



Российская  
академия музыки  
имени Гнесиных

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

# Проблемы музыкальной науки

---

*Российский научный журнал*

# Music Scholarship

---

*Russian Journal for Academic Studies*

*2023/1*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор, д-р иск. **Рыжинский Александр Сергеевич**,  
Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р иск. **Азизи Фарогаб Абдукаххорзода**, Таджикская  
национальная консерватория имени Т. Саттарова, Таджикистан

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Д-р филос. н. **Крутоус Виктор Петрович**,  
Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова, Россия

Д-р культ. **Крылова Александра Владимировна**,  
Ростовская государственная консерватория  
имени С. В. Рахманинова, Россия

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

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

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

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

Д-р **Руиз Варела Гемма**, Университет Франсиско де Витория,  
Испания

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

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

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

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

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛИ

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

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

ИЗДАТЕЛЬ

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

# Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1

2023. № 1

ISSN 2782-3598 (Online)

ISSN 2782-358X (Print)

## RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

### MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Editor in Chief, Dr.Sci. (Arts) **Alexander S. Ryzhinsky**,  
Gnesin Russian Academy of Music, Russian Federation

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

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

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

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

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

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

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

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

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**,  
Gnesin Russian Academy of Music, Russian Federation

Dr. **Nicolas Meeus**, Sorbonne University, France

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

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

Dr. **Gemma Ruiz Varela**, Francisco de Vitoria University,  
Spain

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Irina P. Susidko**, Gnesin Russian 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. **Ludwig Holtmeier**, Freiburg University of Music, Freiburg,  
Germany

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

### FOUNDERS

Gnesin Russian Academy of Music

Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies”

### PUBLISHER

Gnesin Russian Academy of Music

“Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship”  
<https://journalpmn.ru>

DOI: 10.56620/2782-3598

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

Online edition registration certificate  
“Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship”  
ЭЛ № ФС 77-78770 from 07.30.2020

## РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

### Главный редактор

**Рыжинский Александр Сергеевич** —  
доктор искусствоведения, профессор

### Заместитель главного редактора

**Науменко Татьяна Ивановна** —  
доктор искусствоведения, профессор

### Выпускающий редактор

**Карпова Елена Константиновна** —  
кандидат искусствоведения

### Редактор и переводчик

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

### Редакторы

**Баязитова Галия Раилевна** —  
кандидат искусствоведения

**Мингажев Артур Аскаревич**

### Администратор веб-сайта

**Мингажев Артур Аскаревич**

### Ответственный секретарь

**Горбунова Мария Владимировна**

**Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна**

### Адрес редакции

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

## EDITORIAL STAFF

### Editor in Chief

**Alexander S. Ryzhinsky** —  
Dr.Sci. (Arts), Professor

### Deputy Chief Editor

**Tatiana I. Naumenko** —  
Dr.Sci. (Arts), Professor

### Executive Editor

**Elena K. Karpova** —  
Cand.Sci. (Arts)

### Editor and Translator

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

### Editors

**Galiya R. Bayazitova** —  
Cand.Sci. (Arts)

**Artur A. Mingazhev**

### Website Administrator

**Artur A. Mingazhev**

### Executive Secretary

**Mariya V. Gorbunova**

**Coding: Yuliya V. Gritsaenko**

### Address of the Editorial office

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов  
гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.

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

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

Published four times a year.

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

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

Печатное издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», № 1, 2023  
подписано в печать 10.04.2023. Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 12,8. Усл.-печ. л. 19,5. Заказ № 2970.  
Тираж 50 экз. Свободная цена.

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

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

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

Printed edition of “Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship,” No. 1, 2023  
is signed for printing 10.04.2023. Format: 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 12.8.  
Printing l. 19.5. Order No. 2970. Run of 50 copies. Negotiable price.

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

Журнал  
Проблемы музыкальной науки /  
Music Scholarship®

Цель издания — интеграция гуманитарной науки и повышение её авторитета в российском и международном научном пространстве; распространение результатов исследований российских учёных и зарубежных коллег; содействие развитию академических исследований и авторских разработок инновационного профиля, научных направлений и школ в широком географическом диапазоне.

Научный журнал считается включённым 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'noi 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).

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



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 Journal  
Problemy muzykal'noi nauki /  
Music Scholarship

The aim of the publication is to integrate humanitarian scholarship and to raise its authoritativeness in the academic space of Russia and those of other countries; to disseminate the results of research carried out by Russian scholars and their colleagues in other countries; to promote the development of academic research and authorial elaborations of innovational profile, scholarly trends and schools in a broad geographical range.

The scientific journal is considered to be 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 Science and Higher Education of the Russian Federation December 12, 2016, No. 1586 (the journal is indexed in Web of Science).

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

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

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

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

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

The edition is registered as “Problemy muzykal'noi 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).

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

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

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

\* Название журнала зарегистрировано в Федеральной службе по интеллектуальной собственности (Роспатент). Свидетельство № 824312. Приоритет: 01.06.2021 г.

The title of the journal is registered in the Federal Service for Intellectual Property (Rospatent). Testimony No. 824312. Priority: June 1, 2021.

## Содержание

### Культурное наследие в исторической оценке

**8 Демченко А. И.**

Нетленный Иоганн Себастьян:  
*Universum*

**23 Нагина Д. А.**

Йозеф Гайдн и Игнац Плейель:  
учитель и его ученик (на англ. яз.)

**35 Енукидзе Н. И.**

Владимир Георгиевич Эренберг:  
судьба пересмешника (на англ. яз.)

### Современное музыкальное искусство

**47 Рыжинский А. С.**

Хоровое письмо  
в поздних сочинениях  
Янниса Ксенакиса (на англ. яз.)

**62 Окунева Е. Г.**

*Sounds Like You* Бента Сёренсена  
как феномен современного  
музыкального театра

**77 Ровнер А. А.**

Интервью с композитором  
и пианисткой  
Ниной Синяковой (на англ. яз.)

### Музыка о войне и мире

**88 Казанцева Л. П.,  
Луконина О. И.**

Сталинградская битва  
в отечественной  
и зарубежной музыке

**106 Глушаков Я. В.**

История одной песни:  
к изучению музыкального  
наследия советского периода  
(на англ. яз.)

### Музыкальная культура народов России

**115 Войтович А. А.**

Музыкально-фольклорные жанры  
свадьбы луговых мари

### Музыкальная наука в контексте культуры

**128 Сиднева Т. Б.**

Межпарадигмальность  
как состояние современной  
музыкальной культуры

**140 Мироненко Е. С.**

Аспекты и проблемы  
музыковедения XXI века  
в Республике Молдова  
(на англ. яз.)

**157 Густова-Руңцо Л. А.**

Литургическое музыковедение  
в Беларуси: pro et contra  
(на англ. яз.)

Художественный синтез  
и взаимодействие искусств

**168 Костюк А. А.,  
Алексеева Г. В.**

Эмоция как феномен  
вокально-оперного искусства

**178 Юй Ян**

Музыка Сергея Прокофьева  
к кинофильму «Пиковая дама»  
Михаила Ромма

**191 Волкова П. С.,  
Антоненко Е. Р.**

Музыка в кинематографе:  
к вопросу о внутренней форме  
кинотекста в аспекте эмотивности  
(на англ. яз.)

**Contents**

Cultural Heritage  
in Historical Perspective

**8 Alexander I. Demchenko**

The Imperishable Johann Sebastian:  
*Universum* (In Russ.)

**23 Dana A. Nagina**

Joseph Haydn and Ignaz Pleyel:  
The Teacher and His Student

**35 Natela I. Enukidze**

Vladimir Georgievich Ehrenberg:  
A Mocker's Fate

Contemporary Musical Art

**47 Alexander S. Ryzhinsky**

Choral Writing in Iannis Xenakis'  
Late Compositions

**62 Ekaterina G. Okuneva**

Bent Sørensen's *Sounds Like You*  
as a Phenomenon  
of Contemporary Musical Theater  
(In Russ.)

**77 Anton A. Rovner**

An Interview with Composer  
and Pianist Nina Siniakova

Music about War and Peace

**88 Liudmila P. Kazantseva,  
Oksana I. Lukonina**

The Battle of Stalingrad in Russian  
and Foreign Music (In Russ.)

**106 Yaroslav V. Gloushakov**

The History of one Song:  
Concerning Study of the Musical  
Heritage of the Soviet Period

Musical Cultures of Russia

**115 Alevtina A. Voitovich**

Folk Music Wedding Genres  
of the Meadow Maris  
(In Russ.)

Music Scholarship  
in the Context of Culture

**128 Tatiana B. Sidneva**

Interparadigmality as a State  
of Contemporary Musical Culture  
(In Russ.)

**140 Elena S. Mironenko**

The Aspects and Problems  
of Musicology in the 21th Century  
in the Republic of Moldova

**157 Larisa A. Gustova-Runtsio**

Liturgical Musicology in Belarus:  
Pro et Contra

Artistic Synthesis  
and the Interaction between the Arts

**168 Aleksei A. Kostyuk,  
Galina V. Alekseeva**

Emotions as a Phenomenon  
of Vocal and Opera Music  
(In Russ.)

**178 Yu Yang**

Sergei Prokofiev's Music  
for Mikhail Romm's Film  
*The Queen of Spades* (In Russ.)

**191 Polina S. Volkova,  
Elena R. Antonenko**

Music in Cinema: Concerning  
the Question of the Internal Form  
of the Film Text in the Aspect  
of Emotiveness



## Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.008-022



### Нетленный Иоганн Себастьян: *Universum*

Александр Иванович Демченко

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,  
г. Саратов, Россия,  
[alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

**Аннотация.** Семантическое пространство, рассматриваемое в данной статье под эгидой философского термина *Universum*, означает мир как целое, то есть совокупность всего сущего в мире и человеке, а в широком смысле тождественно категории *Вселенная*. Кроме того, это немецкое слово связано также с понятием *всеобщее, всеобъемлющее*, и обе отмеченные градации приложимы к художественному наследию Иоганна Себастьяна Баха. Действительно, не может не поразить всеохватность художественного содержания, представленного в огромном своде написанного композитором, где отображено практически всё существенное из того, что формирует облик мира и человека, где в звуках запечатлено поистине необозримое многообразие всякого рода мыслей и наблюдений, эмоциональных проявлений и действенных состояний в их индивидуальных и массовых преломлениях. Творчество композитора изобилует сильнейшими контрастами, которые представлены во всевозможных оппозициях: фантазия — канон, духовное — мирское, массовое — персональное и т. д.

**Ключевые слова:** художественное наследие И. С. Баха, многоплановое претворение сферы *Universum*, всеохватывающая система оппозиций

**Для цитирования:** Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Universum* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 8–22.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.008-022

## Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

### The Imperishable Johann Sebastian: *Universum*

Alexander I. Demchenko

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

**Abstract.** The semantic space examined in the present article under the aegis of the philosophical term *Universum* signifies the world as a whole, i.e., the summation of all things existing in the world and in human beings and, in the broad sense of the word, is synonymous to the category of the *Universe*. Moreover, this German word is also connected with the concept of *the universal* and *the all-encompassing*, and both of these observed gradations are applicative to Johann Sebastian Bach's artistic heritage. In truth, one can only be astounded by the inclusiveness of the artistic content presented in the immense corpus of music written by the composer expressing practically everything that is essential of what forms the image of the world and man, where the truly boundless diversity of all sorts of thoughts and observations, emotional manifestations and effectual inner states in their individual and mass interpretations are imprinted in sounds. The composer's music abounds with the strongest contrasts, which are presented in all possible oppositions: fantasy vs. canon, the spiritual vs. the mundane, the massive vs. the personal, etc.

**Keywords:** artistic legacy of J. S. Bach, multiplane realization of the sphere of the *Universum*, all-embracing system of oppositions

**For citation:** Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Universum*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 8–22. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.008-022

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

либо к скрупулёзному анализу тех или иных отдельно взятых произведений [3] или, наконец, к попыткам применить к музыке Баха новейшие методы компьютерной обработки количественных величин [4]. После двух предыдущих статей, в которых рассматривались семантические аспекты, обозначенные понятиями *Sapiens* и *Dramatik* [5; 6], в данном эссе предлагается обратиться к наиболее всеобъемлющей категории *Universum*.

Дефиниция, вынесенная в заголовок данного очерка, — философское понятие, означающее мир как целое, то есть совокупность всего сущего в мире и человеке, что в широком смысле тождественно категории *Вселенная*. При этом не будем забывать, что немецкое *Universum* происходит от латинского *мировое целое, вселенная*, а также *всеобщее, всеобъемлющее*, и обе отмеченные градации приложимы к художественному наследию Иоганна Себастьяна Баха.

Вторая из них (*всеобщее, всеобъемлющее*) согласуется с тем, что М. Друскин определил формулой «*всеобъемлющий гений Баха*». Действительно, не может не поразить всеохватность художественного содержания, представленного в огромном своде написанного композитором. И это при том, что большое число его произведений безвозвратно утрачено (так, бесследно исчезли около ста кантат из трёхсот и три пассиона из пяти). Вне всяких сомнений, в творчестве Баха так или иначе отображено практически всё существенное из того, что формирует облик мира и человека, композитор сумел запечатлеть в звуках поистине необозримое многообразие всякого рода мыслей и наблюдений, эмоциональных проявлений и действенных состояний в их индивидуальных и массовых преломлениях.

Об исключительно широком диапазоне образного пространства Баха говорит в том числе и тот факт, что, нередко разрабатывая сходные сюжетные ситуации, он зачастую предлагал каждый раз иное их художественное решение. Красноречивый пример — кардинальнейшая разница того, как музыкально истолкована исповедь кающегося Петра, только

что отрёкшегося от Учителя, в № 19 из «Страстей по Иоанну» и в № 47 из «Страстей по Матфею».

Здесь мы вступаем в ту сферу барочных парадигм, которая связана с заострённой контрастностью образов, чему Бах отдал должное как никто другой. Начнём с того, что резко выраженные контрасты были характерны и для природы самого композитора, в целях пояснения чего позволим себе некоторые беллетристические подробности.

Бах мог быть совершенно добропорядочным бюргером (если понимать под этим образ жизни зажиточных немецких горожан). Это касалось прежде всего его домашнего уклада. У него было очень большое семейство, и он стремился дать детям всё необходимое, а дому обеспечить благополучие и достаток.

Но в то же время этот «добропорядочный бюргер» позволял себе пренебрегать общепринятыми предписаниями, из соображений творчества уклоняться от выполнения прямых служебных обязанностей, за которые ему платили немалое жалованье.

А. Швейцер, автор одной из лучших книг о Бахе, суммируя отзывы людей, знавших композитора, объясняет особенности его поведения следующим образом: «В жизненной борьбе, нередко омрачавшей его существование, Бах не всегда был симпатичен. Его раздражительность и упрямая неуступчивость вряд ли простительны. Таким он становился, когда встречался с людьми, которые, как ему казалось, могут попытаться ограничить его свободу. В том числе он был оскорбительно горд с начальством»<sup>1</sup>.

Это описание А. Швейцер заверша-

<sup>1</sup> Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах: [пер. с нем.] / послесл. М. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. URL: <https://reallib.org/reader?file=585793&pg=3> (дата обращения: 25.12.2022).

ет фразой: «В обычной жизни он был чрезвычайно приветливым и скромным человеком». В том числе, как правило, великий музыкант никому не давал почувствовать своего превосходства. Легендой стали ответы Баха на похвалы, расточаемые в адрес его искусства («Мне пришлось быть прилежным; кто будет столь же прилежен, достигнет того же») или по части его необычайно виртуозной игры на органе («В этом нет ничего удивительного, всё дело только в том, что нужно своевременно попадать на соответствующие клавиши»).

Переходя собственно к творчеству композитора, которое изобилует сильнейшими контрастами, начнём с того, что внешне носит скорее технический характер: *фантазия — канон*. Как известно, в системе музыкальных жанров эпохи Барокко фантазия — самая свободная форма, а канон — самая строго выдержанная. Используя эти понятия в условном, расширительном значении, распространим их на содержательную суть творчества Баха.

С одной стороны, мы находим в ряде его произведений подчёркнутую раскованность выражения чувств и мыслей, вольную игру сил и возможностей, непосредственность волеизъявления, эмоциональную приподнятость (включая ораторскую патетику), склонность к субъективности и даже индивидуализму проявлений.

Отсюда с точки зрения формообразования показательное широкое использование контрастно-составных структур свободного строения с чередованием разнохарактерных эпизодов и частой сменой тематизма и типов фактуры, со всевозможными темповыми и динамическими сопоставлениями, с непредсказуемыми поворотами музыкального «сюжета». В соответствии всему этому в музыке

Баха нередко царит дух импровизационности и главенствует ярко выраженный концертирующий стиль.

С другой стороны, предпочтительным становится строгая организованность музыкальной мысли с её конструктивной заданностью и верховенством *ratio*, единство воссоздаваемого состояния и чёткая структурированность материала, мерное, упорядоченное, целенаправленное течение жизненного ритма в «гранитных берегах» интеллектуальной дисциплины и общий объективно-выверенный, сдержанный характер изъяснения в категориях долженствования и необходимости. Именно это и означает собой канон в широком значении слова: правило, предписание, твёрдое установление, закон.

Обе обозначенные выше сущности композитор часто совмещал в рамках излюбленного им инструментального диптиха «фантазия и fuga», где контрасты сопоставлены через цезуру. Первая пьеса такого парного цикла могла именоваться по-разному (прелюдия, токката), однако по своей сути это чаще всего было примерно одно и то же, что лучше всего передавалось словом *фантазия* и что в конечном счёте означало спонтанность, «неподконтрольность» звукового потока и соответствующего ему жизненного процесса. И в противоположность этому жёстко организованный канон («закон») своё высшее художественное выражение получил в фуге с характерной для неё неукоснительной логикой поступательного развёртывания и полной «контролируемостью» происходящего.

Если же эти сущности вступали в прямое взаимодействие, то разум обычно брал верх над чувством и стихийностью, хотя иногда случалось и обратное, что происходит, например, в **Хроматической фантазии и фуге**.

Как говорилось, контраст *фантазия* — *канон* внешне носит скорее технический характер, но, как показал только что проведённый анализ, в действительности этот контраст оказывается весьма коренным по своей внутренней сути. И совсем иное положение дел обнаруживается в оппозиции *духовное* — *мирское*. Казалось бы, между составляющими её должен пролегать глубокий водораздел, чего в звуковой реальности отнюдь не происходит.

С этой точки зрения сразу же обращает на себя внимание тот факт, что у Баха темы, эпизоды и даже целые номера свободно «мигрировали» из духовных сочинений в светские и обратно. Допустим, тема горестного прощания из «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» перешла в *Crucifixus* Мессы *h moll*, а в её *Osanna* был перенесён приветственный хор из Кантаты на прибытие в Лейпциг королевской четы. Большинство сольных, ансамблевых и хоровых номеров «Рождественской оратории» перенесено из светских кантат № 213 («Геркулес на распутье»), № 214 («Гремите, литавры, звучите, трубы!») и № 215 («Славь своё счастье, благословенная Саксония») с соответствующей заменой текстов.

Заимствованиями всякого рода пестрят духовные кантаты, в том числе из инструментальных опусов. Так, Увертюра Бранденбургского концерта № 1 использована в качестве *Sinfonia* Кантаты № 52, а I часть Бранденбургского концерта № 3 стала оркестровым вступлением Кантаты № 174, Увертюра из оркестровой Сюиты № 4 открывает Кантату № 110 (с добавлением хорового звучания), I часть Концерта для клавира с оркестром *d moll* (BWV 1052) введена в качестве оркестрового вступления в Кантату № 146 и Кантату № 188, а его II часть переработана в хор первой из этих кантат.

Подобные примеры можно множить и множить, что подтверждает самоочевидное: в музыке Баха нет принципиальной разницы между духовным и светским, у него это «сообщающиеся сосуды», часто выступающие в свободном переплетении, что проистекало из того, что определяющим для него было раскрыть натуру человека во всеобъемлющем диапазоне её проявлений.

Разумеется, композитора как личность отличало глубоко религиозное мирозерцание. Он был безусловно набожным человеком, выполнял все положенные церковные предписания. Библия на латинском и немецком языках всегда оставалась для него настольной книгой. После его кончины насчитали 52 священных манускрипта, принадлежащих ему. Тем не менее в произведениях духовного плана Бах был далёк от какой-либо ортодоксии и догматической регламентации.

К примеру, целый ряд его духовных кантат отличается от светских, пожалуй, только тем, что в их структуру эпизодически вводятся хоральные цитаты. Или, скажем, в *Магнификате D dur* (BWV 243) явственно духовное как таковое практически отсутствует, преобразуясь в радостно-праздничные или чисто лирические изъяснения человеческой природы. И, как правило, придавая своей духовной музыке возвышенно-серьёзный характер, композитор тем не менее мог вводить в неё разного рода игровые и даже комедийные моменты (см. «Шюблеровские хоралы»), порой рисуя добродушное настроение «навеселе», как бы под хмельком (допустим, в хоральной прелюдии BWV 650 с её подтанцовывающей фактурой, предвосхищающей ритм лендлера), — то есть ни малейшей святости!

Контрасты, о которых идёт речь, могли быть взаимодополняющими. Именно

в таком соотношении чаще всего предстаёт у Баха сопоставление *массовое* — *персональное*. Что касается *массового*, то композитор своё внимание почти всецело сосредоточил на воплощении образа большого, слитного человеческого потока, представленного в его музыке в градациях от группового, коллективного до общенародного и всечеловеческого.

Лучшие, наиболее значимые и фундаментальные основания этих категорий связывались в его сознании с **протестантским хоралом**, который возник в Германии за полтора столетия до рождения Баха на волне мощного национально-революционного движения Реформации и вобрал в себя многие ценные стороны песнетворчества не только немецкого, но и других народов. В ряде случаев (особенно в пассионах) эти мелодии выполняют драматургически стержневую роль, образуя каркас композиции, где в смысловом отношении они чаще всего раскрывают коллективное осознание происходящих событий либо дают комментарий к ним, знаменуя «глас народный», звучащий в ключевые моменты повествования как истина в её последней инстанции.

Массовое как таковое со всей очевидностью представлено в серии баховских мотетов (BWV 225–230), где он говорит от лица спаянного людского множества. Этому служит безупречное мастерство акапелльного пения — совершенно органичного по чувству хорового письма с его впечатляющей пластичностью звуковедения. Чередуя разделы хорального склада и фугированные эпизоды, композитор создаёт, в сущности, хоровые кантаты, и в сумме своей шесть названных произведений дают многогранную картину жизни большого человеческого сообщества.

В картине этой доминируют два держательные вектора. Первый из них,

в формах обращения к Господу, устремлён к славлению земного бытия. Это может осуществляться в более энергичном ключе (Мотет № 1 «Новую песню спойте Ему») или в достаточно мягкой манере (Мотет № 2 «Нас Дух высокий укрепит»), но в любом случае с активной вокализацией слоговых распевов, в том числе на возгласе *Alleluia*.

Праздничное воодушевление достигает своего апогея в последнем по счёту Мотете № 6 («Хвалите Господа»), где стремительно бегущие и как бы нагоняющие друг друга людские потоки (на основе динамичного имитационного развёртывания) овеяны окрылённостью всеохватывающей радости.

Другой вектор рассматриваемой серии мотетов связан с раскрытием подчёркнуто серьёзных состояний. И если в Мотете № 4 («Не бойся, Я с тобою!») и в Мотете № 5 («Приди, Иисусе, приди!») даются различные ракурсы единого по тону процессу собранно-сосредоточенной жизнедеятельности, то в **Мотете № 3** («Иисус, моя радость») представлен многогранный спектр образов.

Эта многосоставность определяется уже самым широким составом вербальной канвы. В результате 11 разделов текста порождают 13 членений музыкальной композиции, что складывается в большую рондальную форму. В её эпизодах главенствуют сумрачные рефлексии о преследующих человека греховных соблазнах и гневные публицистические инвективы в адрес всяческой христоненавистной нечисти, что основано на преобладающе декламационном произнесении, нередко прерываемом мучительными цезурами.

Структурным каркасом мотета становится четырёхкратное проведение рефрена, что, в свою очередь, даёт различные

эмоционально-смысловые истолкования хора «*Jesu, mein Freude*», однако, в отличие от эпизодов, всегда представляющие кристаллом мелодико-гармонического обобщения. Так, в исходном изложении рефрена «прихожане» в своей истовой коллективной молитве не только просят о нисхождении к ним («*Ах, как долго тоскует моё сердце, стремясь всегда к Тебе*»), но и утверждают суровую красоту императива нравственного должностования.

В своём пределе категория массового могла подниматься в творчестве Баха до высот общенародного и всечеловеческого. Таких страниц у него много в пассионах и Мессе *h moll*, начиная с их прологов. Ещё один из примеров — «**№ 1. Хор**» из **Кантаты № 20**, где композитор отталивается от типовых признаков французской увертюры, которые преобразованы в торжественную патетику «большого стиля». Величественные произнесения хора знаменуют собой нечто вселенское, вознося возвышенные гимны Божьему миру. Эпос такого рода ввиду своей грандиозности обретает поистине космические очертания, и понятно, что в данном случае вдохновение композитора было устремлено к претворению ключевой для него фразы текста «**О вечность, время без времени**».

Говоря о *персональном*, вначале имеет смысл напомнить об обсуждавшихся в предыдущих очерках [6; 7] таких присущих герою музыки Баха чертах, как духовный аристократизм со свойственной ему изысканностью и утончённостью, интеллектуальная углублённость медитативных погружений, впечатляющий артистический шарм или нежный лиризм, — то есть всё то, что так или иначе было сопряжено с проявлениями индивидуально-личностного начала.

Это начало отчётливо заявляет о себе в клавирных сюитах (с наибольшей ответственностью в Партите № 6) и особенно в сочинениях для скрипки и виолончели *solo*. К сказанному в очерке «*Sapiens*» [6], где отдельные из этих сольных произведений рассматривались с точки зрения воплощения медитативности, присоединим теперь наблюдения, касающиеся именно обрисовки мира личности. Мир этот предстаёт во всей своей сложности и глубине, в многообразии состояний и настроений, свидетельствуя о высокой культуре чувства и мысли персонажей музыки Баха. Таковы они и в сюитах для виолончели *solo*, где данный тембр сообщает звучанию дополнительную насыщенность и теплоту.

Но с наибольшей полнотой облик индивида раскрыт в сонатах и партитах для скрипки *solo* — в том числе и потому, что композитор с юных лет сам превосходно владел игрой на этом инструменте. Мастерски используя все ресурсы виртуозного концертного исполнительства, включая имитацию аккордового и полифонического письма, он подчинял их целям впечатляющего воссоздания интенсивной духовной жизни личности.

Это могут быть отображения напряжённых трудов человеческих и отдохновений от них, серьёзных раздумий или сокровенного лиризма и лёгких танцевально-игровых образов (показательны сонаты для скрипки № 1 и 3, сюиты для виолончели № 2 и 3). Главенствует в подобных «срезах» индивидуального существования образ высокоинтеллектуальной жизни субъекта.

И здесь «планку» всему задаёт **Партита для скрипки *solo* № 2**. Её первые четыре части — своего рода прелюдирование к финальной Чаконе, в том числе подготавливая её по тематическому

контуру: I и III (Аллеманда и Сарабанда) предвосхищают медитативность фило-софского склада, II и IV (Куранта и Жига) — энергетику деятельных проявлений.

Знаменитая Чакона верховенствует и по объёму (равна всем предшествующим частям, превышая 14 минут звучания), и по смысловой нагрузке настолько, что часть эта нередко исполняется как самостоятельное произведение. Построенная как цикл вариаций на тему-*ostinato*, она являет собой верх искусства по неукоснительной логике разворота многогранного образного мира из единого исходного зерна и по сквозному, безупречно органичному перетеканию одной грани состояния в другую, так что снимается привычное дробление формы на отдельно взятые вариации.

Будучи подлинной энциклопедией художественного потенциала солирующей скрипки, это невероятно насыщенное событиями звуковое повествование вырастает в настоящий роман о жизни неординарной личности, олицетворяя мощь мыслящего человеческого духа.

Сделав фортепианное переложение баховской Чаконы, Иоганнес Брамс писал Кларе Вик следующее: «Для меня Чакона — одна из самых замечательных, непостижимых музыкальных пьес. На одном нотном стане, для небольшого инструмента этот человек записывает целый мир глубочайших мыслей и сильнейших чувств. Попытайся я представить себе, будто на меня могло снизойти озарение написать эту пьесу, то не сомневаюсь, что непосильное напряжение и потрясение свели бы меня с ума»<sup>2</sup>.

Само собой разумеется, что личностно-индивидуальное начало в бесконечном изобилии и во всевозможных градациях раскрывается в сольных эпизодах вокально-оркестровых произведений. Приведём на этот счёт иллюстрацию «эксклюзивного» рода.

**Кантата № 57** представляет собой диалог Иисуса (бас) и Души (сопрано): накануне её исхода из жизни Он называет Душу «возлюбленной» и посылает ей блаженное утешение. Радение Души сосредоточено в двух диптихах «речитатив и ария» № 2–3 и 6–7 («Ах, Иисусе! Ныне же отверзи мне небо! Уже готово моё сердце возвыситься к Тебе»).

Примерно ту же ситуацию находим и в **Кантате № 186**, где самое сокровенное представлено в написанном опять-таки для сопрано «№ 8. Ария»: «Господь объёмлет всех несчастных Своей благодатью. Он дарует из сострадания им великое богатство — Слово жизни», помогающее вознестись к «райским вратам».

И закономерно, что названные номера получили тождественное музыкальное решение. Они воспринимаются как сугубо индивидуальное и, более того, взволнованное интимно-лирическое признание. В **Кантате № 57** прихотливо хроматизированные «извивы» певческого голоса (в № 7 они оплетаются дробным ритмическим рисунком фигураций скрипки *solo*) в характере изысканного мадригала (№ 3) либо в нежной романсно-ариозной манере (остальные номера) и подчёркнуто камерная звуковая палитра минимального ансамбля струнных с еле слышным *basso continuo* передают

<sup>2</sup> Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса: проблематика, перевод, комментарии: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. URL: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_000343444/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000343444/) (дата обращения: 25.12.2022).



уточнённости психологических нюансов внутреннего мира.

Завершая рассмотрение оппозиции *массовое — персональное*, отметим, что её составляющие находятся во всевозможных вариантах взаимодействия (в первую очередь это касается крупных вокально-хоровых полотен). В качестве конкретного примера обратимся к двум соседним номерам из «**Страстей по Иоанну**».

№ 64 — речитатив Евангелиста, который ведёт повествование о последних днях жизни Христа и вносит в свой рассказ очень личную, субъективную ноту. Следующий затем № 65 — отклик хора (то есть народа) на услышанное от Евангелиста. Композитор вводит здесь один из своих любимых хоралов — «*Jesu, mein Freude*» («*Иисус, радость моя*»), который сквозным образом прослаивает всю композицию пассиона, а также является рефреном и рондальной композиции одноимённого Мотета № 3 (BWV 227). В данном случае этот хорал звучит как скорбный, одновременно строгий и проникновенный сказ.

И на тот же счёт приведём уникальное, в некотором роде ошеломляющее драматургическое решение, которое находим в «**№ 33а. Ария (Дуэт)**» из «**Страстей по Матфею**». В основе своей это горестные констатации дуэта женских голосов о только что случившемся («*Итак, мой Иисус ныне пленён*»). Причём обращает на себя внимание то, что при внешней нейтральности состояния, поданного в неспешном движении, благодаря холодной тембральности деревянных духовых на состояние это как бы нанесена особая психологическая ретушь зябкости, настоятельности.

