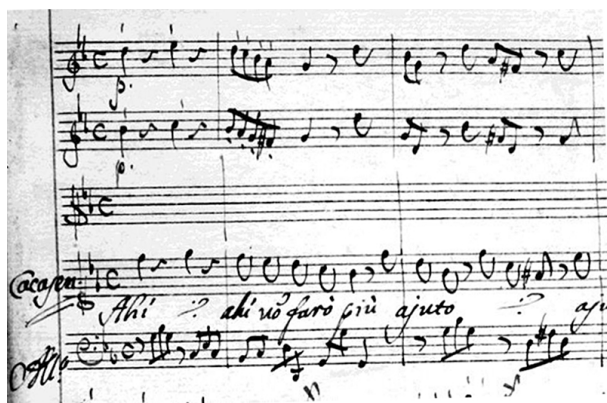
All these three groups together establish nearly the whole content of the Modena score with the exception of two more arias written by different handwritings (‘*h. D*’ and ‘*h. E*’), as well as one duet and two variants of a final chorus fixed in a handwriting that is very similar to the one in most of the recitatives, i.e. ‘*aut*’ (see II. 1–7). The Overture exists in the manuscript as a bass line only.



a) ?autograf ('?aut')
'Cara sei tu il mio bene' – Re, Regina (Act II, sc. 16)



d) Copyist C ('h. C')
'Torbida notte intorno' – Regina (Act II, sc. 7)



b) Copyist A ('h. A')
'Ahi ahi, non farò più' – Cacasenno (Act I, sc. 7)



e) Copyist D ('h. D')
'Basta ch'io sia fedele' – Regina (Act I, sc. 1)



c) Copyist B ('h. B')
'Un volto amabile' – Erminio (Act I, sc. 3)



f) Copyist E ('h. E')
'Maledetti quanti siete' – Bertoldino (Act II, sc. 3)

Il. 1. Examples of handwriting (a – f)
from the manuscript copy of opera *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* by Vincenzo Ciampi (?)



At this stage of analysis two principal assertions must be put forward. First, from all the opera numbers, only twelve that are marked with the record of Ciampi's authorship have a good claim to be considered authentic and undoubtedly created by him. Attribution to other composers requires additional evidence and arguments. One of them must be admitted as very problematic – namely Menghina's aria "Io so quel che costumano" (Act I) written by the 'h. A.' "per la Sig^{ra} Paganina" (as it is fixed in the left upper page corner), but without any indication of Ciampi as the composer. Whether this was simply the carelessness of their copyist, or a sign of different authorship of that aria, it is

still unclear. Second, the record of the performers' names give us the key for associating the numbers with a particular opera performance, or performances. The set of names in the first group of numbers (written by the 'h. A') must be an indication of the Venice première during the Carnival season of 1748–1749,¹¹ while the second group (written by 'h. B') refers to the Covent Garden performance of 1755.¹² It is known that Ciampi took part personally in the preparations of London productions and, most probably, in Venice premiere too.¹³ For the sake of proceeding to the next step of the analysis, and coordinating many various sides of the manuscript score, we assembled all the basic information together in Table 1.

Table 1. Complete summary description of the handwritten score of the opera *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*

Page No.	Scene No.	Personage/ part	Text of original version	New texts (replacements / insertions)	Notes	Hand	Author	Performer
p. 10		Ouverture	Allegro-Andantino- Allegro	{only Basso part}				
ATTO I								
p. 1	I, 1	Regina	[Bastan gli affanni miei]	Basta ch'io sia fedele	{reduced}	hand D		
p. 12	I, 1	Coro	[Amor discenda lieto]	L'amor vero il grato affetto		hand B		
p. 6	I, 2	Aurelia	Infelice chi vi crede			hand A	(di V.C.)	
p. 16	<i>Orig^{le} 1734 – Primo atto – Di Vincenzo Ciampi</i>						hand A	
p. 18	I, 3	[Erminio]	→	Un volto amabile		hand B		Ninetta
p. 50	I, 4	Bertoldo	Quando s'incontrano			hand A	(di V.C.)	Sig ^{re} Paganini
	I, 6	Re	[Sento che nel mio seno]	(absent)				
p. 22	I, 7	Coro	Qua si fatica			hand A	(di V.C.)	
p. 27	I, 7	Cacasenno	Ahi ahi, non farò più			hand A	(di V.C.)	
p. 30	I, 8	Menghina	Ciascun mi dice			hand A	(di V.C.)	Sig ^{ra} Paganina
p. 35	I, 9	Menghina	Io so quel che costumano			hand A	?	per la sig ^{ra} Paganina
p. 42	I, 10	Bertoldino	[Sento ohimè che il mio cervello]	Aver moglie è un brutto imbroglio	{reduced}	hand C		
	I, 12	Regina	[Teneri affetti miei]	(absent)				

	I, 14	Bertoldino	[Lasciate... Non potete...]	(absent)				
p. 63	I, 15	(Finale)	Ferma, ferma, non conviene			hand A	(di V.C.)	
ATTO II								
p. 70	II, 2	Menghina	Largo, largo alla signora			hand A	(di V.C.)	Sig ^{ra} Paganina
p. 75	II, 3	Bertoldino	Maledetti quanti siete			hand E		
p. 81	II, 4	Menghina	Se di me gelose siete			hand A	(di V.C.)	Sig ^{ra} Paganina
	II, 5	Re	[Ah che nel dirle addio]	(absent)				
p. 87	II, 7	Regina	[Confusi i miei pensieri]	Torbida notte intorno	{reduced}	hand C		
p. 91	II, 8	Lisaura	Son ancora picinina			hand A	(di V.C.)	per la Puttella
p. 97	II, 9	Cacasenno	Oh quanto contento			hand A	(di V.C.)	Cosime
p. 102	II, 10	Erminio	[Non ho in petto un core ingrato]	D'un core amato		hand B		Ninetta
p. 108	II, 13	Bertoldino	Zitto e bel bello			hand C		
p. 115	II, 14	Bertoldo	[Nessun faci il sostenuto]	Io non so dove mi sto	{reduced}	hand C		
	II, 15	Aurelia	[Superbo l'uomo irato]	(absent)				
p. 119	II, 16	[Regina]	→	Parto ma tu ben mio	{reduced}	hand C		
p. 121	II, 16	Re, Regina	Cara sei tu il mio bene			?aut.		
p. 132	II, 18	(Finale)	Vuo' conoscere quella marfisa			hand A	(di V.C.)	
ATTO III								
p. 141	III, 1	Erminio	[So che chi fido ha il core]	Quel labbro adorato	{reduced}	hand C		
	III, 2	Aurelia	[Se non dorme il vostro core]	(absent)				
	III, 3	Regina	[Non si dà maggior diletto]	(absent)				
p. 145	III, 5	Bertoldo	Voglio darvi un aricordo			hand A	(di V.C.)	
p. 150	III, 6	Menghina	Se la moglie vi tormenta			hand B		Castelli
	III, 8	Bertoldino	[A riveder io torno]	(absent)				
p. 156		[Cacasenno]	→	E viva che chiasso		hand B		Tedeschini
	III, 9	Re	[Finché bambino è amore]	(absent)				
p. 161	III, 10	[Coro]	→	E viva la campagna		hand B		
p. 167	III, 10	Coro	Che bel contento		{shortened}	?aut.		
p. 171		Coro	Che bel contento		{full var.}	?aut.		



Along with distributing all the score material in accordance with the styles of handwriting, the most important aspect here concerns the coordination between the textual content of the Modena score and a printed libretto from the Venice performance (1748–1749). In addition, the information about all the performers mentioned and Ciampi's authorship is included in Table 1, as is the information concerning the numbers of pages in the manuscript, the scene numbers in the original libretto, the characters, whom the numbers were (or were not) consigned to, and finally, all the resumable reductions, or curtailments – all that for more detailed representation.¹⁴

It is evident from Table 1 that a considerable part of the preserved score is founded on completely different texts, compared to Goldoni's first publication. Apparently, the Modena score does not represent the Venice premiere performance in its entirety, and as a result very complicated relationships reveal themselves between the supposed and unknown opera's original and the extant material.

First of all, as is shown in Table 1, all the numbers written by the 'h. A' coincide textually with the original libretto by Goldoni himself. It must be considered as an additional argument in favor of their affiliation with the Venice performance in 1748–1749. On the contrary, all the numbers written by the 'h. B' are virtually based on new texts. Therefore, it may be safe to assume that they were created later, most probably during the preparation of the Covent Garden performance in 1754–1755. This assumption is supported by oblique evidence on the first page of the London printed libretto: “NB. Musica intiera e nuova di sig. Vincenzo Ciampi” [complete and new music by Vincenzo Ciampi]. As it will be shown later, this statement is imperfectly truthful, but it can be interpreted as “for this performance

Ciampi composed a larger amount of music than earlier, and a part of it is quite new.” In any case, the statement compels us to assume that for the London performance Ciampi wrote a few new numbers, and consequently, his music in the Modena score may not be limited to the numbers inherited from the Venice performance. To a certain extent this can be confirmed by the compilation *The Favorite Songs in the Opera call'd Bertoldo by Sign. Ciampi*, printed by London publisher John Walsh in 1755, during the composer's presence in the British capital. This collection includes five arias and one duet, and as one may note, Ciampi is named here directly as the composer of the opera. Out of these six numbers only two coincide with those present in the Modena score. One of them is the aria *Un volto amabile* (Act I, sc. 3) written by the 'h. B' for “Ninetta” [de Rosennaw] on a new text. Another one is the duet *Cara sei tu il mio bene* (Act II, sc. 16) fixed by the hand that we mark as '?aut,' and its text originates in the Venice libretto. In the Modena score this number has on its pages no indications about Ciampi's authorship, but it is justified from the number's presence in Walsh's collection that this duet as well as the others numbers written by the '?aut' (two variants of Final choruses – Act III, sc. 10) belong to Ciampi's hand. We have also every reason to believe that all the other numbers written by the 'h. B' (even if having no mark “di Vincenzo Ciampi” and not coinciding with the original text by Goldoni) were written by him just for the singers in the London performance. However, it must be admitted that the Modena score remains incomplete not only in comparison with the supposed Venice original, but also with the London performance of 1755.¹⁵ Four arias printed by Walsh testify in favor of this: they were evidently used in the opera but nevertheless they are absent in the manuscript.

Searching for the proof to resolve the case, we must bring in more detailed examination of the vocal parts of the opera. As mentioned in the Walsh edition, two unrecognized arias are those of the protagonist of King Alboin, whose role was performed in London by the famous castrato singer Gaetano Guadagni. Another two involve the role of Queen Ipsicratea, which was performed by Eugenia Mellini. As can be induced from Table 1, not only these four arias, but the total amount of the King's numbers (with the exception of one duet mentioned above – Act II, sc. 16) as well as the major part of the Queen's role were dropped in the Modena manuscript. It is easy to notice that the parts of the opera's protagonists are presented in the score quite unevenly.

This feature can be clarified by the details of the opera plot discussed above. As may be concluded from the plot disposition, the opera following the characters' division comprises two stylistic spheres: the first one bears distinct marks of a comic opera, and the second one is inclined more towards gallant and heroic serious opera. What is really intriguing is that the London audience evidently still preferred (judging by the printed Walsh collection) serious style and elegant virtuoso singers like Guadagni to the more artless actors of the comic operatic genre.

As is easily seen in the Modena manuscript from the aspect of this group division, the most original and authentic part of the score is intended for the members of the family of peasants (with the exception of the aria of Aurelia from Act I, scene 2¹⁶). It consists of an absolute majority of the numbers written by the 'h. A,' and all of them at the same time are based on the original text by Goldoni, can definitely be traced back to the Venice premiere and are undoubtedly marked as composed by Ciampi. This implies the most

important stylistic sphere for the Venetian performance that defined the nature of the new comic genre, to be the one associated with the family of Bertoldino. And due to the importance and novelty of the genre, there was a strong necessity for new and strikingly unusual music. Concerning the group of the King and his surroundings, the situation is just the opposite: this sphere is based on the perfectly familiar and habitual world of opera seria, thus, at any time and anywhere it could be easily reconstructed from anything available of the sort. We can see that only Erminio's part is fixed in the manuscript in a relatively complete fashion. But all three of his arias (two in a full score and one in a reduced one) seem to have appeared only in London, so far as none of them had any relation to the original text and two of them were strongly associated with Ninetta de Rosennaw as their performer. The same association with the London production and the same fragmentary character are also typical for the roles of the other courtiers, whether they have survived in the score, or are absent there, but have been preserved only due to Walsh's collection, such as the arias of Alboin and his wife.

So, what happened to the parts of the group of courtiers? There could be a wide range of motives why Ciampi substituted the courtiers' numbers for the London performance. The most expected reason could be the desire of the brilliant "serious" Covent Garden cast to receive some very exclusive music from the composer. This supposition brings in a question, why Ciampi did not leave Goldoni's text here that could be perfectly compatible with completely new music? What we may infer most likely is that in London Ciampi just did not have all the courtiers' arias ready to include, since these solo numbers were written for the Venice production not by



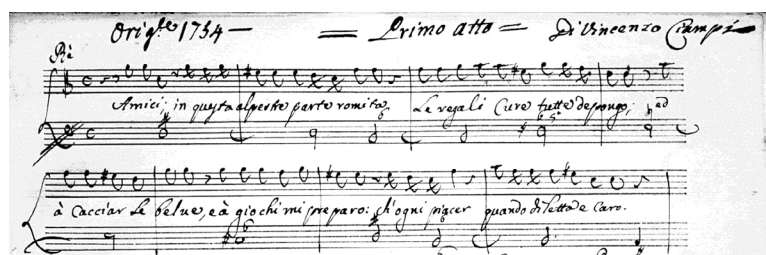
him, but by another composer, or may even have been borrowed from somewhere. That is why he had to compose them anew, and why in the Modena score there are no traces of the previous versions.

Evidence in favor of this assumption may be seen in the fact that already in Venice some courtiers' arias were not composed to the original verses by Goldoni. For example, the text of the King's aria *Ah che nel dirle addio* (Act II, sc. 5) is a paraphrase of the verse from Metastasio's *Issipile*, while Erminio's aria *Non ho in petto un core ingrato* (Act II, sc. 10) was taken from *Alessandro Severo* by Apostolo Zeno.¹⁷ Most probably, these numbers were included in the Venetian performance with ready-made music (not identified at present). In the first case the source could possibly be *Issipile* by Baldassare Galuppi, which was very successful in Turin during the carnival season of 1738; in the second – *Alessandro Severo* by Antonio Bernasconi, performed in Palermo in 1746, where Livia Segantini (who sang the Queen's part in Ciampi's opera in Venice) participated. In any case, there could be some other borrowings and insertions that could explain the absence of some of the arias at the moment of the London performance.

Up to the present moment, our examination has been limited to the material fixed in the Modena score by the copyists 'h. A' and 'h. B.' Summing it up in a rough outline: the first of them left us all the surviving material from the Venetian premiere performance, the second one – the additions to the London staging in 1755. However, there is a certain place in the score where the relationships between these two protagonists appear more distinctly. On page 16 the beginning of recitative

from Scene 3, that precedes Erminio's aria (for Ninetta de Rosennaw), is written by the 'h. B.' Without any doubt, this part of the score was written in London. However, over this scoring on the upper margin a line has been added by the 'h. A': *Orig^{le} 1734 – Primo atto – Di Vincenzo Ciampi* (see fragment of the score on Il. 2), which allows us to draw the following conclusions:

- Copyist A, mainly dealing with the Venetian material, had hardly anything to do with the performance of 1748–1749; otherwise, he scarcely could have confused the date of the real performance as having been 1734, which was wrong.
- Copyist A, undoubtedly, was involved in the London performance of 1755, and played a key role in the preparation of the score, as soon as he had at hand somebody else's copies, that he could mark and distribute.
- Since both principal copyists acted together in the preparation of the materials for the London performance in 1755, the Modena manuscript as a whole can be considered as a working score right up to this performance.
- Copyist A who wrote on the margins *Orig^{le}*, must have seen the original Venetian performing material, and must have been guided by it. Copyist B dealt only with the new substitutions and insertions created for the London cast.