Неожиданное состоит в том, что на непрерывно продолжающееся развёрты-

вание линии вокального дуэта периодически накладываются бурные вторжения импульсивных по характеру, форсированных по динамике реплик хора («*Оставьте же его! Остановитесь! Не вяжите!*»). В сопоставлении с плавным ритмом мелодики дуэта их отрывистое скандирование воспринимается резко контрастным не только по ритму, но и по темпу.

В результате монтажа столь различающихся образных планов складывается ситуация не столько расслоения, сколько противостояния реакций на событие в его видении индивидуальном и видении коллективном.

Говоря о системе контрастов в творчестве Баха, следует признать, что их острота в ряде случаев доводилась до уровня смысловых антитез. Вот только некоторые из них:

- обыденное, житейски-повседневное, ординарно-прозаическое — возвышенно-романтическое, отсветы божественно-идеального;
- сокровенное, молитвенное — чувственно-земное, бурно-патетическое, мятежное;
- глобально-грандиозное, всеобщее, надличное — сугубо камерное, интимное, утончённо-субъективное;
- гармония духовной просветлённости, благодати бытия — дисгармония всякого рода смятенно-противоречивых состояний и отрицательных эмоций.

Наиболее значимая из подобных, резко выраженных оппозиций заключена в антитезе ослепительного солнечного сияния, света, радости, веселья и сгущённого драматизма, доводимого до трагедийных состояний (пожалуй, особенно ярко это представлено в *Messe h moll*).

Рассмотренная выше система контрастов и антитез служила в музыке Баха средством воссоздания многообразия и

многосложности бытия. Сотворённый им *Universum* — это грандиозный срез локального и всеземного, актуального и надвременного с охватом всего существенного в жизни мира и человека. Бетховену была известна лишь самая малая часть наследия великого композитора, но он прозорливо воскликнул: «*Nicht Bach! — Meer sollte er heissen...*» («*Не ручей! — Море должно быть имя ему...*»). Если бы венский классик располагал тем, чем располагаем мы, он, вероятно, употребил бы не *Meer* (море), а бескрайнее *Ozean* (океан) или даже необъятное *Universum* (Вселенная).

Можно привести немало сочинений композитора, обращённых к сфере досуга, отдохновений — радужных по колориту, лёгких по настроенности и, что называется, беспроблемных. Но в основе своей музыка Баха в высшей степени серьёзна и насыщена самыми масштабными художественными обобщениями. Существуют документальные свидетельства того, что он много размышлял о судьбах мира и человека, и соответствующая фундаментальность мысли пронизывает его творчество, выливаясь в то, что мы определяем понятием *концептуализм*. Это понятие (от лат. *мысль, понимание, осмысление, система*) предполагает способность творца искусства к глубокому пониманию существенной проблематики человеческого бытия и её *осмысление* с восхождением к значительным художественным обобщениям.

Для начала обратимся к последней составляющей из вышеприведённой этимологической цепочки — *система*, что в творчестве Баха примечательным образом выразилось в *системности* его композиционных инициатив. Что сразу же обращает на себя внимание — это склонность к некой «нумерологии», на-

глядно сказавшейся у него в приверженности цифре *шесть*: для органа *solo* — 6 концертов (BWV 592–597), 6 трио-сонат (BWV 525–530), 6 Шюблеровских хоралов (BWV 645–650), 6 *Kyrie* (BWV 669–674); для клавира *solo* — 6 Английских сюит (BWV 806–811), 6 Французских сюит (BWV 812–817), 6 Партит (BWV 825–830), 6 маленьких прелюдий (BWV 933–938); 6 сонат для скрипки и клавира (BWV 1014–1019), 6 сонат для флейты с сопровождением (BWV 1030–1035); 6 циклических композиций для скрипки *solo* (3 сонаты и 3 партиты, BWV 1001–1006), 6 сюит для виолончели *solo* (BWV 1007–1012); 6 Бранденбургских концертов (BWV 1046–1051); 6 хоровых мотетов (BWV 225–230).

Присоединим к сказанному несколько мистическую деталь: Иоганн Себастьян ушёл из жизни на 66-м году жизни.

И уже без малейшей мистики — самый общеизвестный факт баховской системности: два тома ХТК как дважды повторённый полный цикл тональностей в 48 прелюдиях и фугах. Его «упрощённой» копией стали две серии инвенций: 15 двухголосных и 15 трёхголосных (с названием *Sinfonia*), имеющих преимущественно инструктивное назначение и написанных в тональностях с минимальным числом ключевых знаков (*C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, b*) — Г. Гульд исполнял их именно попарно в каждой из тональностей.

Следовательно, не разрозненные блики жизни мира и человека, а его объёмная, целостная картина — вот к чему стремился композитор. И, как видим, часто осуществлял он это через циклы внешне однотипных произведений, в каждом из которых давал целый ряд ракурсов определённого пласта образного содержания и каждый из которых представляет

собой микрокосмос различного масштаба. Вместе взятые, только что названные «сериалы» составляют подлинный макрокосмос, увенчанный последовательностью ораториальных композиций, посвящённых самым знаменательным событиям евангельской истории: Благовещение — Магнификат (BWV 243); Рождество — Рождественская оратория (BWV 248); последние дни земной жизни Христа — пассионы (BWV 244, 245) как центр и кульминация ораториальной эпопеи; Воскресение Христа — Пасхальная оратория (BWV 248); Вознесение Христа — Оратория на Вознесение (с другим названием — Кантата № 11).

Всё предыдущее, касающееся категории баховского *Universum*, подразумевало композиторское творчество. Теперь остаётся напомнить, что данная категория имела отношение и ко всему остальному в этой уникальной человеческой натуре. Бах был музыкантом Божьей милостью. Те, кто знал его искусство, единодушно признавали высшую степень природной одарённости.

Как музыкант-исполнитель он отличался универсализмом навыков. Не говоря об исполнении на органе и клавесине, в чём Бах не имел себе равных (включая непревзойдённое искусство импровизации), он превосходно играл на скрипке, альте и лютне, а также владел рядом других инструментов. Показательно в данном отношении, что Бах располагал чрезвычайно обширной домашней коллекцией музыкальных инструментов. В описи имущества, сделанной после его кончины, числилось 8 клавесинов, 3 скрипки, 3 альты, 2 виолончели, 2 виолы и лютня — и всё это служило композитору, проходило через его руки.

Помимо сочинения музыки и помимо сольного исполнительства, он был

концертмейстером, кантором, капельмейстером (дирижёром), «музикдиректором», как в Германии тех лет именовали деятеля, который разучивал с певцами и инструменталистами различные музыкальные сочинения и руководил их исполнением, обычно играя при этом партию органа или клавесина.

Позволим себе на сей счёт пространное извлечение. Работавший бок о бок с Бахом в Лейпциге ректор школы св. Фомы, высокообразованный гуманист И. Геснер делает в 1738 году примечание к античному трактату «Наставление в ораторском искусстве», автор которого, Марк Фабий Квинтилиан, восхищается музыкантом, сопровождающим своё пение игрой на кифаре (струнный щипковый инструмент, родственник лире) и заодно отбивающим такт для других участников исполнения: «Всё это, Фабий, ты счёл бы совершенно незначительным, если бы мог восстать из мёртвых и увидеть Баха — как он обеими руками и всеми пальцами играет, скажем, на клавесине, который один заключает в себе множество кифар, или на органе, этом инструменте инструментов; как он пробегает по клавишам, здесь обеими руками, там — и ногами, извлекая целый сонм самых разных, но тем не менее взаимосогласованных звуков. Если бы ты видел, как он, исполняя то, что не могли бы сыграть, объединившись вместе, все ваши кифаристы и тысячи флейтистов, не только поёт мелодию как певец и играет свою партию, но одновременно следит за всеми остальными партиями и, окружённый полусотней музыкантов, держит всех их в порядке: одного призовет к соблюдению ритма кивком головы, другого — выступиванием такта ногой, третьего — предостерегающим пальцем; этому задаёт тон в высоком регистре, тому в среднем, а ещё

одному в нижнем. И как он, сам исполняя труднейшую из всех партий, в то же время, даже при самом громком совместном музицировании, тотчас же замечает, когда и где что-нибудь нестройно — всех поддерживает, всё предупреждает, а если где-то был допущен промах, тут же восстанавливает согласие. И хотя я большой почитатель древности, однако полагаю, что в Бахе заключено множество таких людей, как Орфей и Арион»<sup>3</sup>. Напомним, что согласно греческой мифологии, Орфей своим пением восхищал людей и богов, укрощал дикие силы природы, а с именем Ариона связана легенда о чудесном спасении — дельфин, зачарованный искусством певца, вынес его на берег.

Что же касается приведённого описания, то в нём, как видим, сквозит неподдельный восторг, подтверждающий феноменальную музыкальность Баха. И, вероятно, у одного из писавших о композиторе были основания для утверждения: «Бах, быть может, наиболее музыкальный из всех людей, когда-либо живших на земле»<sup>4</sup>. Эта уникальная одарённость нашла своё выражение и в том, что он был совершенно незаурядным музыкантом-педагогом. Самый ощутимый результат этой деятельности — воспитанные им четверо сыновей, которые стали видными композиторами своего времени.

Другим памятником данного амплуа Баха является созданное им большое собрание музыкально-педагогической литературы. В этом направлении он стал первым классиком, а вслед за ним мы на-

зываем Шумана, Чайковского, Бартока, Прокофьева. Причём написанное Бахом представляет собой целый микромир, который начинается с различных серий пьес, предназначавшихся для начинающих музыкантов: маленькие прелюдии — из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха (BWV 924–932), Шесть маленьких прелюдий (BWV 933–938), Пять прелюдий из коллекции Иоганна Петера Келлнера (BWV 939–943); часто исполняемые на клавише Восемь маленьких прелюдий и фуг для органа (BWV 553–560, возможно, сочинены не Бахом); 15 двухголосных (BWV 772–786) и 15 трёхголосных инвенций (BWV 787–801, у Баха трёхголосные пьесы фигурируют под названием *Sinfonia*); Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (числится по дополнительному списку произведений под № 113–132).

По последнему из названных сборников композитор приобщал к игре на клавесине свою молодую жену, любознательную и музыкальную, и многие из составляющих этот сборник двух десятков пьес вызывают сомнение в авторстве Баха, либо определённо приписываются другим композиторам (особенно часто второму сыну Баха — Карлу Филиппу Эмануэлю). Но как бы там ни было, отобранные рукой и по вкусу великого музыканта опусы составили начало классики музыки для детей.

Среди названных сборников, пожалуй, наибольшей художественной ценностью располагают две серии инвенций. И если два тома ХТК, насчитывающих 96 пьес, — это макрокосмос человеческой

<sup>3</sup> Хаммершлаг Я. Если бы Бах вёл дневник... / под ред. Ф. Бродски; пер. с венг. К. Стебнева. Будапешт: Корвина, 1962.

URL: [https://thelib.ru/books/hammershlag\\_yanossh/esli\\_by\\_bah\\_vel\\_dnevnik-read-4.html](https://thelib.ru/books/hammershlag_yanossh/esli_by_bah_vel_dnevnik-read-4.html) (дата обращения: 25.12.2022).

<sup>4</sup> Там же.

личности первой половины XVIII века, то 30 инвенций — микромир детской и отроческой жизни того времени.

Композитор с большой чуткостью и любовью прослеживает особенности характера и эмоционально-двигательных проявлений, свойственных этому возрасту. Он отнюдь не избегает достаточно серьёзных состояний (*Sinfonia a moll*, BWV 799, основанная на хорале «Христос лежал в пеленах смерти»), чаще всего переводя их в плоскость трогательных *lamenti* и подчёркивая черты хрупкости, незащитности детской натуры (*Sinfonia f moll*, BWV 795). Но господствует столь свойственная данному возрасту игровая настроенность, которая временами подается в пикантном ракурсе подражания светскому поведению взрослых. К примеру, в Инвенции *A dur* (BWV 783), а также в двух *Sinfonia Es dur* (BWV 791) и *g moll* (BWV 797) посредством тонкости красок и штрихов, сопровождаемой изысканной

мелизматикой, воспроизводится учтивый диалог неких персон.

Разумеется, во всей своей прелести мир детских игр предстаёт в подвижных пьесах. Особую поэтичность им порой придаёт высвечиваемая в танцевальных ритмах аура нежного лиризма (Инвенция *a moll*, BWV 784). Но во всей своей непосредственности игровая стихия предстаёт в ситуациях прорыва неуёмно бурлящей энергии с её стремительной моторикой и задорной скерцозностью в опоре на фугатообразное изложение (Инвенция *F dur*, BWV 779).

Резюмируя, можно с полным основанием утверждать, что художественное пространство звуковых миров Иоганна Себастьяна Баха поистине всеохватно, составляя подлинную Вселенную переданных через музыкально-образную стихию проявлений человеческой натуры в любых её социально значимых и сокровенно-лирических аспектах.

*Продолжение следует*

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Митрофанова А. Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 5–13. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021
2. Medňanský K. Period Influence on the Work of Johann Sebastian Bach // Review of Artistic Education. April 2020. Vol. 19, Issue 1, pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001
3. Продьма Т. Ф. Иоганн Себастьян Бах. Токката и фуга *d moll* «дорийская» для органа BWV 538 как предмет музыкально-теоретического анализа // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9, № 4. С. 103–116. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116
4. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. Bach or Mock? A Grading Function for Chorales in the Style of J. S. Bach // Machine Learning for Media Discovery (ML4MD) Workshop at ICML. 2020. 17 Jul. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329
5. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2022. № 3. С. 17–28. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

6. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Dramatik* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 7–21. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021

*Информация об авторе:*

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

## References

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

2. Medňanský K. Period Influence on the Work of Johann Sebastian Bach. *Review of Artistic Education*. April 2020. Vol. 19, Issue 1, pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001

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

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

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

6. Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Dramatik*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 7–21. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.007-021

*Information about the author:*

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

## Библиографический список

1. Демченко А. И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 614 с.

2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем.; сост. Х. Й. Шульце. М.: Музыка, 1980. 271 с.

3. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.

4. Друскин Я. С. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха. СПб.: Композитор, 2005. 136 с.

5. Журова Е. Б. Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха. М.: Первый том, 2021. 280 с.

6. И. С. Бах и музыкальная практика немецкого Барокко. М.: Московская консерватория, 2016. 360 с.
7. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Ч. 1. М.; Л.: Музгиз, 1948. 232 с.
8. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Ч. 2. М.: Музыка, 1980. 287 с.
9. Мейнел Э. Иоганн Себастьян Бах. Хроника жизни, изложенная его женой Анной Магдаленой Бах, урождённой Вюлькен. М.: Классика-XXI, 2000. 184 с.
10. Петров Ю. П. Тайнопись музыки барокко. М.: Музыка, 2019. 440 с.
11. Русская книга о Бахе / ред.-сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1985. 372 с.
12. Савельев В. С., Мищенко О. В. И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия *f moll* BWV 639 // Текст художественный: смысл и структура. Петрозаводск: PVPprint, 2021. С. 526–536.
13. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1987. 109 с.
14. Хубов Г. Н. Себастьян Бах. М.: Музгиз, 1963. 447 с.
15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. 728 с.
16. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2006. 153 с.
17. Fabian D. Bach Performance Practice. London: Routledge, 2018. 328 p.
18. Lebrun E. Johann Sebastian Bach. Paris: Bleu nuit éditeur, 2016. 176 p.
19. Schwarm B. Encyclopedia Britannica. 19 Apr. 2019.  
URL: <https://www.britannica.com/topic/The-Art-of-Fugue> (accessed: 20.07.2022).
20. Williams P. Bach: A Musical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 704 p.

Поступила в редакцию / Received: 20.10.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.02.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.03.2023

## Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.023-034



### Joseph Haydn and Ignaz Pleyel: The Teacher and His Student\*

Dana A. Nagina

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,*  
*dnagina@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8352-0866>*

**Abstract.** The article is devoted to the history of the mutual relations of two eminent Austrian composers — Joseph Haydn and his student Ignaz Pleyel. And although presently Pleyel is much less known than his instructor, his contemporaries perceived him as one of the most significant composers of his time. Moreover, he achieved his fame as an outstanding musical activist, the founder of the music publishing house *Chez Pleyel*, as well as a piano manufacturing company, which exists up to the present day. Examining the various stages of Haydn's and Pleyel's artistic biographies, the author exerts special attention to the moments of their conflux after the period of study. One such interconnection may be considered by the indications in the editions of Pleyel's compositions on his pedagogical relations with Haydn. These margin notes served as a means of expression of acknowledgement to the teacher, as well as advertisement, which was conducive to the growth of interest towards the master's pupil. The occasion for the composers' interaction was also served by a legal argument around Haydn's *Trio* opus 40 (Hob. XV: 3–5) which began in 1785 and extended for a few years. The article shows how the evaluations of this situation by research have changed up to the present time. An important landmark in the composers' mutual relations was expressed in their engagements in London in 1792. Through the efforts of the impresarios who invited them, Johann Peter Salomon and Wilhelm Kramer, both Haydn and Pleyel turned out to be drawn into an artistic competition against their wills. The picture of their famous contest is recreated with a reliance on the utterances of the witnesses of their events (primarily, Haydn, as well as the reporters of the London press), as well as relevant musicological research works. In the conclusion to the article the author aims to show that the composers were able to preserve excellent relations with each other, despite everything, and showed support for each other.

---

\* The article was prepared for the International Scientific Online Conference “Scientific Schools in Musicology of the 21st Century: to the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Dana A. Nagina, 2023



**Keywords:** Joseph Haydn, Ignaz Pleyel, dedication of the composition, *Trio* opus 40, court action, concert life in London, Johann Peter Salomon, Wilhelm Kramer

**For citation:** Nagina D. A. Joseph Haydn and Ignaz Pleyel: The Teacher and His Student. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 23–34.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.023-034

## Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

### Йозеф Гайдн и Игнац Плейель: учитель и его ученик

Дана Александровна Нагина

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

*dnagina@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8352-0866>*

**Аннотация.** Статья посвящена истории взаимоотношений двух именитых австрийских композиторов — Йозефа Гайдна и его ученика Игнаца Плейеля. И хотя сегодня Плейель известен гораздо меньше своего наставника, современники воспринимали его как одного из самых значимых композиторов эпохи. Кроме того, он прославился как выдающийся музыкальный деятель, основатель нотного издательства Chez Pleyel, а также существующей по сей день фирмы по производству фортепиано. Рассматривая различные этапы творческих биографий Гайдна и Плейеля, автор уделяет особое внимание моментам их пересечений после периода обучения. Одним из таких пересечений можно считать указания в изданиях сочинений Плейеля на педагогические отношения с Гайдном. Эти пометки служили как способом выражения признательности учителю, так и рекламой, что способствовало росту интереса к воспитаннику мэтра. Поводом для взаимодействия композиторов послужило и судебное разбирательство вокруг Трио Гайдна op. 40 (Ноб. XV: 3–5), начавшееся в 1785 году и растянувшееся на несколько лет. В статье показано, как менялись оценки этой ситуации исследователями до настоящего времени. Важной вехой во взаимоотношениях композиторов стали их лондонские ангажементы в 1792 году. Стараниями пригласивших их импресарио — Иоганна Петера Саломона и Вильгельма Крамера — Гайдн и Плейель оказались против воли втянутыми в творческое соревнование. Картина знаменитого состязания воссоздана с опорой на высказывания очевидцев событий (прежде всего Гайдна, а также репортёров лондонской прессы) и актуальные музыковедческие исследования. В заключение статьи автор стремится показать, что композиторы, несмотря ни на что, сумели сохранить прекрасные отношения и оказывали поддержку друг другу.

**Ключевые слова:** Йозеф Гайдн, Игнац Плейель, посвящение сочинения, Трио op. 40, судебное разбирательство, концертная жизнь Лондона, Саломон, Крамер

**Для цитирования:** Нагина Д. А. Йозеф Гайдн и Игнац Плейель: учитель и его ученик // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 23–34. (На англ. яз.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.023-034

## Introduction

Despite the fact that during his lifetime Ignaz Pleyel (1757–1831) was almost the most famous composer in the world,<sup>1</sup> at the present time his musical compositions seldom find the way into concert programs. The situation with the critical comprehension and analysis of his musical output is hardly in a better condition. If we are to find information of a general plan — a short, concise biography and a genre-related coverage of his musical oeuvres — an incentivized researcher would have no difficulty in carrying this out, it would be much more difficult to obtain slightly more in-depth apprehension about this composer's personality and music. Specialized source materials about Pleyel are literally sporadic and incommensurable with the immense scale of musicological literature devoted to his great contemporaries — the Viennese classicists. It suffices to say that there exists only one monograph which provides a complex perception of Pleyel's life and musical heritage: it was written in 2007 by the president of the International Ignaz Pleyel Society in Ruppersthal, Professor Adolf Ehrentraud.<sup>2</sup> Among other important works,

mention must be made of articles written by American musicologist Rita Benton, who also compiled a thematic catalog of Pleyel's compositions.<sup>3</sup> At the present time, practically no new research works about Pleyel have appeared,<sup>4</sup> whereas his teacher Haydn (1732–1809) continues to be the object of research works published with admirable regularity. In the 21st century alone a whole array of significant monographs about Haydn has been published,<sup>5</sup> as well as the fundamental “Cambridge Haydn Encyclopedia,”<sup>6</sup> and dozens of articles, among which the leading position is taken up by works devoted to a specialized problem range and analysis of the composer's concrete works. Among the latter, mention must be made of Daniel Hensel's article focused on comparative analysis of Haydn's and Alban Berg's compositional techniques, [1] Miguel Marin's research of the connections of Haydn's music with the Iberian world, [2] and works by Russian scholar Amina Asfandyarova focused on the semantic deciphers of thematicism in Haydn's instrumental compositions. [3; 4]

Pleyel's and Joseph Haydn's mutual relations provides an important questline

<sup>1</sup> Pleyel Ignaz (1757–1831). Artaria Editions. 2018–2022.

URL: <https://www.artaria.com/pages/pleyel-ignaz-1757-1831> (accessed: 25.01.2023).

<sup>2</sup> Ehrentraud A. *Ignaz Joseph Pleyel: 1757–1831; von Ruppersthal in die Welt; der Versuch einer ersten biographischen Zusammenschau*. Ruppersthal: Intern. Ignaz-J.-Pleyel-Ges., 2007. 270 p.

<sup>3</sup> Benton R. Ignace Joseph [Ignaz Josef] Pleyel. Grove Music Online. 2001. DOI: 10.1093/omo/9781561592630.013.90000380347; Benton R. Ignace Pleyel, Disputant. *Fontes Artis Musicae*. 1966. Vol. 13, No. 1, pp. 21–24; Benton R. A la recherche de Pleyel perdu, or Perils, Problems and Procedures of Pleyel Research. *Fontes Artis Musicae*. 1970. Vol. 17, No. 1/2, pp. 8–15; Benton R. *Ignace Pleyel: a Thematic Catalogue of his Compositions*. New York: Pendragon Press, 1977. 512 p.

<sup>4</sup> As an exception to this, I shall mention my work: Nagina D. A. Gaydn, Motsart... Pleyel. O sopernichestve i vzaimovliyaniyakh [Haydn, Mozart... Pleyel. Rivalry and Interinfluences]. *Sovremennye problemy muzykoznanija* [Contemporary Musicology]. 2021. No. 2, pp. 119–135.

<sup>5</sup> Among them let us highlight the following works: Clark C. *The Cambridge Companion to Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 318 p.; Wyn Jones D. *The Life of Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 264 p.; Stapert C. R. *Playing Before the Lord: The Life and Work of Joseph Haydn*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co, 2016. 304 p.

<sup>6</sup> Clark C., Day-O'Connell S. *The Cambridge Haydn Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 520 p.

for musicological research. Works of biographical nature touch upon the period of Pleyel's studies with Haydn in various ways.<sup>7</sup> The two composers' simultaneous tours in England have received massive coverage in the London press, even during their lifetimes<sup>8</sup> (see also the overview of the utterances in the London press from 1792 in: [5]). In present-day musicological literature this period has continued to be comprehended in the context of various musical intercrossings,<sup>9</sup> as well as the legal relations between the teacher and the student.<sup>10</sup>

The present article makes the attempt to present a characterization, inasmuch as it is possible, all of the basic facts and events which lead to Haydn's and Pleyel's personal and artistic interaction and also, in a number of cases, to endow them with a personal evaluation. A number of scholarly methods

has been chosen for carrying out this task. One of them is the historical-biographical approach presuming "the application of any biographical materials of the subject for research and practical aims: letters, sketchbooks, diaries, memoirs, biographical and literary sources about the studied figure, resumes and results of professional activities, personal belongings and official documents, autobiographical texts." [6, p. 174] At the same time the author has focused on the principle of parallel study of the biographies of two composers with the accentuation of the moments of their intersections. Another method important for this work is the authentic approach, also called the method of historical-context interpretation and presuming the analysis of phenomena and events of the past with a reliance on historical, social and aesthetical perceptions of the examined epoch.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> See, for example: Ehrentraud A. Ignaz Joseph Pleyel: Weltbürger aus Niederösterreich. *Österreichische Musikzeitschrift*. 2007. Vol. 62. No. 3–4, pp. 6–14. DOI: 10.7767/omz.2007.62.34.6; Ehrentraud A. Ignaz Joseph Pleyel (1757 Ruppersthal – 1831 Paris). *Ignaz Joseph Pleyel. Symphonie Concertante*. Aufnahme des Neujahrskonzerts am 4.1.2014, Haus der Musik in Grafenwörth. Internationale Ignaz Joseph Pleyel Gesellschaft (IPG). Ruppersthal, 2015; Saner G. P. Ignaz Pleyel. URL:

[https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Musik/Pleyel\\_Ignaz\\_Josef](https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Musik/Pleyel_Ignaz_Josef) (accessed: 25.01.2023).

<sup>8</sup> See the notes from *The Times* cited below (Professional Concert. Hannover Square. *The Times*. Tuesday, January 10, 1792. P. 1; *The Times*. February 15, Wednesday, 1792); Mathew N. *The Haydn Economy: Music, Aesthetics, and Commerce in the Late Eighteenth Century (New Material Histories of Music)*. Chicago: University of Chicago Press, 2022, pp. 68–70.

<sup>9</sup> See, for example: Foglesong S. *Haydn's Sinfonia Concertante for London*. URL: [http://scottfoglesong.com/examiner/haydns\\_sinfonia\\_concertante\\_for\\_london.html](http://scottfoglesong.com/examiner/haydns_sinfonia_concertante_for_london.html) (accessed: 25.01.2023); Nagina D. A. Op. cit.; Mathew N. Op. cit., pp. 69–70.

<sup>10</sup> See: Chong L. A 'Classical' Example of Issues in Copyright: Professor Roger Fisher's Lecture on Haydn, Pleyel and the Two Piano Trios. *IP Osgoode. Intellectual Property Law & Technology Program. December 6, 2010*. URL: <https://www.iposgoode.ca/2010/12/a-classical-example-of-issues-in-copyright-professor-roger-fishers-lecture-on-haydn-pleyel/> (accessed: 25.01.2023); Joseph Haydn. *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon. Herausg. und Erläutert von D. Bartha. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1965, pp. 153–154; Mace N. A. Haydn and the London Music Sellers: Forster v. Longman & Broderip. *Music & Letters*. 1996. Vol. 77, No. 4, pp. 527–541.

<sup>11</sup> See, for example, a characterization of the method in: Podmazova P. B. *Zhanr kontserta v kontekste frantsuzskogo skripichnogo iskusstva na rubezhe XVIII–XIX vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The Genre of the Concerto in the Context of the French Art of Violin Composition and Performance at the Turn of the 18th and 19th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]*. Moscow, 2019. P. 7.

### Haydn and/vs Pleyel

The history of the interrelations of Joseph Haydn and Ignaz Pleyel began at the Esterhazy estate. The young musician from Ruppersthal, with the support of his patron Count Ladislaus Erdödy (1746–1786), began studying composition with the eminent Haydn in 1772. These studies brought Pleyel his first success: his puppet opera *Die Fee Urgele oder, Was den Damen Gefällt* (*The Fairy Urgèle, or What Pleases the Ladies*, 1776) was performed on the stage of the marionette theatre in Esterháza Palace, and then at the Vienna National Theater.<sup>12</sup>

Soon after that, the composers parted ways for a lengthy period of time. Up until 1791, Haydn remained with the Princes Esterhazy, which, nonetheless, did not hamper the spread of his fame. Starting from the 1760's his compositions were printed in Paris in London in secret, and from 1779, after the revision of the conditions of his employment contract, already officially.<sup>13</sup> Haydn's music was performed with great success in Europe and even in America, although he did not leave Austria. As Nicholas McGegan notes: "At the Concert Spirituel in the 1770s and 1780s, it became the norm to begin each concert with a Haydn symphony."<sup>14</sup> Great popularity for the composer was obtained by the six Paris symphonies (Nos. 82–87), commissioned to him by Count D'Ogny for the *Concert de la Loge Olympique*.

In London the publication of Haydn's compositions and especially the triumphal performance of his Symphony No. 53, "L'Impériale" in the early 1780s in a concert of Johann Christian Bach and Karl Friedrich Abel brought about the hearsay of the composer's imminent arrival in England. However, Haydn did not make the trip there, and the press — obviously, as a demonstration of a sense of humor and the wish to flatter the maestro — even published offers to "kidnap" him. Thus, the newspaper *Gazetteer and New Daily Advertiser* wrote as follows: "This wonderful man, who is the Shakespeare of music, and the triumph of the age in which we live, is doomed to reside in the court of a miserable German Prince, who is at once incapable of rewarding him, and unworthy of the honour... would it not be an achievement equal to a pilgrimage, for some aspiring youths to rescue him from his fortune and transplant him to Great Britain, the country for which his music seems to be made?"<sup>15</sup>

In 1777 Pleyel was appointed as the Kapellmeister of the Pressburg Virtuosi Orchestra, which was subservient to Erdödy. At the same time, the count provided an opportunity for his protégé to visit Italy for educational purposes.<sup>16</sup> In 1783 Pleyel became an organist and assistant to the Kapellmeister of the Strasbourg Cathedral Franz Xavier Richter (1709–1789),<sup>17</sup> and in 1789 he supersede him, having subsumed

<sup>12</sup> Ehrentraud A. Ignaz Joseph Pleyel: Weltbürger aus... S. 7–8.

<sup>13</sup> Feder G., Webster J. Haydn, (Franz) Joseph. *Grove Music Online*. 2001.  
DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.44593

<sup>14</sup> McGegan N. Leading Large Ensembles. *The Cambridge Haydn Encyclopedia*. L. Volume: 10.1017/9781107021110.003. Ed. By C. Clark, S. Day-O'Connell. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 187.

<sup>15</sup> Cit. ex: Rye M. [Introduction]. Joseph Haydn. Symphony No. 76 in *E flat*. Symphony No. 77 in *B flat*. Symphony No. 78 in *C minor*. The Hanover Band directed by Roy Goodman. Hyperion Records Limited, London, 2002. P. 4.

<sup>16</sup> Ehrentraud A. Op. cit. S. 8.

<sup>17</sup> Pollens S. *A History of Stringed Keyboard Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. P. 483. DOI: 10.1017/9781108379915

into his own hands the musical life of the city. During the years of his work in Strasbourg, he wrote numerous sacred compositions (many of which were subsequently destroyed during the fire), directed the series of concerts on which his music was played, and performed as a violinist and a clavier player.<sup>18</sup>

Pleyel never forgot his teacher. He dedicated to the latter his six *String Quartets* opus 2 (1784). A number of other string quartet compilations — opuses 1 (1783), 3, 4 (1786) and 5 (1787) — were published with the inscription “élève de m. Haydn” (*French*. “student of monsieur Haydn”) and even “élève très digne du célèbre J. Haydn” (“very worthy student of the celebrated J. Haydn”).<sup>19</sup> In the 18th century the practice of such dedications and open inscriptions was hardly a rarity — not only did they testify of the acknowledgement to the teacher, but also served as a form of self-promotion: a musical work written by a young composer was procured with much greater certainty, if he was the student of a famous maestro.<sup>20</sup> It is deemed that such tributes also testified of the rank of fame of the master himself.

Soon destiny brought the two musicians together again, but this time... in court. In 1785 the London-based publisher William Forster, who published Haydn’s Piano Trios opus 40 (Hob. XV: 3–5) discovered after a certain time that the same compositions had previously been published by the publishing house Longman & Broderip. Forster filed a

lawsuit against James Longman and Francis Broderip, having asserted that the exclusive rights to the publication of these trios belong only to him. During the court hearings which took place during Haydn’s first trip to London, the composer, to everyone’s surprise, declared that he had composed only the last work in the opus, while the first two were written by his student Ignaz Pleyel.

The trial, which continued for several years, was finally terminated, and most likely the opposing sides came to an agreement in an extrajudicial procedure,<sup>21</sup> however, the situation itself has been discussed for an additional two and a half centuries. It was evaluated in an ambivalent fashion. In the descriptions of the incident in the 19th century Haydn was portrayed either as being very enterprising, or, on the other hand, very dissipated, as having sent Pleyel’s works to the publisher due to his inadvertency.<sup>22</sup> Subsequently, the perceptions became more cautious. Dénes Bartha noted in his commentaries to the publication of Haydn’s letters: “It was possible that Haydn’s conscience regarding Pleyel was not entirely clear in this matter.”<sup>23</sup> In recent years the circumstances have been substantially clarified. In 1996 Nancy A. Mace published and provided an analysis of the protocols of the court hearings, having ascertained that Haydn’s claim did not have any acknowledgement of guilt and that it did not provoke further ascertainment of the

<sup>18</sup> Saner G. P. Ignaz Pleyel. URL:

[https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Musik/Pleyel\\_Ignaz\\_Josef](https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Musik/Pleyel_Ignaz_Josef) (accessed: 25.01.2023).

<sup>19</sup> Green E. A Patron among Peers: Dedications to Haydn and the Economy of Celebrity. *Haydn*. Ed. by D. W. Jones. London: Routledge (Taylor & Francis Group), 2016, pp. 27, 30.

<sup>20</sup> Op. cit. P. 31.

<sup>21</sup> Mace N. A. Op. cit. P. 539.

<sup>22</sup> Waltham-Smith N. *Music and Belonging Between Revolution and Restoration*. Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 1.

<sup>23</sup> Joseph Haydn. Op. cit., pp. 153–154.

circumstances. Moreover, it seems that the publishing house found it advantageous to conceal Pleyel's name; after all, the musical compositions of the eminent Haydn brought along a greater amount of profit from the sales. At the same time, Pleyel had not laid his claims on the right of authorship.<sup>24</sup>

In 2010 legal expert Roger Fisher devoted an entire lecture to the case with the trio of Pleyel/Haydn, remarking that according to the British laws of that time, the relationship between a teacher and a student fell into the pattern of “master vs. servant”: even if the student was the creator of a work, what he wrote still belonged to the teacher.<sup>25</sup> Thereby, from the perspective of the law, Haydn, of course, was fully vindicated. However, the fact that he took the advantage of the possibility to have the works of a student published under his name is very remarkable. In our view, it speaks of the high estimation of Pleyel's compositions on the part of Haydn: it is unlikely that Haydn would have ventured to offer works of dubious quality to his publishers. Incidentally, Pleyel also made use of the British laws of copyright on one occasion in a like manner. In 1789 he had Haydn's works published in James Cooper's publishing house works under his name — however, in this case, these were his own arrangements of Haydn's piano sonatas. [5, pp. 35–37]<sup>26</sup>

London brought about yet another test to the composers' good relations, having drawn

them into an artistic competition, which the musicians themselves had never planned. Haydn arrived in the British capital a year earlier. As we remember, he was expected there for a long time. Only in 1790, after the composer's factual disengagement from his service, Johann Peter Salomon (1745–1815) — a German violinist and conductor, who made his successful career as an impresario in London, — was able to engage Haydn in the forthcoming two seasons. Having been provided with a generous pension and having formally preserved for himself the appointment of the Kapellmeister in the Esterhazy estate,<sup>27</sup> he made two lengthy trips to the British kingdom (in 1791–1792 and in 1794–1795), and both these trips turned out to be as immensely eventful, as they were artistically productive. Haydn met with musicians and with the nobility, participated in the high-society entertainment and festivities, and attended grandiose musical celebrations. In London his compositions were constantly performed. England bestowed the highest possible honors upon Haydn. Thus, in January 1791 he was invited to the celebration of the Queen's birthday, on which the Prince of Wales met the composer with a low bow.<sup>28</sup> In July of the same year in Oxford Haydn was awarded the title of Merited Doctor of Music (*Doctor in musica honoris causa*). In a word, Haydn came to London as a triumphant — a master who reaped the deserved achievements of his glory.

<sup>24</sup> Mace N. A. Op. cit. P. 539.

<sup>25</sup> Chong L. Op. cit.

<sup>26</sup> What is meant here are the Sonatas (Divertimenti) Hob. XVI: 5, 10, 12, 13 and 14. It is thought that not all of these belong to Haydn — some of them, most likely, were written entirely by Pleyel.

<sup>27</sup> Feder G., Webster J. Op. cit.

<sup>28</sup> Matveeva E. Yu. Londonskie zapisnye knizhki Y. Gaidna [Joseph Haydn's London Sketchbooks]. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [The Scholarly Gazette of the Moscow Conservatory]. 2012. No. 3, p. 162. URL: [https://nv.mosconsv.ru/wpcontent/media/Zapisnyie\\_knizhki\\_2012\\_3.pdf](https://nv.mosconsv.ru/wpcontent/media/Zapisnyie_knizhki_2012_3.pdf) (accessed: 25.01.2023).

Pleyel was brought to London by his desire to earn some money: due to the complex political conditions, he lost his privileges and his prestigious place of employment. The revolution which erupted in France had a direct effect on everybody who held significant positions. In January 1791 Pleyel was dismissed from his position of a Kapellmeister of the Strasbourg Cathedral, having bereft him of the possibility to maintain his young wife and recently born son on a worthy level. Wishing to show himself as a true patriot, Pleyel wrote *Hymne à la Liberté* to the words of Claude Rouget de Lisle (1760–1836), however, this work did not help him retrieve his position or his material abundance.<sup>29</sup> For this reason, when the head of the “Professional Concert” society [7, p. 32]<sup>30</sup> Wilhelm Kramer (1746–1799) invited him to London at the end of 1791, Pleyel did not ponder about this long, and already on December 23 he stepped on the soil of Albion.

Pleyel was received very warmly: the composer was well-known to the British and became an extraordinarily welcome guest. Thomas Tolley observes: “Measured by the volume of his recent publications and their critical reception, Pleyel enjoyed a reputation across Europe second only to Haydn’s when he was contracted to London.” [5, p. 20]

An article in *The Times* from January 10, 1792 mentions the fact that he was treated as an already acknowledged master: “...The celebrated Mr. Pleyel is arrived in London, who they have engaged for the whole of the ensuing season, he is to compose TWELVE NEW INSTRUMENTAL PIECES of MUSIC, ONE for each night...”,<sup>31</sup> And already on February 15 the same newspaper recounted about a significant — and expected — success of the composer’s new musical work: “The Professional Concert is opened for the season on Monday night, before a brilliant Company, among whom was the Prince of Wales. Pleyel’s symphony at the conclusion of the first act confirmed the public opinion of his great talents as a composer...”<sup>32</sup>

The extraordinary enthusiasm of the British was explained not only by their sincere love towards the music of Haydn and Pleyel. In England, generally, musicians from other countries were highly esteemed. The musical culture in London was indebted to its flourishing in the 18th century primarily to musicians from abroad.<sup>33</sup> Having got hold of two eminent composers in one year at once, the British, as it seemed, tried to make the most of the situation. The hearsay of the rivalry between the two composers, which attracted the public, was spread by

<sup>29</sup> Ehrentraud A. Ignaz Joseph Pleyel: Weltbürger aus... P. 13.

<sup>30</sup> The “Professional Concert” series was one of the largest concert organizations in London, which was active during the years 1783–1793 under the direction of violinist and conductor Wilhelm Kramer. Similar to the analogous organizations (such as the prior concerts of Johann Christian Bach and Carl Friedrich Abel, or Kramer’s main competitors — the concerts of Salomon), the “Professional Concert” series specialized in organizing a series of subscription concert events. However, according to Simon McVeigh’s recent research, unlike them, “Professional Concert” presented by itself “a wholly novel mode of organization, one in which professional musicians assumed artistic control under a cooperative financial and management model.”

<sup>31</sup> Professional Concert. Hanover Square. *The Times*. 1792. Tuesday, January 10. P. 1. The upper-case letters are used in the quoted text in correspondence with the original.

<sup>32</sup> *The Times*. February 15, Wednesday, 1792. P. 3.

<sup>33</sup> Thormählen W. London and England. *The Cambridge Haydn Encyclopedia. L.* Volume: 10.1017/97. Ed. by C. Clark, S. Day-O’Connell. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 197.

competing organizations which invited the musicians, which is testified by Haydn's written correspondence. In a letter to Luigia Polzelli from January 14, 1792, he stated: "... 'Professional Concert' organized the arrival of my student Pleyel to compete with me, but I am not afraid, since last year I exerted a greater impression on the English..."<sup>34</sup> Marianna von Genzinger received the same information from Haydn expressed in a more ironic tone — and with a prognostication of a peaceful outcome: "Thus, a bloodletting harmonious war between the master and the pupil is approaching, which is beginning to be described in all the newspapers, although it seems to me that soon it will transform into an alliance... Upon this arrival, Pleyel has showed himself to be so modest, that he won my love for him, once again... We shall share our fame in equal parts, and each one shall return home endowed with joy."<sup>35</sup>

The press veritably did not waste any opportunity to incite the hearsay, moreover, this was sometimes done in quite a hard-hitting form. Thus, the *Gazetter*, an edition which only a few years prior was urging to bring Haydn to London by any means whatsoever, wrote: "The former master is already too weak and unable to produce anything new. He has exhausted himself long ago and must repeat himself for lack of mental capacity. We are thus obliged to bring his student Ignaz J. Pleyel to London. Haydn is failing. In reality this wonderful composer is but a weak performer. He may be capable of conducting from a piano, but we have never heard of him being praised as a concert leader. His student Pleyel may

have less knowledge, but his works are more elegant and pleasing, and offer melodies more often. He is therefore a far more popular composer."<sup>36</sup>

On the basis of the analysis of the London press from 1792, Tolley comes to the conclusion that all that was occurring at that time reminded of an arena of military action. Some were counting on the more experienced and skillful Haydn, while others — on the young and bold Pleyel. At the same time, Salomon was dubbed a "generalissimo" who directed this artistic battle. [Ibid., p. 16]

The reaction of both composers was not long in coming. It seemed that they conspired to behave in such a way as not to give a single chance for scandal. Elena Matveeva brings the chronology of Haydn's London trip from which it becomes clear that the composers met with each other frequently: they dined together and attended concerts and opera performances.<sup>37</sup> On February 13, at the opening of the season of the "Professional Concert" series, Pleyel conducted not only his composition, but also a symphony by Haydn. In all likelihood, Haydn behaved similarly, performing Pleyel's compositions, although this fact was not announced in the programs.<sup>38</sup> In a word, the composers demonstrated friendship and mutual respect for each other's talents to the London public.

Nonetheless, the spirit of rivalry was still transmitted to them. Thus, Haydn remembered later in his life that Pleyel did, indeed, wished to be in competition with his former teacher: "After Pleyel's arrival, Haydn could see clearly from his behavior

<sup>34</sup> Joseph Haydn. *Gesammelte Briefe und...*, pp. 271–272.

<sup>35</sup> Ibid., pp. 273–274.

<sup>36</sup> Cit. ex: Ehrentraud A. Ignaz Joseph Pleyel: Weltbürger aus...

<sup>37</sup> Matveeva E. Yu. Op. cit., pp. 202–206.

<sup>38</sup> Saner G. P. Op. cit.



that he had a rival in the person of his student who wanted to struggle with him in order to obtain a prize.”<sup>39</sup> And it was particularly Haydn who, although he foresaw the friendly outcome, was slightly wary of the competition. At the present time, such actions of his, such as, for instance, the performance of twelve compositions previously never heard in London (analogous to the conditions of Pleyel’s contract), [Ibid., p. 23] as well as the composition of the Sinfonia Concertante in B-flat major Hob. I:105 after the premieres of Pleyel’s compositions in this genre<sup>40</sup> are perceived as a peculiar response on the part of the teacher to his student. It should be noted that this unwitting contest not only turned out to be unusually productive for both of the composers, but also played an important role for the sinfonia concertante. In London some of the best specimens of this genre were created — Pleyel’s works in F major Ben. 113 and A major and Ben. 114 and Haydn’s work in B-flat major Hob. I:105, none of them by any means inferior to each other in the high quality of the compositional work, orchestration and beauty of melodic writing.<sup>41</sup>

The year 1792 became very successful for the composers in the financial sense, as well. Haydn, obviously, was not mired by difficult financial circumstances, however, Pleyel was able to fix his financial affairs and even to buy a castle at a close proximity from Strasbourg for his family. A few years after his return, he turned his activities to

another channel. In 1797, having sold his estate and having moved with his family to Paris, he founded the publishing house *Chez Pleyel*, which published the works of Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, Boccherini and other composers. One of the significant publications of this firm was the *Collection complete des quatuors d’Haydn, dédiée au Premier Consul Bonaparte* (“Complete Edition of Haydn’s Quartets Dedicated to First Consul Bonaparte”), which came out in 1801.<sup>42</sup> Haydn, who at that time was in Vienna, thanked his student warmly for “the excellent engraving, paper and correctitude.”

A year prior to that the musicians almost met again. Pleyel volunteered to conduct the premiere of Haydn’s oratorio “The Creation” in Paris. He was entrusted to bring the maestro himself to the concert. However, the Austrian authorities did not permit Pleyel to cross the border — he was considered in his native land to be a traitor and an ally of the French revolutionaries.<sup>43</sup>

Haydn attempted to make use of his influence and to request permission for his former student to enter the country, but this was denied to him.<sup>44</sup>

### Instead of a Conclusion

Haydn departed from life as a great composer, and Pleyel — as an outstanding musical activist. Haydn’s last masterpieces were his oratorios *The Creation* (1798) and *The Seasons* (1801), while Pleyel’s last brainchild was the famous firm for producing

<sup>39</sup> Dies A. Ch. *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien: Camesina, 1810. S. 88.

<sup>40</sup> Foglesong S. Op. cit.

<sup>41</sup> A detailed comparison of these compositions is carried out in the work of the author of this work: Nagina D. Op. cit., pp. 119–135.

<sup>42</sup> Ehrentraud A. Ignaz Joseph Pleyel: Weltbürger aus... S. 7.

<sup>43</sup> Joseph Haydn. *Gesammelte Briefe und...* S. 415.

<sup>44</sup> Saner G. P. Op. cit.

pianos<sup>45</sup> bearing his name, existing up to the present. Sir Arthur Faulkner, after his meeting with the aged Pleyel in 1826, wrote down his words addressed to his teacher: “Haydn, said he, was the father of us all, (notre papa): he and Mozart monopolized all ‘the genius of their age, and were among the last great masters who’ felt, and made others feel, that the end of music is to touch the heart.”<sup>46</sup>

## References

1. Hensel D. Kompositionstechniken bei Alban Berg und Joseph Haydn und Methoden der musikalischen Analyse. *Archiv für Musikwissenschaft*. 2021. Vol. 78, Issue 3, pp. 224–249. (In Germ.) DOI: 10.25162/afmw-2021-0013
2. Marín M. Á. Haydn from the ‘Frontier’. *Eighteenth-Century Music*. 2023. Vol. 20, Issue 1, pp. 5–11. DOI: 10.1017/S1478570622000355
3. Asfandyarova A. I. Performance-Related Solutions of the Graphic Structures of Haydn’s Clavier Sonatas. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 73–81. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.073-081
4. Asfandyarova A. I. Images of the String Quartet in the Thematicism of Haydn’s Clavier Sonatas. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 29–33. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.029-033
5. Tolley Th. Haydn’s “Bloody Harmonious War”: A Pictorial Souvenir of Battles with Publishers, “Professionals,” and Pleyel in London, 1788–1792. *Studia Musicologica*. 2017. Vol. 58, Issue 1, pp. 15–56. DOI: 10.1556/6.2017.58.1.2
6. Sabirova Z. R. Modern Methods and Methodology of Historical and Biographical Research. *Journal of Frontier Studies*. 2022. No. 4, pp. 172–185. (In Russ.) DOI: 10.46539/jfs.v7i4.403
7. McVeigh S. Wilhelm Cramer, the Professional Concert, and the Foundation of the Modern Symphony Orchestra. *British Music, Musicians and Institutions, c. 1630–1800: Essays in Honour of Harry Diack Johnstone*. NY: Boydell & Brewer, Boydell Press, 2021, pp. 32–53. DOI: 10.1017/9781800103511.004

*Information about the author:*

**Dana A. Nagina** — Cand.Sci. (Arts), Associated Professor at the Analytical Musicology Department.

---

<sup>45</sup> Initially, Pleyel’s Paris company produced not only pianos, but also harps, as well as harpsichords.

<sup>46</sup> Faulkner A. B. *Rambling Notes and Reflections, Suggested During a Visit to Paris in the Winter of 1826–1827*. London: Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, M.DCCC.XXVII [1827]. P. 29.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Hensel D. Kompositionstechniken bei Alban Berg und Joseph Haydn und Methoden der musikalischen Analyse // Archiv für Musikwissenschaft. 2021. Vol. 78, Issue 3, pp. 224–249. DOI: 10.25162/afmw-2021-0013
2. Marín M. Á. Haydn from the ‘Frontier’ // Eighteenth-Century Music. 2023. Vol. 20, Issue 1, pp. 5–11. DOI: 10.1017/S1478570622000355
3. Asfandyarova A. I. Performance-Related Solutions of the Graphic Structures of Haydn’s Clavier Sonatas // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 73–81. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.073-081
4. Asfandyarova A. I. Images of the String Quartet in the Thematicism of Haydn’s Clavier Sonatas // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 4. С. 29–33. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.029-033
5. Tolley Th. Haydn’s “Bloody Harmonious War”: A Pictorial Souvenir of Battles with Publishers, “Professionals,” and Pleyel in London, 1788–1792 // Studia Musicologica. 2017. Vol. 58, Issue 1, pp. 15–56. DOI: 10.1556/6.2017.58.1.2
6. Сабирова З. Р. Современные методы и методология историко-биографических исследований // Журнал фронтальных исследований. 2022. № 4. С. 172–185. DOI: 10.46539/jfs.v7i4.403
7. McVeigh S. Wilhelm Cramer, the Professional Concert, and the Foundation of the Modern Symphony Orchestra // British Music, Musicians and Institutions, c. 1630–1800: Essays in Honour of Harry Diack Johnstone. NY: Boydell & Brewer, Boydell Press, 2021, pp. 32–53. DOI: 10.1017/9781800103511.004

### *Информация об авторе:*

**Д. А. Нагина** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания.

Received / Поступила в редакцию: 01.02.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 10.03.2023

Accepted / Принята к публикации: 20.03.2023

## Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.035-046



### Vladimir Georgievich Ehrenberg: A Mocker's Fate\*

Natela I. Enukidze<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
telemuh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0487-7371>*

<sup>2</sup>*State Institute for Art Studies, Moscow, Russia*

**Abstract.** The article presents for the first time in Russian music scholarship an artistic portrait of one of the theater-related musicians of the Silver Age — Vladimir G. Ehrenberg. The composer contributed almost fifteen years of his artistic life serving in cameo theaters, the most significant of which was *Krivoie zerkalo* [*Distorted Mirror*]. Together with Alexander Kugel and Zinaida Kholmanskaya, Ehrenberg stood at the origins of this St. Petersburg cabaret, and subsequently (with a few interruptions) he carried out the duties not only of a composer, but also a conductor and the head of the music department. The aesthetic platform of *Distorted Mirror* was determined with Ehrenberg's participation. It was particularly after the production of his opera parody *Vampuka, the African Bride* that the theater set a course for dethroning the clichés of various theatrical genres.

The composer took an active part in the so-called anti-opera campaign launched by the leaders of the *Distorted Mirror*, and created a number of plays that were very successful among his contemporaries. Among them were *Rychalov's Tour*, *The Cruel Baron*, *The Action on the Protested Promissory Note* and others. Operetta and pantomime, cantatas and romances, and symphonic music also came in his view (*The Modern Symphony*, *Schumette of Digestion*). An ironic view of musical and theatrical clichés has made it possible Ehrenberg to become virtually the chief musical parodist of his time. In his experiments, Ehrenberg, possibly unwittingly, forestalled certain techniques intrinsic to music of later times, including elements of instrumental theater (in his “memo-melodrama” *When knights were Valiant*) and the use of non-artistic texts for artistic purposes (*The Action on the Protested Promissory Note*).

**Keywords:** Vladimir Ehrenberg, theater of miniatures *Krivoie zerkalo* [*Distorted Mirror*], opera parody, operetta-parody, pantomime, Alexander Kugel, Nikolai Evreinov

---

\* The article was prepared for the International Scientific Online Conference “Scientific Schools in Musicology of the 21st Century: to the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Natela I. Enukidze, 2023

**For citation:** Enukidze N. I. Vladimir Georgievich Ehrenberg: A Mocker's Fate. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 35–46.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.035-046

**Acknowledgments:** The reported study was funded by the RFBR, project number 16-04-00483-ОГН “Opera Parody as an Artistic Phenomenon in the History of European and Russian Musical Theater from the 18th to the 20th centuries.”

## Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

### Владимир Георгиевич Эренберг: судьба пересмешника

Натэла Исидоровна Енукидзе<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup>Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,  
teletuh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0487-7371>

<sup>2</sup>Государственный институт искусствознания, г. Москва, Россия

**Аннотация.** В настоящей статье впервые в отечественной музыкальной науке представлен творческий портрет одного из театральных музыкантов Серебряного века — Владимира Георгиевича Эренберга. Почти пятнадцать лет своей творческой жизни композитор отдал службе в театрах малых форм, из которых главным был «Кривое зеркало». Наряду с Александром Кугелем и Зинаидой Холмской Эренберг стоял у истоков этого петербургского кабаре, а впоследствии (с некоторыми перерывами) исполнял в нём обязанности не только композитора, но также дирижёра и заведующего музыкальной частью. Эстетическая платформа «Зеркала» определилась не без участия Эренберга: именно после постановки его оперной пародии «Вампука, невеста африканская» театр взял курс на развенчание штампов различных театральных жанров.

Композитор принял активное участие в так называемой антиоперной кампании, развёрнутой руководителями «Зеркала», и создал ряд пьес, имевших большой успех у современников. Среди них: «Гастроль Рычалова», «Жестокий барон», «Действо об опротестованном векселе» и другие. В поле его зрения попали также оперетта и пантомима, кантаты и романсы, симфоническая музыка («Современная симфония», «Шуметта пищеварения»). Иронический взгляд на музыкально-театральные штампы позволил Эренбергу стать едва ли не главным музыкальным пародистом своего времени. В процессе экспериментов Эренберг предвосхитил некоторые приёмы, свойственные музыке более позднего времени, в том числе элементы инструментального театра (в «мемо-мело-траги-драме» «Когда рыцари были отважны») и использование нехудожественных текстов в художественных целях («Действо об опротестованном векселе»).

**Ключевые слова:** Владимир Эренберг, театр миниатюр «Кривое зеркало», опера-пародия, оперетта-пародия, пантомима, Александр Кугель, Николай Евреинов

**Для цитирования:** Енукидзе Н. И. Владимир Георгиевич Эренберг: судьба пересмешника // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 35–46. (На англ. яз.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.035-046

**Благодарности:** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 16-04-00483-ОГН «Оперная пародия как художественный феномен в истории европейского и русского музыкального театра XVIII–XX вв.».

*He was a parodist <...> “Dei gratia,”  
a mocker permeated with the spirit of irony and sarcasm.<sup>1</sup>*

The history of European cabarets and cameo theaters involves many celebrated names. The composers who had some exposure to the cabaret, to one degree or another, include Arnold Schoenberg, Erik Satie, Alexander Zemlinsky, Isaac Albeniz, Oscar Straus and other extremely authoritative figures. Russian small-scale theaters and cameo theaters<sup>2</sup> cannot boast of such participants.

However, we have also had our “heroes.” Their names, unlike the names of their contemporaries, are presently known only to specialists. Among the Russian composers, most of whom were dilettantes, mention must be made of the following musicians who wrote music for the cabaret: Aleksei Alekseevich Arkhangel'skii (1881–1941, the critics called him nothing less than “the juror composer of ‘Der Fledermaus’”); Nikolai Aleksandrovich Manykin-Nevstruev (1869 – after 1917), and Ilya Aleksandrovich Sats

(1875–1912) — the latter two are known primarily for their activities at the legendary Moscow Art Theater. As his contemporaries had acknowledged, the “darling” of the St. Petersburg-based cabaret *Brodyachaya sobaka* [*Stray Dog*] was Nikolai Karlovich Tsybul'skii (1879–1919; pseudonym: Count Aucontrere). Other people who were connected with the cameo theater *Krivoie zerkalo* [*Distorted Mirror*] was Vasilii Avgustovich Shpis von Eshenbrukh (1872–1919) and Nikolai Nikolaevich Evreinov (1878–1953), as well as one of the co-founders of the *Distorted Mirror* Vladimir Georgievich Ehrenburg (1875–1923). The destinies and the legacy of these composers have been studied extremely unevenly. Thus, the music of Ilya Sats, including that connected with the Russian cameo theaters, has been the object of Zhanna Panova’s dissertation.<sup>3</sup> Ilya Sats’s musical output is examined in the third chapter of Ilya Shamov’s dissertation

<sup>1</sup> Kugel' A. [Homo Novus]. V. G. Erenberg [Vladimir Ehrenberg]. *Zhizn' iskusstva* [*The Life of Art*]. 1923. No. 38. P. 7.

<sup>2</sup> In recent times the interest towards the phenomenon of the cabaret, both in Russia and in other countries, has been noticeable activated. Researchers from the most various fields of humanitarian knowledge have turned to this problem range. Among the articles from recent years, mention must be made of Vladimir Shekalov’s work (Prima-balerina spuskaetsya v podval: “Vecher tantsev XVIII veka” Tamary Karsavinoi v “Brodyachei sobake” [The Prima-Ballerina Descends to the Basement: “18th Century Dance Evening” an Evening of 18th Century Dances of Tamara Karsavina at “The Stray Dog”]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi* [*Gazette of the A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet*]. 2019. No. 1 (60), pp. 79–110), as well as Rimma Arkhangel'skaya’s research works [1; 2].

<sup>3</sup> Panova Zh. V. *Ilya Sats — kompozitor na teatre (Khudozhnik v zerkale «Serebryanogo veka»): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [*The Composer Connected with Theater (The Artist in the Reflection of the “Silver Age”): Thesis for Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts): 17.00.02*]. Moscow, 1994. 24 p.

in the context of the stage direction style of the MKhAT (the Moscow Art Academic Theater).<sup>4</sup> Nikolai Manykin-Nevstruev was discussed in Alexander Naumov's article, although the latter examines primarily the composer's role "in the formation of the musical aesthetics of the productions of the Moscow Art Theater,"<sup>5</sup> rather than his music written for cabaret. Brief biographical information and an overview of the works of Aleksei Arkhangel'skii were published for the first time in the journal *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship* for 2019; up to now, this has remained the sole published work about the composer [3]. Up to the present time, Vasilii Shpis-Eshenbrukh and Nikolai Tsybul'skii have not found themselves at the center of attention of the musicological community, unlike Nikolai Evreinov. Lately, the theme "Evreinov i russkaya kul'tura" ["Evreinov and Russian Culture"] has been developed rather actively by Nina Sviridovskaya [4; 5; 6].

The aim of this article is to present at a first approximation the destiny and the artistic legacy of Vladimir Georgievich Ehrenberg, one of the musical cabaret activists of Russia of the first decades of the 20th century. It cannot be said that in

the history of Russian culture Ehrenberg is entirely unknown. A sparse amount of biographical information about him may be found in such reputable editions as the Soviet-era *Teatral'naya entsiklopediya* [*Theater Encyclopedia*],<sup>6</sup> the encyclopedia *Estrada v Rossii. XX vek* [*Popular Music in Russia. The 20th Century*],<sup>7</sup> as well as on the more trustworthy internet portals (the encyclopedia *Krugosvet* [*The Whole World*]). Nonetheless, he is primarily known in connection with two circumstances. First of all, Ehrenberg was one of the creators of the famous opera parody *Vampuka, nevesta afrikanskaya* [*Vampuka, African Bride*]. Second, he is famous (primarily in theatrical circles) as the father of Vladimir Vladimirovich Ehrenberg, the Soviet theatrical activist and movie actor.

Biographical information about the composer is rather scarce, especially in regard to his childhood and youthful years. Ehrenberg was born into a large family. His parents, Egor (Georg, Georgy) Karlovich (a member of the guild of merchants) and Sofia Gustavovna (née Schortmann, the daughter of a titular counsellor) had 19 children. Most likely, the musician received a legal education. This, at least, is what

<sup>4</sup> Shamov S. B. *Vyrazitel'nye i formoobrazuyushchie funktsii udarnykh instrumentov v muzyke russkogo dramaticheskogo teatra rubezha XIX–XX vekov na primere spektaklei MKhAT 1900–1910-kh godov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [*The Expressive and Form-Generating Functions of Percussion Instruments in the Music of Russian Dramatic Theater of the Turn of the 19th and 20th Centuries on the Example of Performances of the Moscow Art Academic Theater: Thesis for Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts): 17.00.02*]. Moscow, 2010. 24 p.

<sup>5</sup> Naumov A. V. «V preddverii Satsa»: N. A. Manykin-Nevstruev — kompozitor i dirizher Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra 1900-kh godov ["On the Threshold of Satz": N. A. Manykin-Nevstruev — Composer and Conductor of the Moscow Art Theater in the 1900s]. *Manuskript*. 2021. Vol. 14, Issue 1, pp. 195–201.

<sup>6</sup> A. Iv. Erenberg, Vladimir Georgievich [Ehrenberg, Vladimir Georgievich]. *Teatral'naya entsiklopediya* [*Theater Encyclopedia*]. In 5 Vol. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1967. Vol. 5. Col. 998.