Il. 2. The text insertion by Copyist A over the scoring of Copyist B

In addition to this case on page 16, another one should be considered for clarifying the role of Copyist *A* in preparing the London performance. Act II, scene 8 includes an episode with Cacasenno and young Princess Lisaura that ends with her aria *Son ancora piccinina*. According to Sonneck, this scene with an 8-year-old acting and singing girl is present only in the Venetian libretto, and it was eliminated in all the subsequent *rifacimenti* including the London one. This scene and aria appear in the Modena score, though, on pages 89b and 91 respectively. If this scene had been planned for London, its appearance could have had an explanation. But most probably it indicates the main goal of the copyist *A*, which was to prepare the manuscript score only, that is why he had little to do with the stage production of the real opera.

Apart from the authentic (or possibly authentic) numbers created by Ciampi, there are many numbers in the opera that need identification. As has already been pointed out, five of them (written by the 'h. C') are scored only with the vocal and bass parts. Discovering the source is relatively simple in some cases. For example, close to the end of Act II, instead of Bertoldo's aria *Nessun faci il sostenuto* (sc. 14) planned in Goldoni's libretto, we find another number – *Io non sò, dove mi stò*. This is the aria of Fazio Tonti from the *commedia per musica* by Leonardo Leo *Amor vuol sofferenza* (1739, Naples) very popular at that time. The reason for the substitution is not quite clear; perhaps, the singer thought Leo's work more advantageous. But one cannot also exclude the possibility that *Nessun faci* was a substitute aria already in Venice. According to Sonneck, the aria with the original Venetian text was absent in all the subsequent opera performances in Brunswick (c.a. 1759), Strasbourg (1751), and Ferrara (1755).¹⁸

Another example is the inserted Queen's aria *Parto ma tu, ben mio* (Act II, sc. 16 – h. C). On this occasion the text is taken from *La clemenza di Tito* by Metastasio (Act II, Aria of Sesto). Identifying the composer of the music is much more difficult. Ciampi composed the opera on the same libretto two years later, in 1757. However, it is known that in the 1750s he wrote a whole series of arias on various texts by Metastasio¹⁹, so it is possible that one of them came into being in the London *Bertoldo*.

Matters get more complicated with the Queen's substitute aria *Torbida notte intorno* (Act II, sc. 7 – h. C). Ciampi's opera *Arsinoe* includes an aria with the same text; but this opera was produced in Turin only in 1758. The musical incipit from the score preserved in the Archivio dell'Accademia filarmonica di Torino and indicated in RISM²⁰, considerably differs from that of the Modena score. It is hardly possible for the aria text to have been written by Giovanni Battista Galliani (the librettist of *Arsinoe*), because this text may be found much earlier both in the London (1755) and Strasbourg (1751) productions of *Bertoldo*.²¹ It is more likely that in the Turin *Arsinoe* Ciampi reused already written text that seemed to him more suitable. The aria from *Bertoldo* on the original Venetian text is absent in all the *rifacimenti* mentioned by Sonneck.

The fourth number (among the reduced scores written by the 'h. C') is *Quel labbro adorato* (Act III, sc. 1). It was the third solo number for Ninetta de Rosennaw, for whom Ciampi added two new arias in London. In this case he evidently decided to use any ready piece (we cannot name the authors of its text and music).

The Queen's aria *Basta ch'io sia fedele* was intended to replace the number with Goldoni's text *Bastan gli affanni miei* (Act I, sc. 1). The similarities of poetical meter



and certain verbal expressions provide us with the suggestion that in the new version the authors of the production aimed to imitate the Venetian original. Most likely they remembered the first number of the Venetian performance; or some new aria, reminding them of a previous one, caught their eye, so they could adapt it. Unlike the others, this aria is not only reduced in terms of number of voices, but also crudely shortened: only several of the opening bars from the middle part of the *da capo*-form are present, while the rest is broken off. In addition, its handwriting ('h. D') can be found only in this number and does not occur anywhere else in the manuscript.

The most intriguing moments of the Modena score are related to the part of Bertoldino. Belonging to the group of peasants, he is, however, a unique hero, whose arias contain no indications of Ciampi's authorship, though two of them are based on the original texts by Goldoni. Having been, for certain, composed for Venice, they most likely enjoyed wide popularity, as soon as they were repeated in other cities, including Paris (1753) at the time of the *Querelle des Bouffons*. Thus, Bertoldino's aria *Maledetti quanti siete* (Act II, Scene 3) was used in the French parody vaudeville *Bertholde à la ville*.²² One year later, this aria, along with another from Bertoldino's part *Zitto e bel bello* (Act II, Scene 13), appeared in the parody spectacle by Charles Simon Favart *Le Caprice Amoureux, ou, Ninette à la cour*. Both of these arias can be easily found in the Ariettas from this popular operetta published

at that time, as well as in incipits from the vaudeville²³ (see Examples 1–2).

These two arias are among the others in the Modena score, which coincide with the numbers from the French parodies. A few more arias are reprinted there, but all of these numbers definitely originated with the Venetian stage production, and have indication of Ciampi's authorship. Both of Bertoldino's arias mentioned above do not have these indications, but nevertheless they attracted great attention as soon as they were borrowed and integrated into the body of French parodies. One more aria of Bertoldino from the Venetian premiere must be noted, which also included in both French performances, and, apparently, was extremely popular in Paris, i.e. *A riveder io torno* (Act III, Scene 8). Unfortunately, this number was dropped in the Modena score as is shown in Table 1.²⁴ The whole list of coinciding numbers is combined in Table 2.

Example No. 1

Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno
Maledetti quanti siete (II, 3)

Ma - le - det - ti quan - ti sie - te, quan - ti sie - te

Bertholde à la ville
Dieux! quel paix (Ariette 5me)

Dieux! quel paix de ma - ten - dres - se

Ninette à la Cour
Auroit-on cru cela d'elle (I, 12)

Au - roit - on cru ce - la d'el - le

Example No. 2

Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno
Zitto e bel bello (II, 13)

Zit - to e bel bel - lo com' un a - gnel - lo il sior Ber - tol - do

Ninette à la Cour
Maudite race (II, 20)

Mau - di - te ra - ce, lais - sés de gra - ce

Table 2. Musical borrowings from the opera *Bertoldo* in Parisian parody performances of 1754–1755

<i>Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno</i> (Modena Score)	<i>Bertholde à la ville</i> (St. Germain, 1754)	<i>Ch.-S. Favart. Ninette à la Cour</i> (Paris, 1755)
I, 4 – Quando s’incontrano	Ariette 1re – Quand le hasard ensemble – p. 31	I, 8 – Tu nous perdras Colas ne souffle pas
I, 7 – Ahi ahi, non farò più		I, 10 – Ahi, ahi il m’a fait grand mal
II, 3 – Maledetti quanti siete	Ariette 5me – Dieux! Quel paix de ma tendresse – p. 44	I, 12 – Auroit-on cru cela d’elle
II, 13 – Zitto e bel bello		II, 20 – Maudite race, laissés de grace
II, 18 – Vuo’ conoscere quella marfisa (finale)		III, 27 – Suis je encore une traitresse (quart.)
III, 8 – A riveder io torno (absent)	Ariette 6me – Le ciel va rendre à mes vœux – p. 49	III, 28 – Je sens par la morguene
II, 4 – Se di me gelose siete	Ariette 3me – Votre cœur en vain murmure – p. 36	III, 29 – La cour n’est qu’un esclavage

The question is: if all these numbers had already been composed in Venice while some of them are marked as Ciampi’s, and others have no indications of attribution, who could possibly have been the composer of this second group? If it was Ciampi himself, why then were these numbers not copied together with the others by Copyist *A* with the ordinary indication “di Vincenzo Ciampi,” and why was one of the most popular of them excluded?

As seen in Table 1, the first Venetian aria of Bertoldino *Sento ohimè che il mio cervello* (Act I, sc. 10) was substituted in London for *Aver moglie è un brutto imbroglio*, and it was the least popular number in his part. The handwriting in the substituted aria is the ‘*h. C*’ (with its habitual reduction to vocal and bass lines); so, one could suppose that somebody else’s work was used here as a suitable replacement. The handwriting in the aria *Zitto e bel bello* (Act II, sc. 13) turns out to be very similar to the ‘*h. C*,’ but it is the only case when this copyist copied the number based on the original text by Goldoni and (sic!) wrote it in full score, unlike all the other copies made by him.

We know for sure that this is the only time Copyist *C* (not ‘*h. A*’) copied the material from the “original score,” and besides, did not mark it as created by Ciampi.

Finally, there is another very popular aria *Maledetti quanti siete* (Act II, sc. 3), which is written on a type of paper that differs from all the rest in the score. It is done without any indications helpful for the attribution, in an accurate and clear handwriting, which is never repeated in the Modena manuscript (‘*h. E*’). Thus, all the textual circumstances force us to assume that the part of Bertoldino, being intended in the Venetian performance for a very prominent comic bass singer Francesco Caratolli, was not created entirely by Ciampi, but rather partially by some other composer, who, therefore, took part in the production of 1748–1749. Claudio Sartori in his *Catalogo analitico* mentioned (unfortunately, without any reference) an additional author for the Venetian premiere of *Bertoldo*, i.e. Baldassare Galuppi.²⁵ If any good reason really does underlie this opinion, then the temptation to suggest that these are the arias from Bertoldino’s part that were composed by Galuppi becomes



very strong. Considering the high level of compositional mastery in the aria *Maledetti quanti siete*, which, noticeably, surpasses all the rest, this suggestion deserves attention.

Summarizing the aforesaid, the Modena score includes material from two performances: those which took place in Venice (1748–1749) and in London (1754–1755). As a whole, it appears to be a working score from the times of the preparation of the second of them. A considerable part of the recitative scenes and musical numbers was created by Vincenzo Ciampi, but both performances, in general, were pasticci. The history of *Bertoldo*, *Bertoldino* and *Cacasenno* fixes a common practice in early Italian opera buffa, when a particular “opera production” was not based on a score as an inviolable authentic cultural artifact. In this respect, Ciampi’s opera fully corresponds to the phenomenon of pasticcio, which has recently attracted more and more attention of musicologists both in terms of theatrical practice and repertoire formation, [4, p. 45–68] and in terms of correlation, the primacy of the libretto text or even rather of a dramatic plan over music [5]. For various reasons (haste, arbitrariness of singers, etc.) the entire work could be constructed from music by different composers. During subsequent productions any section of the opera could undergo substantial changes

that finally influenced the Modena score of *Bertoldo*. Above all, one should remember the experimental character of this project: one of the first Venetian attempts in the genre of comic opera, where music still had no firm position as the core of a production. The opera’s focal point was accumulated in the artistic integrity and consistency of the plot with a sculptured circle of characters, initiated and realized by Carlo Goldoni – a fact that demonstrates the leading role of the famous playwright in the establishment of the Venetian form of opera buffa.

For the first performance of *Bertoldo* (1749) Ciampi wrote in general about one third of the original music. In spite of the fact that it was the most important contribution by the composer (considering his new approach to the group of fresh and uncommon characters presenting a new genre of comic opera), Ciampi was not the sole composer of *Bertoldo*: the opera definitely has a joint authorship. That leads us to the conclusion that the authorship of the music of the Venetian performance of *Bertoldo* should be described as *various composers including Vincenzo Ciampi*. In the London version (1755) the portion of the music by Ciampi is noticeably increased (two thirds, or even more), therefore, it would be reasonable and correct to describe the author as *Vincenzo Ciampi and others*.

Notes

¹ The exact date of the performance is unknown. The preserved information is controversial. Scholars hesitate between two possible dates – 26 December 1748 and 4 January 1749. See about it: Eleanor Selfridge-Field. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*. Stanford, California: Stanford University Press, 2007, pp. 516–517.

² *Opere drammatiche giocose di Polisseno Fegeio, pastor arcade*. Venezia: Giovanni Tevernin, 1753. Vol. 1, pp. 153–206. Polisseno Fegeio is the Arcadian name of Carlo Goldoni.

³ Goldoni C. Preface. *Carlo Goldoni, Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*.

URL: <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/libretti/bertoldo-0.jsp> (10.05.2022).

⁴ Sartori C. *I libretti italiani a stampa dalle origini fino al 1800: catalogo analitico con 16 indici, 7 volume*. Cuneo: Bertola & Locatelli Editori, 1990–1994. Vol. I, pp. 425–456.

⁵ The aria *Tre giorni son che Nina* was presumably first sung in London as a part of the comic opera *Gli tre cicisbei ridicoli* by Natale Resta, in which preparation Ciampi participated himself. It was probably an inserted number written by him for this performance. On the authorship of the aria *Tre giorni son che Nina*, see: Walker F. ‘Tre giorni son che Nina’: An Old Controversy Reopened. *The Musical Times*. 1949. Vol. 90, No. 1282, pp. 432–435.

⁶ Charles Burney, describing the performances of 1748–1749s season, mentioned Ciampi, “who came over as a maestro to the company”. See: Burney Ch. *General History of Music*. Vol. II, p. 848. See also: Howard P. *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of New Operatic Age*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014, pp. 28–29.

⁷ For the libretto Goldoni used the collection of humorous stories about *Bertoldo, Bertoldino and Cacasenno* written by Giulio Cesare Croce (1550–1609) and supplemented by Andrea Banchieri (1568–1634). Published in 1620 the cycle was and still remains very popular in Italy (see, for example, Italian comedy film by Mario Monicelli, 1984). Goldoni based also on the collective poem by twelve literary men who put the stories into verse and published by Lelio della Volpe in Bologna, 1736, see: Ortolani, Giuseppe. Note. *Goldoni, Carlo. Tutte le opere* in 14 Vol. Vol. X. Milano: A. Mondadori, 1952, pp. 1271–1272.

⁸ The article of Oscar G. Sonneck ‘Ciampi’s Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno and Favart’s Ninette à la Cour. A Contribution to the History of Pasticcio’ was published in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 12. Jahrg., H. 4, Jul. – Sept., 1911, pp. 525–564.

⁹ Biblioteca estense universitaria, Modena (I-Moe), Mus: F. 256. The following analysis is based just on this particular manuscript copy.

¹⁰ In the list of Ciampi’s works in the NGDO article this score is mentioned as presumably a partly autograph, see: Libby D. Willaert S. Ciampi Vincenzo (Legrenzio). *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols. Ed. by S. Sadie. London, New York: Macmillan, 1992. Vol. I, p. 859. If this assumption is right, most probably it is due to this reason.

¹¹ Considering the performance in Venice there were also (besides Paganini and Giuseppe Cosmi mentioned above) Livia Segantini, Anna Bastiglia, Redegonda Travaglia, Cattarina Baratti, Francesco Caratolli, and ‘sig. Bassani d’anni 8’ (who is strongly associated with a nickname ‘la Puttella’ [the Girlie] in the Modena score).

¹² Besides Ninetta de Rosennaw, Anna Castelli and Christian Tedeschini previously mentioned, the cast also included the famous Gaetano Guadagni, Eugenia Mellini, Francesco Baratti and Gaetano Quilici. Five performances were actually given between 9 December 1754 and 3 January 1755.

¹³ *The New Grove Dictionary of Opera*, I, 859.

¹⁴ The beginning verses of the original Goldoni texts are quoted consistently. In cases of substitutions, or removal of the numbers, they are placed in square brackets, and the verse of a new text is located in the next column. If a number was canceled, the Goldoni text is indicated in any case, but in the next column the mark ‘absent’ is placed. In cases when a new number was inserted in the scene where it lacked, or a number for a particular character was added instead of another one, the original text field remains blank, or filled with the mark ‘→’, and the new text is indicated in the next column.