<sup>7</sup> Lopatin A. A. Erenberg Vladimir Georgievich [Ehrenberg, Vladimir Georgievich]. *Estrada v Rossii. XX vek. Entsiklopediya* [*Popular Music in Russia. The 20th Century. Encyclopedia*]. Moscow: Olma-Press, 2004, pp. 763–764.

was asserted by theater critic and one of the founders of the St. Petersburg theater *Distorted Mirror* Alexander Kugel, a friend and close associate of Ehrenberg. Kugel wrote: «upon a strange play of circumstances he [Ehrenberg. — N. E.] was a proved juror, but it is not possible to imagine a person less equipped for the career of a lawyer. <...> [He was] an artist to the marrow of his bones, a typical representative of the bohemians and of inconstancy of character.”<sup>8</sup>

In all probability, the young man did not receive any professional musical education either. According to the words of the selfsame Kugel quoted in Nikolai Evreinov's memoirs, he “never studied the theory of composition in any systematic way, relying primarily on his own talent, intuition, his musicality and the participation in a student orchestra, beyond the stand of the cornet-a-pistons.”<sup>9</sup>

Ehrenberg devoted the best years of his life to theater. At the end of 1908, along with Kugel and Kholmskaya, he became the initiator of the founding of the cabaret *Distorted Mirror*. The composer was a real godsend for the *Distorted Mirror*, since he “possessed the rarest gift — humor in music. His music provided not only a good mood <...> — it <...> was wicked, witty and derisive. He was a parodist, as they say, ‘with the grace of God’...”<sup>10</sup>

Ehrenberg served as the head of the musical section of *Distorted Mirror* until

1916, also carrying out the duties of a composer and a conductor. That same year, 1916, at the Liteyny Cameo Theater the *Musical Drama at the Third Pargolovo. Near the Railway Station* (based on a text by Boris Geier); the comic opera *The Wedding* (based on Chekhov) saw the limelight first at the Liteyny Cameo Theater, then in the Zimin Opera in Moscow (December 1916), then at the Musical Drama Theater (1917).

From 1917 to 1919 Ehrenberg served at the Mikhailovsky Theater (in Petrograd) in the position of the producer; there jointly with Sofia Maslovskaya he produced a performance based on Jacques Offenbach's operetta *Les oiseaux dans la charmille*.<sup>11</sup> In 1918 he became a member of the Council of State Opera (CSO) — the “supreme authority of the self-administration of the state-directed opera, bearing all the responsibility for artistic work of the opera repertory company.”<sup>12</sup> According to the information in the press, the Presidium of the Council was headed by Feodor Chaliapin in the position of honorary emeritus, while Ehrenberg was included into the administration of the Council of the State Opera (CSO), “by the soloist artists,” albeit, in the position of the producer.<sup>13</sup>

Information about the composer's life after 1918 is even more fragmentary. In 1923 *Distorted Mirror*, which was closed down in the post-revolutionary period, was revived. In Zinaida Kholmskaya's memoirs

<sup>8</sup> Kugel' A. Op. cit. P. 7.

<sup>9</sup> Evreinov N. N. *V shkole ostroumiya: Vospominaniya o teatre «Krivoe zerkalo»* [In the School of Wit: Memoirs of the Theater “Distorted Mirror”]. Moscow: Iskusstvo, 1998. P. 142.

<sup>10</sup> Kugel' A. Op. cit. P. 7.

<sup>11</sup> *Biryuch Petrogradskikh Gosudarstvennykh teatrov* [Herald of the Petrograd State Theaters]. 1918. No. 1. P. 24.

<sup>12</sup> Iz zhizni Gosudarstvennoi opery. Khronika [From the Life of State-Directed Opera. Herald]. *Biryuch*. 1918. No. 6. P. 55.

<sup>13</sup> Ibid.



we find the mention that “Ehrenberg is alive and well”, and his works appear again in the theater programs — for the most part, in plays from the old repertoire. Having completed the first theatrical season in the Soviet period, the troupe *Distorted Mirror* went on tours as part of their activities. Ehrenberg accompanied the theater in the role of the head of the musical section and the conductor. But he never returned to Moscow. On September 14, 1923 the composer died in Kharkov from complications resulting from typhoid fever.<sup>14</sup>

The greater part of Ehrenberg’s musical legacy is connected with his work at the *Distorted Mirror*, while his fame in the theatrical circles of the Russian capitals and the provinces came to him from *Vampuka*, *African Bride*, created in co-authorship with Mikhail Nikolaevich Volkonskii (Anchar Mantsenilov). It was particularly this composition from which the anti-opera campaign began. The theory of anti-opera was formulated in his notes by Kugel<sup>15</sup>, while the task of realizing it fell for the most part on Ehrenberg. During the period from 1909 to 1915 a number of compositions was

written by him which are either real opera parodies or come very close to them.

After discrediting the stereotypes of the so-called grand opera of the Meyerbeer and Verdi variety in *Vampuka*, Ehrenberg passed towards the Wagner model, having created in 1910 the opera *Zhestokii baron* [*The Cruel Baron*] set to Vladimir Giatsintov’s text. Unfortunately, the location of the score materials of the *Baron* has not been established, however, the concise description given by Mariya Yarotskaya in *Letopis' “Krivogo zerkala”* [*The Chronicles of the “Distorted Mirror”*] and the response in the *Russkoe slovo* [*Russian Word*] make it possible for us to judge about the object of the parody: “The pilgrims’ choir, each protagonist has his own leitmotif. A minimum of singing and words. The predominant role of the orchestra”<sup>16</sup>; “*The Cruel Baron* presents an attempt of a comic opera in new forms, a combination of characteristic comic and tragic leitmotifs which illustrate *a la* Wagner the tragicomedy of the stage positions and providing a comic stylization of the Middle Ages.”<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Kugel' A. Op. cit. P. 7.

<sup>15</sup> As Liudmila Tikhvinskaya writes, “in his numerous memorandum Kugel developed an entire theory of anti-opera. Opera, which in his opinion was a “conventional” and “artificial-theoretical” art, limited in its possibilities, was juxtaposed by him with the limitless artistic options of primitive songs, French chansons, as well as Russian and gypsy songs, considering that only in this “elementary,” pre-aesthetic, spontaneous singing are the natural and organic features of life preserved.” See: Tikhvinskaya L. I. *Povsednevnyaya zhizn' teatral'noi bogemy Serebryanogo veka: Kabare i teatr miniatyur v Rossii: 1908–1917* [*The Everyday Life of the Theatrical Bohemians of the Silver Age: Cabaret and Cameo Theater in Russia: 1908–1917*]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2005. (Zhivaya istoriya: Povsednevnyaya zhizn' chelovechestva [Live History: The Everyday Life of Humanity]). P. 71.

<sup>16</sup> Yarotskaya M. K. *Letopis' teatra «Krivoe zerkalo»*. Sbornik vyskazyvaniy pressy, teatral'nykh deyatelei o teatre, programmy spektaklei teatra, sostav truppy za period s 1908 po 1918 gg. [Chronicles of the “Distorted Mirror” Theater. Compilation of Utterances by the Press and by Theatrical Activists about Theater, Programs of Performances of the Theater, and the Makeup of the Repertory Company during the Period Between 1908 and 1918]. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [*Russian State Archive of Literature and Art*]. Fund 2352, list 1, unit of storage 62. P. 74.

<sup>17</sup> *Russkoe slovo* [*The Russian Word*]. April 4, 1910. Cit. ex: Yarotskaya M. K. Op. cit. P. 74.

The anti-opera campaign continued in the 1911-1912 season with a performance of *Gastrol' Rychalova* [*Rychalov's Tour*].<sup>18</sup> The second act of Anchar Manchenilov's rehearsal play presented a parody of a botched opera performance in a Russian province; the musical object of the parody was still Western European Romantic opera — Meyerbeer, Verdi, Gounod, etc. According to the testimony of Nikolai Evreinov, *Rychalov's Tour* became a second “thriller” of the *Distorted Mirror* after *Vampuka* and enjoyed continuous success with the public, including the emperor and the imperial family.

A considerable amount of success fell on the lot of the “mystical-realistic performances” *The Action about the Protested Promissory Note and Its Law Writ of Execution* (set to the text by Vladimir Azov, 1914).<sup>19</sup> A reviewer of the Moscow-based *Teatral'naya gazeta* [*Theater Gazette*], when describing the *Action*, placed it unto a remarkably high context, “After Sergei Rachmaninoff, who ventured with a boldness of talent to set to music Stanislavsky's prosaic greeting on the jubilee of the Art Theater, and then the monologue from Chekhov's *Uncle Vanya* — Mr. Ehrenberg gives us an entire aria set to an official text of a bill of credit — ‘Following this bill of mine I am obligated,

I am obligated, obligated to pay Ivan Ivanovich Sibiryakov or whosoever else he will order (basses: ‘or whosoever else he will order’) a hundred rubles, etc.”<sup>20</sup> Thereby, the *Action* may be evaluated as one of the first opera experiments of setting to music an unartistic text in some way forestalling the future experiments of young Dmitrii Shostakovich in his opera *The Nose*.

As for the objects of this parody, the reviewer “heard distinctly” in Ehrenberg's musical setting “humorous imitations of Mussorgsky, <...> in that section which brings out ‘the good and evil spirits’ of the judicial delivery boys and real estate brokers and especially the ‘neutral spirit’ of the civic statute <...>, as well as their characterization in the spirit of Meyerbeer with his inclinations towards spectacular ensembles and vivid choruses.”<sup>21</sup>

The anti-opera campaign unfurled by Alexander Kugel and his associates implicated other musical-theatrical genres, including ballet and opera into its orbit. Ehrenberg did not write parodies of ballets, but he turned to operetta. Both of the parody operettas created by him were very received very favorably both by the public and by the critics. The premiere of “*Vostorgi lyubvi* [*The Delights of Love*] in 2 Acts with Singing, Dancing, a Procession and

<sup>18</sup> For more detail about this: E nukidze N. I. Russkie vampuki do i posle «Vampuki»: nekotorye nablyudeniya nad istorieci opernoi parodii [Russian Vampukas Before and After “Vampuka”: Certain Observations of the History of Opera Parody]. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [*Scholarly Articles of the Gnesin Russian Academy of Music*]. 2012. No. 1, pp. 50–53.

<sup>19</sup> For more details about this see: E nukidze N. I. Opernaya parodiya v Rossii v pervoi treti XX veka i kabare: tochka skhoda [Opera Parody in Russia in the First Third of the 20th Century and Cabaret: Point of Assembly]. *Sovremennyye problemy muzykoznaniiya* [*Contemporary Issues of Musicology*]. 2018. No. 1, pp. 39–45.

<sup>20</sup> S. R-skii. Ostryi talant [A Sharp Talent]. *Teatral'naya gazeta* [*Theatrical Gazette*]. 1915. No. 11. Cit. ex: Yarotskaya M. K. Op. cit. P. 229.

<sup>21</sup> Cit. ex: Yarotskaya M. K. Op. cit. P. 229.

an Apotheosis” set to a libretto by Nikolai Urvantsov (Urvantsev) — took place in the 1909–1910 season. Both the libretto and the music presented “a concentration of the banality and the primitive qualities of the German-Russian operetta tradition.”<sup>22</sup> Another parody work — *Syn dvukh materei* [*The Son of Two Mothers*] (set to a libretto by an unspecified writer, 1914) — presented in itself, as the program stated, “the first real Russian operetta in which, according to its creators, the plotline, text and music — everything was ‘derived.’” Ehrenburg’s musical setting, “written with great humor,” consisted of “a mixture of popular quasi-Gypsy romances, kewpies and tangoes to the most awful, dramatic positions.”<sup>23</sup>

The pantomime became the most high-demand genre in the theatrical culture of the Silver Age. The heightened interest in it inspired the performance of Vsevolod Meyerhold’s *Scarf of Columbine* based on Arthur Schnitzler’s play with Ernst Dohnanyi’s music (*House of Intermezzi*, 1910). As Vadim Shcherbakov writes, “The triumph of Meyerhold’s cabaret pantomime could not have passed unnoticed at the *Distorted Mirror*. Kholm’skaya, as well as Kugel and Evreinov wished to have their own soundless hit song.”<sup>24</sup> Thus, the theater’s repertoire was supplemented by the pantomime *Chetyre mertvetsa F’yametty* [*Fiametta’s Four Dead People*] (1911), which was staged, just as Meyerhold’s performance was, with the participation of the Italian comedy of masks.

Ehrenberg did not support the “mask” theme, but still he responded to the genre itself. During the time of his work at the theater he wrote three pantomimes. In *Sumurun* (1912) *Scheherazade’s Fairy Tales* were used as a literary source. *Krug zhizni odnogo zavoevatelya* [*The Circle of Life of one Conqueror*] appeared in the repertoire during the 1914 season as a pantomime-caricature of Kaiser Wilhelm II, the German emperor and king of Prussia, and became a part of the “anti-German program” of *Distorted Mirror* during World War I. The critics acknowledged the music of the pantomime to be successful: “Mr. Ehrenburg presented a new example of his undoubtedly original and talented humorous music, this time illustrating a pantomime-caricature — *The Circle of Life of one Conqueror*. The first two acts — ‘Birth’ and ‘Activities’ — are amusing and at times aroused outbursts of laughter and applause.”<sup>25</sup>

In the pantomime of the previous year — *Kogda rytsari byli otvazhny* [*When Knights were Valorous*], a “mimo-melo-tragi-drama” in one scene (a pantomime) by Boris Geier (1913) — the composer invented a special technique of depiction. All the protagonists of the play were demonstrated by means the sounds of particular musical instruments: the king — by a trombone, the queen — by an oboe, the knights — by a cello and a horn, the courtier knights — by a viola and a bassoon, the ladies-in-waiting — by a violin and a clarinet, and the indispensable conspirators — by a double-bass and a

<sup>22</sup> Cit. ex: Yarotskaya M. K. Op. cit. P. 65.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Shcherbakov V. A. *Pantomimy Serebryanogo veka* [*Pantomimes of the Silver Age*]. St. Petersburg: Peterburgskii teatral'nyi zhurnal [St. Petersburg Theater Journal], 2014. P. 82.

<sup>25</sup> Tamarin N. Krivoe zerkalo [*Distorted Mirror*]. *Teatr i iskusstvo* [*Theater and Art*]. 1914. No. 40. P. 778.

drum.<sup>26</sup> Such a “technique” presented a considerable amount of difficulty for the artists: “...The originality [of the pantomime. — *N. E.*] is in that it is not only played out with the support of the music, but that each protagonist possesses his or her own instrument in the orchestra which speaks for him or her. The orchestra is done in a very humorous fashion and merges very well with what takes place on stage. The artists <...> have not yet achieved a sufficiently good ensemble, but this will take place in due time; the task which befell them was very difficult, here one needs a great musical sense and an exclusive plastic suppleness in order to amalgamate each motion absolutely precisely, endowing it with exhaustive expressivity with the corresponding musical chord.”<sup>27</sup>

In the programs of *Distorted Mirror* Ehrenberg also demonstrated himself as an orchestral composer, having composed in 1912 the symphonic poem (parody) *Napoleon*, in 1914 — *Shumette of Digestion*, and in 1917 — the *Contemporary Symphony*. The symphonic poem became one of the numbers of a thematic evening under the title of *Napoleon in the ‘Distorted Mirror.’* The symphonic poem was a caricature of tendentious interpretations historical events of and consisted of five movements: *I. The Condition of Russia prior to Napoleon’s Invasion; II. The Incursion of the Twelve Languages; III. The Battle of Borodino; IV. The Fire of Moscow;*

*V. The Gloomy Locality on St. Helena Island.* In Maria Yarotskaya’s *Chronicles...* it is marked that the symphonic poem was performed “with great humor <...> by an orchestra under the direction of the talented and versatile composer; especially funny was the “incursion of the twelve languages.”<sup>28</sup> The fourth movement — *The Fire of Moscow* — was written by Ehrenberg on motives of popular songs.

*Shumette of Digestion* was a sideshow into the parody on the futurist dramaturgy “a show with an inter-theosis *Sausage from Butterflies, or Zappendya.*” It is possible that the symphony, thereby, parodied the music of Mikhail Matyushin to the first futurist opera *Victory over the Sun*, the world premiere of which took place in December 1913. According to the reviewer of *Teatr i iskusstvo [Theater and Art]* Ars. B., the composition aroused “outbursts of laughter” because of its “remarkable ability to evoke humorous effects of harmonization out of the orchestra.”<sup>29</sup>

Ehrenberg’s final oeuvre for the *Distorted Mirror* was the *Contemporary Symphony*, renamed after the Bolshevik revolution of 1917 into the *Symphony of the Old Regime*. “It [the symphony. — *N. E.*] was conceived in the form of a real three-movement parody on the solemn music found in symphonies. The movements are as follows: 1. the small loaf, 2. sugar and 3. spiritus vini. The most interesting movement is the last, reminding of the

<sup>26</sup> Cit. ex: Yarotskaya M. K. Op. cit. P. 202. The technique invented by the composer arouses particular associations with instrumental theater, the basic principles of which would be formulated much later. I express my sincere gratitude to Svetlana Savenko for this observation.

<sup>27</sup> Zigfrid [Stark E. A.]. «Krivoe zerkalo» [“Distorted Mirror”]. *Teatr i iskusstvo [Theater and Art]*. 1913. October 27. No. 43. P. 856.

<sup>28</sup> Yarotskaya M. K. Op. cit. P. 144.

<sup>29</sup> Ars. B. Krivoe zerkalo [Distorted Mirror]. *Teatr i iskusstvo [Theater and Art]*. 1914. No. 4. p. 78.

*Dies irae* movement of the well-known Requiems...”<sup>30</sup> In October 1917 *Distorted Mirror* went out on a tour to Moscow, where the composition was performed with a new title and also received favorable reviews from the press: “A genuine humorist in music, this time Ehrenberg has performed a jest with an entire orchestra. Against the background of superficial techniques of the symphony, he used the motives of the ‘old regime,’ such as the music on *spiritus vini*, <...> etc.”<sup>31</sup>

The musical-theatrical legacy of Vladimir Ehrenberg is not limited to the genres of opera, operetta, pantomime and symphony. The audiences were especially fond of the *Solemn Cantata* to the second anniversary of *Distorted Mirror* and the concert program of the *Solemn Public Proceedings in Memory of Koz'ma Prutkov Commemorating the 50th Anniversary of his Decease* (1913). The program of the latter included three vocal miniatures set to Koz'ma Prutkov's poems: the duo *Na vzmor'e* [*On the Seaside*], the trio *Konduktor i tarantul* [*The Conductor and the Tarantula*] and the quartet *Vy lyubite li syr?* [*Do you Like Cheese?*].

Ehrenberg also either wrote or compiled music to the other miniatures of the *Distorted Mirror*, however, due to the lack of authentic information it has not always been possible to define their genre. Theatrical plays with Ehrenberg's music included Pyotr Potemkin's *Svyashchennyi lebed' Kapitoliya* [*The Sacred Swan of the Capitol*] (text by Boris Geier), *Barometr Koppeliusa* [*The*

*Barometer of Coppelius*], and *Muzykal'naya stsenka* [*Musical Scene*] (1911), Leo Nikulin's humorous fairy tale *V Versale* [*In Versailles*] (1912), *Mudryi Charudatta* [*The Wise Ciarudatta*] (a musical tragicomedy, 1910), *Takova zhenshchina* [*Such is the Woman*], a musical satire with Vladimir Podgorny's text, and *Prekrasnye sabinyanki* [*The Beautiful Sabines*] (a political satire, a historical performance in 2 acts and 3 scenes, a work of Leonid Andreev, 1911). Of all the aforementioned numbers only the description of the last one has been preserved.

*Prekrasnye sabinyanki* presented a plotline from Roman history (produced by Nikolai Evreinov, according to Leonid Andreev) interpreted in a political context. The Sabines, as Evreinov remarked, “are constitutional democrats, whose wives are nothing else than the freedoms which, as it appears to the Sabines, were obtained by them in 1905.”<sup>32</sup> The Sabines' state of indecision was especially vividly highlighted by the musical accompaniment Ehrenberg thought of. “The most remarkable in our production,” — as Zinaida Kholm'skaya remembers, — was the music composed by Vladimir Ehrenberg,<sup>33</sup> to the sound of which the Sabine cadets moved, making two steps forward and one stop backward. Two steps forward — and the vigorous, strong and belligerent sounds of the *Marseillaise* are heard. One step backwards — and the *Marseillaise* transforms into some kind of heinous, drawling-mournful, base-spirited whimper of a beaten dog. This is the

<sup>30</sup> *Vechernee vremya* [*Evening Time*]. February 4, 1917. Cit. ex: Yarotskaya M. K. Op. cit. P. 293.

<sup>31</sup> *Teatral'naya gazeta* [*Theater Gazette*]. 1917. No. 16. Cit. ex: Yarotskaya M. K. Op. cit. P. 297.

<sup>32</sup> Evreinov N. N. Op. cit. P. 318.

<sup>33</sup> In his memoirs Nikolai Evreinov asserts that the invention of this musical technique should be credited to him (see: Evreinov N. N. Op. cit., pp. 318–319).

cadets' *Marseillaise*,<sup>34</sup> which has always aroused concurrent peals of laughter and unceasing applause of the public, marked out more vividly than any spoken text and demonstrated the political physiognomy and cowardly evasive tactics of the so-called "party of people's freedom."<sup>35</sup>

Vladimir Ehrenberg's musical discoveries frequently drew the attention of the press, but only one critic in 1915 published in the *Teatral'naya gazeta* a full-fledged article devoted to the composer titled *Ostryi talant*

[*A Sharp Talent*]. There, similar to many of his contemporaries, gave due credit to Ehrenberg's musical gift, noting the variety of genres of his work, "his exuberant talent," his "refined musical taste and solid technical skill."<sup>36</sup> It may be that not everybody would agree with such a characterization. And yet we shall agree with Kugel's opinion: in the history of Russian vaudeville theaters Ehrenberg remains as an unsurpassed musical satirist and parodist. And as an eternal "mockers of fate"...

## References

1. Arkhangel'skaya R. I. Inquiry into the Success of Russian Cabaret in Vienna in the 1920's — 1930's. *Culture and Art*. 2019. No. 12, pp. 28–34. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0625.2019.12.31653
2. Arkhangel'skaya R. I. Russian Cabaret as a Cultural Phenomenon: a Historical Essay. *Culture and Art*. 2018. No. 10, pp. 16–22. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0625.2018.10.27682
3. Enukidze N. I. "Arkhangel'sky and Baliev, Baliev and Arkhangel'sky": Notes about the Music in the Cabaret Theater "Letuchaya Mysh". *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 28–42. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.028-042
4. Sviridovskaya N. D. N. Evreinov and Operetta: the Point of Intersection. *Musicology*. 2021. No. 3, pp. 38–49. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.3.2021.1183
5. Sviridovskaya N. D. Salome Casus: Karatygin's Music to the Evreinov's Performance. *Musicology*. 2019. No. 3, pp. 33–43. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.03.2019.546
6. Sviridovskaya N. D. Nikolay Evreinov and Opera Theater: Strokes to His Creative Biography. *Music Academy*. 2020. No. 1, pp. 122–139. (In Russ.) DOI: 10.34690/40

### *Information about the author:*

**Natela I. Enukidze** — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Dean of the Department of History, Theory and Composers, Gnesin Russian Academy of Music; Senior Researcher in the State Institute for Art Studies.

<sup>34</sup> According to Nikolai Evreinov, this cadets' *Marseillaise* was nothing else than the first measures of the Russian national anthem *God, Save the Tsar!*

<sup>35</sup> Kholm'skaya Z. V. *Teatr «Krivoe zerkalo»* [Theater "Distorted Mirror"]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/5/in-oppositeperspective-5/teatr-krivoe-zerkalo> (accessed: 07.03.2023).

<sup>36</sup> S. R-skii. *Ostryi talant* [Sharp Talent]. *Teatral'naya gazeta* [Theater Gazette]. 1915. No. 11. Cit. ex: Yarotskaya M. K. Op. cit. P. 229.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Архангельская Р. И. Исследование успеха русского кабаре в Вене в 1920–1930-х годах // Культура и искусство. 2019. № 12. С. 28–34. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.12.31653
2. Архангельская Р. И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 16–22. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.10.27682
3. Енукидзе Н. И. «Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»: заметки о музыке в театре-кабаре «Летучая мышь» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 28–42. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.028-042
4. Свиридовская Н. Д. Н. Евреинов и оперетта // Музыковедение. 2021. № 3. С. 38–49. DOI: 10.25791/musicology.3.2021.1183
5. Свиридовская Н. Д. «Казус Саломеи»: о музыке В. Г. Каратыгина к спектаклю Н. Н. Евреинова // Музыковедение. 2019. № 3. С. 33–43. DOI: 10.25791/musicology.03.2019.546
6. Свиридовская Н. Д. Николай Евреинов и оперный театр: штрихи к творческой биографии // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 122–139. DOI: 10.34690/40

### *Информация об авторе:*

**Н. И. Енукидзе** — кандидат искусствоведения, доцент, декан историко-теоретико-композиторского факультета, Российская академия музыки имени Гнесиных; старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.

Received / Поступила в редакцию: 01.02.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 10.03.2023

Accepted / Принята к публикации: 20.03.2023

## Contemporary Musical Art

Original article

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.047-061



### Choral Writing in Iannis Xenakis' Late Compositions\*

Alexander S. Ryzhinsky

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>*

**Abstract.** The article is devoted to the peculiarities of choral writing in the compositions of the outstanding representative of the postwar avant-garde Iannis Xenakis (1922–2001) created during his final creative decade. Examination is made of the questions of the correlation between the music and the words, the use of techniques of “phonemic composition” (Konstantin Floros) in the composer’s works *Nekuia*, *Serment-Orkos*, *Knephas*, *Pour la paix*, and *Sea Nymphs*. Special attention is given to a unique case of encoding of Arthur Rimbaud’s literary text in Xenakis’ composition *Pu wijnuej we fyp*. The vocal-orchestral work *Nekuia*, a central composition in the evolution of the composer’s choral writing, signified, along with the theme of Greek Antiquity, the existential problem range connected with the images of death, war and violence against personality. The present subject matter becomes determinative in Xenakis’ late choral compositions.

As part of textural analysis of the work the following parameters are disclosed as the main textural varieties: the newest techniques of “artificial reverberation” (Iannis Xenakis), elements of “diagonal texture” (Valentina Kholopova), types of exposition which are characteristic for the romanticist composers, the classical techniques of juxtaposition of *solī — tutti*. The main resources of the parameter of timbre include changes of the vocalization of the tone by means of a continuous transition from one vowel to another, sounded out successions of inhalations and exhalations, juxtapositions of ordinary and laryngeal singing, *glissando*, both in alternation with *tremolo* and carried out by means of overlapping. At the same time, starting with the composition *Pour la paix*, certain elements of Xenakis’ early writing return — “sound clouds” (Iannis Xenakis), the image of which is created by non-standardized cries, complementary contrapuntal texture characterized by thematic and rhythmic resemblance of independent voices. In total, all of this stipulates the bright individuality of Xenakis’ artistic method.

---

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

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Alexander S. Ryzhinsky, 2023



**Keywords:** contemporary choral music, postwar avant-garde, Iannis Xenakis, texture, phonemic composition, music and words

**For citation:** Ryzhinsky A. S. Choral Writing in Iannis Xenakis' Late Compositions. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 47–61.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.047-061

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

## Современное музыкальное искусство

Научная статья

### Хоровое письмо в поздних сочинениях Янниса Ксенакиса

Александр Сергеевич Рыжинский

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

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

**Аннотация.** Статья посвящена особенностям хорового письма сочинений выдающегося представителя послевоенного авангарда Янниса Ксенакиса (1922–2001), созданных в его последнее творческое двадцатилетие. Рассматриваются вопросы соотношения музыки и слова, использования приёмов «фонемной композиции» (Константин Флорос) в пьесах *Nekuia*, *Serment-Orkos*, *Knephas*, *Pour la paix*, *Sea nymphs*. Особое внимание уделяется уникальному случаю кодирования литературного текста Артюра Рембо в пьесе *Pu wijnuej we fyp*. Узловая в эволюции хорового письма композитора вокально-оркестровая пьеса *Nekuia* обозначила, наряду с античной темой, экзистенциальную проблематику, связанную с образами смерти, войны, насилия над личностью. Данная тематика становится определяющей в поздних хоровых произведениях Ксенакиса.

В рамках фактурного анализа выявляются как основные текстурные разновидности: новейшие приёмы «искусственной реверберации» (Яннис Ксенакис), элементы «диагональной фактуры» (Валентина Холопова), характерные для композиторов-романтиков виды изложения, классические приёмы сопоставления *sol* — *tutti*. Основные ресурсы тембрики включают изменения огласовки тона посредством континуального перехода от одной гласной к другой, озвученные последовательности вдохов и выдохов, противопоставление обычного и гортанного пения, *glissando* как в чередовании с *tremolo*, так и в наложении друг на друга. Вместе с тем начиная с *Pour la paix* возвращаются некоторые элементы раннего хорового письма Ксенакиса — «звуковые облака» (Яннис Ксенакис), образ которых создаётся ненормированным криком, комплементарной полифонической фактурой, характеризующейся тематическим и ритмическим подобием самостоятельных голосов. В совокупности всё это обуславливает яркую индивидуальность творческого метода Ксенакиса.

**Ключевые слова:** современная хоровая музыка, послевоенный авангард, Яннис Ксенакис, фактура, тембрика, фонемная композиция, музыка и слово

**Для цитирования:** Рыжинский А. С. Хоровое письмо в поздних сочинениях Янниса Ксенакиса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 47–61. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.047-061

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

French composer of Greek descent Iannis Xenakis (1922–2001) is one of the most radical representatives of the postwar avant-garde, who consciously aspired not to fit in with its overall direction. By his rejection of serialism, popular in the 1950s, which was closely connected with acoustic pointillism, he outraged the leaders of new music Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen. After Xenakis wrote a polemical article about the serial method, he, obviously, “set the entire European avant-garde against himself.”<sup>1</sup>

However, speaking out with criticism of serialism and pointillism, the composer, as paradoxical as this may be, in his own system gave the greatest amount of attention particularly to the aesthetics of tone. [1]

Guiding himself by the set theory of German mathematician Georg Cantor (1845–1918), Xenakis was convinced, as Yulia Azarova observes, that a musical composition presents a multiplicity of separate elements

of tone which demonstrates that “the most important is the moment of appearance of any particular tone in the overall structure of a composition.”<sup>2</sup> And this multiplicity depends on the audibility of the sounds in various time lengths, in connection with which there appear unexpected timbral effects, which differentiate such sonorics (in correspondence with Xenakis’ gradation) into various forces of acoustic flow: “sound waves,” “sound clouds” and “sound mass.”<sup>3</sup>

Xenakis himself describes the method of creation of his compositions the following way: “The scientific approach is rather limited, since it is dry and complicated in its application, and musicians frequently disdain it and concentrate exclusively on the musical side. Science and music have many things in common, even though they use different methods.”<sup>4</sup>

Stemming from such an approach, which is not only aesthetic, but also scientific, on the part of the composer towards the nature of

<sup>1</sup> Gorokhov A. *Iannis Xenakis. Nemetskaya volna*, 2001 [The German Wave, 2001]. URL: <https://muzprosvet.ru/xenakis.html> (accessed: 02.03.2023).

<sup>2</sup> Azarova Yu. O. *Filosofiya muzyki Ya. Ksenakisa* [The Philosophy of Iannis Xenakis’ Music]. *Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya: materialy VI Mezhd. nauchno-prakt. konf.* [Art and Artistic Education in the Context of Intercultural Interaction: Materials of the Sixth Scholarly-Practical Conference]. Kazan, 2017. P. 140.