¹⁵ Another Walsh publication of the *Favorite Songs in the Opera call'd Bertoldo in corte* was printed in 1762. This time Ciampi did not participate in the preparations for a new London production, and it was given with Gioacchino Cocchi as director. Carlo and Angiola Paganini (two principal performers in the Venice premiere) took part in the performance, but other roles were sung by a practically new team of vocalists that differed from both Venice and London (1755) performances. The numbers published in 1762 have no traces in the Modena score, and therefore, this manuscript could not be considered as relating to this later performance.

¹⁶ Considering that Goldoni originally wrote another text for this aria (as is indicated in the main libretto), and then substituted it by the currently known version, placing it in an additional part of the libretto ending, one can suppose that this aria was written by Ciampi, and inserted into the opera in a hurry at the very last moment.

¹⁷ The similarity with the aria from *Issipile* was pointed out by Sonneck, see: Sonneck O. G. Op. cit., p. 538; the borrowing from *Alessandro Severo* was mentioned by Giuseppe Ortolani in the Notes to *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* libretto in: *Tutte le opere di Carlo Goldoni* in 14 Vol. (Milano: A. Mondadori, 1935–56), Vol. 10, 1272.

¹⁸ Sonneck O. G. Op. cit., pp. 534–537.

¹⁹ See the list of works by Ciampi in the appendix to the article in the *The New Grove Dictionary of Opera*, I, 859.

²⁰ https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=52&identifier=251_SOLR_SERVER_1399173046

²¹ Sonneck O. G. Op. cit., p. 534.

²² The entire published libretto of the vaudeville is preserved: *Bertholde à la ville*, Opéra-comique en un acte. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Foire S. Germain le 9 Mars 1754. [Paris]: [veuve Duchesne], [1766].

²³ All the information about the arias from the vaudeville *Bertholde à la ville* as well as the musical examples from it are quoted from the libretto already mentioned – *Bertholde à la ville*, pp. 31–55. The information about the arias from *Ninette à la cour* is quoted from Sonneck's article, based on the edition *Ariettes de Ninette à la cour* issued by the publisher Desœur in Liège in the early 1760s, see: Sonneck O. G. Op. cit., pp. 558–561.

²⁴ According to RISM two copies of this aria are preserved in the Berlin Staatsbibliothek (D-B; Mus.ms. 3616), and in the Washington Library of Congress (US-Wc; M 1505 C545 P Case). The incipits coincide with those of French publications. Both copies have a line mentioning the authorship of Ciampi, but the provenance and purpose of these manuscripts are unknown.

²⁵ Sartori C. Op. cit., Vol. I, p. 424.

References

1. Rista P. *At the origins of Classical opera. Carlo Goldoni and the "dramma giocoso per musica"*. Bern: Peter Lang, 2018. 167 p. <https://doi.org/10.3726/b14367>
2. Daraklitsa E. Carlo Goldoni and Carlo Gozzi. The Dramaturgy of the Librettos. *Proceedings of 7th SWS International Scientific Conference on Arts and Humanities – ISCAH 2020*, pp. 197–210. <https://doi.org/10.5593/sws.iscah.f2020.7.2/s19.22>



3. Charlton D. Six Methods of Synthesis. Popular Opera in Eighteenth-Century France. *Music and Entertainment before the Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, pp. 262–289. <https://doi.org/10.1017/9781009026734.012>

4. Strohm R. Italian Pasticcio Opera, 1700–1750 Practices and Repertoires. *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe*. Berthold Over, Gesa zur Nieden (Eds.). Bielefeld: Transcript, 2021, pp. 45–68. <https://doi.org/10.14361/9783839448854-004>

5. Betzwieser Th. The World of Pasticcio Reflections on Pre-Existing Text and Music. *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe*. Berthold Over, Gesa zur Nieden (Eds.). Bielefeld: Transcript, 2021, pp. 27–44. <https://doi.org/10.14361/9783839448854-003>

Information about the author:

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

Информация об авторе:

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

Received / Поступила в редакцию: 21.05.22

Revised / Одобрена после рецензирования: 31.05.22

Accepted / Принята к публикации: 01.06.22





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

International Division

Original article

УДК 781.41

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.123-133

Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: *Ideen* and *il filo* in Mozart's *Clavier Sonata KV 311/284c*

Irina P. Susidko

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

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

Abstract. The article deals with the thematicism and thematic work in the first movement of Mozart's *Piano Sonata KV 311/284c* (1777). The analysis of thematical process in this instrumental composition is examined under the angle of correlation between the contemporary and historical approaches: 1. the correspondence of the music theory concepts that were part of the lexicon of Wolfgang Amadeus and Leopold Mozarts (*Ideen, il filo*), with a complex of musical-analytical terms of our time, formed both in line with the historically informed theory, and in the context of the general theory of musical composition and form; 2. the comparison of research methods of the musical-thematic plan in the English-language and Russian musicology of the last half century.

Sonata KV311/284c does not pertain to the number of Mozart's compositions that have already been studied earlier from the point of view of the theory of topoi, which makes its analysis of additional interest. The article defines the topoi in the first *Allegro*, demonstrates their distribution in the sonata form, traces the logic of motivic and thematic transformations. The similarity of the "plotline", which is formed from the relationship of the elements of the musical text (tonal, harmonic, melodic, textural, dynamic, etc.), began to be examined in musicology during the last third of the 20th and the early 21st centuries through the prism of the concept of narrative analysis. Such a plotline in Mozart's sonata unfolds on two levels. The first is the typical for the sonata form "deducibility" of all themes from the main theme, that is, a certain "obligatory tonefabula" of the sonata composition (a term by Rostislav Berberov). The second level is the presence of an individual "intonation fabula" (a term by Inna Barsova), which is realized through the correlation of motives. In this plot, the archetypal narrative of comedy described by Almén (Byron Almén, 2003, 2008) gets its original embodiment.

Thus, when considering the works of Mozart, both narratological analysis and the identification of a "common" classical musical language have significant prospects. At the same time, the relationship between the concepts that have been brought into scholarly use in our time and the concepts that have come from the 18th century is by no means unambiguous. The modern terms

“narrative” and “topos” primarily define typological models, while the terms taken from the personal communication of Wolfgang and Leopold Mozarts fix individual of such models specific compositions.

Keywords: piano sonatas by W. A. Mozart, Sonata KV 311/284c, musical narrative, musical topoi of the 18th century

For citation: Susidko I. P. Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: *Ideen* and *il filo* in Mozart’s *Clavier Sonata KV 311/284c*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 123–133. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.123-133

Международный отдел

Original article

Топосы и нарратив в классической инструментальной музыке: *Ideen* и *il filo* в клавирной сонате В. А. Моцарта KV311/284c

Ирина Петровна Сусидко

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

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

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению тематизма и тематического развития в первой части сонаты В. А. Моцарта KV 311/284c (1777) – корреляции современного и исторического подходов к анализу тематических процессов в инструментальной композиции: 1) соотношение музыкально-теоретических понятий, входивших в лексикон Вольфганга Амадея и Леопольда Моцартов (*Ideen*, *il filo*), с комплексом музыкально-аналитических терминов нашего времени, сформированных как в русле исторически информированной теории, так и в контексте общей теории музыкальной композиции и формы; 2) сопоставление методов исследования музыкально-тематического плана в англо-американском и российском музыковедении последнего полувека.

Соната KV311/284c не входит в число моцартовских сочинений, которые были изучены с точки зрения теории топосов, что делает её актуальной для анализа. В статье определены топосы в первом *Allegro*, показано их распределение в сонатной форме, прослежена логика мотивно-тематических преобразований. В музыкознании последней трети XX–XXI веков подобие «сюжета», складывающегося из соотношения элементов музыкального текста (тональных, гармонических, мелодических, фактурных, динамических и пр.), начало рассматриваться с привлечением концепции нарративного анализа. Такой сюжет в сонате Моцарта развёртывается на двух уровнях. Первый – это типичная для сонатной формы «выводимость» всех тем из главной темы, то есть некая «облигантичная тонфабула» сонатной композиции (Ростислав Берберов). Второй уровень – наличие индивидуальной интонационной фабулы (Инна Барсова), реализующейся на уровне соотношения мотивов. В этой фабуле реализуется архитипический нарратив комедии, описанный Байроном Алменом.

В статье сделан вывод, что значительные перспективы имеет как нарратологический анализ, так и выявление «общего» классического музыкального языка в произведениях Моцарта. В то же время соотношение между понятиями, вошедшими в научный арсенал

в наше время, и понятиями, пришедшими из XVIII века, отнюдь не однозначно. Современные термины «нарратив» и «топос» определяют прежде всего типологические модели, в то время как термины, взятые из личного общения Вольфганга и Леопольда Моцартов, фиксируют индивидуальные интерпретации в конкретных композициях.

Ключевые слова: сонаты В. А. Моцарта, соната KV 311/284с, музыкальный нарратив, музыкальные топосы XVIII века

Для цитирования: Сусидко И. П. Топосы и нарратив в классической инструментальной музыке: *Ideen* и *il filo* в клавирной сонате В. А. Моцарта KV311/284с // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 123–133. (На англ. яз.)

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.123-133

The topic of this article introduces four terms related, to various extents, to the field of musical thematicism and thematic development. *The first two* are concepts that have come into analytical use in the present era, during the last four decades. As it is well-known, the theory of topoi, i.e., the stable lexical units of the musical language, took shape in the 1980s. Its fundamental principles, based on the treatises of the second half of the 18th century and the early 19th century, were formulated by Leonard Ratner (1980) in his book *Classic Music: Expression, Form, and Style*¹ and further developed in the work of Wye Jamison Allanbrook (1983) on the rhythmic organization in Mozart's operas *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni*.² Kofi Agawu (1991) and William Caplin (2005) analyze the topoi of the language of classical music as signs in their connection with the logical functions of the musical form (beginning, continuation and ending).³ The study of the topoi in the music is presented in the works of musicologists from different countries who develop the ideas of Ratner in 2000–2010: in Raymond Monelle's book *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, in works by Larissa Kirillina and by the authors of *The Oxford Handbook of Topic Theory* edited by Danuta Mirka.⁴ An overview of the research of the theory

of topos in musicology, the history of the term and its interpretations is presented in the article by Michał S. Sołtysik. [1] It is not surprising that the main material for analysis is formed by music by Classicist and Romanticist composers, since it is usually associated with typification – a phenomenon covering different aspects of musical composition, from texture and syntax to form. [2] The theory of topos is also used in analysis of music from the late 19th and the 20th century, which possesses points of contact with the classical-romantic tradition. [3; 4]

In American musicology, the theory of musical narrative began to be formed almost in parallel. One of the first articles on this topic by Anthony Newcomb about the narratological “strategies” of the late 18th century and their manifestation in Schumann's music was published at the end of 1987⁵, while the classic monograph by Byron Almén on the theory of musical narrative – in 2008⁶ (the new edition came out in 2017). He develops ideas about the levels of musical narrative, about the problem of irony in his article from 2020. [5] However, we must admit the fact that analysis of the event-content side of a musical work underwent a lengthy history in the 20th century. It must be reminded of the theory and practice of analyzing the intonation

plotline in the work by Inna Barsova on Mahler's symphonies (1975), or the theory of "tonefabula" by Rostislav Berberov (1986). The narratological approach of the early 21st century is specific precisely because it very often merges with the theory of topoi of (conventionally speaking) the music of the Classical-Romantic era. Thus, topoi are included in the development of the musical plotline and are coordinated with the functional logic of the musical form.

Two other concepts in the headline do not have any solid theoretical basis. Strictly speaking, it is difficult to even consider them as concepts. Rather, they are essentially a number of definitions, even metaphors, that Wolfgang and Leopold Mozarts made use of in their mutual correspondence, when it came to the merits and demerits of musical compositions. Two reasons prompted me to turn my attention to them. The first is the desire to correlate contemporary analytical practice with the theoretical concepts of the 18th century. This approach can hardly be considered as something original; rather, it has long become the norm. However, I believe it important to rely not only on dictionaries and treatises on musical composition of that time, but also on live professional communication, on the words, designations and concepts that were in use and were familiar to everybody, although they were not included in the academic vocabulary. In addition – and this can be considered the second reason – when it comes to the topic of the Classical musical language, it is Mozart's music that is nearly always in the spotlight. Examples of it are numerous: as a kind of a reference, I mention Ratner's analysis of the first movement of Mozart's *Prague Symphony* or the final section on topoi in the music scholar's book.⁷ The topoi of the Classical musical language are found in Mozart's

oeuvres written in various genres, including church music. [6] At the same time, it seems like almost no one has ever attempted to correlate the composer's music and his words and ideas.

Wolfgang Amadeus Mozart used the words *Idea, Ideen*, as well as their synonym *Gedanke* ("thought") quite often. In his letter from Paris (May 14, 1778), writing about his lessons with the daughter of the Duc de Guînes and his attempts to teach her the basics of composition, he complained to his father that "she has no ideas", "if she acquires no thoughts or ideas, it is all in vain, for God knows I cannot give her any".⁸ Neither he nor Leopold ever mentioned the term "theme", a word which is so common today, but there is hardly any doubt that they meant this very concept.

It is more difficult to interpret the term *il filo* – "thread" in Italian. Writing about *il filo* to Wolfgang, his father opposed the compositions with a well-expressed "thread" to the too complex and intricate ones. Alfred Einstein apparently was the first to pay attention to this term: he suggested to interpret it as an organic development of ideas and thoughts arising from one another.⁹ Robert Gjerdingen in his famous book on music in the galant style mentioned two more German terms which Leopold Mozart used in letters and which the researcher considered to be synonyms of *il filo* – "der gute Satz" and "die Ordnung". He suggested to consider the first "the craft of musical composition, with all its rules and preferred procedures", and the second – "the serial disposition of musical material".¹⁰ Manfred Hermann Schmid considered *filo* as a principle of compositional technique in the first of Mozart's Prussian Quartets KV. 545, linking it in particular to the concept of modulation.¹¹

Among the surviving letters of Wolfgang, the concept of *il filo* is not encountered



anywhere, but, in fact, he wrote about the same thing as his father. Criticizing Abbot Vogler's Mass, he focused on the quality of the composition: "I suddenly hear an idea which is NOT BAD. Well, instead of remaining NOT BAD, no doubt it soon becomes good? Not at all! it becomes not only BAD, but VERY BAD, and this in two or three different ways: namely, scarcely has the thought arisen when something else interferes to destroy it; or he does not finish it naturally, so that it may remain good; or it is not introduced in the right place; or it is finally ruined by bad instrumentation" (letter dated November 20, 1777).¹² A month earlier, he reproached Friedrich Hartmann Graf, a German composer and flautist, for the unnatural harmonic wavering in his Concerto (letter dated October 14, 1777).¹³ If we generalize Wolfgang Amadeus Mozart's assessments, it turns out that a good composition in his understanding requires a natural and meaningful arrangement of themes, logical harmonic connections and an appropriately chosen solution regarding orchestration.

Thus, the four concepts – topos and narrative on the one hand, and "idea" and "thread" on the other – form the related pairs grouping around the most important questions of constructing a musical composition, namely, what and how unfolds in it:

<i>what?</i>	<i>how?</i>
topoi / Ideen	narrative / il filo

Mozart sent the two aforementioned letters from Mannheim to Salzburg, where his father lived, in October and November 1777. It was around this time that the Sonata KV 311/284c was composed; this very sonata or, more precisely, its first movement, shall be our point of discussion.

It has been overlooked by researchers, in contrast to a number of other clavier sonatas by Mozart. There are several analytical studies dedicated to the Sonata KV 332 in F Major and a number of others.¹⁴

The main questions shall form the two abovementioned points: *what* and *how* builds this composition at the level of disposition and interaction, and how the thematic dramaturgy of the sonata resonates with the theoretical concepts mentioned above.

The Topoi and Ideen. The sonata form in the first movement of the *D major* Sonata belongs to the type of multi-theme sonata form: in addition to the primary theme groups, it has two themes in the subsidiary theme group (the exposition has the same thematic structure as the sonatas KV 333, 533 and 576). All material is based on the opposition of the two topoi exposed in the primary theme group:

a) 

b) 

The first motif, especially its opening chord, evokes associations with the bright *premier coup* of the orchestra [the orchestral *tutti*], while the second one suggests the style of the parts of lyric comedy heroines, such as Suzanne from *The Marriage of Figaro* [regarding her singing style]: their sensitivity and scherzo qualities are inextricably linked in their melodies.

The exposition builds itself on the alternation of these topoi, which acquire various vivid nuances and group into two spheres:

	Measures	Topoi
Primary theme group	1–2	orchestral tutti
	3	singing style
	4–5	orchestral tutti
	6	singing style
Transition	7–10	singing style (opera buffa)
	11–16	brilliant style
Subsidiary theme group (theme 1)	17–23	singing style
Continuation	24–27	
Subsidiary theme group (theme 2)	28–35	singing style
	36–37	fanfare
Conclusive Section	38–39	singing style

The expositional thematic disposition of this kind has become widespread in works written in the sonata *allegro* form, possessing, as a rule, primary themes with contrasting motifs. In Mozart’s clavier sonatas, cantilena-style fragments often alternate with virtuoso fragments, one after the other (in Sonatas Nos. 1, 6, 12, 13, 14, 15, 17, 19). Their correlation with the sonata form structure has never been repeated, but the general principle is always explicit, even when an *allegro* begins with a melodiously quiet theme, such as in Sonata KV 333.¹⁵ In this respect, KV 311/284c fits into the topological picture typical of Mozart. Our conversation about the “commonly applied elements” in KV 311/284c would be incomplete without mentioning a number of melodic-harmonic models present in it, which Robert Gjerdingen called “galant schemata”.¹⁶ They have no

semantic meanings, but are closely related to the syntax of the musical form. In this Sonata, such schemes are concentrated in the theme of the primary theme group (*mi-fa-sol*, Prinner) and in the transition section (Monte, Meyer, Ponte).

To find out how the topological “map” of the KV 311/284 Sonata relates to its themes, ideas (Ideen) and thoughts (Gedanken), to use the composer’s own, is to answer the question of transforming the typical into the individual, into the original – precisely the quality that he valued himself. In the primary theme group, the two topoi – the virtuoso and the sensitive – are opposed to each other, but in a special way, not in the same way as in most themes of the kind. The 8-measure period is compressed to 7 bars due to the fact that the functions of bars 4 and 5 are combined:

$$1 - 2 - 3 - 4 \\ = 5 - 6 - 7 - 8$$

The overlapping of measures in a period, according to Riemann, lends a theme with two nearly identical sentences a charming asymmetry. But another important thing is that a certain duality arises in the juxtaposition of the topoi, the border between them becomes unsteady already at the very beginning. Indeed, from the perspective of the analysis of topoi, how must we interpret the figure at the beginning of the fourth bar – as the end of the lyrical arioso motif or as the beginning of the virtuoso motif? The ascending chromatic appoggiatura in the



melody (*eis-fis*) prompts us to consider this sound the end of the cantabile phrase. But in this case the orchestral *tutti* is deprived of its first loud chord, which is supposed to determine its character. None of the other sonatas by Mozart sonatas possess such an ambiguous, basically playful opposition of topoi in the theme. In other words, the typical rule is broken here, but at the same time it is turned into an impulse for a unique musical plot.

Narrative and il filo. The musical *syuzhet* unfolds in the sonata form on two levels. The first level is the relationship of themes: their interconnection, the derivativeness of all semantically significant material from the main theme of the primary theme group. There are few primary theme group elements which undergo further development. Their range according to their importance within the form is as follows: parallel thirds (a), grupetto (b), tetrachord (c), appoggiatura (d) and “tutti” chord (e).

a)

b)

c)

d)

e)

All these elements are processed in the other themes and transitional constructions with Mozart's inherent elegance and

ingenuity in the interpretation of the smallest details. They sound in different combinations, in direct movement and in reversion, in amplification and diminution, creating a thematically dense texture – with all its transparency and clarity. The techniques of *ars combinatoria*, which are used in abundance in almost any work by Mozart, are fully implemented here:

a+b

c+d

b+d

a+b+d

c+d

a+c



b+c



c+d

At this level, the thematic process in the classical sonata form can be defined as *opposition* and *interconnection*. To define this logic, Rostislav Berberov introduced the term “obligatory tonefabula”, that is, a type of process of forming thematic ideas and thematic development which is, in a certain way, initially established by the sonata form itself, which is obligatory for it. In other words, to one degree or another, it can be found in any classical sonata.

The second level of the musical “plotline” unravelling possesses a greater individuality in each specific case. It is primarily realized in not even how a theme is modified as a whole, but rather in how its individual elements (motifs, phrases) alter, acquiring semantic significance. Not in every composition and not in the case of every composer from the second half of the 18th century this ulterior level of thematic work is equally texturized. Mozart’s piano sonatas offer, perhaps, the largest number of such subjects, evoking associations with a wide range of phenomena, primarily with theater and opera.

The first movement of Sonata KV 311/284c is Mozart’s only sonata form with reversed recapitulation, which in itself leads to a new thematic disposition:

exposition	development	recapitulation
PT Tr. ST CS		ST PT CS

In addition, most of the themes change quite dramatically in the recapitulation. It seems that the key to interpreting these alterations might be the role played in the thematic process by the two phrases, which comprise the conclusive section. The first is a bravura interlude, or a fanfare; the second is a soft galant reverence. Both possess practically no individual characteristic features; they could be included in the lexicon of *topoi* as exemplary figures. At the same time, just as in the main theme of the primary theme group, the two figurative spheres collide here, and in a demonstrative, “end-to-end” manner, separated by a perfect authentic cadence:



The recapitulation repeats this episode, but replaces the perfect authentic cadence with a deceptive one:



In Mozart’s compositions, not a single significant thematic detail is accidental. This is exactly the case in this particular sonata, too. The alteration of the articulation marks, indicated by the composer himself, emphasizes the transformation that has taken place: two sharp chords, referring to the loud beginning of the tutti of the primary theme, are replaced by two soft arpeggios and a light staccato. The deceptive cadence inextricably links the two contrasting thematic spheres, the cadential galant phrase, which appeared to be just an addition, turned into the upshot of the thematic unravelling.



It is quite clear that such a change could have its reasons, and they should be searched for in the development. According to it, the typical galant cadence phrase first turns into a quivering *lamento*, and the motifs of the themes from the primary and the secondary theme groups are added to it:



And then it completely transforms into passionate exclamations, typical of the *Sturm und Drang* style.



We seem to be transported from the world of comic opera into the world of high tragedy, from the part of Zerlina to the part of Donna Anna. A cunning servant and a formidable avenger – the metamorphosis is as impressive as if it happened on the stage. It turns out to be so significant that in the middle of the development, Mozart even brings in a pause into the movement with two chord motifs:



Formally, they represent a transition from B-minor to G-major; in fact, these are figures of a question, an expectation, a kind of search for an ongoing path, which, after the passing storms, seems unclear. It is noteworthy that these two measures fall exactly in the center of the entire sonata form. There are 55 bars before it and another 55 after it:

55 2 55

Georgy Konyus, who developed the principles of metro-technic analysis of musical composition, called such a central fragment a “spire” in the architectonics of form. In this case, such a spire becomes not only the center of time-metric symmetry, but also a turning point in musical-thematic drama. After it, events begin to unfold in a different way than before.¹⁷ The eight-bar *Sturm und Drang* episode is symmetrically reflected in the unpretentious second subsidiary song theme, the *lamento* fragment that opened the development – in a virtuoso concerto link leading to recapitulation. The first theme of the subsidiary theme group section, which starts the reversed recapitulation, has been changed – its second sentence sounds in minor key, like a memory of a *lamento* in the development. In the main theme of the primary theme group, on the contrary, the role of a concerto-like, virtuoso topos is strengthened, and its duality, asserted in the exposition, is overcome. And, finally, the ultimate resolution of the peripeteias comes: the two topoi opposed at the beginning of the sonata harmoniously combine in the closing four-bar, which has already been discussed.

Thus, a change in the correlation between the contrasting elements – a change that, according to Byron Almén, is the essence of the unfolding of the narrative – forms the individual plot of this sonata, its *il filo*. The archetypal narrative of comedy described by Almén¹⁸ obtains its original embodiment. A minor element, an uncomplicated cadential formula, undergoes a transformation that ultimately determines the entire unravelling of the musical plot. The comparison of instrumental compositions with operatic compositions, widespread in the music theory literature studying Mozart, in this case, induces us towards forming meaningful analogies. The Sonata, written

many years before Mozart's main operatic comic masterpieces, outlined the contours of the "world" in which everyone, including each assisting and minor character, plays an important role. In such a world order, Papageno's pursuit of happiness is as significant as Tamino's conquest, and the story of Cherubino is no less important than Figaro's intrigue.

Summarizing the abovementioned, I wish to note: both the narratological analysis and the identification of the "common elements" of the Classical musical language in Mozart's works possess significant

prospects. At the same time, the correlation between the concepts that have entered the scholarly use in our time and those that came from the 18th century is by no means straightforward. The contemporary terms "narrative" and "topos" define primarily typological patterns, while those drawn from the personal communication between Wolfgang Amadeus and Leopold Mozarts capture the individual interpretations in specific compositions. In other words, it is about the juxtaposition of rule and choice – apparently the most fruitful approach for interpreting the masterpieces of the past.

Notes

¹ Ratner L. G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. NY: Schirmer Books, 1980. 475 p.

² Allanbrook W. J. *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 408 p.

³ Agawu K. V. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 168 p.; Caplin W. E. On the Relation of Musical Topoi to Formal Function. *Eighteenth-Century Music*. 2005. Vol. 2/1, pp. 11–124.

⁴ Monelle R. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 304 p.; Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. III. Poetika i stilistika* [Classical Style in Music of the 18th – early 19th Centuries. Part III. Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p. (In Russ.); *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Ed. by D. Mirka. Oxford: Oxford University Press, 2014. 712 p.

⁵ Newcomb A. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies. *19th-Century Music*. 1987. Vol. 11, No. 2, pp. 164–174.

⁶ Almén B. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. 248 p.

⁷ Ratner L. G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. NY: Schirmer Books, 1980. P. 27–28.

⁸ *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Bauer W. A., Deutsch O. E., Konrad U. Kassel: Bärenreiter-DTV. Bd. II. 2005. S. 357.

⁹ Einstein A. *Mozart: His Character, His Work*. New York: Oxford University Press, 1965, p. 129.

¹⁰ Gjerdingen R. O. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 369.

¹¹ Schmid M. H. *Der "filo" bei Mozart. Zum Andante des ersten Preußischen Quartetts KV 575*. Mozart Studien 26. Wien, 2019, S. 353–363.

¹² *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*. Op. cit., S. 135.

¹³ *Ibid.*, S. 56.

¹⁴ Allanbrook W. J. *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth Century Music*. Oakland: University of California Press, 2014. 256 p.; Ratner L. G. Topical content in Mozart's keyboard sonatas. *Early Music*. 1991. Vol. XIX/4, pp. 615–619.



¹⁵ Such first movements were introduced into the clavier repertoire by Johann Christian Bach, they were called “singendes Allegro”. Mozart was very familiar with these sonatas and, as has already been noted many times, even relied on their thematicism as a springboard for his own melodic ideas.

¹⁶ Gjerdingen R. O. *Music in the Galant Style*. Op. cit., p. 399.

¹⁷ Konyus G. E. *Metrotektonicheskoye issledovaniye muzykal'noy formy* [Metrotectonic Study of Musical Form]. Moscow: Muzgiz, 1933. (In Russ.)

¹⁸ Almén B. Narrative Archetypes: a Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*. 2003. No. 47, pp. 1–39.

References

1. Sołtysik M. S. Topics in Music – Definitions, History, and Meanings. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*. No. 47. 2020, pp. 5–23. <https://doi.org/10.4467/23537094KMMUJ.20.041.13914>

2. Seskir S. Musical Topoi in Brahms’s 7 Fantasien, Op. 116. *Journal of Musicological Research*. 2020. Vol. 39. Issue 2–3, pp. 99–121. <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1754731>

3. Frymoyer J. The Musical Topic in the Twentieth Century: A Case Study of Schoenberg’s Ironic Waltzes. *Music Theory Spectrum*. 2017. Vol. 39, Issue 1, pp. 83–108. <https://doi.org/10.1093/mts/mtx004>

4. Almén B. Music narrative. Theory, Context, Subjectivity. *The Routledge Handbook of Music Signification*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2020, pp. 167–176. <https://doi.org/10.4324/9781351237536-14>

5. Urvantseva O. The Evolution of Mozart’s Church Music Style (on the Example of the “Litaniae Lauretanae” K. 125, K. 243). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 127–137. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.127-137

6. Suurpää L. Patterns and Topics as Elements of Signification in Late Eighteenth-Century Music. *The Routledge Handbook of Music Signification*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2020, pp. 101–114. <https://doi.org/10.4324/9781351237536-9>

Information about the author:

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

Информация об авторе:

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

Received / Поступила в редакцию: 16.05.22

Revised / Одобрена после рецензирования: 31.05.22

Accepted / Принята к публикации: 01.06.22





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

International Division

Original article

УДК 78.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.134-145

The Scene of the Dramatic Culmination in *The Tidings Brought to Mary*, a Mystery Play by Paul Claudel, from the 1912 Edition. Organization of the Sound Space

Valentina V. Azarova

*St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia,
azarova_v.v@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1049-2259>*

Abstract. The article examines the sound space in the second scene of Act II, the culminating scene of *The Tidings Brought to Mary*, the first edition of Paul Claudel's mystery play. An analysis is made of the composition and dramaturgy of this scene in order to discern the functions of theatrical music as well as the particularities of sound dramaturgy in the sacred space of the mystery play. The author arrived at the conclusion that the organization of the musical space in Act III, Scene 2 has engendered a new understanding of the universal meaning of the mystery in the 20th century.

Keywords: Claudel, *The Tidings Brought to Mary*, mystery play, sound dramaturgy, sound space

For citation: Azarova V. V. The Scene of the Dramatic Culmination in *The Tidings Brought to Mary*, a Mystery Play by Paul Claudel, from the 1912 Edition. Organization of the Sound Space. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 134–145.
DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.134-145

Международный отдел

Научная статья

Сцена драматической кульминации в мистерии Поля Клоделя «Благая весть Марии» в редакции 1912 года. Организация звукового пространства

Валентина Владимировна Азарова

Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, Россия,
azarova_v.v@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1049-2259>

Аннотация. В статье рассматривается звуковое пространство второй сцены III действия, драматическая кульминация из мистерии Поля Клоделя «Благая весть Марии» в первой редакции (1912). Проведён анализ композиции и драматургического развития названной сцены с целью обнаружения функций сценической музыки и особенностей драматургии звука в сакральном пространстве мистерии. Автор сделал вывод: организация звукового пространства во второй сцене III действия из мистерии «Благая весть Марии» в редакции 1912 года сформировала новое понимание общечеловеческого смысла мистерии XX века.

Ключевые слова: Клодель, Благая весть Марии, мистерия, драматургия звука, звуковое пространство

Для цитирования: Азарова В. В. Сцена драматической кульминации в мистерии Поля Клоделя «Благая весть Марии» в редакции 1912 года. Организация звукового пространства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. №. 2. С. 134–145. (На англ. яз.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.134-145

The *Tidings Brought to Mary* (1912–1955) is a mystery play in four acts with a prologue by illustrious poet, dramatist and member of the Academie Française Paul Claudel. The story is at the intersection of two main themes, the Christian self-sacrifice of the pious maid Violaine and the veneration of the Holy Virgin.