<sup>3</sup> Ibid. P. 141.

<sup>4</sup> Cit. ex: Obrist Kh. U. *Kratkaya istoriya novoi muzyki* [A Concise History of New Music]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. P. 74.

sound and, first of all, towards the phoneme of the language of music<sup>5</sup> and towards the flow of sound, we shall analyze Xenakis' vocal-orchestral composition *Nekuia* (1981). It demonstrates the existential problem range, characteristic for all the periods of his music, connected with the images of death, war, and violence over personality. These morbid images appeared from the composer's own life experience. During the years of World War II he himself fought in a partisan unit against the Nazis, and then (at the end of 1944) — against the British "liberators." As the result of a heavy wound and concussion, he lost an eye. As a communist, he was declared to be a national criminal and sentenced to death, but escaped to France (the death sentence was revoked only in 1974).<sup>6</sup> Thereby, the wartime events, upon the just observation of Andrei Gorokhov, were conducive to forming Xenakis' idea of music as a crowd and an elemental force. For this reason, it is not accidentally that his music "sounds much more abundantly and expressively in terms of its timbre than the works of his competitors Boulez and Stockhausen. Xenakis' music is much more dramatic and tragic."<sup>7</sup> The motive of death, one of the most determinant themes of the first musical tragedies, also becomes crucial in the subsequent compositions, asserting

themselves either in the literary text (*Pour la paix, Pu wijnuej we fyp, Sea Nymphs*), or in the titles of the compositions (*Knephas*), sometimes in both (*Nekuia*).

The tragic theme in Xenakis' worldview obtained more massive proportions, which was intrinsic to Ancient Greek philosophy, based on the universal theme of man, and Xenakis as a Greek felt great kinship to this. Elena Ferapontova defines this theme as a "macro-theme,"<sup>8</sup> which connects with each other the choral works written on the text of the Ancient Greek tragedians, and the works which the composer bases himself on other literary sources, thereby, defining the conditionality of the boundary between the Ancient Greek and the existential theme proper. These received especially broad dissemination in the composer's late oeuvres, in many ways having also stipulated the changes in the style of choral writing.

The first work in Xenakis' musical output to have demonstrated a combination of the principles of phonemic<sup>9</sup> and more traditional musical-literary composition based on the interaction between musical and verbal elements was *Nekuia* (in translation from the Ancient Greek, it means the ritual of calling up the dead in order to foretell the future).<sup>10</sup>

Unlike many of his colleagues, the composer did not turn to polytextuality

<sup>5</sup> The word phoneme (from the Greek φώνημα — sound or voice) signifies the minimal semantic unit in language. In this particular case, the author of the article means the succession of vowel sounds.

<sup>6</sup> See: Gorokhov A. Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ferapontova E. V. *Vokal'naya muzyka Yannisa Ksenakisa kak fenomen ego kompozitorskogo tvorchestva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Iannis Xenakis' Vocal Music as a Phenomenon of his Compositional Creativity: Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts): 17.00.02]*. Moscow, 2007. P. 11.

<sup>9</sup> Phoneme composition is a type of vocal music based on free operation of phonemes which are independent of any definite verbal text. The concept of phoneme composition is used in his work by Konstantin Floros. See: Floros K. *György Ligeti: beyond Avant-garde and Postmodernism*. Trans. by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2014. P. 96.

<sup>10</sup> Surette L. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the Occult*. Canada, 1994. P. 68.

in *Nekuia*: the texts in French (Françoise Xenakis) and in German (Jean-Paul Richter) are presented isolated from each other. At the same time, Xenakis can dissever the text into parts, disarticulate separate words from it, and unfold various sections of the phrases from each other (Scheme 1).

However, instances of detachment of words into syllables or phonemes are virtually absent here. Only in two fragments of the score it is possible to discern such an approach. Thus, in the phrase “*Sternen-Schnee gestöber*” the last word *gestöber* is presented in a disguised, toned down fashion ([ge] — [o]), initiating the start of the unfolded section of phonemic composition (mm. 55–86), and subsequently is sounded out fully. In the word *Orkanen* transferred into the second phrase the prolonged vibrant [r] stands out, also typical for the choral scores of some of Xenakis’ contemporaries (for example, Mauricio Kagel’s cycle of seven pieces for chorus *Rrrrrrr... and Luciano Berio’s Canticum novissimi testamenti*) (Example No. 1).

It must be observed, however, that the detachment of the phonemes from the literary text does not occur, as such. Xenakis, here, similarly to Luigi Nono, who perceived phonetics as the most important constituent of words, makes use of the phonetic resource of the verbal set, whereas

Example No. 1

Iannis Xenakis. *Nekuia*.  
Tenor and bass parts, mm. 205–206

the predominating phonemic sections in the composition, based, as in *Cendrées*, on a succession of the main vowels [A], [I], [O], [U], [E], exist independently of Jean Paul Richter’s texts — as yet another text (or, to be more precise, a *quasi-text*). It is noteworthy that in the composition *Nuits* (*Night*), written in response to the coup organized by the military junta in Greece at that time and dedicated to the political prisoners, Xenakis, who created a phonemic composition for the first time in 1967–1968, did not reject the use of its resources in his subsequent compositions. This confirms the thought expressed by us earlier: “... in ‘*Nuits*’ Xenakis, having freed himself from the obligations exerted upon him by the availability of the verbal element and the presence of the stage action,

**Scheme 1. A Fragment of the Poetic Text from Iannis Xenakis' *Nekuia*:**

“Écoute” (Françoise Xenakis):

“*Le vent qui décoiffe les morts, casques roulés au loin*, (mm. 40–49)

[*ventre ouvert ...*]

[*corolle étalée*]” (mm. 261–262).

“Siebenkäs” (J.-P. Richter):

“*Orkanen; Sternen-Schnee\_ge\_[o] <phonemes> gestöber* (mm. 50–54 <...> mm. 87–91);

**funkelnde Tau [Or\_kanen] der Gestirne ausblinkt** (*Rede des toten Christus...*)” (mm. 197–208).

is concentrated, first of all, on the use of an abundant spectrum of possibilities which the contemporary art of choral writing and singing offers the composer.”<sup>11</sup>

The literary texts included in the composition, despite the absence of polytextual unfolding, are practically inaudible in the listeners’ perception, which is conditioned by the textural solutions of composition demonstrating an aspiration toward the effects of so-called “artificial reverberation.”<sup>12</sup> What is meant in this case here is the application of the principles of canonic composition with a minimal amount of distance between the thesis and the arsis (Example No. 2). [2] *Such textural*

*organization creates an evidently perceptive stereo sound stipulated by a consistent transference of the sounding tone from one vocal part to another.*

Unlike Gyorgy Ligeti (in his *Requiem* and *Lux Aeterna*) and Luigi Nono (*Ha venido: canciones para Silvia, Sarà dolce tacere*), Xenakis’ attention is centered on the effect of reverberation, which in the aforementioned composers’ works presented the “side product” of timbral modulation. Xenakis is not very interested in separate tones, or even in separate lines. This can be distinctly seen in the understanding of the possibilities of “diagonal texture,”<sup>13</sup> principally different from Nono’s. Whereas

Example No. 2

Iannis Xenakis. *Nekuia*, mm. 40–41

<sup>11</sup> Ryzhinsky A. S. Khorovaya muzyka Yannisa Ksenakisa 1960-kh godov: ot iskusstva Antichnosti k Avangardu [Iannis Xenakis’ Choral Music of the 1960s: from the Art of Antiquity towards the Avant-garde]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni V. Ya. Vaganovoi* [Herald of the V. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2018. No. 6 (59). P. 217.

<sup>12</sup> In the introduction to his score, the composer focuses our attention on two technical approaches: “On the technical level there is, for example, the inclusion and processing of non-octave scales within the framework of my theory of the sieve, moreover, the multiplication of the transferred melodic examples as a sort of *artificial reverberation* [my italics. — A. R.]”. See: Xenakis I. *Nekuia*. Paris: Salabert Editions, 1992. P. IV.

<sup>13</sup> The term *diagonal texture* belongs to Valentina Kholopova. The researcher observes that “the appearance of the concept of the textural diagonal was evoked by certain innovations of composition in 20th century European music, especially starting from the 1950s.” See: Kholopova V. N. *Teoriya muzyki* [The Theory of Music]. St. Petersburg: Lan, 2002. P. 190. In the present work what is understood by diagonal texture is the musical statement within the framework of which the sounds or groups of sounds of the melodic line are brought in consistently in a diagonal direction in ascending (from the bass parts to the soprano parts) or descending order (from the soprano part to the bass part).

in Nono's music diagonal texture becomes a means of construction of a sort of broad-range polytimbral monody, Xenakis perceives the textural diagonal as the point of departure for the creation of a dynamic *textural stratum with a rapidly expanding density of sound*.

The composer creates a complex textural space based on a constant change of density of the sound of the strata comprising it in the conditions of the artificial reverberation manifested by it.<sup>14</sup> At the same time, as Rudolf Frisius observes, even such a simple element as a scale becomes a means of creation of complicated sound complexes, stipulated by the fact that “the tones of the scale seem to contract vertically,”<sup>15</sup> leading to the intonational derivation of the vertical element from the horizontal.

*The utilization of the unison texture in Nekuia* (m. 85–91) virtually becomes a rudimentary phenomenon reminding of the quasi-archaic quality of the early choral works. The complexity of the choral parts expands to the utmost limit, creating an unprecedented phenomenon even in the context of choral composition of the postwar avant-garde. We must pay attention, for example, to the characteristic element of Xenakis' late compositions, which first asserted itself in *Nekuia* — the use of semitone couplings between the individual voices intoning the ascending and the descending chromatic lines (!) (Example No. 3). And what kind of figurative element does the semitone coupling provide?

Example No. 3

Iannis Xenakis. *Nekuia*, m. 279

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The score is for measure 279 of Iannis Xenakis's *Nekuia*. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of staccato notes, with semitone couplings indicated by arrows between notes in adjacent staves. For example, the Soprano 1 staff has notes U, E, and A, with arrows pointing from U to E and from E to A. Similar couplings are shown between the Soprano 2 and Alto 1 staves, and between the Alto 1 and Alto 2 staves. The notes are marked with 'staccato' and there are rests following each note.

Along with such kinds of dynamic sonorics, use is made of stable, pulsating clusters, organized by means of semitone coupling of consonant verticals. In this particular case, the composer demonstrates his interest, typical for such compositions as *Nuits*, in contrasts of registers appearing as the result of juxtaposition of the parts of the female and male voices.<sup>16</sup>

Just as in his pair of works from 1977, *À Colone — À Hélène*, in his works from 1981, *Nekuia* and *Serment-Orkos* we observe certain definite analogies in the interpretation of the chorus in the vocal-orchestral scores and in the choral *cappella* scores. It can even be stated that *Serment-Orkos* is in a well-known sense a reflection of *Nekuia* in the organization of the interaction of the verbal (phonemic) and musical components, as well as in the use of the timbral-textural resources of the chorus.

<sup>14</sup> By “artificial reverberation” we presume the textural technique based on exact imitation of the motives of the thesis and the arsis with a minimal temporal interval recreating the physical effect of reverberation of the vocal sound in resonant insular premises.

<sup>15</sup> Frisius R. Iannis Xenakis: *Nekuia*. *Musik über Krieg und Tod*. URL: <https://www.frisius.de/rudolf/texte/NekuiaInternetversion.pdf> (accessed: 15.01.2023).

<sup>16</sup> The piece *Nuits* appeared as Xenakis' first experiment in transferring the techniques typical for his orchestral compositions into the domain of vocal music.

In both compositions Xenakis works both with the verbal (in *Nekuia* — Françoise Xenakis and Jean Paul Richter’s texts, in *Serment-Orkos* — the text of Hippocrates’ oath in Ancient Greek<sup>17</sup>) and the phonemic material (to remind the reader of the succession of vowel sounds). However, unlike *Nekuia*, the phonemic and the verbal components of the score of *Serment-Orkos* may unfold themselves not only being isolated from each other, but also simultaneously (Example No. 4).

Let us highlight the similar techniques in the organization of the choral texture:

- a) the alternation between *solis* and *tutti*;
- b) the timbral and registral juxtapositions of the parts of the male and female voices;
- c) bringing in contrast between the overall intonation and the vocal *tremolo*.

The evidence for the further expansion of the timbral resources of the chorus carried out in Xenakis’ compositions was the inclusion in *Serment-Orkos* of loud singing inhalations and exhalations familiar from Gyorgy Ligeti’s scores (*Aventures, Nouvelles Aventures*), which due to the precise articulation of the preassigned rhythmic

figures carry out the acoustic function of noise-generating percussion instruments, creating an additional timbral element in the score.

The similarity of the techniques of vocal writing in the compositions representing the two different thematic groups, conditionally labeled by us as the Ancient Greek (*Serment-Orkos*) and the existential (*Nekuia*), bear witness to the universality of Xenakis’ compositional methods during this period, their independence from any concrete thematic direction in any particular composition.

The radiophonic composition *Pour la paix* (1981), created upon the commission of Radio France, turned out to be Xenakis’ only work containing such an explicitly stated pacifistic subject matter. What is meant here is not only the content of Françoise Xenakis’ text, which had already been used prior to that in *Nekuia*, but also the commentaries written by Xenakis in the introduction to his score about the destinies of his friends who ended up in mutually antagonistic camps during the war: “How inconsiderable turned out to be the feeling which have confronted

Example No. 4

Iannis Xenakis. *Serment-Orkos*, mm. 41–42

The musical score for Example No. 4, measures 41–42, features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in a complex, rhythmic style with frequent accents and dynamic markings. The lyrics are in Greek and Latin, with some parts in all caps. The Greek lyrics are: ΔΕ Ο - Υ - ΔΕ ΦΑΡ - ΜΑ - ΚΟΝ Ο - Υ - ΔΕ - Ι. The Latin lyrics are: DE O - U - DE FAR - MA - KON O - U - DE - I. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

<sup>17</sup> The piece *Serment-Orkos* was written upon the commission of the organizing committee of the International Congress of Cardiovascular Surgery, which took place in September 1981 in Athens.

with the evildoing of ceaseless wars. But the sighs of their memories cannot hinder them from flying to their deaths.”<sup>18</sup> Most likely, in no other work of his did Xenakis express his feelings so directly. The composer, who was left without a homeland and undergone the personal experience of the senselessness of political theories, was worried all his life about the problem of the defenselessness of the human being in the face of war or terror unleashed in the mane of the ideals of various ideologies (it suffices to remember *Nuits* and *Nekuia*). Unlike the well-known examples of “protest music” — Arnold Schoenberg’s *A Survivor from Warsaw*, Luigi Dallapiccola’s *Canti di prigionia*, Bruno Maderna’s *Quattro lettere* and Luigi Nono’s *Il canto sospeso* and *Intolleranza 1960*, Xenakis avoided the “dogmatic” opposition of “false” and “true” ideologies (such as, for instance, Nazism vs. Christian humanism, or Nazism vs. communism), since it was important for him to preserve his inner independence, including that from concrete political doctrines. Once he said particularly the following: “The most important thing in art and life is to be independent.”<sup>19</sup> In all likelihood, it is particularly for this reason that for him *Pour la paix* was a special composition which, notwithstanding the unusual quality of its first solution (it was initially a work written for the radio with recitation, chorus and electronic sounds recorded on magnetic tape), he wished to preserve in the most important element — successions of choral episodes (sequences) based on Françoise Xenakis’ text.

The extent to which the text written by Xenakis’ wife turned out to be important for

the composer can also be perceived in the *use of a single syllabic ensemble of choral parts in the verbal sequences* (sequences 1, 2, 7, 8), which was virtually unprecedented in Xenakis’ choral work. In addition, *Pour la paix* is one of the few works based on the contemporary French language — in neither the title nor the verbal component does he in any way turn to Ancient Greek, the use of which was explained by Xenakis as his wish to distance himself from the emotional component of vocal composition.<sup>20</sup> This fact also bears witness to the special position *Pour la paix* held in the composer’s overall musical output.

At the same time, in *Pour la paix* we can witness the return of certain elements of Xenakis’ early style of choral writing. The latter include *sound clouds created by non-standardized cries* (it must be reminded that in *Nekuia* and in *Serment-Orkos* the cries were performed in particular rhythms prescribed by the composer), as well as the fragment of complementary contrapuntal weaving between the two upper voices (*Sequence 10*) resembling the choral writing in *Medea Senecae*. But while the lines of the voices complementing each other according to the principle of *punctum contra punctum* based on similar intonations presented the main principle of organization of texture in a number of choral episodes of *Medea Senecae*, in this case the *complementary texture of the soprano voice becomes one of the constituents of a two-layer fabric of the sequence, being juxtaposed to the monorhythmic parallels of the intonational lines of the other voices*.

<sup>18</sup> Xenakis I. *Pour la paix*. Paris: Salabert editions, 2009.

<sup>19</sup> Stoyanova A. V. *Elektroakusticheskaya kompozitsiya Yannisa Ksenakisa: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Iannis Xenakis’ Electroacoustic Composition: Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts): 17.00.02]*. Moscow, 2016. P. 32.

<sup>20</sup> Matossian N. *Xenakis*. Lefcosia: Moufflon Publications, 2005. P. 245.



The connection in *Pour la paix* with the principles of choral writing of the early and middle periods of the composer's music presents a reflection of the general tendencies of the evolution of his style, which is confirmed also by the choral compositions of the late period, which can be in all fairness called the synthesizing period. [3] First of all, these tendencies disclose themselves in the character of the verbal (phonemic) constituent of composition: along with the return to the musical-theatrical compositions typical for the early period (*Bakxai Evripidou*) and the phonemic compositions (*Knephas*), in the 1990s Xenakis continues his *experiments in creating mixed compositions based on the transformation of the source verbal material* (*Pu wijnuej we fyp*, *Sea Nymphs*).

In the composition for a cappella children's chorus *Pu wijnuej we fyp* the composer ciphers the text of Arthur Rimbaud's long poem *Le Dormeur du val*, inviting the little performers to decipher the original text.<sup>21</sup> It turns out that the key to the cipher is the *principle of mutual replacement of phonemes in phonetic pairs* organized from the center to the periphery of the alphabet succession is differentiated in relation to a set of vowels and a set of consonants (see Scheme 2).

In *Sea Nymphs* it is possible to witness a *perception of sound as an abstract assemblage of sonorities used outside of content-based specificity*, [4] which is typical for Luciano Berio's late compositions. But whereas in the scores of Berio's works (*Canticum novissimi testament*, *Stanze*) this kind of transformation takes place with two-

syllable words ("tocca," "piedi," "terra"), in *Sea Nymphs* Xenakis prefers one-syllable lexemes ("were," "that," "them," "hour," "thing," etc.). The functional switch of these lexemes takes place in succession: first, the element of verbal content, then, the acoustic element (Example No. 5).

This has to do with the timbral-textural peculiarities of the composer's late works: along with the preservation the principle of juxtaposing the soli and the tutti strengthened by the contrast of registers, characteristic for Xenakis' late compositions, here we also observe him operating with thick textural layers based on the connection of several chromatic horizontal progressions doubling each other at intervals of minor seconds — a device typical for Xenakis' late compositions. The rejection of mixed verbal-phonemic composition (*Nekuia*, *Serment-Orkos*) in favor of "orthodox" phonemic composition (*Knephas*) leads to a departure of the technique of continual change of vowelization from the composer's choral writing, which *presents one of the consequences of the return to operating with syllables, rather than separate vowel phonemes*.

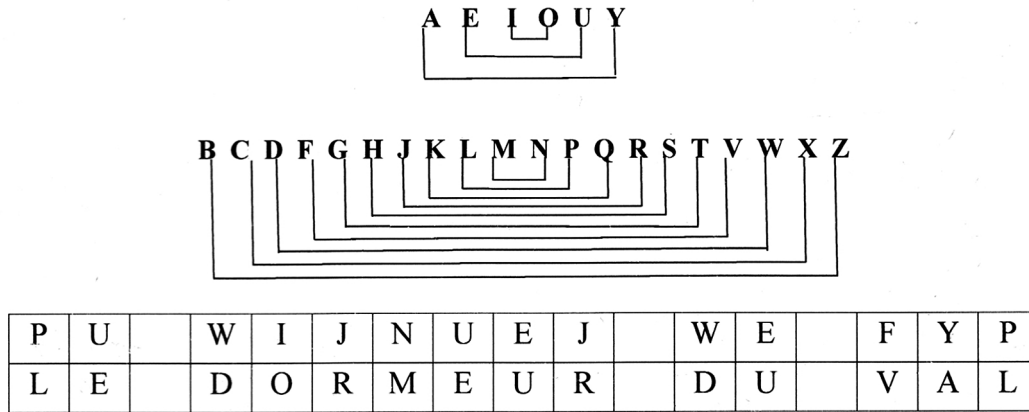
Here the consonant phonemes ([w], [d], [z], [q], [p], [n], [s], [m], [r], [k], [t], [j]) used in conjunction with the vowel phonemes, just as in the works of Mauricio Kagel and Gyorgy Ligeti, *create the conditions for differentiating the character of vocal attacks, as well as for additional accentuation of the tones within the soloists' lines which are complex in their rhythmic organization*. In his late compositions Xenakis also puts bounds in a noticeable manner on the use

<sup>21</sup> In the introduction to the score Xenakis writes: "Here Arthur Rimbaud's wonderful poem is used. His phonemes are subjected to mutual display (replacement)." See: Xenakis I. *Pu wijnuej we fyp*. Paris: Salabert editions, 1993.

Scheme 2. The Mutual Replacement of Phonemes in Phonetic Pairs

Example No. 4

Iannis Xenakis. *Serment-Orkos*, mm. 41-42



Example No. 5

Iannis Xenakis. *Sea Nymphs*. Bassi 1-6, mm. 19-21

of *glissandi*. The composer is drawn to a greater degree to operating with thick choral layers with painstaking work on details of the content of each one of them. The figurative content of the composition *Knephas* (*Darkness*, 1990)<sup>22</sup> is expressed by massive wrathful lamentation without words based on a phonetic text. In the *textural solution the principle of the contrast between the solo voices and the tutti chorus is manifested*. However, particularly here this

technique possesses a sort of “dramaturgy” of development. At the beginning of the composition the contrast between *solo* and *tutti* is emphasized texturally (with the juxtaposition between the vertical harmonies of the chorus and the horizontal lines of the soloists), timbrally and registrally, as well as rhythmically (the more complex rhythms of the soloists is contrasted by the lapidary rhythms of the entire chorus). “In the beginning” is there, while “later” is not

<sup>22</sup> The composition is created in memory of Xenakis’ deceased close friend Maurice Fleur.

stated. For this reason, the technique of *solo* vs. *tutti* breaks off.

*Knephas* noticeably stands out in Xenakis' legacy in the amount of various choral texture used. In the first half of the score an important role is played by the homophonic-harmonic (the accentuation of one relief voice against the background of the other voices of the chorus) and the homophonic-polyphonic statement (the accentuation of two or more relief voices against the background of the other voices of the chorus) formed by the simultaneous imposition of the *solo* (*solis*) and the *tutti* of the chorus. In the second half of the composition a distinct role is played by the antiphonal texture, as well the strata polyphony formed by the interaction of several sub-textures organized for the most part by chordal statement.

The diagonal textures also play an important role in the textural profile of Xenakis' two last compositions for a cappella chorus *Pu wijnuej we fyp* (1992) and *Sea Nymphs* (1994). In the solo episodes of *Sea Nymphs* they make it possible to achieve the effect of verticalization of the quasi-horizontal line (it was particularly for this reason that the composer prefers to make use of diagonals within the confines of one choral voice), which reminds of the analogous technique in *Knephas* (Example No. 6).

The *diagonal textures of the tutti episodes already use not separate tones, but complex chordal structures, which initiate rapid textural crescendos*. In *Pu wijnuej we fyp* the diagonal textures are brought in, primarily, for the creation of stereophonic effects: they appear because of the mutual exchange of the tones of one vertical complex between the choral voices.

In the architectonic organization of all of Xenakis' late compositions a *determinative role is also played by the textural contrasts*. Most of them are connected with sudden changes of the density of sound occurring by means of juxtapositions of the solo voices and the *tutti* chorus. Xenakis provides additional emphasis to this contrast with changes in the harmony: the complex semitonal *tutti* complexes are juxtaposed with clearly perceptible intervallic sets in the groups of solo voices.

Thereby, the synthesizing character of Xenakis' late works emphasized earlier manifests itself not only in regard to his work with the verbal texts, but also within the framework of the timbral-textural solutions of his compositions. Along with the preservation in the choral pieces from the 1990s of the attention to the resources of the textural contrast between *solo* and *tutti*, as well as to the effects of "artificial

Example No. 6

Iannis Xenakis. *Sea Nymphs*. Basses 1-6, mm. 40-42

The image shows a musical score for six basses (labeled 1 through 6, with 'Bas.' written vertically on the left). The score covers measures 40 to 42. Each staff contains a vocal line with lyrics. The lyrics are 'solo hus', 'nymphs', and 'hus' repeated across the staves. The notation includes various rhythmic values and rests, illustrating the diagonal textures mentioned in the text.

reverberation” typical for his compositions from the 1980s, here we also observe a *desire to return to separate techniques of early phonemic composition (Nuits)*.

In total, the provided analysis of Xenakis’ late choral compositions makes it possible to disclose his systematic thinking which was formed on the basis of the tragic events he experienced during the years of World War II, the acts of terror during peace time, and the composer’s subsequent memories of them. This tragic vision of the picture of the world stipulated a new system of expressive musical means in which the essentially significant role was played by the composer’s attitude towards sound and its flow. [5] The nature of such a phenomenon expressed in the interconnection between texture and timbre was defined by Victor Tsukerman on the example of the work of Nikolai Rimsky-Korsakov as “timbral-textural functionality,” with the aid of which the artistic image may be demonstrated in various boundaries of his.

Let us summarize certain timbral-textural innovations of Xenakis with the consideration of the commentaries of the early and late styles of writing which have already manifested themselves in *Nekuia* in concentrated form.

1. The absence of splitting words into syllables or phonemes, fragmented use of texts in French and German. Only vague traces of the technique of word splitting can be found.

2. The phonemic basis of the texture becomes a source of stereo sound stipulated by the consistent transfer of the sounding tone from one vocal voice to another.

3. The creation of the textural diagonal as the point of departure for the appearance of the dynamic textural layer with a rapidly ascending density of sound, as the result of which there arises the feeling of complex reverberating textural space.

4. The incorporation of unison texture as a symbol of a rudimentary phenomenon reminding of the *quasi*-archaic attribute of the composer’s early choral music.

5. The use of two types of sonorities: the dynamic semitone couplings between the voices intoning the ascending and descending chromatic line, and the stably pulsating clusters organized by means of the semitone correlation of consonant vertical harmonies.

7. Two types of unfolding the phonemic and verbal components — isolated from each other and simultaneous (*Serment-Orkos*).

8. Dynamic timbral organization of the textural fabric by means of:

a) continual transition from one vowel to another;

b) incorporation of the sounded successions of inhalations and exhalations;

c) juxtapositions of ordinary and guttural singing;

d) use of *glissandi* in alternation with *tremolos* and in imposition with one another).

9. An interpretation of loud inhalations-exhalations (as the result of intensified articulation of rhythmic figures conceived of by the composer) as an acoustic function of noise-generating percussion instruments.

10. The return of a few traits of the composer’s early choral writing:

a) “sound clouds” created by non-standardized cries;

b) fragments of complementary textures;

c) the use of a unified syllabic ensemble of choral voices in the verbal sequences;

d) the principle of juxtaposition of solo voices and the *tutti* chorus, emphasized texturally (the contraposition of the vertical structures of the chorus and the horizontal lines of the soloists), applied as techniques of development in the composer’s late period (*Knephas*).

11. The transformation of the complementary texture of the soprano

voice into one of the constituent elements of the double-layer fabric of the sequence contraposed by monorhythmic parallels of intonational lines of the other voices.

12. A continuation of the experiments in creating mixed compositions based on the transformation of the source verbal material.

13. A perception of sound as an abstract assemblage of other sounds used beyond the content-based specificity on the basis of single-syllable lexemes (“were,” “that,” “them,” “hour,” “thing”) the functional switch of which takes place in succession: first, the element of verbal content — then, the acoustic element.

14. The cessation in the composer’s choral compositions of continual changes of vowelization, which is one of the consequences of the return to operating with syllables, rather than vowel phonemes.

15. The differentiation of the character of vocal attacks and additional accentuations

of tones within the soloists’ lines which are complex in their rhythmic organization.

16. The use in textural diagonals of the *tutti* episodes not of separate tones, but of complex chordal structures initiating rapid textural *crescendos*.

17. The desire on the part of the composer to return to certain techniques of his early phonemic composition.

Notwithstanding all the schematization of the indicated phenomena, we must not forget of the remarkable aesthetic and compositional integrality of Xenakis’ choral works. Despite the very strong perception of him as a mathematician-composer who does not feel as much as he computes his compositional structures, a familiarization with his choral legacy makes it possible to see in him a sincere, sensitively feeling artist who touches upon relevant issues which are eternal in the art of music.

## References

1. Ryzhinsky A. S. Major Trends in the Development of Choral Music by the Western European Avant-Garde of the 1960s. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 38–52. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.038-052
2. Pereverzeva M. V., Anufrieva N. I., Kats M. L., Kazakova I. S., Umerkaeva S. S. Interdisciplinary Approach to the Mastering of the Music of the 20th Century. *Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems*. 2020. Vol. 12, No. S3, pp. 772–778. DOI: 10.5373/JARDCS/V12SP3/20201316
3. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Complex Model of the Semantic Space of Music: Structure and Features. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 20–32. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032
4. Fuksman M. A. Objects of Musical Composition and their Modifications. *South-Russian Musical Anthology*. 2020. No. 4, pp. 65–73. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2020-14008
5. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing. *European Journal of Arts*. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42

*Information about the author:*

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

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Рыжинский А. С. Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 38–52. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.038-052
2. Pereverzeva M. V., Anufrieva N. I., Kats M. L., Kazakova I. S., Umerkaeva S. S. Interdisciplinary Approach to the Mastering of the Music of the 20th Century // Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems. 2020. Vol. 12, No. S3, pp. 772–778. DOI: 10.5373/JARDCS/V12SP3/20201316
3. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Комплексная модель семантического пространства музыки: структура и свойства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 20–32. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032
4. Фуксман М. А. Объекты музыкальной композиции и их модификации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 65–73. DOI: 10.24411/2076-4766-2020-14008
5. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing // European Journal of Arts. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42

### *Информация об авторе:*

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

Received / Поступила в редакцию: 26.01.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 15.02.2023

Accepted / Принята к публикации: 10.03.2023

## Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.062-076



### ***Sounds Like You* Бента Сёренсена как феномен современного музыкального театра**

Екатерина Гурьевна Окунева

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,  
г. Петрозаводск, Россия,  
okunevaeg@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

**Аннотация.** Статья фокусируется на процессах обновления музыкально-театральных жанров, происходящих в начале XXI века. Объектом исследования выступает пьеса для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* (2009), написанная датским композитором Бентом Сёренсеном в сотрудничестве с либреттистом Петером Асмуссеном по заказу Датской телерадиокомпании. Внимание сконцентрировано на жанровых и композиционно-драматургических закономерностях сочинения, музыкальный материал которого основывается на более ранней оркестровой пьесе Сёренсена *Exit Music* (2007). В содержании *Sounds Like You* автором выделяются две линии повествования — лирическая, связанная с историей любовных взаимоотношений Мужчины и Женщины, и философская, отражающая размышления композитора о прошлом, течении времени, роли музыки и её воздействии на человека. Обе линии объединяются общей темой ухода, исчезновения. Подчёркивается специфичность жанрового синтеза пьесы, содержащей признаки музыки для симфонического оркестра, инструментального театра и драматического спектакля, акцентируется стремление Сёренсена найти возможности для иммерсивного воздействия на слушателя. Автор статьи анализирует также особенности музыкального языка *Sounds Like You*, сочетающего сонорику и элементы тональности, выявляет стилистические аллюзии основного тематического материала, которые формируют самостоятельный смысловой пласт сочинения. Делается вывод о том, что в *Sounds Like You* находят отражение общие тенденции развития современного музыкального театра, однако Сёренсен предлагает для них сугубо индивидуальное решение.