A crucial work pertaining to Claudel's literary legacy in terms of its spiritual and intellectual depth, it encompasses the principles of his theories about the role of stage music in drama and the essential aspects of the synthesis of poetry, sound,

light and color, along with his thoughts on theater in general. *The Tidings Brought to Mary* presents a perfect reflection of the Christian idea concerning the synthesis of the temporal and the eternal.

Claudel's mystery play is among those dramatic and musical-theatrical works the storylines of which correlate with the Holy Scripture or "The Golden Legend"; the life of the Blessed Virgin Mary is recounted in the storylines present in the frescoes of Giotto, Cimabue, Perugino, Duccio di Buoninsegna, Vigoroso da Siena and others. The traditional appeal of masters of art to theological texts, narratives and

stories has been defined by the famous Russian philosopher Alexey F. Losev as *Christian historicity*.¹ *The Tidings Brought to Mary* pertains to the Christian tradition of the centuries-long evolution of the mystery genre which takes its origin from the Mystery of the Passions of Christ set in Rouen in 1310. We paid special attention to the principles of French mystery drama in our 2022 article. [1] Claudel's work, created six hundred years later, has assumed the central place in the 20th century drama.

Claudel's *The Tidings Brought to Mary* is a magnum opus which has undergone three editions. The first and the second version of the Maid Violaine drama, which served as a precursor to 1912 edition of *The Tidings Brought to Mary*, appeared during the time period between 1892 and 1899. After the first stage productions of Claudel's mystery play in 1912–1913, the dramatist revised its language and structure twice. The transformation of the drama's artistic concept brought about a new understanding of the significant role played by the music in the stage performance. The second and the final third version of the mystery play, created respectively in 1938 and 1948, reveal a different solution to implementing stage music, differing from that encountered in the 1912 version.

In all of the existent versions of *The Tidings Brought to Mary* the dramatic focal point and culmination occurs in Act III, Scene 2 which depicts the mystery of the miraculous resurrection of an infant at the Christmas Midnight Mass. The involvement of heavenly powers and “celestial voices” in the aforementioned event was indicated by the playwright by introducing musical numbers into the dramatic action. To this effect, the supernatural miracle is anticipated in the beginning of Act II. A female voice is heard seemingly from the

skies singing a Marian hymn chant: *Regina, mater misericordiae, Vita, dulcedo, et spes nostra, salve*.

It may be fairly assumed that placing the complete musical section of the *Salve Regina* in the composition of Act II served as Claudel's initial solution to the problem of incorporating stage music into the drama. A major step on the path of artistic search in this direction was the new organization of sound space in the “miracle scene” (Act III scene 2), which presumes that the interaction of the temporal dimensions eventually led to a new interpretation of the mystery play in the 20th century.

The premiere of Claudel's play took place with great success on December 12, 1912 on the stage of the Théâtre de l'Oeuvre in Paris. Aurélien-Marie Lugué-Poe, the founder and director of the theater at the time was aspiring to convey the main idea of the literary text of the work, to present a generalized perspective of the essence of human relationships.

Lugué-Poe invited Jean Variot, a specialist in stage architecture, to join him in the project. The light-and-color score created by Jean Variot in 1912 was inspired by the experiments successfully carried out by the authoritative theatrical figure Alexander von Salzmann who was active in Germany.

French researcher Alain Beretta dedicated an entire book to the history of the stage productions of *The Tidings Brought to Mary* during the time period of nearly half a century, from 1912 to 1955. In the chapter of the book titled “Claudel and Music for Stage Performance up to 1929” he came up to the conclusion that Claudel focused his attention on the issue of stage music during the time period from 1910 to 1920.²

In its first edition from 1912, *The Tidings Brought to Mary* is comprised of four acts



with a Prologue. Acts I and III contain 2 scenes each, whereas both Act II and IV are comprised of 5 scenes (in the 1938 edition Act IV is reduced only to two scenes). The authoritative scholar and eminent professor Charles Mazouer, an honorary professor at the University of Bordeaux, who wrote a research work about the evolution of the mystery play genre in Western Europe from the Middle Ages to the early 1900s, defined Act III of Claudel's mystery play as a miraculous act (l'acte de miracle).³

The stage music for Claudel's mystery play was written in 1912 by Abbot Brun, who was essentially a composer of sacred music who worked at the Schola Cantorum, the second higher education institution in Paris after the Conservatoire. Similar to the theater producers, the composer carried out the work commissioned by Claudel in accordance with strict requirements (the dramatist provided exhaustive written explanations concerning formatting the sound space and the stage decorations and costume details).

In the structure of Act III scene 2, it is possible to highlight conditionally the introduction (according to the stage directions) which is followed by ten episodes, all differing from one another in regard to their scale and dramatic functions. Regarding the sphere of formation of the dramaturgy of sound, the verbal episodes 1, 2, 4, 6 and 8 contain an organized sound space, episodes 3 and 7 are subservient to the logic of musical dramaturgical development, while episode 5, which includes both the music and the drama, demonstrates a synthetic structure of the sound space. A poetic comment made by the author as a linking element of the drama's composition precedes Episodes 9 and 10 and carries out a formative function in this scene. The commentaries to episodes 1 and

9 comprise a dramatic rhyme, providing a constructive unity of the musical and dramatic form in the examined scene. The organization of the sound space in episodes 9 and 10 adheres to the logic of continuous development. Thereby, in the edition from 1912 the composition of Act III scene 2 of *The Tidings Brought to Mary* is based the interaction of the theatrical-dramatic and the musical elements. The "miracle scene" includes two musical episodes and one episode containing both music and drama.

Introduction to Act III, Scene 2 – the "Miracle Scene"

As a type of verbal nocturne, the detailed poetic comment preceding Act III scene 2 of *The Tidings Brought to Mary* depicts a dark winter forest through which the sisters Violaine and Mara trudge in silence, leaving tracks in the snow. Claudel specifies the descriptive features of the night landscapes: the glistening moonlight, the heather-covered hills and the sandstone boulders reminding of prehistoric animals or on fancy sculptures of idols. The refuge place for Violaine blinded from leprosy is served by a "narrow cave where it is only possible to sit down".

Episode 1

The dramatic dialogue between the two sisters takes place is illuminated by a torch lit by Violaine in the cave. Mara's a heartrending scream is heard from there, as she bends over the child's lifeless body that she brought to her sister. The first words of Mara's part convey a wide range of emotions: cries, sobs, screaming, exclamations, bitter sneering, questioning and supplication. A complex of diverse intonations characterizes the extraordinary situation: Mara demands that Violaine carries out an action feasible only to God

or to a saint – that she brings the dead child back to life. Claudel intensifies the meaning of Mara's lines by introducing quotes from the Holy Scriptures into her speech (Genesis 4:9-10).

While listening to what her sister has to say, Violaine exclaims: "I swear before God with this solemn oath that I am not a saint!" The meaning of this dramatic dialogue is conveyed by Mara's uncontrollable sobs and cries. Violaine answers her: "Do I even matter? Do I command the Lord? Am I anything like Him?". The mention of God adds shades of humility and confessional reverence to Violaine's words.

Annemaria Cascetta, professor at Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan, a notable researcher of the history of theater, makes a justified point that the structure of the fabric of speech conveys the idea of the divergent paths the two sisters Violaine and Mara follow; the aforementioned structure also indicates the difference between their tragic life experiences.⁴ Mara's repeated demand to bring her dead child back to life is interrupted by the author's written indication of a pause. The sign of *silence* placed at the center of tensions at the culmination point of the dialogue marks out a transition to a new stage of development of the drama.

Episode 2

The sound space of the examined Episode 2 is defined by the stage direction which states: "the distant barely-audible sound of bell chimes". Violaine, who is expecting the Christmas bell-toll, speaks about the beginning of the Midnight Mass. Mara continues to insist on what is impossible, demanding for her baby to come back to life.

"*Again the sound of bells, very distinctly,*" Claudel indicates in his instructions. This

comment conveys new meanings to the bells announcing the start of the Christmas Mass. Mara can discern the musical chimes coming from nearby villages. In honor of the Holy Virgin the bells sound out a *Gloria*. Violaine, sharing her sister's pain, conceals the dead baby under her cloak. "This is not the time for tears, when the salvation of all mankind has already appeared," she admonishes Mara. Her heart, aspiring to the heavens, is open to prayer. Claudel discovered a remarkable link between the individual who is deeply immersed in prayer and a superior transcendent reality in the early versions of his mystery play that went by the title '*La jeune fille Violaine*' (1892, 1895). It is the French social philosopher Simone Weil who later developed the concept of attention, which implied the connection between our everyday dimension and a superior invisible realm made by means of stage acting. This subject was explored in detail in Giuliano Campo's article "Simone Weil and Theatre: from Attention to the Descending Path." [2, p. 177]

For the third time the sound of bells is heard, "but already less clearly". The repeated stage directions regarding the bells serve as structural units of the sound space in this episode. These repetitions may be comparable to the principle of symphonic generalization, which means the intonation-related integrity of the work is achieved on the basis of the repetition of the invariant rhythmic and intonation-related complex "*in the distance.*"

After having mentioned the Holy Scripture, Violaine urges her sister to read from the Christmas Canon. Mara, picking up the book, starts by reading the prophecy of Isaiah (Isaiah, 9:1). As a key pattern of Claudel's technique, the profound connection of the storylines of his works with the texts of the



Holy Scripture manifested itself in his musical poem “Jeanne d’Arc au bûcher” (*Joan of Arc at the Stake*) (1935–1944) which Arthur Honegger used as a base for his eponymous dramatic oratorio. Claudel’s poem and Honegger’s oratorio are linked to *The Tidings Brought to Mary* mystery by similarities between the plotline motives and by a certain commonality of spiritual meanings. The text of the Prologue contains some extracts from the Scriptures rendered into the dramatic oratorio.

While continuing reading, Violaine lifts up her head listening. Claudel elaborated the development of the action by bringing in another clarification which clarifies the sound space in the mystery play: “Silence. Voices of angels in the heavens, heard only by Violaine, as before.”

Episode 3

The dialogue in Latin, which is also a Gregorian chant responsory, starts with a male chorus, which is followed by the descant solo. When examining the choral fragments in the mystery *The Tidings Brought to Mary*, Pasal Lécroart a notable researcher of Claudel’s literary legacy indicated that the dramaturgist incorporated the traditions of choral performances in Ancient Greek tragedy.⁵ In the same article he mentions the performances of the parts of the “liturgical chorus” taking part in the festive mass on Christmas Day.

The introduction into the dramatic action of a musical element – namely, the responsorial, which is well rooted in old genres like the liturgical drama, miracle, or mystery play, – led to the juxtaposition of the past and present temporal planes in the “miracle scene.” The dialogue in liturgical Latin, which contains the genre code of the medieval mystery play, demonstrates the meaningful interaction between the

temporal dimensions, when it comes to the structure of *The Tidings Brought to Mary* Act III Scene 2: from the nativity of Jesus to the 15th century (when the mystery play is set), and forward to the 20th century.

The indicated dramaturgical principle of Act III Scene 2 of *The Tidings Brought to Mary* was implemented in Honegger dramatic oratorio “Jeanne d’Arc au bûcher” based on Claudel’s homonymous poem. Scenes 1, 3, 5, 7–9 and 11 of this oratorio demonstrate the genre basis of the mystery. The peculiarities of the musical dramaturgy of this work are examined in detail in our article from 2020. [3, p. 35]

Claudel’s indication of the tempo of the liturgical chant in *The Tidings Brought to Mary*, as well as the definition provided by him to the type of cadence, reveal a subtle understanding of the musical meaning and structure of the festive Christmas Mass. The musical excerpt of the drama performed alternately by an “invisible” chorus (standing behind the curtain) and the soloist pertains to the initial section of the Midnight Mass. The vocal part of the male chorus contains a fragment of a canonic text from the Holy Scriptures, “Hodie nobis de caelo pax vera descendit: Hodie per totum mundum melliflui facti sunt caeli” (“Today for us true peace came down from heaven. Today for all the world the heavens rained sweetness”). A solo voice (a “descant” voice, resembling that of a child, according to the stage directions) continues: “Hodie illuxit nobis dies redemptionis novae, reparationes antiquae felicitatis aeternae” (“Today for us hath dawned the day of our redemption, and of the restitution of ancient everlasting bliss”). The repetition by the chorus of this initial phrase “Today for all the world the heavens rained sweetness” indicates the binary musical form of the responsorial beginning part. The pause

(silence) indicated by Claudel in the Latin text separates the music and the drama in Act III, Scene 2.

We encountered an interpretation of active listening to the sound space of a liturgy which reveals the essence of the communion as a sacrament in the article by Kirsty Beilharz, titled ‘Music as an embodied experience of Triune symbolism and communion.’ [4, p. 286] Although this article focused on works by Olivier Messiaen dedicated to Saint Sacraments, we noticed a certain similarity of Claudel’s view on this matter.

Episode 4

The formal structure of Act III, Scene 2 is characterized by an interconnection of the theatrical and the musical structural elements. The musical episode of the responsory in Latin is followed by the verbal episode of the dramatic dialogue between Mara and Violaine in French. Multilingualism is the discerning feature of the sound space in this episode. Claudel avoids monotony in the development of the sound dramaturgy by juxtaposing contrasting episodes which are spoken or sung in different languages. The parameters of the intonational characteristic features of the sound space are the varied nuances of speech intoning. In the beginning of the dramatic dialogue, there is a domination of the narrative intonations of Violaine’s spoken word that encourages Mara to continue reading the central portion of the Christmas Mass.

The fragment of Violaine’s reading from the sermon of Pope St. Leo is defined by psalmodic intonation. The sermon talks about the rejoicing of all Christians in the birth of their Savior. The register of the narration changes here, because the meaning of what is pronounced is universal. There is a speech

modulation observed in the sound space of this episode, i. e. the declarative inflection of Mara’s voice is replaced by intoning with elements of prosody. Following Claudel himself, French researcher Alain Beretta emphasized the paramount importance of actor’s skills of “vocalizing” speech.⁶ The dramaturgy of sound and the intonation in speech remained the focus of attention for Claudel throughout his career.

A modulation of speech is followed by the stage direction which indicates the dynamics and the specific means of sound production: “brilliant and prolonged sounds of trumpets are very near. Loud shouts resound from the forest’. Mara also exclaims: “The King! The King of France!” What is worth noting here is the spatial juxtaposition of dynamic planes and a differentiated use of the sound space elements on the part of the playwright: ‘Once again the, unutterably piercing, solemn, and triumphant blare of the trumpets.’”

The indication at the modulation in Mara’s voice reveals Claudel’s intonation strategy. The dramaturgist defines the following Mara’s line as to be pronounced in a hushed voice: “The King of France is hurriedly riding to Reims.” Thereby, Claudel indicated the transition from prosody to normal unemphatic intonation in regular speech.

Three commentary notes by the author outline the sound space of the next part of the sisters’ dialogue in Episode 4: “Silence <...> Pause. Silence.” Alain Beretta noted that silence was a significant factor of the sound palette in Claudel’s mystery play.⁷ In the same way that in Maurice Maeterlink’s symbolist dramatic plays silence conveys the deep meaning of what occurs in them, the pauses in the “miracle scene” from Claudel’s mystery play contribute to discovering its highest spiritual sense.