**Ключевые слова:** датская музыка, Бент Сёренсен, *Sounds Like You*, *Exit Music*, современный музыкальный театр

**Для цитирования:** Окунева Е. Г. *Sounds Like You* Бента Сёренсена как феномен современного музыкального театра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 62–76. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.062-076

## Contemporary Musical Art

Original article

### Bent Sørensen's *Sounds Like You* as a Phenomenon of Contemporary Musical Theater

Ekaterina G. Okuneva

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,  
okunevaeg@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

**Abstract.** The article focuses on the processes of renewal of the musical and theatrical genres taking place at the beginning of the 21st century. The object of the study is formed by a composition for orchestra, chorus, actors and audience participation, *Sounds Like You* (2009) written by Danish composer Bent Sørensen in collaboration with librettist Peter Asmussen commissioned by the Danish Broadcasting Company. In the article attention is focused on the genre and the compositional-dramaturgic laws of this work the musical material of which is based on Sørensen's earlier orchestral piece *Exit Music* (2007). In the content of *Sounds Like You* the author distinguishes two lines of narration — the lyrical, related to the history of the relationship of love between man and woman, and the philosophical, reflecting the composer's contemplations about the past, the flow of time, the role of music and its impact on human beings. Both lines are united by the common theme of departure and disappearance. The article emphasizes the specificity of the composition's synthesis of genre, which combines music for symphony orchestra, instrumental theater and dramatic performance, and also accentuates Sørensen's desire to find opportunities for an immersive type of impact on the listener. The author of the article also analyzes the features of the musical language of *Sounds Like You*, combining sonorics and elements of tonality, and discloses the stylistic allusions of the basic thematic material, which form an independent semantic layer of the composition. At the end of the article, the author arrives at the conclusion that *Sounds Like You* reflects the general trends in the development of contemporary musical theater; nonetheless, Sørensen offers a purely individual solution for these trends.

**Keywords:** Danish music, Bent Sørensen, *Sounds Lake You*, *Exit Music*, contemporary musical theater

**For citation:** Okuneva E. G. Bent Sørensen's *Sounds Like You* as a Phenomenon of Contemporary Musical Theater. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 62–76. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.062-076

Зарубежный музыкальный театр начала XXI века переживает пик обновления. Происходящие в нём внешние и внутренние изменения обуславливаются целым рядом факторов, среди которых отечественные исследователи выделяют внедрение художественных концепций минимализма, экспериментализма, кон-

цептуализма, использование медиатехнологий, влияние перформанса, стирание границ академического и массового искусства и многое другое [1]. Упомянутые процессы приводят к гибридизации жанровых моделей, формированию новых приёмов драматургии, новой функции зрителей/слушателей. Интерес музыковедов



при этом в большей степени сосредоточивается на экспериментах американских композиторов — Дж. Кейджа, С. Райха, Ф. Гласса, Д. Адамса, Т. Дуна и др. [1; 2; 3], перевернувших представления о музыкальном театре, либо на сочинениях таких видных западноевропейских мастеров, как М. Найман<sup>1</sup>, К. Саариахо<sup>2</sup>, С. Шаррино [4; 5]. На периферии исследовательского внимания в этой области неизменно остаётся творчество скандинавских авторов. А между тем растущий мировой успех, к примеру, целого ряда датских композиторов (Пера Нёргора, Ханса Абрахамсена, Бента Сёренсена, Симона Стин-Андерсена<sup>3</sup>) побуждает более пристально взглянуть в то, что предлагают музыканты Северной Европы.

В центре внимания данной статьи — музыкально-театральная пьеса для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* («Звуки, подобные тебе»), принадлежащая перу Бента Сёренсена (р. 1958). На сегодняшний день Сёренсен является одним из самых исполняемых и наиболее влиятельных музыкантов Дании. Успешное сотрудничество с различными международными фестивалями

(в Осло, Бергене, Хаддерсфильде), ведущими оркестрами (Датским национальным симфоническим, Нью-Йоркским филармоническим, Мюнхенским камерным, оркестром BBC), а также крупнейшими музыкантами свидетельствует об устойчивом интересе мировой общественности к его музыке.

Международное признание пришло к композитору в 1990-е годы после скрипичного концерта *Sterbende Gärten* (1993), за который ему была присуждена премия Северного совета. С тех пор музыкальный авторитет Сёренсена только упрочивался.

Музыка датского мастера обладает собственным оригинальным и неповторимым обликом. Тонкая чувствительность, тяготение к ускользающим и рассеивающимся образам, эстетизация процессов распада, поэтика тишины, балансирование между ясностью и размытостью музыкального высказывания, постоянный диалог с прошлым — таковы её характерные приметы [6, с. 105]. Рождённая из снов, видений, литературных или живописных источников композиторского вдохновения, она побуждает и своих ком-

<sup>1</sup> См., например: Окунева Е., Слепцова А. «Facing Goya» Майкла Наймана: о жанровой специфике оперы идей // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 2. С. 17–39; Слепцова А., Окунева Е. Принципы работы с музыкальным материалом в опере Майкла Наймана «Мужчина и мальчик: дада» // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 2. С. 60–69.

<sup>2</sup> Оперное творчество К. Саариахо рассматривается в кандидатской диссертации Н. Саамишвили. См.: Саамишвили Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2021. 285 с.

<sup>3</sup> В период с 2016 по 2018 год сразу четыре датчанина удостоились самых престижных музыкальных наград: Нёргор и Стин-Андерсен были награждены премией Эрнста фон Сименса (2016, 2017), а Абрахамсен и Сёренсен получили премию Гравемайера (2016, 2018). Кроме того, имена датских композиторов всё чаще занимают первые строчки рейтингов, проводимых различными влиятельными изданиями. Например, в 2019 году по опросу *The Guardian* вокальный цикл Абрахамсена *Let Me Tell You* был признан лучшей классической композицией XXI века, оставив позади оперные шедевры Бенджамина, Бёртуисла, Адеса и Саариахо.

ментаторов обращаться к элементам поэтического дискурса. «Вызывающая воспоминания»<sup>4</sup>, «ода печали в поисках старинных времён»<sup>5</sup>, «мерцающий, сверкающий мир, в котором, кажется, всё может исчезнуть при малейшем прикосновении»<sup>6</sup> — такими эпитетами награждают музыку Сёренсена зарубежные критики и музыковеды.

Сочинения композитора по большей части объединяются общим смысловым посылом, который можно определить как фокусирование на отсутствующем, проявляющееся в поисках гармонии, утраченной навсегда, событий, оставшихся в прошлом, музыки, прекратившей своё звучание. Парадоксальную суть сёренсеновского подхода довольно точно уловил Арне Нордхейм, который в отношении музыки датского композитора заметил: «Это напоминает мне то, чего я никогда не слышал!»<sup>7</sup>

Жанровая палитра творчества Сёренсена многообразна. Композитором написано множество концертов, камерно-вокальных и инструментальных опусов, хоровых сочинений. В 2021 году в Осло состоялась мировая премьера его нового произведения «Страсти по Матфею», которое некоторые критики посчитали

*opus magnum*. Отметим, что, обращаясь к освещённым традициям жанрам, Сёренсен зачастую стремится к их переосмыслению или модификации.

Количество музыкально-театральных работ в багаже датского мастера не велико. Пьеса *Sounds Like You* была заказана Датской телерадиокомпанией. Её премьера состоялась на Международном фестивале в Бергене в 2009 году. Либретто было написано датским драматургом Петером Асмуссеном<sup>8</sup>, с которым Сёренсен сотрудничал ранее, при работе над оперой *Under Himlen* («Под небом», 2003) и вокально-симфоническим циклом *The Lille Havfrue* («Русалочка», 2005).

В центре внимания пьесы — история взаимоотношений мужчины и женщины, которые познакомились на концерте, стали встречаться, но вскоре их связь распалась. Действующих лиц только двое. Герои не имеют конкретных имён, а обозначены обобщённо — Мужчина и Женщина. Пьеса построена на воспоминаниях об их встречах, мыслях, чувствах, ощущениях, о расставании. Она пронизана непреходящей тоской по «невозможной возможности любви»<sup>9</sup>, печалью

<sup>4</sup> Beyer A. Dreamscapes Without Boundaries: A Portrait of Danish composer Bent Sørensen. URL: <https://www.andersbeyer.com/publications/dreamscapes-without-boundaries/> (accessed: 17.01.2023).

<sup>5</sup> Stallknecht M. Kluge Bezüge // Süddeutsche Zeitung. 2016. 22 April. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kurzkritik-kluge-bezuege-1.2962371> (accessed: 17.01.2023).

<sup>6</sup> Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (accessed: 17.01.2023).

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Петер Асмуссен (Peter Asmussen, 1957–2016) — датский драматург, сценарист и либреттист. Его литературный дебют состоялся в 1989 году. Это был сборник рассказов *Voice* («Голос»). Как киносценарист он получил известность благодаря фильму Ларса фон Триера «Расекая волны» (1996). Асмуссен концентрировался в своих драмах на сложности человеческих отношений, одиночестве людей, поиске ими жизненного смысла, поэтому его прозу нередко сравнивали с пьесами позднего Стриндберга.

<sup>9</sup> Rasmussen K. The Fragile Possibility of Love [Preface] // Bent Sørensen. *Sounds Like You*. Intermezzi. Dacapo Records. CD. Copenhagen, 2015. P. 8.

по утраченному и горечью разочарования и одиночества.

Согласно пожеланиям заказчика, сочинение должно было основываться на прежней музыке Сёренсена, в частности, на его оркестровом произведении *Exit Music* («Уходящая музыка»), созданном в 2007 году для Бергенского филармонического оркестра и посвящённом 75-летию юбилею Пера Нёргора.

Импульсом к сочинению *Exit Music*, по собственному признанию композитора, послужил сон. Сёренсену привиделось, что он стоял на холме в дверном проёме. Он не мог сказать, что находилось у него за спиной, но перед ним простирался пейзаж. Вглядываясь вдаль, он буквально увидел, как исчезает его музыка. Он слышал отдельные отрывки, пытался её припомнить. Видение настолько захватило композитора, что продолжилось, по его словам, «в грёзах наяву», и он стал записывать исчезающую музыку.

Сёренсен воспользовался значительной частью материала *Exit Music*, обыграв заимствование сюжетно: герои *Sounds Like You* встречаются на концерте, на котором звучит *Exit Music*. Этот сюжетный ход определил амбивалентную роль музыки, что подчёркивал в своей аннотации к сочинению Карл Оге Расмуссен: «Мужчина и женщина разговаривают, они слушают, совсем как публика в концертном зале, но кто кого слушает? Кто исполнители, а кто зрители? Слушает ли парта музыку, которая играет сейчас, или скорее музыка выражает их мысли, воспоминания и противоречивые чувства? Отражают ли их ментальные состояния

музыку или они говорят через неё? Являются ли произнесённые слова спусковым механизмом для музыки или всё это просто... концерт?»<sup>10</sup>

Идея ухода, исчезновения, прощания (расставания) объединяет оба сочинения Сёренсена. Герой *Sounds Like You* пытается убежать от самого себя, от своих представлений о жизни. Он находится в плену собственных привычек, пытается избегать чувств, ибо они причиняют боль и страдание, ведь любить означает открыть себя для потерь и разочарования. Он понимает в то же время, что свобода от чувств оборачивается свободой от смысла существования, и потому ощущает себя мёртвым. «Я хочу исчезнуть», — говорит он Женщине<sup>11</sup>. Героиня, напротив, убеждена, что даже мимолётное счастье, при полном осознании неизбежности расставания, наполняет жизнь смыслом. «Почему нужно пренебрегать любовью, избегать её, избегать предательства, боли и одиночества, избегать быть покинутым, раненым? Ты, наверное, сказал бы: “Чтобы не сломаться”. Но не лучше ли сломаться, чем воздерживаться? — задаётся она вопросом. — Зачем сохранять то, что ты называешь собой только для того, чтобы позволить ему умереть неприкосновенным, нетронутым?» Однако усилия героев оказываются напрасными. Мужчина сравнивает свою жизнь с лабиринтом, из которого невозможно выбраться. «Я исчезаю всё больше и больше, — констатирует он. — А со мной исчезает и мир». Показательно, что эти слова он произносит в окончании концерта, то есть в ситуации уходящей, исчезающей музыки.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Здесь и далее фрагменты либретто приводятся по изданию: Sørensen B. *Sounds Like You*. Score. WH30954. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 2013. 108 p. Перевод с датского языка выполнен автором статьи.

Содержание сочинения не исчерпывается одной лишь историей взаимоотношений Мужчины и Женщины, на самом деле оно шире, вбирая в себя центральные вопросы творчества Сёренсена, а именно — воздействия прошлого на человека и роли музыки в его жизни. «Меня завораживает вопрос о том, куда уходит музыка после того, как она исполнена, — поясняет композитор в программных заметках. — А также то, как публика в концертном зале, с её огромным разнообразием мыслей, может создать общую концентрацию»<sup>12</sup>. И действительно, герои пьесы нередко рефлексуют о музыке, о том, что они слышат, почему слушают, как слушают музыку другие, и слышат ли они одно и то же. Немаловажную роль в этом отношении играет и хор. В предпоследней сцене его участники свободно перемещаются по зрительному залу, изображая публику после концерта. Они либо шепчут, либо разговаривают вполголоса. Краткие фразы, которые они

произносят, приоткрывают суть воздействия музыки на людей — воздействия многообразного и противоречивого, зависящего от жизненного опыта, эмоциональной отзывчивости и интеллекта. Для одних музыка открывает радость невыразимого вербально духовного единения<sup>13</sup>, у других она пробуждает инстинкты и жизненный гедонизм<sup>14</sup>, на кого-то она не производит вообще никакого впечатления<sup>15</sup>, для кого-то, напротив, обнажает бессмысленность существования<sup>16</sup>, раскрывает трагизм одиночества<sup>17</sup>, а для иных оказывается спасительным миром, в котором можно укрыться от неприглядной действительности<sup>18</sup>.

В итоге в сочинении присутствуют как бы две линии повествования — лирическая, репрезентирующая историю любовных взаимоотношений, и философская, связанная с размышлениями о природе музыки и следах её воздействия, о течении времени и его власти над всем. Эти повествовательные планы то пересекаются,

<sup>12</sup> Sørensen B. Sounds Like You. Programme Note // Wise music classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37023/Sounds-Like-You--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 17.01.2023).

<sup>13</sup> «После концерта нет ничего прекраснее, чем возвращаться домой вместе. Иногда мы говорим о музыке, иногда просто молчим. Мы слишком много услышали», — говорит один из участников.

<sup>14</sup> Так, один из участников признаётся, что всегда смотрит после концерта порно и мастурбация оказывается для него «естественным завершением музыки». Ему вторит другой зритель, утверждая, что музыка составляет «основу чертовски хорошего секса». Третий участник предвкушает, как после концерта съест что-нибудь вкусное.

<sup>15</sup> Один из голосов сообщает, что за пять минут до окончания концерта всегда посматривает на часы. Он с раздражением думает, что ему предстоит после этого выгуливать собаку и что когда-нибудь он всё-таки избавится от неё.

<sup>16</sup> Такова реплика пятнадцатого участника: «Я не знаю, почему всё так плохо. Я чувствую, что всё бессмысленно. Моя жизнь, мои дети, моя работа. Всё. И это просто музыка».

<sup>17</sup> Слова тринадцатого участника принадлежат старой одинокой женщине. Она вспоминает, как ходила с маленьким сыном на концерт, но теперь он вырос, и она осталась одна. Она собирается проглотить сотню снотворных таблеток, но перед этим хотела бы ещё раз услышать музыку, подобную той, что звучала на концерте.

<sup>18</sup> Одиннадцатая реплика принадлежит мужчине, чья мать (или жена) страдает от алкогольной зависимости. «Концерт для неё — это три часа, в течение которых она может спокойно пить, — произносит голос. — Что мне ещё остаётся делать, кроме как слушать больше музыки?»

то движутся параллельно, поскольку философская линия находит отражение не только в вербальном, но и непосредственно в музыкальном тексте (через аллюзии и автоцитаты).

Тесная взаимосвязь *Exit Music* и *Sounds Like You* обусловила уникальность и специфичность художественного замысла музыкально-театральной пьесы, а также неоднозначность её жанрового решения, что подчёркивал и сам Сёренсен в программных заметках к произведению, указывая, что это «сочинение о сочинении. Сочинение о концерте. Пьеса, которая стала оркестровым произведением, и наоборот»<sup>19</sup>.

Действительно, жанр произведения трудно однозначно идентифицировать: это не симфоническая пьеса, не опера, не вокальный цикл, но и не музыка к драматическому спектаклю в традиционном смысле. Жанровые границы сочинения оказываются предельно размыты: здесь участвуют актёры, ведущие разговорные диалоги, оркестр с хором и публика.

Показательна диспозиция участников. На сцене размещается оркестр, а за ним — большой экран, на котором воспроизводится видеозапись публики, слушающей *Sounds Like You*. Впереди музыкантов, слева и справа от партера, располагаются ещё два экрана, на которые в режиме реального времени проецируются видеозаписи ртов актёров, исполняющих роли Мужчины и Женщины. Таким образом, герои не только не имеют имён, но даже их лиц мы не видим. Кроме того, они лишены индивидуальных характеров и за ними не закрепляются какие-либо музы-

кальные характеристики (темы или лейтмотивы).

Актёры и участники хора (16 человек) располагаются в зале, среди зрителей. В предисловии к партитуре композитор специально отмечает, что они должны быть одеты так же, как вся прочая публика, ни в коем случае не выделяясь из неё. Хоровые партии следует спрятать в программках. Все участники должны иметь при себе небольшие фонарики, чтобы подсвечивать партитуры при исполнении, и мобильные телефоны.

Участники хора выполняют двоякую функцию. С одной стороны, они — традиционные концертные исполнители, помещённые в не вполне традиционные условия, с другой стороны, они — актёры, играющие роль зрителей. Так, в предпоследней сцене, как уже упоминалось, они встают и двигаются среди публики, шёпотом произнося различные реплики, отражающие реакцию слушателей после концерта<sup>20</sup>, их мысли и переживания.

Двойственность роли присуща и остальным участникам этого спектакля-концерта: музыкантам, сидящим в оркестре, которые в отдельных случаях берут на себя функции хора, а в конце произведения вообще покидают сцену, предоставляя возможность звучать музыке из магнитофонов; актёрам, которые по большому счёту являются голосами из зала, одними из многих слушателей, пришедших на концерт.

Отсутствие внешних событий, самоуглублённость, драматизированная лирика, вслушивание в «музыку души», идеи ухода, исчезновения, смерти, — все эти

<sup>19</sup> Sørensen B. Ibid.

<sup>20</sup> Каждый участник произносит свой текст несколько раз, для того чтобы его могли расслышать разные зрители. При этом фразы у всех хористов звучат одновременно.

черты сближают пьесу Сёренсена отчасти с символистской драмой, а отчасти — с «интимным театром» Стриндберга<sup>21</sup>.

Возвращаясь к вопросу жанра, приходится констатировать, что речь идёт о новом синтетическом целом, в котором помимо контаминации различных жанровых канонов (драматического спектакля и симфонической музыки) одновременно осуществляется стирание границ между театральными/концертными подмостками и зрительным залом, между актёрами, исполнителями (музыкантами) и слушателями. В итоге перед нами — спектакль, который разыгрывается не на сцене, а в концертном зале, и одновременно — симфоническое сочинение, прерываемое монологами актёров. Драма и музыка развёртываются то параллельно, то взаимодействуют друг с другом благодаря наличию, как уже отмечалось, двух «сюжетных» линий, одна из которых конкретна, ибо связана с любовной историей, а другая — метафизична, отражая размышления композитора о музыке, её значении, о прошлом и традиции, всеобъемлющей метафорой которых становится идея ухода (*exit*), исчезновения.

Заметим, что Сёренсен не был первым, кто вывел симфонический оркестр на сцену драматического театра. Сходные жанровые эксперименты осуществлялись и раньше. Так, в 1977 году американским композитором Андре Превеном в сотрудничестве с британским драматургом Томом Стоппардом была создана пьеса для актёров и оркестра *Every Good Boy Deserves Favour*<sup>22</sup>, в которой симфонический оркестр играл ключевую роль. Он не только иллюстрировал события пьесы, но и, располагаясь на сценической площадке, выступал главным идейным носителем спектакля, метафорически воплощая образ тоталитарного государства. Музыка Превена по большому счёту сохраняла свои прикладные функции, но отчасти и перерастала их, создавая эффект параллельного присутствия и внося дополнительные смысловые обертоны в содержание пьесы благодаря своей символической нагруженности<sup>23</sup>.

В отличие от Превена, жанровый синтез в *Sounds Like You* представляется более сложным: во-первых, из-за доминирующего положения музыки, во-вторых, из-за нового типа коммуникации со слушателем<sup>24</sup>. Помещая актёров среди публики

<sup>21</sup> Подробнее об этих художественных феноменах см.: Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / отв. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979. 392 с.

<sup>22</sup> В буквальном переводе — «Каждый хороший парень заслуживает доброго отношения» — из названия исчезают музыкальные коннотации. О. А. Варшавер, переведшая в 2012 году пьесу Т. Стоппарда на русский язык, предложила иной заголовок — «До-ре-ми-фа-оль-ля-си-Ты-свободы-попроси».

<sup>23</sup> Подробнее об этом сочинении см.: Окунева Е., Дубова А. Идея тоталитаризма и принципы её музыкального воплощения в «Every good boy deserves favour» Тома Стоппарда и Андре Превена // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3. С. 1–25.

<sup>24</sup> Располагая оркестр на сцене вместе с актёрами, Превен, по существу, вводит концертную ситуацию внутрь драматического спектакля. Сёренсен поступает иначе: поместив актёров в зрительный зал, он создаёт драматическую ситуацию в рамках концерта. Таким образом, там, где у одного главенствует драма (спектакль), у другого доминирующую роль играет музыка.

и делая их невидимыми (напомним, что с экранов транслируется лишь нижняя часть лиц исполнителей) и одновременно предлагая концертное исполнение своей симфонической пьесы *Exit Music*, Сёренсен ищет способы иммерсивного воздействия на зрителя: он создаёт условия для его погружения в особое художественное пространство, в котором стираются различия между искусством и реальностью. Приём этот также не нов и широко использовался как в американском музыкальном театре, на который оказали влияние принципы перформанса, так и в европейском. Однако в отличие от сценических и музыкально-театральных опусов Ф. Гласса, С. Райха, Л. Андриссена, раннего С. Шаррино и других, датский композитор не стремится к нарушению линейной повествовательности и смысловому разрыву вербального и музыкального рядов, призванному «вызвать в сознании зрителя свободные ассоциации» [1, с. 43]. В его пьесе сюжетная линия разворачивается последовательно, хотя о событийности как таковой здесь говорить трудно. Краткие диалоги, развёртывающиеся на фоне музыки, скорее погружают во внутренний мир Мужчины и Женщины. При этом композитор довольно чуток и к акустическому пространству, постоянно напоминая слушателям о месте действия — зрительном зале, неизменным атрибутом которого оказываются шёпот, шум, комментарии.

С этой целью Сёренсен включает в партитуру необычные приёмы звукоизвлечения и шумовые эффекты, имитирующие звуки окружающей среды. Так, для создания металлического приглушённого звучания, а также колеблющегося и отклоняющегося в настройке тона (желая, видимо, напомнить, что на концерте слушатель имеет дело не со студийной записью, а с живым несовершенным зву-

чением) все струнные, за исключением контрабасов, должны использовать *ton-wolf*. Довольно часто струнным инструментам также предписывается медленно водить смычком, оказывая при этом на него сильное давление, вплоть до образования треска. Этот приём образует сильный шумовой эффект. В отдельных сценах струнные играют на подставке.

Новые приёмы используются и у хора. В начале второй сцены участники хора должны имитировать приём *saltando* на скрипке — для этого необходимо, сидя в креслах, быстро и легко передвигать ноги по полу. Сёренсен назвал этот приём «*saltando* ног».

Однако наиболее приближенными к современной концертной ситуации оказываются сигналы мобильных телефонов, вписанные в партитуру. Они появляются в пьесе дважды: в начале, когда Женщина рассказывает о первом телефонном звонке Мужчины, и в конце, когда герой звонит ей в последний раз. В обоих случаях сцены выполнены почти идентично, создавая чёткую репризность: первоначально звучит мобильный телефон Женщины, а после её диалога с Мужчиной — мобильные телефоны всех участников хора. Их звонки вступают не в одновременности, а со смещением. Одинаковый внешне приём имеет различное смысловое наполнение в каждой сцене. В первом случае ансамблю мобильных звонков предшествует фраза Мужчины: «И это начало». Этим приёмом Сёренсен проясняет то, что остаётся как бы «за кадром», вне вербального и музыкального повествования, — последовавшее после встречи героев многократное общение. В предпоследней сцене Женщина произносит: «И это конец». Звучание мобильных телефонов на сей раз предполагает экстернизацию действия, ибо отражает

звуки внешнего мира — звонки зрителей, покидающих концерт. Таким образом, один и тот же приём способствует то погружению в действие, то, напротив, создаёт эффект отчуждения.

Композиция *Sounds Like You* складывается из 8 частей (сцен), обозначенных Сёренсеном в партитуре римскими цифрами. Они следуют друг за другом без перерыва. Сонорная природа музыкального материала обеспечивает соединение частей по принципу напластования, когда начало одной сцены совпадает с завершением другой. Например, скользящие глиссандо струнных и призрачно звучащее за сценой фортепиано, которыми заканчивается V часть, переходят в начало VI. Благодаря подобным наложениям 45-минутная пьеса предстаёт как монолитное целое, некое одночастное симфоническое произведение, ни один раздел которого не является автономным.

Композиционное единство обеспечивается наличием сквозных тем и повторяющегося музыкального материала. Так, общим материалом объединяются I, VII и VIII части. Фактически вся первая сцена буквально совпадает с *Exit Music* (начальные 100 тактов). VII и VIII части представляют собой две её различные репризы. Материал седьмой сцены сочетает начало и продолжение *Exit Music*, в котором появляется новая тема, заимствованная из второго акта оперы Сёренсена *Under Himlen* («Под небом»). Восьмая сцена основана на воспроизведении звукозаписи начала *Exit Music* (либо, что то же самое, начала *Sounds Like You*). Аудиозапись включают хористы, под сиденьями которых, по замыслу Сёренсена, располагаются магни-

тофоны. Музыка должна быть едва слышимой. Композитор стремится к эффекту звукового «облака», поднимающегося от пола, поэтому магнитофоны следует включать разновременно. Крайние части пьесы, таким образом, репрезентируют одну и ту же музыку, но представленную в различных акустических условиях — в живой, непосредственной данности, но всегда непостоянной, ускользающей, и в записи, способной запечатлеть исчезающие во времени звуки. Наличие двух реприз закономерно. Первая, в которой старый материал сочетается с новым, символизирует неумолимость времени, его одновременно движущую и разрушающую силу. Вторая олицетворяет эфемерность нашего желания остановить время, вернуть прошлое, преодолев непостоянство памяти техническими средствами. Неслучайно последней фразой Женщины становятся слова: «Как можно запомнить звук, которого больше нет?»

На сходном материале выстраиваются II и VI части. Их фактурный облик определяется особым типом звучности — звуковым дождём (по терминологии И. Остромогильского<sup>25</sup>), представляющим пульсацию быстро повторяющихся тонов в различных слоях музыкальной ткани. Этот тип фактуры разрабатывался ещё Лигети в сочинениях 1960-х годов (например, начало III части Второго струнного квартета, начало III части Камерного концерта для 13 инструментов). У Сёренсена подобная фактурная организация становится одной из характерных стилистических черт его музыки.

Звуковой дождь может иметь разнообразные варианты организации. В рас-

<sup>25</sup> См.: Остромогильский И. Тембровые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2013. 21 с.



смаатриваемых частях *Sounds Like You* особенность фактурных фигур связана с постепенным ритмическим укрупнением повторяющихся звуков, что создаёт эффект торможения (пример № 1).

Пример № 1

Example No. 1

Б. Сёренсен. *Sounds Like You*.  
Сцена II, т. 1–4, фрагмент партитуры  
Bent Sørensen. *Sounds Like You*.  
Scene II, mm. 1–4, a fragment of the score

Показательно, что одинаковые в обеих частях фактурные группы по-разному оформляются динамически: во II части динамика в каждом фактурном слое направлена от *ff* к *ppp*, а в VI части (изменённой репризе), наоборот, от *ppp* к *mf*, а затем и к *fff*. Разновекторность интенсивности создаёт несхожие слуховые ощущения и способствует формированию разных смыслов. И в той, и в другой сцене в диалог героев проникают мысли о смерти. Мужчина тяготится бессмысленностью своего существования и лишь встреча с Женщиной даёт ему кратковременную надежду заполнить пустоту внутреннего мира. Внезапные и резкие вспышки повторяющихся звуков, постепенно замедляющихся и исчезающих, во II части подобны кратким

импульсам, словно что-то ещё удерживает героя, побуждает цепляться за жизнь. В шестой сцене тормозящие группы звуков, с одной стороны, воспринимаются почти буквальным воплощением слов Женщины: «Останови смерть на мгновение. Удержи меня», а с другой — останавливающиеся и режущие слух звучности заставляют почувствовать, что бездна уже открыла свои объятия герою.

Повторяющийся материал создаёт композиционные арки, так что в общей архитектонике пьесы обнаруживаются черты концентрической формы.

*Sounds Like You* так же, как и *Exit Music*, кроме того, опирается на несколько выразительных тем, появление которых в разных частях сочинения создаёт дополнительные структурные

и смысловые связи. Первая репрезентируется в начальной сцене. Сёренсен определяет её по жанру как колыбельную. Тема звучит в *H dur* в двухголосии и поручена трубе и солирующей скрипке. В начальных мотивах трубы безошибочно угадываются контуры мелодической линии первой части моцартовской Сонаты для фортепиано *A dur* (К. 331): совпадает ритм (правда, у Сёренсена 6/8 заменены триолями в размере 2/4) и интонационные обороты (движение от III к V ступени и от II к IV в тактах 1–2, совпадение опорных точек мелодии в тактах 3–4, ср. примеры № 2а и 2б). Продолжение темы оригинально. Стилистика отчасти сохраняется, а отчасти «модулирует» в сторону романтизма (на что указывают

секстовые скачки), ритм становится более прихотливым, хотя ритмоформула сицилианы остаётся доминирующей.