Episode 5

This episode reveals the juxtaposition of the verbal and vocal planes in the narration: Mara's reading about Divine wisdom alternates with the "invisible" chorus and the soloist singing the responsorial psalm for the Christmas Mass in Latin. The choral part contains texts of praise for the Blessed Virgin Mary: "Beata viscera Mariae virginis quae portaverunt aeterni patris filium." The descant soloist starts a prayer to the Holy Virgin after the chorus, singing "Ave, Maria, gratia plena, Dominus Tecum" ("Hail, Mary, full of grace, the Lord is with thee"). The chorus repeats the words of the canonical prayer after the soloist. The end of this musical dialogic excerpt is noted by the author's indication of a "pause." The interaction between the temporal dimensions, just as in Episode 3, demonstrates itself in the middle of the "miracle scene," while the drama is played out in multiple languages adjacently to music. The intoning of the liturgical Latin alternates with the declamation in French. The art of intoning the meaning (which is the music) engages with the art of psalmody and thereby creates the rhythmic and tone space of Act III, Scene 2 of the mystery play. According to Mikhail Bakhtin, the Latin phrases of the mass remain the "never-dying elements of the archaic dimension."

Episode 6

The sisters' dialogue in French contains the culmination point of the drama in Act III, Scene 2, in which Mara in her bitter distress demonstrates her repentant remorse. "Violaine, I am not worthy of reading this Book! <...> I wish I could be different," she confesses. Claudel's indication of "*silence*" remark eloquently demonstrates the playwright's perception of the deep mystery

of the human soul, which reveals a certain hereditary continuity in the principles of his intellectual drama from Maeterlinck's symbolist works for the theater. Mara's words enhance Claudel's idea about the deep repentance of Violaine who has followed for a long time the path of humility and self-sacrificing love for her neighbors.

Episode 7

The musical part of the Christmas Mass marks its culmination point as an extended responsorial in Latin which contains a hymn of praise for the Virgin Mary, the *Gloria*. In the sound space of Episode 7 a particular type of interaction between the elements is created, namely, the various intonations of the author's voice, which define the meaning of the comment, and the intonations of the exultant rejoicing of the soloist and the chorus which sing the responsorial in the canonical Latin.

The musical fragments for the responsory are structured according to the playwright's instruction about separation of the vocal parts by means of long pauses. Psalmic intonation and triumphant exclamations are proper to singing a responsory which is developed on the melodic modes of the Gregorian chant. The pause, as a semantic unit of the musical fabric, contributes to the form-generation at the boundaries of the music and the theatrical sections of the continuously developing action.

Episode 8

In Act III, Scene 2, the culmination of the drama, the sacred mystery unfolds: Violaine's dead baby girl is brought back to life. Claudel comments on the moment of the miracle by inserting his instruction: "A sudden muffled cry." The sound space of the "miracle scene" is characterized by Violaine uttering a soft cry of surprise: "Ah!"

One noteworthy feature of 20th century music and dramatic theater is asserted in the sacred place of the mystery play *The Tidings Brought to Mary*. The main heroine's voice is joined by the author's poetic intonation. The latter adds up to the following commentary: seven subsequent instructions by the author infer changes of Mara and Violaine's state of mind.

Claudé skillfully conveyed the interaction between the picturesque/symbolist elements of the landscape scenery and the sisters' exalted amazement: "The first flush of dawn appears." Christmas morning brings the miracle that unfolds before the sisters' eyes. The development of the dramaturgy of sound reveals a plethora of intonation complexes which convey tints of amazement, exaltation and exclamatory prayer. The dramatic meaning of the sisters' dialogue becomes evident as Violaine solemnly proclaims: "For unto us a child is born!" Quoting the Holy Bible, she switches from declaiming to prosody: "I bring you good news that will cause great joy for all the people..." The stage direction follows: "The little bare foot of a baby, moving lazily, appears in the opening of the cloak."

Violaine, solemnly citing verses of the New Testament in a measured tone, infers the profound meaning of Christmas. This universally means that the message of Jesus' birth fills everyone with joy. A line from the main character's part reaffirms that the verses from the Gospel of St. John are relevant: "...but when her baby is born, she forgets the anguish because of her joy that a child is born into the world" (John, 16:21). Mara takes the child from under the cloak and cries out: "It lives!" This is the part where Claudé expressed the Christian idea about the synthesis of the temporal and the eternal.

Claudé discerned the symbol of youth among the images of eternity which bring joy. This is the image of Jesus as a child. The playwright argued that the only way to be young is to be eternal. This point is interpreted by Lenart Škof in the article "The Sacred Night of Sleep, the Idea of a Child, and the Respiratory Poetics of Peace." [5, p. 39]

The poetic scene of the cold dawn as a comment

The succinct stage direction serves a passage from the culmination to the final Scenes 9 and 10 in Act III of the mystery play. This is a verbal description inspired by Claudé's imagination. Violaine appears and makes a few steps upon the heather. By the first light of the bitter cold morning, the pine and birch forest hoary with frost, and at the end of an immense snow-covered valley, seeming very small on the top of its hill but clearly etched in the pure air, the five-towered silhouette of Mont Sainte Vierge. The aforementioned comment and the nocturnal scene with a description of the winter forest from the introduction to Episode 1 come across as rhymes that make up the dramatic arc. The inflection of the author's lyrical voice is marked by "generic intonation" (a term coined by Dr. Valentina N. Kholopova). This also provides an essential element of the sound space.

Episode 9

In the Prayer of Praise to God, which concludes the Christmas Mass, it is possible to uncover a convergence of the so-called earthly and heavenly dimensional vectors of the mystery. "Peace on earth to men!" Violaine exclaimed, joined by Mara. "And the face of the Father appeared on the earth born again and comforted," states



the last line of the main heroine which concludes Act III scene 2. The sound space of this episode is pervaded by lofty poetic declamation.

Episode 10

A silence mark separates the final episode of the “miracle scene” from the previous one. Musical arches are all too apparent, when it comes to arranging the sound space: the bells of Mont Sainte Vierge, which ring the *Angelus* in honor of Mary, resonate from afar with the bells chiming in the second episode of the “miracle scene” and those at the beginning of the Prologue to the mystery. The song of the bells is involved in organizing the sound space in Act III Scene 2 of *The Tidings Brought to Mary*.

After making the sign of the cross, Violaine begins reciting a prayer. The bells are joined by chanting and psalmody. The final episode of the “miracle scene” is comprised of loud sighs of the revived baby, as well as of Mara’s emphatic questions and declamation, which provides for quite an extended range of sound.

The silence mark, which precedes Mara’s final line, highlights the significance of the extraordinary event. Mara is marveling at the drop of milk she sees on her daughter Aubaine’s lips. Being black at the time of her birth, like those of her mother, the girl’s eyes turned blue as if she took after Violaine. By making a miracle of resurrection happen, Violaine shared her motherhood with her sister. The phenomenon of a virgin mother renders the main heroine’s image of a saint comparable to the Holy Virgin Mary. Thereby Claudel expressed the universal meaning of the 20th century mystery.

Among other things, a postcolonial reading of *The Tidings Brought to Mary* has been undertaken as part of research

in African and Caribbean literature, on which Claudel had had an avowed impact. In that sense, the relations of gender and power, marginalization and migration have been treated about in the article titled “L’Annonce faite à Marie: From African legacy to a postcolonial reading” by Mireille Ahondoukpè. [6, p. 76]

To summarize, Claudel considers the structures of *The Tidings Brought to Mary* Act III scene 2, 1912 edition, to be theatrical-dramatic / musical-theatrical forms; the compositional structure of the scene is based on the interaction between the elements of rhythm and intonation. In the “miracle scene,” the dramaturgy of sound principles is implemented: Claudel combines rhythm and intonation complexes of speech elements (narration, reciting, declamation, prosody), sound signals (horn and trumpet sounds) and chiming bells. The sound space is filled with chanting chorus and solo singer inflections together with elements of noise (cries, shouts, exclamations).

Claudel elaborated a strategy of speech modulations for the dramaturgy of sound in Act III, Scene 2 of *The Tidings Brought to Mary* in the 1912 edition. The musicality and harmony of sound elements lies at the core of this strategy.

The sound space of the “miracle scene” is characterized by the rhythmic alternation of speech and silence, the inherent pauses being meaningful parts of the entire music and drama.

The stage directions, which set the stage for the “miracle scene,” also add to the drama of the mystery: its lyricism is a key element of the sound space.

Arranging the sound space in Act III, Scene 2 of *The Tidings Brought to Mary* in the 1912 edition, led to eternalizing the universal meaning of the 20th century mystery by renewing the old genre.

Notes

¹ For more on this question see: Losev A. F. *Passion for Dialectics: the Philosopher's Literary Reflection*. Moscow: Sovetskiy pisatel'. 1990. 320 p. (in Russ.)

² See about this: Beretta A. *Claudiel et la mise en scène: Autour de L'Annonce faite à Marie (1912–1955)*. URL: <http://books.openedition.org>. Edition imprimée. P. 540.

³ For more detail on this question, see: Mazouer, Charles. L'Annonce faite à Marie, mystère? *Renaissances du mystère en Europe*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg. 2015, pp. 175–184.

⁴ Cascetta A. Le tragique et la foi dans L'Annonce faite à Marie de Paule Claudel. *Bulletin de la Société Paul Claudel*. No. 206, Paul Claudel vu d'Italie (2e trimestre, juin 2012), 3–5, p. 14.

⁵ Lécroart P. Le chœur dans les musiques de scène de L'Annonce faite à Marie (1912–1941). *Bulletin de la Société Paul Claudel*. 2012. No. 4 (208), p. 47.

⁶ See about this: Beretta A. Op. cit., p. 572.

⁷ Ibid.

References

1. Azarova V. V. French Mystery Drama in the Mirror of the Twentieth Century. *Culture and Art*. 2022. No. 3, pp. 54–72. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2022.3.37697>

2. Campo G. Simone Weil and theatre: from attention to the descending way. *Stanislavsky studies. Practice, Legacy, and Contemporary Theater*. 2019. Vol. 7, Issue 2, pp. 177–200. <https://doi.org/10.1080/20567790.2019.1644746>

3. Azarova V. V. The “Undying Archaic Elements” in Dramatic Oratorio by Arthur Honegger “Joan of Arc at the Stake”. *Man and Culture*. 2020. No. 1, pp. 35–61. (In Russ.) <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2020.1.31950>

4. Beilharz K. Music as an Embodied Experience of Triune Symbolism and Communion. *Practical Theology*. 2019. Vol. 12, Issue 3: Special themed edition – Embodied Spiritual Practice(s), pp. 286–296. <https://doi.org/10.1080/1756073X.2019.1598699>

5. Škof L. Sacred Night of the Sleep, the Idea of a Child, and Respiratory Poetics of Peace. *Primerjalna Knjizevnost*. 2021. Vol. 44, Issue 3, pp. 39–58. (In Slovenian) <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i3.03>

6. Ahondoukpè M. L'Annonce Faite à Marie: From African Legacy to a Postcolonial Reading. *Tydskrif vir Letterkunde*. 2019. Vol. 56, No. 2, pp. 76–82. (In French) <https://doi.org/10.17159/2309-9070/tvl.v.56i2.6540>

Information about the author:

Valentina V. Azarova – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Organ, Harpsichord and Carillon.

 **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ** 

1. Азарова В. В. Французская мистериальная драма в зеркале XX века // Культура и искусство. 2022. № 3. С. 54–72. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2022.3.37697>
2. Campo G. Simone Weil and Theatre: from Attention to the Descending Way // Stanislavsky Studies. Practice, Legacy, and Contemporary Theater. 2019. Vol. 7, Issue 2, pp. 177–200. <https://doi.org/10.1080/20567790.2019.1644746>
3. Азарова В.В. «Неумирающие элементы архаики» в драматической оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» // Человек и культура. 2020. № 1. С. 35–61. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2020.1.31950>
4. Beilharz K. Music as an Embodied Experience of Triune Symbolism and Communion // Practical Theology. 2019. Vol. 12, Issue 3: Special themed edition – Embodied Spiritual Practice(s), pp. 286–296. <https://doi.org/10.1080/1756073X.2019.1598699>
5. Škof L. Sacred Night of the Sleep, the Idea of a Child, and Respiratory Poetics of Peace // Primerjalna Knjizevnost. 2021. Vol. 44, Issue 3, pp. 39–58. <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i3.03>
6. Ahondoukpè M. L' Annonce faite à Marie: From African Legacy to a Postcolonial Reading // Tydskrif vir Letterkunde. 2019. Vol. 56, No. 2, pp. 76–82. <https://doi.org/10.17159/2309-9070/tvl.v.56i2.6540>

Информация об авторе:

В. В. Азарова – доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавиесина и карильона.

Received / Поступила в редакцию: 12.05.22

Revised / Одобрена после рецензирования: 30.05.22

Accepted / Принята к публикации: 01.06.22





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

International Division

Original article

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.146-158

Musical Communication in the Aspect of Rhetorical Canon

Polina S. Volkova¹, Wu Liyang², Wu Xiangze³

^{1,3} *Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
St. Petersburg, Russia*

² *M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
Novosibirsk, Russia*

¹ *polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>*

² *wuliyang501@foxmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2884-1595>*

³ *525345917@qq.com, <https://orcid.org/0000-0001-8096-3998>*

Abstract. Within the focus of the authors' scholarly interest is the rhetorical canon, which was absorbed within the specific features of intercultural interaction of the "transmitter" of the artistic information and its "recipient" carried out within the art of music. Expressing their solidarity with the position according to which the rhetorical art presents a form of human communication, the authors presume that it is particularly the rhetorical canon in the triunity of Ethos, Logos and Pathos shall make it possible to study in all completeness the process of musical communication, stipulating the acquisition of personal meaning by the actors engaging in cooperation with the composer. Since every artistic discourse in reality tends rather to reflect the speech activity of its creator, corresponding to that national picture of the world to which it belongs, rather than to reality, it must be acknowledged: such a text initially presents itself as rhetorically organized. Such an approach turns out to be true in all circumstances, even when the creator expresses doubt concerning what he had thought previously about the rules of the rhetorical art at the moment of creation of his work. Noting the importance, in the conditions of musical communication of the musical text, by means of which the composer's speech utterance is the transmitter and with which subsequently the participants of the communicative act interact, it becomes important to supplement the triad of "composer – performer – listener" with yet another link – the musical text. This results in the succession of: composer → text₁ ↔ performer → text₂ ↔ listener → text₃.

It is emphasized that in the resulting scheme of: text₁, text₂ and text₃ – it remains all the same musical text, which differs from the original, first of all, by the type of speech (in the case of the composer it involves written "speech," in the case of the performer it is oral, and in the case of the



listener it may be perceived also as visual “speech,” acquiring the status of a written utterance and actualized oral or written verbal speech, as well as speech cognized on the level of the plasticity of the human body, etc.); and, second, by tints of meaning, which, being a subjective phenomenon, acquires an intersubjective character during the process of communication.

Keywords: musical communication, rhetorical canon, composer – performer – listener

For citation: Volkova P. S., Wu Liyang, Wu Xiangze. Musical Communication in the Aspect of the Rhetoric Canon. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 146–158. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.146-158

Международный отдел

Научная статья

Музыкальная коммуникация в аспекте риторического канона

Полина Станиславовна Волкова¹, У Лиян², У Сянцзэ³

^{1,3} *Институт музыки, театра и хореографии,*

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия*

² *Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
г. Новосибирск, Россия*

¹ *polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>*

² *wuliyang501@foxmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2884-1595>*

³ *525345917@qq.com, <https://orcid.org/0000-0001-8096-3998>*

Аннотация. В фокусе научного интереса авторов – риторический канон, вобравший в себя специфику межкультурного взаимодействия «отправителя» художественной информации и его «получателя», осуществляемый в пространстве музыкального вида искусства. Солидаризируясь с мыслью, согласно которой риторика являет собой форму человеческой коммуникации, авторы предполагают, что именно риторический канон в триединстве Этоса, Логоса и Пафоса позволит со всей полнотой изучить процесс музыкальной коммуникации, обуславливающий обретение вступающими во взаимодействие с композитором акторами личностного смысла. Поскольку всякий художественный дискурс в действительности скорее отражает речевую деятельность своего создателя, отвечающую той национальной картине мира, которой он принадлежит, нежели реальность, нельзя не признать: такой текст изначально предстает риторически организованным. Подобная установка оказывается верной при любых обстоятельствах, даже когда творец высказывает сомнение относительно того, что он думал о правилах риторики в момент создания своего произведения. Отмечая в условиях музыкальной коммуникации важность нотного текста, посредством которого передается речевое высказывание композитора и с которым впоследствии взаимодействуют участники коммуникативного акта, необходимо дополнить триаду «композитор – исполнитель – слушатель» ещё одним звеном – текстом. В результате образуется последовательность: композитор → текст₁ ↔ исполнитель → текст₂ ↔ слушатель → текст₃.