Пример № 2a Б. Сёренсен. *Sounds Like You*.  
Сцена I, т. 8–16, партия трубы  
Example No. 2a Bent Sørensen. *Sounds Like You*.  
Scene I, mm. 8–16, a part of trumpet



Пример № 2б В. Моцарт. Соната для фортепиано  
*A dur* (K. 331). часть, т. 1–8  
Example No. 2b Wolfgang Amadeus Mozart.  
*Piano Sonata A dur* (K. 331).  
The first movement, mm. 1–8



Появляющаяся отдалённо (*ppp*) колыбельная тема заглушается внезапно врывающимися нервными, взвизгивающими и воющими глissандо, быстрыми репетициями различных звуков, интервалов и аккордов, звучащих то затаённо сумрачно, то откровенно агрессивно. Отдельные фрагменты темы в дальнейшем постоянно «всплывают» на поверхности сонорных звучностей. Аллюзия на Моцарта, погружённая в контекст роящихся облаков звуков, нетемперированных глissандо или кластерных тремоло, создаёт типичный для сёренсеновской стилистики эффект, довольно метко в своё время описанный Андерсом Бейером: «...музыка похожа на отголосок того, что вы слышали прежде,

но где-то в другом месте и по-иному»<sup>26</sup>.

Моцартовская аллюзия вводит в содержание *Sounds Like You* тему памяти, прошлого культуры, музыкальных традиций, их исчезновения, ностальгии. Показательно, что данный смысловой слой формируется исключительно на музыкальном уровне, составляя автономный от вербального ряда пласт. Он, правда, так или иначе соприкасается с идеей исчезновения музыки, однако подчеркнём особо, что в диалогах героев проблема утраты культурных традиций не поднимается.

Колыбельная тема появляется также в III, VI, VII и VIII сценах. Наиболее «идиллически» она звучит в III части. Сёренсен даже помещает её в исходную моцартовскую тональность *A dur*. Контрапунктом к ней выступает кларнетовая тема лендлера, также выполненная в духе венского классицизма. Её начальные такты схожи с темой трио Немецкого танца № 5 Моцарта (K. 509). Ладовые различия (моцартовская тема написана в *a moll*) не препятствуют возможности выявить почти буквальное совпадение тем (ср. примеры № 3а и 3б). Соединённые вместе танцевальные мелодии сицилианы и лендлера отражают одновременно и душевное состояние героини. Женщина вспоминает, как Мужчина впервые признался ей в любви. Окрылённая, она шла по окутанному сумраком городу, повсюду видела лицо своего возлюбленного и танцевала.

В остальных сценах колыбельная тема появляется лишь краткими фрагментами. Ею же и завершается вся пьеса. Тема звучит у помещённого за сценой фортепиано на фоне аудиозаписи *Exit Music*. К слову сказать, пианист на протяжении пьесы

<sup>26</sup> Beyer A. *Dreamscapes Without Boundaries: A Portrait of Danish composer Bent Sørensen*.  
URL: <https://www.andersbeyer.com/publications/dreamscapes-without-boundaries/> (accessed: 17.01.2023).

Пример № 3а Б. Сёренсен. *Sounds Like You*.  
Сцена III, т. 31–34, партия кларнета  
Example No. 3a Bent Sørensen. *Sounds Like You*.  
Scene III, mm. 31–34, a part of clarinet



Пример № 3б В. Моцарт. 6 немецких танцев (K. 509).  
№ 5, тема трио  
Example No. 3b Wolfgang Amadeus Mozart.  
*Six German Dances* (K. 509).  
No. 5, the theme of the trio



неоднократно меняет свою диспозицию, то появляясь перед публикой, то покидая своё место<sup>27</sup>. В VII части своё положение меняют также отдельные духовые инструменты. Так, на словах Мужчины «Я исчез ещё до того, как закончилась музыка. Я встал и ушёл» Сёренсен предписывает трём трубам и трём тромбонам покинуть сцену. Музыканты должны уйти в зрительный зал, встать полукругом посреди публики и оставаться в этом положении до конца произведения.

К подобным приёмам композитор прибегает и в некоторых других своих сочинениях. Например, в завершении концерта для аккордеона и струнных *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* («Это боль, медленно стекающая по белой стене», 2010) все исполнители, кроме аккордеониста и виолончелиста, уходят со сцены за кулисы, где с самого начала располагалась солирующая скрипка<sup>28</sup>. Как и в случае с концертом, в *Sounds Like You*

подобные жесты приобретают двоякий смысл, обеспечивая, с одной стороны, необходимую акустическую атмосферу (приглушённое звучание издали), а с другой — конкретизируя и буквально визуализируя идею прощания, исчезновения, отсутствия. Соединяя моцартовскую тему с аудиозаписью *Exit Music*, Сёренсен словно бы даёт понять, что и его музыку не пощадит время и так же, как сочинения венских классиков, она останется в прошлом.

Ещё одной ключевой темой в *Sounds Like You* становится «песня любви» (как её обозначает сам Сёренсен) (пример № 4). Она появляется лишь в IV и V сценах и звучит исключительно у струнных.

Пример № 4 Б. Сёренсен. *Sounds Like You*.  
Сцена V, т. 3–17, партия скрипок  
Example No. 4 Bent Sørensen. *Sounds Like You*.  
Scene V, mm. 3–17, a part of violins



Минорный колорит (*d moll*<sup>29</sup>) и никнущие интонации, сопровождаемые щемящими секундами солирующих альтов, придают теме элегический характер. Музыка словно бы пронизана предчувствиями неизбежного расставания. Три из четырёх музыкальных фраз темы начинаются ходами по минорному или мажорному трезвучию, «элементарность» которых Сёренсен вуалирует противоположными скачками на сексту и дециму. Широкие интервалы вносят напряжённость

<sup>27</sup> В частности, фортепиано за сценой звучит в наиболее интимных сценах (IV, V и VIII), раскрывающих душевный мир героев.

<sup>28</sup> Более подробно о концепции этого сочинения см.: [6].

<sup>29</sup> В связи с отсылками к Моцарту нельзя не вспомнить, что у венского классика данная тональность трактовалась как тональность скорби и смерти.

в общее звучание, обострённое использованием у струнных *ton-wolf*.

В IV сцене тема проводится дважды, всякий раз обрываясь скользящими глиссандо. В начале V части она, наконец, звучит целиком, но при повторении начинает прерываться паузами, распадается на отдельные сегменты (когда Мужчина признаётся, что не может заглянуть внутрь себя, что он чувствует себя мёртвым) и совсем исчезает после вопроса героини «Почему ты хочешь исчезнуть?» и ответа «Если бы я знал, я бы остался». Заключительное, мучительно медленно нисходящее глиссандо струнных словно бы символизирует крах отношений героев. Так тесно переплетёнными оказываются темы невозможности любви и исчезновения музыки.

Подводя итоги, отметим, что общие тенденции развития современного музыкального театра получили в *Sounds Like You* оригинальное преломление. Сочинение явило особый тип жанрового синтеза, объединивший в одном целом пьесу для симфонического оркестра, инструментальный театр и драматический спектакль. Новый формат, во-первых, определил амбивалентный статус музыки, которая одновременно и отражала чувства героев, и воздействовала на них, и иллюстрировала, и обладала собственным, не связанным непосредственно с любовной линией, содержанием. Во-вторых, он трансформировал драматургию драматического спектакля, которая, с одной стороны, приобрела

двуплановость, а с другой — из-за доминирующего положения музыки стала подчиняться законам имманентно музыкальной логики. В-третьих, новый жанровый гибрид, наряду с широким внедрением аудио- и видеотехнологий, обусловил изменение характера коммуникации между автором, исполнителем и зрителем. Основывая *Sounds Like You* на другой своей музыке и как бы приглашая актёров и публику к её прослушиванию, Сёренсен соединил спектакль с реальностью и разрушил границы между искусством и жизнью. На премьере пьесы в Бергене один из критиков заметил, что композитор возвёл в ранг искусства то, что обычно считается злосчастьем концертного зала — кашель, разговоры, неуместные комментарии, мобильные звонки, хождение и т. п. Двойственность функций всех участников, исполняющих *Sounds Like You*, наличие двух линий повествования, отражённость живого звучания в звучании механическом (записи магнитофонов), амбивалентность самой музыки, возможность видеть публику с двух сторон — в зале и с экрана, расположенного на сцене, — всё это способствовало разрушению эффекта театральной рампы и позволяло слушателю прожить происходящие события в режиме реального времени. По существу, Сёренсен не даёт ответа на вопросы, куда уходит музыка и как она влияет на людей. Ведь после концерта каждый зритель найдёт на них собственный ответ.

### Список источников

1. Кисеева Е. В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 42–46. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14006
2. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064

3. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
4. Чупова А. Г. Опера «От мороза к морозу» («Da gelo a gelo») в контексте поэтики музыкального театра Сальваторе Шаррино // Музыкаведение. 2020. № 5. С. 29–40. DOI: 10.25791/musicology.05.2020.1127
5. Чупова А. Г. «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действия» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 1. С. 36–49. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255
6. Окунева Е. Г. Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бенга Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 93–108. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

*Информация об авторе:*

**Е. Г. Окунева** — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции.

## References

1. Kiseyeva E. V. The Issue of Renewal the Genre of Opera in the Creativity of Modern American Composers. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 4 (33), pp. 42–46. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14006
2. Kiseyeva E. V. Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064
3. Kiseyeva E. V. Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of the Genre's Renewal at the Turn of the 20th and 21st Centuries. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 96–102. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
4. Chupova A. G. The Opera “Da gelo a gelo” in the Context of the Poetics of the Musical Theater Salvatore Sciarrino. *Musicology*. 2020. No. 5, pp. 29–40. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.05.2020.1127
5. Chupova A. G. “Infinito Nero” by Salvatore Sciarrino: on the Phenomenon of “Invisible Action”. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2020. No. 1, pp. 36–49. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255
6. Okuneva E. G. New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 93–108. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

*Information about the author:*

**Ekaterina G. Okuneva** — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 23.01.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 10.02.2023

Принята к публикации / Accepted: 10.03.2023

## Contemporary Musical Art

Interview

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.077-087



### An Interview with Composer and Pianist Nina Siniakova

Anton A. Rovner<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>*Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia,*  
*antonrovner@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>*

<sup>2</sup>*Moscow Humanitarian University, Moscow, Russia*

**Abstract.** The journal *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship* would like to present its readers with an interview with Nina Siniakova, a composer and pianist of a diverse cultural background and broad interests. Her music explores the eternal subjects of beauty, love, life, and death. Her colleagues describe her style as “unique and refined,” (Mark Hagerty, composer, USA) and that in their opinion makes Nina Siniakova “one of the most interesting composers of her generation.” (Krzysztof Meyer, Professor Emeritus, Cologne Hochschule für Musik) Her interests in musical genres span from music written in the contemporary classical style to minimalism, jazz, easy listening, and music for children.

Nina Siniakova is active as a composer, pianist, educator, and a sales representative at Cunningham Piano Company in Philadelphia. A Doctor of Musical Arts, she was born in Minsk, the capital of Belarus, received her education at the Minsk Glinka Music College, the St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory and the Musikhochschule in Cologne. Besides having developed her activities in music she has also studied theatrical acting professionally. Siniakova is a recipient of numerous awards, including the First Prize and the People’s Choice Award at the XII Open Competition of Composers named after Andrei Petrov in St. Petersburg, Russia (in the nomination “symphonic music” for her Concerto for Two Violins and Orchestra), a stipend from the DAAD (the German Students’ Exchange Service), a stipend of Exploring the Metropolis program NYC and many others. As a pianist and a composer, she has appeared at the Carnegie Weill Recital Hall, Symphony Space in New York, Harvard University, the Beethoven House in Bonn, the Academy of Music in Philadelphia, the St. Petersburg Philharmonic and the Zink jazz Bar in New York. With such an assortment of diverse accomplishments in music, Nina Siniakova appeared to be the perfect musician to take an interview from which the readers of the journal would find of great substance.

**Keywords:** Nina Siniakova, composer, pianist, Minsk, St. Petersburg, Cologne, United States of America, Philadelphia, contemporary music

**For citation:** Rovner A. A. An Interview with Composer and Pianist Nina Siniakova. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 77–87.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.077-087

## Современное музыкальное искусство

Интервью

### Интервью с композитором и пианисткой Ниной Синяковой

Антон Аркадьевич Ровнер<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
г. Москва, Россия,  
antonrovner@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>

<sup>2</sup>Московский гуманитарный университет,  
г. Москва, Россия

**Аннотация.** Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship» представляет читателям интервью с Ниной Синяковой, композитором и пианисткой, имеющей многообразные творческие работы и ведущей широкую музыкальную деятельность. Её музыка выражает вечные темы красоты, любви, жизни и смерти. Коллеги описывают её стиль как «уникальный и рафинированный» (Марк Хэгerti, композитор США), и это, по их мнению, делает Нину Синякову «одной из самых интересных композиторов своего поколения» (Кшиштоф Мейер, заслуженный профессор Кёльнской Высшей школы музыки). Жанровые и стилевые интересы музыканта охватывают современные устоявшиеся традиции, минимализм, джаз, лёгкую музыку и пьесы для детей.

Нина Синякова активно проявляет себя как композитор, пианистка, педагог, а также торговый представитель (коммивояжёр) Каннингемской фортепианной компании в Филадельфии. Доктор музыки, она родилась в Минске, столице Беларуси, получила образование в Музыкальном училище имени М. И. Глинки, в Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Высшей школе музыки в Кёльне. Помимо музыкальных занятий, она также профессионально обучалась актёрскому мастерству. Синякова — обладатель множества премий, включая Первую премию и Приз зрительских симпатий на XII Открытом конкурсе композиторов имени Андрея Петрова в Петербурге (в номинации «симфоническая музыка» за Концерт для двух скрипок с оркестром), стипендию от DAAD (Немецкой студенческой программы обмена), стипендию от программы *Exploring the Metropolis* в Нью-Йорке и другие. Как пианистка и композитор она выступала в Карнеги-холле (в Концертном зале *Weill Recital Hall*) и *Symphony Space* в Нью-Йорке, в Гарвардском университете, Бетховенском доме в Бонне, Академии музыки в Филадельфии, Петербургской филармонии и нью-йоркском *Zink jazz Bar*. С подобным разнообразием музыкальных достижений Нина Синякова представляет такой образец музыканта, который достоин внимания и беседа с которым может быть интересна читателям.

**Ключевые слова:** Нина Синякова, композитор, пианистка, Минск, Петербург, Кёльн, Соединённые Штаты Америки, Филадельфия, современная музыка

**Для цитирования:** Ровнер А. А. Интервью с композитором и пианисткой Ниной Синяковой // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 77–87. (На англ. яз.)  
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.077-087

*Nina, can you tell us, how did you begin your musical activities? You have lived in several different countries, so you have a broad worldview and a rich musical background. Where did you study piano and composition, and who were your teachers? Which composers have influenced your musical style?*

Well, indeed, I am lucky enough to have completed my studies in Belarus, Russia and Germany. Presently I live in the United States.

My parents never questioned what I should do. At the age of two I pretended playing the piano on our coffee table. I started taking music lessons at the age of four, and composed my very first piece at the age of six. Consequently, I was accepted at Central Music School No. 1 in Minsk. The first couple of years we studied ear training as our main subject. I felt so excited on those lessons! Most of my friends had a very unfavorable attitude towards ear training, but it was definitely my favorite subject. Musical ideas and melodies were easy to hear, to recognize, and to notate. At some point my teacher, Lubov Victorovna Makeyeva, suggested to skip a grade, which I did. Eventually, under her guidance I was able to become one of the winners of the All-Belarus Ear Training and Music Theory Competition. At some point, Lubov Victorovna asked us to write a small *polka*. It was a part of the ear training program. I remember her fascination with my tiny piece. She played it for several of her other students, but I could not understand what was so special about it. I suppose the other children wrote something much simpler.

Nevertheless, Lubov Victorovna recommended me to take composition lessons at our music school. At that time, it was taught by rather an unusual teacher, Ludmila Karpovna Schleg — she is a well-known



composer in Belarus. She was highly original in that she tried to teach schoolchildren things which were really above their age and understanding. I remember how she gave us lengthy list of various museums around the world and made us learn about all the museums of Vatican City in Rome.

At the age of 14, I was accepted to Glinka State Music College in Minsk, first as a music theory major, later adding the additional discipline of piano performance. The music theory students were required to study composition as part of the curriculum. Thus, we had composition lessons for 45 minutes twice a week — my teacher there was Mikhail Dmitrievich Vasyuchkov, another unique and likewise important personality in my life.



The first assignment he gave me was to complete a *Waltz* for piano. It had to be based on modal harmonic progression. This was done within a couple of weeks, and my teacher told me: “You are too advanced for the first composition course of the college, so you should pass on to the second course.” During the second course we were required to compose program music. I wrote a cycle of short pieces for piano for four hands, which my teacher gave the title of *City Pictures*. At the present day not only is the score to this cycle published, but this composition is regularly performed on all the four-hand piano competitions in Minsk, although I wrote it when I was a teenager.

I had a number of talented classmates with whom I studied together at the music college — one of them is Valery Voronov, who is a very worthy composer with a highly deserved reputation. We studied composition with Vasyuchkov together, and then after my subsequent studies in St. Petersburg Valery helped arrange for me to come to Cologne, Germany to study composition there. Presently he is a very well-known composer both in Germany and in Belarus. We have remained close friends.

After that, a surprising turn of events happened. I was seriously considering entering the Moscow Conservatory. I have met several professors in Moscow who were openly enthusiastic about me studying there. But instead, I decided to stay in Minsk, complete my studies at acting school and enroll in the Belarus Academy of Music. To my astonishment, I was not accepted to the Composition Department. My music seemed to be too innovative for the eldest members of the faculty. However, I was accepted there to the Musicology Department, so I studied musicology for two years, composing when I wished to do so.

Then a remarkable event occurred — I went to the well-known Belarusian city of Vitebsk to participate in a musicological conference there. The conference was named after the exceptional Russian musicologist, Ivan Sollertinsky. It took place on my 20th birthday, and there I made the acquaintance of the famous St. Petersburg composer Boris Ivanovich Tishchenko — that was the birthday present I received that day. Tishchenko suggested me to come to St. Petersburg to study with him. I made a trip to the city for consultation with him and, subsequently, for the entrance exam. My compositions were approved of, so in 1995 I began my studies at the St. Petersburg Conservatory. The years in St. Petersburg and my studies with Boris Ivanovitch influenced my entire being. I would never have become who I am without that most fascinating phase of my life.

After having completed my studies there and receiving a Doctor of Musical Arts degree, in 2001 I was awarded a scholarship from the *DAAD* foundation and went to Cologne, Germany to study with Krzysztof Meyer, a Polish composer who lived in Germany. He frequently said to me: “Nina, you are so talented, you have to do something with yourself and your music.” I spent six years in Germany, where I met my present husband, composer Kurt Nelson, who was also a composition student in Cologne. I married him while I was living in Germany and subsequently moved with him to the United States, where I have lived since 2008.

*You have had many professional contacts with various composers in different countries. Which composers influenced your musical style?*

When I was studying at the music college in Minsk and especially in St. Petersburg,

I was, probably, influenced the most by the music of my teachers and my classmates. The people with whom you study tend to make an impact on you. Here I must say that I was extremely lucky with the friends I had during my period of studies, and I presume that I would not shape up to what I am now, had I not such an active supporting group around me. I was greatly influenced by my teacher Boris Tishchenko, who was a very strong personality of a world level, as well as the music of all the other teachers of the St. Petersburg Conservatory and the major St. Petersburg-based composers. Among them I could name my orchestration teacher Gennady Bانشchikov and my dear friend and colleague Alexander Popov. My classmates Svetlana Nesterova and Natalia Volkova, both of whom are at present very well-established composers, definitely played a big part in my compositional development.

After having studied for a year in St. Petersburg, I made a trip to Radzizowice, Poland, a small charming composers' residency about an hour away from Warsaw, to attend a two-week-long master-class organized by the *International Society of Contemporary Music* (ISCM). There were many people to come to the master-class, both among the students and the teachers. Tishchenko was rather a proprietorial teacher, and he did not like it when his students went out to study with other composers, so he was not happy with my sojourn in Poland. There was one teacher from Lithuania, Osvaldas Balakauskas, who looked at my music and asked me, why was it that I had a certain note in a particular spot in my composition. Later, I found out that he was a serial composer, so he was very particular about certain pitches occurring in certain spots of musical compositions. However, this critical comment of his affected me,

so, after having returned to St. Petersburg, I started composing music which was to a certain degree serial.

In my opinion, when you study, if you are ready to research different types of music, if you live in a very productive artistic environment, which provides you with a sufficient amount of inspiration, this is greatly conducive to fast growth and development. The case can be made for the art works of Van Gogh, who at some point of his life lived in Paris and regularly paid visits to various artists. So, his brother, when looking at each new painting which the artist painted in the evening, knew which of his colleagues he had visited during the daytime. Each time he was under the influence of different artists, but at the end he found his own personal style. It seems to me that a composer who is 20 years old is easily susceptible to new influences.

Meanwhile, St. Petersburg-based composer Alexander Radvilovich presented an impressive amount of contemporary music on his festival Sound Ways. This was the first Russian festival of this kind. I cannot say that the music performed at his festival exerted a great influence on me, but still I attended most of its concerts and educated myself and familiarized myself with certain musical concepts and conceptions.

In Germany, when I began studying with Krzysztof Meyer, during my first lessons he made a comment that in my music the rhythm was overly regular and monotonous, and that I had to find my own voice. Although I objected to his comment at that time, it exerted an impact on me, so the simplicity of the rhythmic structure disappeared entirely from my music since then.

After coming to the United States, I was greatly impressed with the music of Gyorgy Ligeti, Kaija Saariaho and Georg Friedrich Haas. I was also greatly affected by jazz

music, which holds a very important position in my life, as well as Belorussian folk music, from where my musical roots stem. I believe, these diverse musical elements have blended together organically into my personal compositional style.

*You are also quite active as a pianist who performs contemporary music, since you have frequently played works by living composers in New York and its suburbs. Who were your piano teachers?*

My first memorable piano teacher was Vera Feodorovna Beliakova at my music school. I believe it is because of her my performance has often been praised for its phrasing. Later, when I started studying piano at the music college in Minsk, I had a very good teacher, whose name was Liudmila Alexandrovna Tsikhun. She taught me how to discover many intricate elements in piano performance and open up certain emotional “channels” which I was not able to use before. At the Conservatory in St. Petersburg, I studied piano with Vladimir Viktorovich Polyakov and took chamber music classes with Tatiana Alexandrovna Voronina, who was an exceptional instructor. I remember how during the fifth year of my studies at the Conservatory, when I was actively performing works by contemporary composers from St. Petersburg and have already made a name for myself, I came to my first chamber music class with her, where she observed my way playing and said: “Nina, how can you play with such hands?” She had reason to believe I did not have a certain amount of freedom in my hand position. Tatiana Alexandrovna gave me some invaluable advice and helped completely change my posture and my touch. I am very much indebted to her for that. It often happens that the teachers with whom you study for many years provide merely

the background for the true impact which is frequently created by somebody who is not a major teacher, or with whom you meet by chance — those are the people who are often the most helpful to your formation. With that particular interjectory remark and with the few very helpful suggestions she made, Voronina greatly changed my attitude towards piano playing for the better.

I have performed in contemporary music concerts in St. Petersburg, in Germany and in the United States. During my years of study in St. Petersburg, in addition to regularly playing in the student concerts at the St. Petersburg Conservatory, I had a few chances to perform in professional concerts outside of the Conservatory. At some point my two close friends Natalia Volkova and Svetlana Nesterova and myself decided to perform in a single concert together, in which each of us would play one of Boris Tishchenko’s piano sonatas. I chose his Eighth Sonata, dedicated to the most distinctive St. Petersburg-based composer Gennady Banshchikov. The concert turned out to be a very successful one. After that performance Gennady Banshchikov invited me to give the premiere performance of his *Fifth Piano Sonata* at the Composers’ Union Building in St. Petersburg (Dom Kompozitorov). Subsequently, he dedicated this sonata to me. This was the beginning of my active performance life, when I continuously presented new music by living composers for piano. I have even had a recording of an entire CD of my performance, *The Music of St. Petersburg*, where together with an exceptional singer Olga Petrussenko I presented vocal cycles by Boris Tishchenko, Gennady Banshchikov, and Leonid Desyatnikov.

*What kind of activities have you been engaged in after you moved to the United States?*

After I arrived in the United States, I had to become used to new conditions, which are totally unlike those in Europe. My children were born, and my husband and I moved to the suburbs of New York, which were somewhat at a distance from the city's cultural life. Nonetheless, I was able to establish connections with various composers and composers' groups in this country. Most notably, I was introduced to the *New York Composers' Circle* in 2010, and I have been cooperating with them since then for over ten years. At that time the *New York Composers' Circle* was headed by Jacob Goodman. I wrote to him, he responded and set up an audition for me, where I had to demonstrate my compositions, after which I was accepted to this group. Shortly after, several of my pieces received its premieres being chosen from performers' "calls-for-scores". That truly helped establishing more connections with other different composers and new music performers, with most of which I have remained on very friendly terms since then, and my music began to be performed in New York and in other cities in America. I even remember an instance when I had two different world premieres of my compositions in two different venues in New York on the same day.

At that time, I also established close connections with ballet companies, including the New York City Ballet at Lincoln Center, the American Ballet Theater, Steps on Broadway, and the summer ballet program at the Juilliard School, in all of which I worked at alternate times, accompanying the dancers at the piano.

I would say the United States is rather a challenging country for a newcomer-artist. A great deal of our understanding of "how things should be done" is not applicable here. Let us say, most of Russian-speaking musicians grow up with the idea of being

unique and talented. Because of that many things can be forgiven. You can be late, you can be unready, you can fail to come to class or to a rehearsal, but since you are very talented, this probably will be forgotten. The state of competition in the United States is extremely tight. Every big city has several high-profile music schools. We are spoiled by having only one Conservatory in St. Petersburg. Imagine, how we would feel, if there were ten similar institutions — or twenty. Surely, there will be a couple, which would be the most prestigious, but the rest would not be that bad either.

Punctuality, readiness to work and the ability to come to the first rehearsal fully prepared are of a high value. I am always amazed by these qualities with American musicians. They are easy to understand. If you do not follow these simple rules, you will not be invited anymore, notwithstanding your talent.

On the other hand, things take much longer here for establishing a solid career. It has been 13 years since I came to America, and, I would say, only now certain invitations started to come by themselves.

During the last three years, I have had the greatest amount of performances of my music in all of my life, not only in the United States, but in many other countries as well. In 2018 I won a composers' competition in St. Petersburg for my Concerto for Two Violins and Orchestra, which I had written during the times of my close cooperation with the Jackson Heights Orchestra in Queens. They asked me to write this composition, since my friend Julia Meynert-Guarrino and her husband John Guarrino, who played the two solo violin parts were previously collaborating with this orchestra, so they were able to arrange for a performance of this composition. The Concerto for Two Violins and Orchestra was also performed

in St. Petersburg by soloists Alexandra Korobkina and Alexander Danilevsky together with the St. Petersburg State Academic Orchestra conducted by Alexander Titov. It was also featured at the opening night of the International Contemporary Music festival Sound Ways in St. Petersburg.

Since around that time numerous requests have been made for me from people living in various places to write compositions for particular ensembles.

One especially successful example was my suite *Three Wishes* for flute and piano, which I initially composed for accordion in 2014, upon a request from a dear friend, renowned St. Petersburg accordionist Vladimir Orlov. After that, the piece was transcribed for solo piano, and then for flute and piano. Since many people began requesting this music for themselves, I have altogether created seven arrangements of this piece for various instruments or instrumental ensembles. Finally, the flute and piano version of *Three Wishes* has recently been published at the *Kompozitor* publishing house in St. Petersburg.

I suppose, one of my favorite compositions was written in 2013 for the *Melodia* Women's Choir in New York. Its title is *From the Four Winds*, and it is scored for four French horns and female chorus. I enjoyed working on that project immensely, since in this work I set to music texts from the Bible in four languages — English, Belorussian, German and Greek — and incorporated four horns. The composition expresses the conception of the four archangels standing on the four corners of the earth, holding the four winds, as described in the Book of Revelation in the Bible.

In 2021, among other things I wrote a composition *Athena* for cello solo, which I am very pleased with. The piece was performed by Tom Cranes as a part of the project

organized by the *Philadelphia Chapter of the American Composers' Forum*. I was selected from a number of composers to take part in this concert, as the result of which I wrote a rather complex composition in a style that is somewhat unusual for me. I also composed a piece for solo organ called *Point Nemo*, which was performed in Moscow last spring by organist Olesya Rostovskaya. I must say, in recent years I have become very selective in my musical ideas, not allowing them to flow in a haphazard manner, but always trying to shape and polish them.

I am in a habit of working on several projects simultaneously, alternating from one to another. I have just completed a new piece, *Immagini sfuggenti (Escaping Images)* for the Bacchanalia baroque music ensemble based in New York. Additionally, I am finishing a cycle for young violinists, called *Emojis*, a new cycle for voice and piano based on Belarussian folk poetry, a set of jazz etudes for piano and a new large-scale composition for sextet.

I am also very active as a pianist performing contemporary music, and I regularly take part in contemporary music concerts, engaged in my own works, as well as those by other composers. I have a number of piano pieces, which I have played in various concerts, in New York, in Philadelphia, where I have lived for the last five years, and in other cities in the United States. I have also performed music by different contemporary composers at the concerts of the *New York Composers' Circle* and other concert organizations in the New York metropolitan area.

Most recently, my creative life has received a new swing. I have received an overwhelming amount of offers, both as a composer and a pianist. Premieres of my works in Belarus, Russia and the United States, along with requests and commissions

made my year 2023 quite booked. I am writing a chamber opera *A sei* for six women, that is planned to be premiered in Philadelphia in November 2023. There is a serious commission from the Bacchanalia baroque music ensemble in New York, made possible with the support of New York State Council on the Arts. Then there is the ongoing collaboration with the concert series *Musical Bridges* directed by you, where I am honored to be a featured composer in many of your concerts.

One of the leading Philadelphia contemporary music ensembles *Network for New Music* would like me to write a new piece for the coming season; I am discussing a project with a Philadelphia-based woodwind quintet *Revolution Winds* for which I would like to write a 15-minute philosophical composition presenting a research, if you will, on freedom and liberty. Solo recitals across the East Coast, a chamber ballet for children, a release of two albums, *One Step from Love* and *Frozen Reflections*, collaboration with another well-known contemporary music ensemble *Orchestra 2001* add to the variety of my creative activities. A lot to look forward to!