Подчёркивается, что в схеме текст₁, текст₂ и текст₃ – это один и тот же текст, который отличается от исходного, во-первых, типом речи (в случае композитора – речь письменная, в случае исполнителя – устная, в случае слушателя она может быть представлена и визуальной речью, обретая статус письменного высказывания, и актуализируемой устно или письменно вербальной речью, и речью, опознаваемой на уровне пластики человеческого тела, и т. п.); а во-вторых, оттенками смысла, который, будучи субъективным феноменом, обретает в процессе коммуникации интерсубъективный характер.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, риторический канон, композитор – исполнитель – слушатель

Для цитирования: Волкова П. С., У Лиян, У Сянцзэ. Музыкальная коммуникация в аспекте риторического канона // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 146–158. (На англ. яз.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.146-158

In the present day the problems of communication and dialogue have found themselves at the epicenter of humanitarian disciplines. This is testified at an equal degree by representatives of musical scholarship in Russia and in other countries, the focus of whose scholarly interest embraces the most various forms of interaction between art works – multiplication [1], artistic literature [2], cinema [3], etc. Special attention must be given to the field of musicological research, within the framework of which the problem of dialogue and three-link communication, as well as that including the link of the “musical text” and the three contents (text₁, text₂, text₃) has been developed from the 1970s to the 1990s in the works of Evgeny Nazaikinsky and Mark Aranovsky.¹ An especially significant contribution to the indicated issue has been made by the group research assistants of the Laboratory for Musical Semantics (LMS) with its head, Doctor of Arts, Professor Liudmila Shaymukhametova.²

Thus, in the early 2000s the focus of scholarly interest of the research assistants of the Laboratory for Musical Semantics turned on the musical texts in its primary and secondary hypostases. Their research

has stipulated the development of the theory of semantic organization of text₁, as well as the immersion into the process of artistic interaction of the performer with text₂. The terms *performance scenario* and *reflected text* and others, brought into scholarly use by Liudmila Shaymukhametova, have considerably enriched both the theory and the practice of art study analysis of the musical text. [4]

On the one hand, acknowledging that “the expansion of the types of communication at the end of the 20th and the beginning of the 21st century has turned out to be quite a natural phenomenon,” scholars state that “...the essence of the given epistemological paradigm consists in the acceptance of the human being as the source base of research”. [2, p. 85] On the other hand, the importance and significance of some such developments is connected by researchers with the situations when against the background of “a new figurative communicative mentality, erasing the boundaries in the intercultural and interethnic communication” there occurs an “exacerbation of the crisis of verbal skills, the consequences of which would create an effect, first of all, on the cogitative-creative activities of future generations”. [5, p. 228]



Along with that, the appeal to the communicative nature of artistic creativity is seen as relevant, given that dialogue realized within the space of art provides for the involvement with the “value-based orientations of society and the specificity of culture of representatives of various nationalities,” which makes the following conclusion implicit: “it is important not only to possess theoretical knowledge about the foundations and the principles of intercultural communication, but also to be able to make use of it in practice, to interpret correctly the communicative idea of the speaker”. [1, p. 57]

In the context of the outlined scholarly studies the dialogue between East and West carried out within the framework of the art of music turned out to be no less modern. Notably, such kind of communicative experience appears as equally farsighted simultaneously on the level of local ethnic groups demonstrating the musical culture of the so-called small peoples, as it is perceptible by the example of the work devoted to the “demonstration of the attitude towards the Adyge (Circassian) theme in 19th century Europe, in the understanding of the specificity of reflection of this theme in the music by composers of other musical cultures”, [6, p. 171] as well as on the level of the ethnic groups marked by their belonging to the nationality predominant in a particular country and to the traditional culture connected with it.

In this regard, a research work which engages into its orbit the creative potential of Russia and China can be seen as especially productive. Without any doubt, the interaction between these two countries on the most different levels, “including on the level of the art of music and opera may become an operative and effective means of integrating China into the world cultural

space”. [7, p. 35] Let us utter the assumption that the argument for researching the questions of musical communications of both countries turns out to be in the notions of consciousness discovered during the process of their comparative analysis, which define the directedness of the activities of the composer-performer-listener. It would see, that for the Chinese a question of principle would be the necessity in all art forms “to look at things from oneself,” which is the most important aesthetic criteria, while for those Russians who base themselves on the achievements of European culture the objective search for the truth is brought out to the forefront. [Ibid., p. 31] In a special way, the existent differences identify themselves in the art of opera. While the actuality of Chinese opera is initiated by the lyricism of “talking and will,” a search for harmony and beauty “by hand” or “with one’s own eyes,” in the opera dramaturgy by Russian composers, as a rule, “the main accent is placed on replication and imitation of real things.” [Ibid.]

In all likelihood, the chief difference is concealed in the specific features of the Chinese and the Russian languages. Whereas the former is characterized by usage of many words as both adjectives, nouns and verbs, which is stipulated not as much by grammar rules as the emotional character of the sentence, the Russian language is to a greater degree prone to abstract logical thinking. We learn from Victor Shakhovskiy’s article from 2019 that “the emotional picture of the world of the Russian language has been developed least fully”. [8, p. 35] Similarly, the research work in which particularly the emotional side of language serves as a guide into the space of spirit becomes presented to the broad public in 2021. [3]

Moreover, within the framework of the classical Chinese language the essence of

communication consists not in conveying an intellectual idea, but in emotionally stirring one's interlocutor, provoking him into his own search for the truth. It is understood that the overall provoking force of the Chinese language answers the goals of the art of music. From this angle, what would be most productive for musical communication between the Chinese and the Russians would be to turn to the rhetorical canon. Despite the fact that the inclusion of music and the rhetorical art into one field of research has a lengthy history, their interaction was to the most degree determined by the conceptual construct, when rhetorical art itself was examined from the position of the verbal school. However, we consider it indispensable to concentrate on another rhetoric type. Its realization would be impossible without the support of rhetorical canon – a special form of *activity (activity of thought)* which also simultaneously serves as a model for imitation. It is the triunity of Ethos, Logos and Pathos.

The problematic field for research is determined by the notion according to which the immanent connection of music and rhetorical art may be expanded by including the rhetorical canon into the space of musical communication. A mastery over the latter provides the participants of communication with the algorithm of activity (the activity of thought), which would discern the activity of the performer from the activity of the listener, enabling their harmonizing dialogue with the composer. The projection of the rhetorical canon onto the field of musical communication is carried out with the reliance on the dialogic approach, the dialectical method and comparative analysis of the verbal and non-verbal discourses.

The traditionally rhetorical canon appears on the level of invention of speech, that is discourse of thought proper, or Ethos;

order of speech, the order of succession of thoughts one after the other, or Logos; *expression of speech*, conviction of the interlocutor in the veracity of the utterance, or Pathos. However, beyond the ethical directedness of speech, the sought triunity loses its foundation, as the result of which the word ceases to be alive, filled with genuine feeling, preserving the capability only of imitating life. Moreover, if we dispose the very fact of discourse from out of speech capability, then beyond its ethical foundation conviction turns into inculcation, easily transforming into a lie.

It would seem that it was particularly that kind of word marked with a margin between Ethos and Logos was also defined as a lie by Mikhail Bakhtin, who made the attempt to avert its repercussions calamitous for the future world. We must keep in mind that falsehood is an attribute of the devil (let us remind, in parenthesis, that the word 'devil,' in translation from Greek, means 'slanderer'), the scale of non-ecological communication³ which has seized virtually all the spheres of activities of daily living of the globalizing community is becoming more and more frightening. It is not by chance that the representatives of neo-rhetorics emphasize that at the center of contemporary science the *homo verbo agens* is present. What is meant here is a person who each time has to act by means of speech not in an abstract way, generally, but in concrete *ethical situations*.

In the present context it is necessary to remember that ethics presents itself as a synonym to morality. The etymology of this lexeme originates from the noun "moral system," or, what has the same meaning, "custom," the Greek analogy of which is the lexeme "hqoz," meaning "ethos," which simultaneously corresponds with the concept of ethics. In other words, only within the



framework of the triunity of Ethos, Logos and Pathos is the living content of musical creation carried out, which enriches social morality, since “this is not a scheme and not a summation of prescripts – this is a way of thinking, a mode of organization of the human being’s inner world”. [9, p. 186] For this reason, “the ethical idea is always present in an ably organized musical form, along with other proprietary qualities of content.” [10, p. 109]

At the same time, it must be acknowledged that the realization of the musical rhetorical canon is carried out by means of writing, i.e., the musical text of the score written by the composer’s hand. Despite the fact the latter conceals in itself the original triunity of Ethos, Logos and Pathos, in reality the performer deals only with Logos manifested in the musical text of the score. Unlike the implicitly (indirectly) presented Ethos and Pathos, musical Logos is always explicit (direct and apparent). Correspondingly, the process of performance of the text of the musical score is directly connected with the actualization of the performer’s Ethos and Pathos in reliance on the composer’s Logos. The necessity to compensate the creator’s musical speech torn away from its creator is what determines their co-creation.

Examination of the musical text of the score from the position of Logos is perceived as being quite justified for a number of reasons. Thus, the realization of the visual means of expressivity takes place either on the level of the stage entourage, which conditions the perception of music as a certain theatricalized action, or on the level of the graphics of the musical score⁴. In addition to this, what has significance is a special closeness of the verbal and the visual arts, considering which art critics write about as if about a certain type of notation. And finally, in view of the fact that 80% of the

information about the world is received by us by means of the optic foramen, scientists equate vision to the intellect.

In its turn, in relation to the listener the situation evolves somewhat differently. being explicit for the performer, Logos loses its significance for it on account of its own indirect presence. What turns out to be endowed with reality during the process of transmission of artistic information from the performer to the listener are merely Ethos and Pathos actualized by the “transmitter.” In the end, the listener’s task consists in the fact that in the reliance on the sounding Ethos and Pathos to supplement the integrity of the artistic discourse between the composer and the performer, after they have actualized the Logos. In all probability, particularly due to the reason of the incompleteness of the artistic utterance from outside of the sought triunity, for a long time cinematic music did not enter the sphere of interests of academic musicology. The lack of the musical text of the score aroused a mistrust for the quality of communication, when its availability may have presented a guarantee of success of the latter.

All the aforementioned by no means contradicts the position about the triad of “composer – performer – listener” determining musical communication. However, considering the written character of the composer’s musical speech subjected in the musical text (the score), the incompleteness of which is what initiates the co-creator of the performer and the listener, it is necessary to bring in a fourth component into this triad. What is meant here is the musical text proper as a field of methodological operations carried out by the actors involved in the communication with the aim of achieving initial integrity of artistic discourse in reliance on the dialectics of the part and the whole. Its involvement

in the process of musical communication is perceptible in the following dictum of contemporary authors: “The artistic image is ‘materialized’ in the form of a new ‘product’ of artistic-creative activity, in particular, in the form of a work of literature or musical composition. Hereafter, the mutual relations between this art work and the person are aligned on three different levels relying on various sides of aesthetic consciousness. The first level is directly the writer or the composer of the work and the object of its artistry (for example, the *musical composition*) (italics ours. – *Authors*). The second level may refer to the performer and his interpretation of the composition. And the third level is its impact on the listener”. [11, p. 115] In the result, the intercultural communication realized in the sphere of the art of music may be presented on the level of the following triad:

composer → **text₁** ↔ **performer** → **text₂** ↔
↔ **listener** → **text₃**.

It is important to notice that all three musical texts are one and the same musical text, which ends up each time being unequal to itself for one simple reason. For the support of its genuine life new communicants are necessary, each one of which brings into the musical text his own “self,” as a consequence of which each of them may speak about “his own Prokofiev” or “his own Rachmaninoff,” similar to the way Marina Tsvetayeva did this, having titled one of her manuscripts “My Pushkin.” There is a great multitude of examples of this in the art of music.⁵ It is not accidental that when contemplating about the integrity of the semantic canon in the art of music, Mikhail Karpychev also turns our attention to the triunity of the task as the first part of the sought integrity, the solution as its second part as the result as its third part.

At the same time, nothing other than originality presents the “factor of solution,” since “the result of the solution is always different.” [12, p. 186]

To what degree does the indicated tetrad acquire universal features? Upon first thought, that particular circumstance that various art forms interact together in a simultaneous manner creates the illusion of abundance of artistic information, as the result the viewer (or listener) is given the role of a passive consumer. However, acknowledging the veracity of that that any artistic discourse, including that based on synthesis of the arts, presents in itself an ongoing unity, or, otherwise, a co-being, of the cognitive and the ethical moments, we consider it possible to assert the veracity of the following: the specificity of such “data,” by means of which the “transmitter” passes on artistic information to its “recipient,” is no different from the specificity of the “given” discovered in a verbal artistic discourse, with merely one reservation. In contrast to the verbal artistic discourse, the presence of “alien” voices in which is most frequently ignored by the average communicant⁶, the synthetic discourse demonstrates them with all apparentness.

The fact is meant here that the cognitive moment actualized in the space of opera or ballet presents the process of intercultural communication, the participants of which (in addition to the indicated tetrad) turns out to be the choreographer (the stage director-producer) and the artists manifesting his conception. However, in this case, too, the meaning of the synthetic artistic whole is directly connected by us to the so-called generalizing intonation (Vyacheslav Medushevsky) which correlates with the emotional-semantic wholeness of the synthetic artistic discourse. In other words, when speaking of the inexhaustibility of

the means of expression embedded in the synthetic artistic whole, it is important to remember that without regard of the indicated unity, the cognition of various types of communication would be incomplete and, as the result of this, flawed.

Examining the musical theater as an attempt of intercultural communication, the solvency of which becomes manifested in a concrete production, it is necessary to observe that the process of communication between the representatives of various forms of art becomes determined by the character of the contradictions immanent to such process initiated by the difference between the languages of the arts themselves⁷. In particular, the singularity of the intercultural communication of the musical form with the choreographic design of the ballet is identified either on the level of a conflicting connection of music and choreography, or on the level of contrapuntal disjunction of the arts. It is understood that in the case of a conflicting connection each of the arts comprising the ballet performance makes itself known with a maximal intensity, without “looking back” at the other parts of the synthetic artistic whole. In the result, the part predominates over the whole, as the result of which intercultural communication acquires the appearance of communicative *impact*. On the other hand, in the case of a contrapuntal detachment one from another of the arts, which form the sought synthesis, each one of them is equaled in its rights, which becomes conducive to their closer *interaction*.

Such a state of affairs is stipulated by the fact that the chronicled “disparity,” generated by the coexistence of heterogeneous material becomes the consequence of that manner of gravitation which characterizes the “relationship” of choreography with

music or the connection of music with dance motions. In its turn, the connection of choreography with the word, which turns out to be very important on the level of the literary basis of the ballet performance becomes realized the following way: the concreteness of the Logos lost during the process of the musical interpretation of the verbal text is supplemented by the choreographic visual element.

In other words, in the synthetic artistic whole it is particularly the choreographic picture subjectified in the plasticity of the human body assumes on itself the functions of the Logos so that within the dialectics of the part and the whole once again arrive at the sought triunity of Eros, Logos and Pathos. Correspondingly, when working with a musical composition, the ballet-master does not as much “sound out” his conception by means of the music, as much as he compensates the Ethos and Pathos actualized in the music by the Logos of the choreographic picture.

Presumably, the sought integrity is attained in the process of recreation of the rhetorical canon in accordance with the tetrad indicated earlier, the schematic depiction of which is presented the following way:

$$\begin{aligned} &\text{composer} \rightarrow \text{text}_1 \leftrightarrow \text{performer} \rightarrow \text{text}_2 \leftrightarrow \\ &\quad \leftrightarrow \text{choreographer} \rightarrow \text{text}_3 \leftrightarrow \\ &\quad \leftrightarrow \text{artists of the ballet} \rightarrow \text{text}_4 \leftrightarrow \\ &\quad \quad \leftrightarrow \text{listener} \rightarrow \text{text}_5 \end{aligned}$$

Since the text in the proposed scheme appears in its dual nature [13], it becomes comprehensible: the correlate of the materiality of text_1 is presented by the musical text/score, that of text_2 – by the sound of the instrument (the instruments of the orchestra), that of text_3 – by the ballet picture (the ballet lexis); that of text_4 – by the plasticity of the human body, and that of text_5 – by the verbal or the nonverbal

discourse. Ignoring the current state of affairs may bring the researcher to yet another set of fallacies. Among them is the commonplace opinion according to which the choreographer who works with original music created without any kind of verbal program is freer in the realization of his plans, as opposed to such who has to deal with the compositional version of the primary source.

Admitting that in both cases what is meant here is the compensation of the musical Ethos and Pathos by the Logos of choreography, the history of the creation of the musical component of the ballet performance becomes absolutely unimportant. In any case, the actualization of Logos remains in the result the prerogative of the ballet-master, inasmuch as it is particularly it which provides for the unity of the three sides of the rhetorician's image, beyond which artistic speech loses its amplitude. What turns out as essential here is only one thing: depending on the quality of this new unity, we shall speak either about the interpretation, or about the reinterpretation of the primary source⁸, including their pseudo-cultural aspects which demonstrate the violation of the rhetorical canon.

In our view, the marked infringement inevitably turns into destruction of harmony, as it was understood by the thinkers of ancient times, since in the perceptions of the philosophers of antiquity and of China harmony manifested in itself not only an abstract idea, but also the experience and, in addition to that, the presence of harmony in the lives of men was both perceived, as well as, simultaneously, constituted the object of the endeavor of an integral person. On the other hand, the correspondence to the rhetorical canon, or, what is the same thing, the achievement of harmony makes

tangible the situation when the emotional experience of its creator transmitted by means of the art of music leads to the state of creative excitement all the participants of communication, providing by it the entrance into the domain of the spirit⁹. As Mikhail Karpychev writes, "the highest form of the activity of music is moral cleansing (catharsis) by means of an emotional burst during the process of hearing." [10, p. 109] That fact that the rhetorical canon based on the triunity of Ethos, Logos and Pathos turns out to be universal is confirmed not only by the thought that the aesthetics of the various arts remains one and the same (according to Robert Schumann), but also an integral analysis of the contemporary cinematograph represented by the films of Takeshi Kitano, one of the talented representatives of the artistic intelligentsia of the East. [3]

Stemming from all the aforementioned, let us state the assumption that the turn to the rhetorical canon during the process of musical communication shall make it possible to minimize the substitution of genuine speech utterance with the simulacrum based on the combination of cultural clichés, which turns out to be important within the framework of cultural communication. Moreover, the activity of thought instigated by the rhetorical canon shall be conducive to the personal advancement of the participants of the participation, creating the optimal conditions for their spiritual formation. In the present context, intercultural communication proper actualized within the space of the art of music appears in the guise of a universal process of activity of thought the productivity of which is stipulated by acquisition of the meaning of the artistic creation in reliance on the rhetorical canon in the triunity of Ethos, Logos and Pathos.

Примечания

¹ For more detail on this question, see: Nazaykinsky E. V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.; Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.

² For more detail on this question see: Shaymukhametova L. N. Semanticheskiy analiz muzykal'nogo teksta [Semantic Analysis of the Musical Text]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2007. No. 1, pp. 31–43; aka: Semantika muzykal'nogo dialoga v klavirnykh proizvedeniyakh zapadnoyevropeyskikh kompozitorov XVII–XVIII vekov [The Semantics of the Musical Dialogue in the Works for Clavier by Western European Composers of the 17th and 18th Centuries]. *Semantika starinnogo urteksta. Sbornik statey* [The Semantics of the Early Urtext. Compilation of Articles]. Executive director and compiler Shaymukhametova L. N. Ufa: Laboratory for Musical Semantics, 2002, pp. 16–36; Gordeeva E. V. Muzykal'naya lexiografiya stsen i obrazov muzitsirovaniya v klavirnykh p'esakh “Frantsuzskikh suit” I.S. Bakha [Musical Lexicography of the Scenes and Images of Music-Making in the Clavier Pieces of J.S. Bach’s French Suites]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2008. No. 1, pp. 198–202, etc.

³ According to Victor Shakhovsky, the determining modus of the ecological/non-ecological communication is particularly the emotional modus of socializing: positive emotions and the corresponding emotive lexis for the most part form ecological communication, while negative emotions and negative emotive lexis form non-ecological socializing. For more on this question see: Shakhovsky V. I. *Dissonans ekologichnosti v kommunikativnom krugе: chelovek, yazyk, emotsii* [The Dissonance of Ecological Performance in a Communicative Circle: The Human Being, the Language, Emotions]. Volgograd: IP Polikarpov I. L. 2016. 512 p.

⁴ It is important to observe that besides the stage entourage and the musical graphics, visual means of expressivity may be used in the space of intercultural communication and on the level of a one-time integral utterance (Logos) inspired by the Ethos and Pathos of the musical artistic discourse. Let us turn for an illustration to Carolyn Carlson’s ballet “Signes” (1977). What is meant here the unique performance in which the creation of the musical component of the synthetic artistic whole was preceded by choreography generated in the fold of ingenuity. As the choreographer recounts, the conception of the performance was generated during the process of acquaintance with the oeuvres of the artist Olivier Debré, whose abstract canvasses were inspired by Leonardo da Vinci’s painting “Mona Lisa,” or, to be precise, the smile of the Gioconda. In the result, the intercultural communication which developed between visual speech and the plasticity of the human body was enriched by the musical discourse, the creator of which was composer René Aubry. It is interesting that the artist’s paintings, which were quite imposing in their scale, were used by the choreographer as movable decorations of the performance, with which the ballet artists came into interaction, at times evanescent against their background, at other times replicating the abstract lines in them in their gestures, at other times becoming a part of the artistic whole which superseded them by its proportions. At the same time, the number of Debré’s paintings, seven in all, also determined the number of ballet scenes.

⁵ Being supportive of the assertion that Beethoven’s Fifth Symphony “conveys a high meaning of truth,” Marina Gladkova, nonetheless, asks the question: “What truth?” What lies behind this truth: the composer’s fate, the fate of the era and of history, the Destiny of the World Will, the destiny of Chaocosmos, about which Alexei Losev wrote? Precisely in the same way the meaning

of the Ninth Symphony, traditionally presented as the motion from darkness to light, through struggle to victory, correlates, according to the position of the Russian scholar, with the “motion of the global process: Chaos – Form.” In other words, the idea of Beethoven’s Ninth Symphony may also be expressed the following way: “The progression from the first movement to the last presents the tortuous process of formation of Form, generated from Chaos. This emanation backwards, the motion directed towards the Light, Good, God, the merging of Beauty, Good and Truth – to the Eternal Unity.” On the contrary, the same meaning “from Darkness to Light” was disclosed by Losev by means of solely a religious experience, justifying this kind of approach by quite a convincing system of argumentation. For more detail on this question, see: Gladkova M. P. *Dialektika postizheniya smysla muzyki : dis. ... kand. filologii : 24.00.01* [The Dialectics of Comprehension of the Meaning of Music : Dissertation for the Degree of Candidate of Philology : 24.00.01]. Tyumen, 2005. 142 p.

⁶ According to the testimony of Mikhail Bakhtin, every text presumes not only the presence of the system of the language used by its author, but also the presence of certain precedent utterances by others with which the authorial text engages in various types of relations, relying on them, polemicizing with them, and simply presuming them to be already familiar to the reader. For more detail on this question, see: Bakhtin M. M. *Estetika Slovesnogo Tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow. Iskusstvo, 1986. 445 p.

⁷ In the opinion of Anna Zankova, choreography in music in ballet, similar to the word and music in vocal compositions, music and drama, have never been mirror reflections of each other. For more detail on this question see: Zankova A. V. *Vzaimodeystvie muzyki i khoreografii v otechestvennykh baletakh pervoy treti XX veka : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02* [The Interaction of Music and Choreography in Russian Ballets of the First Third of the 20th Century : Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts : 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2008. 30 p.

⁸ Unlike interpretation, in the sense of a derivative artistic activity within the framework of which the source text preserves its significance on the level of a system, in the case of reinterpretation the primary source inevitably turns out to be merely a part of the new artistic system, which makes it possible to examine reinterpretation as a primary artistic activity. In other words, the attempt of reinterpreting manifests a reevaluation of tradition, demonstrating anew the creative act forming the concept of the truth. For more detail on this question see: Volkova P. S. *Yazyk i rech v prostranstve kul'tury: interpretatsiya i reinterpretatsiya* [Language and Speech in the Space of Culture: Interpretation and Reinterpretation]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Volgograd State University]. Series 2, Language Studies. 2017. Vol. 16, No. 4, pp. 207–214. <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.20>

⁹ Concerning the spiritual aspect of music in greater detail, see: [13].

References

1. Lomteva T. N., Patrusheva E. V. Linguistic and Cultural Peculiarities of Interethnic Dialogue in the Text of an Animated Television Series. *Bulletin of the Adyghe State University. Series Philology and Art Criticism*. 2021. No. 3 (282), pp. 55–67. (In Russ.) <https://doi.org/10.53598/2410-3489-2021-3-282-55-67>
2. Sokurova S. N., Kerasheva M. A. Dialogue Functions in the Literary Text (Based on French Fictional Prose). *Bulletin of the Adyghe State University*. 2021. No. 2 (277), pp. 84–90. (In Russ.) DOI: 10/53598/2410-3489-2021-2-277-84-90



3. Saenko N. R., Kortunov V. V., Volkova P. S., Pupysheva E. L. Spiritual Independence of an Artist's Personality in Postmodernity. *Utopia y Praxis Latinoamericana*. 2020. No. 25 (7), pp. 62–69. (In Russ.) <https://doi.org/10.5281/zenodo.4009598>
4. Alekseeva I. V. The Musical Text of Western European Baroque Instrumental Music in an Analytical Reevaluation by the Student-Performer of Institutions of Higher Education. *Problemy Muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 177–193. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.177-193
5. Molchanova M. M., Lekova P. A. The Crisis of Content Verbality in Internet Discourse. *Bulletin of the Adyghe State University*. 2021. No. 2 (277), pp. 224–228. (In Russ.) DOI: 10/53598/2410-3489-2021-2-277-224-228
6. Bakhtina Z. V. Adyghe (Circassian) Theme in the Work of Western European Composers of the 19th Century. *Bulletin of the Adyghe State University*. 2021. No. 2 (277), pp. 171–181. (In Russ.) DOI: 10/53598/2410-3489-2021-2-277-171-181
7. Li Lipin. History of Formation, State and Prospects of Development of European Opera in China. *Art and Education*. 2021. No. 1 (129), pp. 28–35. (In Russ.) https://doi.org/10.51631/2072-0432_2021_129_1_28
8. Shakhovsky V. I. Emotional Worldview in Verbal Presentation. *The World of Russian Word*. 2019. No. 1, pp. 35–43. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/1811-1629-2019-11035>
9. Pavlenko A. A. Pedagogical Approaches to the Problem of Understanding Spiritual Morality in Modern Social Consciousness. *Art and Education*. 2021. No. 1 (129), pp. 178–187. (In Russ.) https://doi.org/10.51631/2072-0432_2021_129_1_178
10. Karpichev M. G. Ethical Aspect of the Transformative Function of Music. *Ideas and Ideals*. 2016. No. 1 (27), Volume 1, pp. 109–123. (In Russ.) <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2016-1.1-109-123>
11. Zhivov V. L., Alikina E. V. Thoughts on Musical Consciousness. *Art and Education*. 2021. No. 1 (129), pp. 114–119. (In Russ.) https://doi.org/10.51631/2072-0432_2021_129_1_114
12. Karpichev M. G. Oral Professional Music as a Triple Unity. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 186–195. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10035
13. Volkova P. S., Shakhovsky V. I. Spirituality in the Aspect of Art. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4 (41), pp. 187–198. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198

Information about the authors:

Polina S. Volkova – Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Ph.D. (Philology), Professor at the Department of Music Upbringing and Education.

Wu Liyang – Competitor of the Department of History, Philosophy, and Art History.

Wu Xiangze – Postgraduate Student of the Department of Music Upbringing and Education.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ломтева Т. Н., Патрушева Е. В. Лингвокультурные особенности межэтнического диалога в текстовом пространстве анимационного сериала // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. 2021. Вып. 3 (282). С. 55-67. <https://doi.org/10.53598/2410-3489-2021-3-282-55-67>



2. Сокурова С. Н., Керашева М. А. Функция диалога в художественном тексте (на материале французской художественной прозы) // Вестник Адыгейского государственного университета. 2021. Вып. 2 (277). С. 84–90. DOI: 10/53598/2410-3489-2021-2-277-84-90
3. Saenko N. R., Volkova P. S., Kortunov V. V., Pupyshcheva E. L. Spiritual Independence of an Artist's Personality in Postmodernity // Utopia y Praxis Latinoamericana. 2020. № 25 (7). С. 62–69. <http://doi.org/10.5281/zenodo.4009598>
4. Алексеева И. В. Музыкальный текст инструментальной музыки западноевропейского барокко в аналитическом осмыслении студентом-исполнителем вуза // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 177–193. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.177-193
5. Молчанова М. М., Лекова П. А. Кризис вербальности контента в интернет-дискурсе // Вестник Адыгейского государственного университета. 2021. Вып. 2 (277). С. 224–228. DOI: 10/53598/2410-3489-2021-2-277-224-228.
6. Бахтина З. В. Адыгская (черкесская) тема в творчестве западноевропейских композиторов XIX века // Вестник Адыгейского государственного университета. 2021. Вып. 2 (277). С. 171–181. DOI: 10/53598/2410-3489-2021-2-277-171-181
7. Ли Липин. История формирования, состояние и перспективы развития европейской оперы в Китае // Искусство и образование. 2021. № 1 (129). С. 28–35. https://doi.org/10.51631/2072-0432_2021_129_1_28
8. Шаховский В. И. Эмоциональная картина мира в вербальной презентации // Мир русского слова. 2019. № 1. С. 35–43. <https://doi.org/10.24411/1811-1629-2019-11035>
9. Павленко А. А. Педагогические подходы к проблеме понимания духовной нравственности в современном социальном сознании // Искусство и образование. 2021. № 1 (129). С. 178–187. https://doi.org/10.51631/2072-0432_2021_129_1_178
10. Карпычев М. Г. Этический аспект преобразующей функции музыкального искусства // Идеи и идеалы. 2016. № 1 (27), т. 1. С. 109–123. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2016-1.1-109-123>
11. Живов В. Л., Аликина Е. В. Мысли о музыкальном сознании // Искусство и образование. 2021. № 1 (129). С. 114–119. https://doi.org/10.51631/2072-0432_2021_129_1_114
12. Карпычев М. Г. Устно-профессиональная музыка как тройственное единство // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 186–195. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10035
13. Волкова П. С., Шаховский В. И. Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4 (41). С. 187–198. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198

Информация об авторах:

П. С. Волкова – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования.

У Лиян – соискатель кафедры истории, философии и искусствознания.

У Сянцзэ – аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования.

Received / Поступила в редакцию: 16.03.22

Revised / Одобрена после рецензирования: 12.04.22

Accepted / Принята к публикации: 15.04.22