*Can you tell us about your own music? How can you generalize your musical style? What are the goals you set before yourself in your music?*

I remember many years ago having read an interview with Vladimir Tarnopolsky from about 2010, or even earlier. He stated that a composer in our time resembles a painter who is endowed with an immensely broad palette, and depending on the idea he wishes to express, he uses a particular paintbrush and applies particular colors to his canvas, creating the most diversely styled painting. I am interested in very different musical styles, and in my opinion, this comes close

to the ability to speak in several different languages. I greatly enjoy composing absolutely casual music, such as children's pieces, or various types of merry jazz pieces, and I feel that I am quite successful in composing this kind of music. I believe jazz rhythms enrich the language of my serious compositions. Jazz, especially its most genuine variety, has very complicated rhythms, as well as very complex harmonies, so when composers learn the language of jazz, they might find this very beneficial for themselves. This knowledge can very well be applied in contemporary music. I regularly listen to a large variety of music of the most diverse styles and directions, and in regards to real contemporary music, there is one thing which interests me to a great degree. It required many years for me to finally understand that I am interested in the quality of beauty. I think that music must possess noblesse and beauty. The latter concept is presently entirely out of fashion, unlike many other attributes, such as brilliance, virtuosity, or challenge, and has become "outdated." I am absolutely against such a state of affairs. I think that in contemporary music intricacy of feelings and of expressive means can very well exist, and even when a composition expresses an aggressive state, even so there can be a harmonious side to this aggression, which may very well be perceived. Undoubtedly, everything depends on the final result. I think that even if I would be asked to write music for a very grotesque and bloody storyline, I could still find in it such moments which would enable me to demonstrate in it the element of beauty, or, at least, harmony.

I also feel very strong connections with my national Belarusian roots. Belorussians represent a very holistic nation. In Belarus the folk culture and particularly folk music form an integral part of everyday life, and

is not limited merely to old ladies singing in villages. All the major folk holidays are celebrated not only in villages, but also in the cities. This element of the musical culture and the understanding of nature as an indispensable element for existence, has been present in Belorussian culture from the earliest pagan times. Everything which stems from folklore is absolutely imprinted in our genes, and in my case it forms a solid foundation. It is present in the way melody, rhythm and counterpoint are constructed and developed.

*I have heard a large number of your musical compositions, and can testify of their extreme diversity of style. Some of them are written in a European avant-garde idiom with atonal harmonies and innovative textures, while many others have a more romantic style with tonal harmonies. By now these classifications have gradually become irrelevant, and we may grant the right to musicologists to engage in classifying the different stylistic directions of uses music into separate categories. This stylistic diversity can be best observed in your piano works. Your piano composition “Ad veritatem” for piano, composed in 2008, contains a mixture of atonal and tonally centered harmonies and vivid, virtuosic piano textures, ranging from traditional contrapuntal to modernist textural. It was written especially for the International Beethoven Piano Competition in Bonn, and it is composed as a set of variations with the initial theme — from Beethoven’s Sonata opus 110 — appearing at the very end. Your “Elegie” for piano, composed in 2018, is a plaintive, mournful piece combining romantic and modernist harmonies and textures. “Nocturne” is entirely atonal and harmony and contains elaborate exquisite modernist textures, while your piece*

*“Le Temps Filant” is rather statically diatonic in its harmonies and appears to be deceptively simple at first, but upon closer hearing, the listener discovers the immensely complex rhythms and continuously changing meters present, which endow the piece with its substance. To cite an example of your music for larger ensembles, your Concerto for Two Violins and Orchestra presents a case of organic combination of modern textures and atonal harmonies alternating with romantic textures and tonal harmonies. It begins with virtuosic passages played by the two violins, after which the orchestra enters subtly, gradually taking over the momentum from the soloists, bringing in loud dramatic orchestral textures. Towards the second half of the composition, tonal harmonies begin to prevail in the composition, producing a metamorphosis of style and harmonies. Do you consider this stylistic diversity a major element of your overall musical style?*

I would say so. I would call it being “multi-lingual” in music. Many things interest me, and I am eager to take upon new challenges. I do hope though that a certain “main stream” or “backbone,” if you will, remains visible, despite all the stylistic changes in my music.

As a particularly striking example of my musical style, I can talk about my composition *Gelidi riflessi (Frozen Reflections)* for violin and harpsichord, about the history of its composition and of the result which has appeared.

My long-time friend from Minsk, a violinist, who now lives in Milan, Italy, was supposed to play a program called *Winter in Italy*. She turned to me with the request to compose a piece for her program. I thought about this for a long time, remembering my two trips to Italy, and conjuring up the usual commonplace associations with Italy, such as: pizza, Verdi, Mario Lanza (who turned out to be from Brooklyn), Luciano Pavarotti,

oranges against the background of a brightly blue sky in mid-January, as well as white walls brilliantly reflecting the rays of the sun. I had no idea how to make use of any of these elements to describe winter in Italy, since I wished to avoid clichés. After having pondered over this for a long period of time, I ended up discovering a set of black-and-white photographs of Venice in the wintertime. These were absolutely different from what I had described earlier. The first photograph which made an impression me depicted a reflection of a seagull in a half-frozen puddle, that eventually gave me an idea for the title, *Frozen Reflections*.

I was also impressed by a photograph of the gondolas lying abandoned covered with snow falling from a gray sky, reminding of the sky in St. Petersburg during the winter. It turned out that this symbol of love and leisure of life is lying forgotten and neglected under the snow. A third photo showed the Piazza San Marco [St. Mark's Square] in Venice all infested with seagulls. So, the first movement of the piece is called *A Misty Morning on Piazza San Marco*, the second movement is called *Seagulls*, and the third is called *Gondolas Covered with*

*Snow*. I had the chance of bringing many different types of experimental instrumental textures and sonorities into a piece which I composed, in which I vividly described Italy in the gray winter as I had imagined it. Incidentally, the feeling of beauty, which I talked about earlier, I believed was achieved quite successfully in this piece, as well as a sense of harmoniousness. The manner in which the two instruments interact with each other in ensemble contains many of the already standard techniques of contemporary music, including noise effects, imitations of seagulls, as well as sounds produced in the strings of the harpsichord. It seems to me that this remains one of my most successful pieces, in which I made use not only of many extended techniques, but also of numerous contrasting expressive means.

Information about me and my music, as well as recordings of some of my compositions may be found on the website: <https://www.ninasiniakova.com>

*Thank you very much, Nina, for the interesting and substantive conversation. We wish you ongoing success in your musical endeavors.*

*Information about the author:*

**Anton A. Rovner** — Ph.D., Cand.Sci. (Arts), Faculty Member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists in the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory; Associate Professor at the Department of Philosophy, Sociology and Culturology in the Moscow Humanitarian University.

*Информация об авторе:*

**А. А. Ровнер** — Ph.D., кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; доцент кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета.

Received / Поступила в редакцию: 02.02.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 20.02.2023

Accepted / Принята к публикации: 02.03.2023



## Музыка о войне и мире

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.088-105



Посвящается 80-летию Сталинградской битвы (1943–2023)

### Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке

Людмила Павловна Казанцева<sup>1</sup>, Оксана Игоревна Луконина<sup>2</sup>

<sup>1</sup>*Астраханская государственная консерватория,*

*г. Астрахань, Россия,*

*kazantseva-lp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

<sup>2</sup>*Волгоградский государственный институт искусств и культуры,*

*г. Волгоград, Россия,*

*maxoks@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1136-5454>*

**Аннотация.** В статье авторы анализируют творческую разработку композиторами темы Сталинградской битвы как судьбоносного эпизода истории. Рассматриваются аспекты концепционного решения, жанрово-стилевые черты, особенности тематизма (в том числе заимствованного), драматургии. Эти вопросы ставятся на материале музыки отечественных (в первом разделе) и зарубежных (во втором разделе) авторов. В данном выпуске журнала (первый раздел) развёрнута широкая панорама сочинений композиторов нескольких поколений от Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича до Сергея Слонимского, Тихона Хренникова-младшего и уроженцев волжского города. В зоне исследовательского внимания оказываются, наряду с известными, опусы, не получившие научного осмысления в музыковедении. Характеризуются образцы интерпретации темы в разных жанровых областях: кантатно-ораториальной, театральной, симфонической и др. Отмечается, что при всём отличии художественных достоинств сочинений семантика Сталинградской победы наследует традиции и высшие духовные интенции русской культуры — утверждение миролюбия как философско-этической концепции бытия.

**Ключевые слова:** Сталинградская битва, русская тема, музыкальная россика, советские композиторы

**Для цитирования:** Казанцева Л. П., Луконина О. И. Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 88–105. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.088-105

## Music about War and Peace

Original article

### The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music

Liudmila P. Kazantseva<sup>1</sup>, Oksana I. Lukonina<sup>2</sup>

<sup>1</sup>*Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia,*  
kazantseva-lp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

<sup>2</sup>*Volgograd State Institute of Arts and Culture, Volgograd, Russia,*  
maxoks@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1136-5454>

**Abstract.** In this article the authors analyze the artistic elaboration by various composers of the Battle of Stalingrad as a decisive episode of history. Examination is made of the aspects of conceptual solutions, genre-related and stylistic features, the peculiarities of thematism (included the derived variety), as well as dramaturgy. These questions are posed in connection with the material of music by Russian composers (in the first section) and those from other countries (in the second section). In the present issue of the journal (where the first section is presented) a broad panorama of works by composers pertaining to several generations from Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich to Sergei Slonimsky, Tikhon Khrennikov-junior and the composers from the city on the Volga. Along with well-known works, oeuvres which have not received scholarly elaboration have ended up being within the sphere of research attention. Characterization is given to images of interpretation of the theme in the various spheres of genre: the cantata-oratorio, theatrical, symphonic, etc. It is noted that despite all the differences of the artistic merits of the compositions, the semantics of the Stalingrad victory inherits the traditions and highest spiritual intentions of Russian culture — assertions of peacefulness as a philosophical-ethical conception of existence.

**Keywords:** battle of Stalingrad, Russian theme, musical Rossica, Soviet composers

**For citation:** Kazantseva L. P., Lukonina O. I. The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 88–105. (In Russ.)  
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.088-105

В последние годы в музыкознании как научное направление оформилось и активизировалось изучение русского начала, отображаемого в музыке [1; 2; 3; 4; 5]. В его русле прочерчиваются разные повороты и ответвления<sup>1</sup>. Среди них явственно определилась тематиче-

ская область прославления патриотизма наших соотечественников, отстаивающих свободу.

Исторический героизм народа по праву олицетворяется ходом Великой Отечественной войны. Её неоспоримой кульминацией, по существу, точкой

<sup>1</sup> См. Библиографический список: [8; 10; 12; 16; 19; 23; 24; 25].

перелома, стала оборона Сталинграда, победоносное завершение которой произошло 2 февраля 1943 года. Важные для судеб миллионов советских людей, те военные события нашли естественное продолжение в творчестве прежде всего их участников и современников. Свою лепту в осмысление крупномасштабного эпизода истории внесли деятели разных творческих профессий: литературы (повесть «Дни и ночи» К. Симонова; романы «За правое дело» и «Жизнь и судьба», посвящённые Сталинградской битве, а также «Сталинградские очерки» В. Гроссмана, воевавшего под Сталинградом), театра (постоянно значащиеся в репертуарных листах драматических трупп Сталинграда–Волгограда спектакли о защите волжского города), изобразительного искусства (графического и живописного — диорама «Сталинградская битва. Соединение фронтов» М. и А. Самсоновых), ваяния и зодчества (памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане скульптора Е. Вучетича и архитектора Я. Белопольского); кино (двухсерийный фильм «Сталинград», завершающий киноэпопею Ю. Озерова; телесериал «Жизнь и судьба» режиссёра С. Урсуляка по одноимённому роману В. Гроссмана)<sup>2</sup>.

Семимесячная блокада города и её триумфальный прорыв осмысляются музыкантами<sup>3</sup>. Показательно, что эта судьбоносная веха Истории запечатлена и отечественными, и зарубежными (в «му-

зыкальной росике») композиторами. Естественно предположить, что в её отображении теми и другими есть сходства и отличия. Попробуем разобраться в них.

### Сталинградская тема в творчестве отечественных композиторов

Говоря о стремлении отечественных композиторов увековечить героическую оборону и разгром немецких войск на Волге, сохранить память о погибших, уместно вспомнить об интерпретации культуры в целом, данной выдающимся литературоведом и культурологом Ю. Лотманом: «Семиотические аспекты культуры... развиваются скорее по законам, напоминающим *законы памяти*, при которых прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а, подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение с тем, чтобы при определённых условиях вновь заявить о себе»<sup>4</sup>.

Сталинградская битва — событие столь глобальное, что с ним невольно связывались произведения более общей военной тематики, которые создавались в период наивысшего напряжения кровопролитного Сталинградского сражения либо сразу после его окончания, но соотносимые с ним лишь *косвенно*. Таковой оказалась, например, Седьмая соната для фортепиано С. Прокофьева ор. 83 (1942) — вторая из трёх «военных» сонат, иногда именуемая «Сталинградской»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> См. Библиографический список: [1; 3; 5; 9; 14; 17; 20; 21].

<sup>3</sup> Луконина О. И., Гордовской С. А. Виктор Семёнов — композитор Сталинградской Победы // Военный Сталинград как мировой социокультурный феномен: монография. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2017. С. 187–191.

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. Память культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 615.

<sup>5</sup> Исполненная впервые в 1943 году С. Рихтером на показе в Московском Комитете по делам искусств в присутствии Н. Мясковского, Соната была удостоена Сталинской премии второй степени.

Её смысловой императив определён глубинными феноменами бытия, жизни и смерти: зловещая агрессивная сила хаоса, воплощающая нашествие врага (I часть); высшая красота и гуманизм народного духа (II часть); мужественное жизнеутверждение, могучий размах противостояния народа, уверенного в победе (III часть).

Подобная образно-эмоциональная обобщённость и «надсобытийность» в раскрытии военной темы характерны и для одного из самых сложных трагедийных симфонических полотен искусства XX века — Восьмой симфонии Д. Шостаковича, нередко упоминаемой с неофициальным подзаголовком «Сталинградская», поскольку создана в июле — сентябре 1943 года, через несколько месяцев после героического сражения под Сталинградом. И хотя некоторые советские музыковеды, ссылаясь на огромный успех Симфонии за рубежом, критически обсуждали привязку сочинения западными слушателями к сталинградским событиям Великого перелома 1943 года («изобретательные “торговцы славой” в погоне за широкоэвентуальной рекламой придумали для Восьмой симфонии название “Сталинградской”...»<sup>6</sup>), определённая связь произведения с произошедшим в Сталинграде улавливается. В целом, конечно же, видится справедливым высказывание М. Друскина о том, что «Восьмая симфония запечатлела не только события Великой Отечественной войны. Как и всякое большое явление искусства, она выходит за рамки узко понимаемой современности»<sup>7</sup>. Претворение

в музыке противостояния милитаризму и злу во всех его проявлениях и силы духа отдельной Личности и целого народа мастерски достигается через обобщение военного этапа истории страны. Одновременно почти документалистически достоверно — как и в легендарной прозе В. Некрасова «В окопах Сталинграда» и Ю. Бондарева «Горячий снег» — память будоражат «видения» сталинградских реалий: страдания и мужество Человека, желанный, выстраданный народом покоя на опалённой земле. Поэтому неисчерпаемая глубина и многоаспектность творения Шостаковича позволяют всё же считать эту Симфонию масштабной звуковой картиной духовного мира человека того времени, причастного к свершению Сталинградского перелома.

Разумеется, в музыке отечественных авторов тема Сталинградской битвы затрагивалась отнюдь не только косвенно, она получила многообразное воплощение и *как таковая*. Пожалуй, наиболее основательно она прослеживается в **кантатно-ораториальной** жанровой ветви отечественной музыки. Ораториальный жанр оказался оптимальным для воплощения обобщённой картины всенародной волжской трагедии и единения во имя Отчизны для **Юрия Шапорина**. Композитор отозвался на происходящие на волжской земле военные события героико-эпической ораторией для хора, солистов и оркестра «Сказание о битве за русскую землю» ор. 17. Написанная на основе стихотворений о Сталинградской битве К. Симонова, А. Суркова, М. Лозинского и С. Фейнберга, оратория с яркой

<sup>6</sup> Коваль М. В. Творческий путь Шостаковича // Советская музыка. 1948. № 4. С. 8–19.

<sup>7</sup> Друскин М. С. Восьмая симфония Шостаковича: рецензия на первое исполнение // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 209.

зримостью запечатлевает историческую хронологию: мирная жизнь, сломленная нашествием вермахта, горечь поражений и скорбь от потерь, железная воля сопротивления и обретение Победы.

Эпиграф к оратории, взятый композитором из «Слова о полку Игореве», — «О, русская земля!» — символ национальной незабываемости, пронизывающий все двенадцать частей эпического повествования основными интенциями русской культуры: сферой вечных смыслов и ценностей, подлинной духовности. В обобщённо-символических, архетипических портретах героев оратории раскрываются разные лики России: Матери («Плач женщин»), Старика («Слово Старика»), Воина («Песня красноармейцев»). В сочетании разных линий вырисовывается широкая гражданственно-монументальная фреска: через скорбный хор народного бедствия («На волжском берегу»), исповедальную лирику в «Письмах другу», сменяемую высоким напряжением борьбы в вокально-симфонической «Балладе о партизанах», композитор ведёт слушателя к музыкальной картине великой Сталинградской битвы («В донских степях»), завершающейся просветлённым «Рассветом».

Исконно русскими, встающими из недр Древней Руси, воспринимаются монолог «Призыв старика» и погребальное оплакивание «Вечная слава, вечная память». Обратившись к старинным пластам

церковного ритуала, Шапорин имитирует особенности антифонного пения (дублировки, унисоны, чередование параллельных движений в терцию и сексту)<sup>8</sup>. Для интровертного погружения в звучание архаичных молитвенных песнопений композитор вводит трёх солистов и два смешанных хора. Обрядовое действо, уходящее к истокам древнерусской музыкальной культуры (хотя и не вполне вписывающееся в стилевое русло советской музыки), достигает размеров всенародной панихиды памяти павших: «...Да будет лёгкою земля родная / Всем павшим за неё».

Показательно, однако, что сочинение Ю. Шапорина, созданное в 1943–1944 годах, в разгар сталинградской битвы, пророчески предугадывает Победу советских войск в 1945 году. Уверенность в грядущей победе Сталинградской битвы, решившей исход всей Великой Отечественной войны («Клятва»), восходит к славлению весны и мира в финале («Возвращение весны»). Изображение некоего обрядового действия — праздничного ритуала Победы — призвано отразить светлый мир надежд, красоту ожидаемого будущего. В жанре военной оратории композитор преломляет высшую идею возвеличивания человеческого духа, отталкиваясь от «богатырской» традиции в русской музыке, выражения эпического как национального<sup>9</sup>.

Эпическая позитивная линия в воплощении военной истории Сталинграда,

<sup>8</sup> В. Васина-Гроссман справедливо подмечает, что в «Сказании...» «воскресают... полузабытые интонации древних культовых “роспевов” во всей их суровой, архаической красоте». См.: Васина-Гроссман В. А. «Сказание о битве за Русскую землю» // Советская музыка. 1946. № 2. С. 21.

<sup>9</sup> Эта позиция Шапорина была поддержана в советской музыкальной критике 1940-х годов. В статье «Идея защиты Родины в русском искусстве» А. Гозенпуд утверждал: «Русское искусство — прежде всего мужественное искусство. Оно чуждо отчаянию. Оно никогда не вызывает к смерти, как целительному средству, спасающему от горестей жизни». См.: Гозенпуд А. А. Идея защиты Родины в русском искусстве // Советская музыка. 1943. № 5. С. 31.

достижения Мира ценой жесточайших усилий и потерь продолжена в оратории **Сергея Прокофьева** «На страже мира» на стихи С. Маршака ор. 124 (1950)<sup>10</sup>. Она прочно вошла в «музыкальную партитуру» советской эпохи, прославляющей Сталинград–Волгоград и великий народ, защищавший родную землю. Отражая мифологию социалистического реализма, оратория явилась одним из показательных художественных воплощений в музыке новой картины мира, при этом формируя облик «большого стиля» советской музыки. Высокая идея Мира раскрыта композитором через испытания военного Сталинграда (I часть «Едва опомнилась Земля от грохота войны»), тяжкую боль воспоминаний (II часть «Кому сегодня десять лет, тот помнит ночь войны») к прославлению величия восстановленного из руин города (III часть «Из праха встали города, сожжённые колхозы»)<sup>11</sup>.

Созидательная концепция оратории, ориентированная на прославление жизни без войны, безусловно, превышала узость соцреализма, выходя за пределы его эстетической триады «идейность — партийность — народность». Обращение к вечным общечеловеческим темам, нравственным ценностям и бессмертным идеалам — центральный стержень частей оратории, воплощающих облик мирного Сталинграда и всей страны: IV части «Пусть будет героям наградой незыблемый мир на Земле» (пример № 1), X части «Весь мир готов к войне

с войной». Провозглашение мирового единения (в хоровом финале), восходящее к русской духовной традиции с её верой в сопричастность человека абсолютным началам бытия, реализует оптимистическую идею, сквозной нитью проходящую через всё творчество Прокофьева.

Пример № 1

С. Прокофьев. «На страже мира». Ч. IV «Пусть будет героям наградой незыблемый мир на Земле»

Example No. 1

Sergei Prokofiev. *Guardian of Peace*. Part IV *Let the Heroes be Rewarded with Unshakable Peace on Earth*

The image shows a musical score for Example No. 1. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part is marked 'Tr-ba' and 'ben tenuto'. The orchestra part is marked 'Archi'. The second system shows the orchestra part with a treble clef and a bass clef. The orchestra part is marked 'Timp.' and 'Cor.'. The tempo is marked 'Andante maestoso [♩ = 66]'. The key signature has one flat (B-flat).

Грандиозные звуковые монументы Ю. Шапорина и С. Прокофьева задали импульсы для дальнейшей интерпретации сталинградской (и в целом военной) темы в отечественной музыке. Многие из их последователей в жанре кантатно-ораториального творчества развивали подобный подход — выразительное и красочное изображение батальных сцен эпического действия. В таком ключе выполнены «Кантата о Сталинграде»

<sup>10</sup> Сочинение исполнено в 1951 году в Москве, в Колонном зале Дома союзов силами оркестра Всесоюзного радио (дирижёр С. Самосуд), хора мальчиков Московского государственного хорового училища, чтецов Н. Эфрон и А. Шварца. За ораторию «На страже мира» С. Прокофьев был удостоен Государственной премии II степени.

<sup>11</sup> Части оратории поименованы согласно клавиру: Прокофьев С. На страже мира: оратория. М.: Музыка, 1973. 91 с.

В. Лаптева<sup>12</sup>, «Баллада о Сталинградской земле» А. Флярковского на стихи В. Урина (1957), кантата «Сталинград» В. Семёнова (1954), хоровая кантата «Сталинград в огне» Б. Благовидова (1953)<sup>13</sup>.

По заказу Правительства на исполнение мемориальной музыки у Вечного огня, зажжённого на Площади Павших борцов в Волгограде, в 1965 году создан Реквием **Виктора Семёнова** — волгоградского композитора, стоявшего у истоков композиторской школы Сталинграда<sup>14</sup>. Реквием — произведение для хора и симфонического оркестра под названием «Памяти павшим» — стал музыкальным символом города-героя, вместившим в себя и скорбь траурного шествия, и оптимизм народа-победителя.

К юбилейным датам, посвящённым разгрому фашистских захватчиков под Сталинградом, волгоградскими авторами сочинено немало кантатно-ораториальных опусов. К 60-летию Сталинградской битвы В. Семёнов приурочил ещё одно своё произведение — поэму «Я песнь пою величью Сталинграда» для хора, симфонического оркестра и солистов на стихи чилийского поэта Пабло Неруды (2003). Произведение исполняли Волгоградский симфонический оркестр под руководством Э. Серова, сводный хор и солисты Мариинской оперы. Грандиозное

по размаху полотно, рождённое по канонам ораториальной советской классики, проникнуто духом активной героики.

Мемориальный сюжет, трактующий тему битвы на Волге, развёрнут в кантатах «Сталинград» и «Сталинградская мадонна» волгоградского автора **Павла Морозова**<sup>15</sup>. В кантате для двух хоров, солистов и оркестра «Сталинград» (2002) драматургический вектор восходит от лирико-скорбных образов к торжественному завершающему апофеозу «День Победы». Выделяется хоровая II часть «Второе февраля» на стихи известной волгоградской поэтессы Маргариты Агашиной — в ней эмоциональная проникновенная лирика воспринимается как Слово о погибших на Мамаевом кургане, взывающее ко всем поколениям живых. Третья часть для баритона соло с хором «Ветераны последней великой» на слова В. Сидорова — эпическая фреска, воссоздающая картины батальей.

Последние годы наметили явственный мировоззренческий перелом в подходах российских композиторов к теме Сталинградской битвы. Пожалуй, впервые в музыке России она была поднята в ракурсе общечеловеческого духовного примирения, что произошло в кантате «Сталинградская мадонна» Морозова по сценарию В. Стачинского (2015). Кантата

<sup>12</sup> В. А. Лаптев (1921–1994) — советский композитор, хормейстер, музыкальный педагог. Автор поэм для хора, солистов и оркестра «На фронт» и «Украина». «Кантата о Сталинграде» исполнена музыкантами Свердловской филармонии под управлением А. Шморгонера (1951).

<sup>13</sup> Б. Б. Благовидов (1920–1971) — советский композитор, уроженец Царицына, участник Великой Отечественной войны. Среди его сочинений: оперетта «Волжские зори» (1971), увертюра «Вечер над Волгой» (1966).

<sup>14</sup> В. Н. Семёнов (1919–2009) — советский композитор, участник Великой Отечественной войны. Автор балета «Память» (1973), оперетты «Волжаночка» (1961), оратории «Салют победы» (1974), кантаты «Сталинград» (1954), поэмы «Город на Волге» (1970), «Сталинградской сюиты» (1973).

<sup>15</sup> П. П. Морозов (род. 1958) — российский композитор, в творческом «портфеле» которого — вокально-хоровые сочинения «Русь» (1989), «Вальс Победы» (2002) и другие опусы.

создана под впечатлением одноимённой картины волгоградского художника В. Коваля (2008), на которой четыре замерзающих в окопе солдата вермахта, замерев, смотрят на картину, изображающую Мадонну с младенцем. По замыслу художника и композитора, «Сталинградская мадонна» примиряет два народа: русский и немецкий<sup>16</sup>.

Сценарий задуман в виде писем с фронта немецкого солдата, оказавшегося в «Сталинградском котле», и ответов его жены из Германии<sup>17</sup>. Образы Фрау и Солдата очерчены мелодикой декламационного склада в духе А. Берга. В ариозо Фрау «Я горжусь тобой» яростная вера и славление Рейха чередуются с сетованиями на болезнь их детей и бытовые повседневные проблемы (пример № 2). Гиперболизированно звучат ламентозные интонации и восклицания: «Ганс и Кристина заболели — грипп, у Барбары — муж умер!»

Образ Фрау развивается от чувств любви и ожиданий встречи («Жду из чужой России возвращения») к осознанию — в момент смерти мужа — ужаса поражения и заблуждений: «Что же, страна, ты наделала с судьбами? / Как ты ослепнуть могла? / Горе и ненависть станут нам судьями / За кровожадность Орла».

Убежденность в своих идеалах, решимость в письме Солдата сменяются

Пример № 2 П. Морозов. «Сталинградская мадонна». Ариозо Фрау  
Example No. 2 Pavel Morozov. *Stalingrad Madonna*. Frau's Arioso

The image shows a musical score for a soprano voice and piano. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 45 and includes the lyrics: "Я гор-жусь то-бой! Мы с ма-лыш-нё-ю всей гу-рь-бой вче-ра хо-ди-ли". The second system starts at measure 48 and includes the lyrics: "дру-ж-но на па-рад в честь доб-лест-но-го Вер-мах-та сол-дат." The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line is in soprano clef, and the piano accompaniment is in grand staff.

сомнениями: «Кто прав, кто виноват?» Мелодика широкого дыхания на долгих выдержанных высоких звуках полна молитвенных сопереживаний павшим немецким солдатам: «Ты ставишь свечи... Пусть они горят / Во имя павших вермахта солдат». Простота тонической *ля-минорной* гармонии, непрехотливый сбивчивый по ритму вальс — основа рассказа солдата («К тесной землянке») с описанием создания рисунка Богоматери немецким врачом в окопе: «Каждый солдат, обращаясь в молитве, / Ей задаёт свой вопрос: / Будет ли гибель моя в этой битве / Каплею Твоих слёз?»

<sup>16</sup> В центре картины В. Коваля — рисунок Богоматери с младенцем, выполненный рождественской ночью 1942 года немецким военным врачом Куртом Ройбером: Богородица прижимает к себе и укрывает широким платком младенца Иисуса Христа, вокруг фигур расположены надписи на немецком языке: «Licht. Leben. Liebe. Weihnachten im Kessel. Festung Stalingrad» («Свет. Жизнь. Любовь. Рождество в котле. Крепость Сталинград»). Рисунок хранится в мемориальной церкви кайзера Вильгельма (Берлин) в качестве иконы, которая является символом международного взаимопонимания, напоминанием об ужасах войны и ценности человеческой жизни.

<sup>17</sup> В 2010-х годах начался процесс обнаружения найденных писем немцев со Сталинградского фронта домой. Эти документы, представленные на выставках Германо-российского музея Берлин-Карсхорст и музея-заповедника «Сталинградская битва» в Волгограде, инспирировали собою многочисленные попытки создания кинофильмов и публикации фрагментов писем, сформированных в единый литературный сюжет.



В интимную переписку вторгаются симфонические интерлюдии и обличающие фашизм хоры: «Ты помнишь гравюру Дюрера, / Где всадники сеют вокруг / Одну лишь смерть?», «Холод» («молнией мглу прорезают разрывы»). Милитаристская сфера получает каноническое натуралистическое звукоизображение: диссонирующие секундовые кластеры, свистящие гаммообразные раскаты, ударная жёсткость звука, политональность и резкие хроматические сдвиги.

Лирико-трагический Финал-дуэт Фрау и Солдата на фоне хорового вокализа («Льёт слёзы Мадонна по божьим младенцам, / По всем, кто в гигантском котле / Сторел в Сталинграде — по русским и немцам, — / Лежащим бок о бок в земле») призван на образно-идейном уровне через чувство всепрощения привести к общечеловеческой духовной любви (пример № 3).

Пример № 3 П. Морозов. «Сталинградская мадонна». Финал-дуэт Фрау и Солдата

Example No. 3 Pavel Morozov. *Stalingrad Madonna*. Final duet of Frau and Soldier

616 *mf espress.*  
 Bar. Льёт слё-зы Ма-дон-на по бо-жьим мла-ден-цам.  
 Choro

Как видим, кантатно-ораториальные опусы акцентировали драматический и лирико-эпический ракурсы сталинградской трагедии. Они предложили многосложную панораму множества человеческих судеб, вовлечённых в общую драму, а также эмоциональных переживаний, лейтмотивом которых оказывается скорбная красота жертвенного подвига Человека. Достойна внимания специфика в отражении опыта войны — сущностная пересечённость трагедии и триумфа Победы как феномена человеческой воли, противостоящей жесточайшему напору враждебных стихий.

Не чужды Сталинградской теме оказались также *театральные жанры*. С этой точки зрения примечательна малоизвестная музыка **Дмитрия Шостаковича** к театрализованной программе «Русская река» ор. 66 (1944), предпоследней частью которой стала вокально-симфоническая картина «Битва за Сталинград» («Пламя выжгло всё поле») для оркестра с хором на слова И. Добровольского по сценарию Н. Эрдмана и М. Вольпина<sup>18</sup>. Тема борьбы против захватчиков здесь соседствует с образами политического, общественно-гражданского звучания. Контрастные хореографические сцены-миниатюры «Марш» и «Футбол» оттеняли суровый и грозный пафос патриотической программы, приводя к глориозному финалу заключительной песни «Ты гордость народа, ты русская слава» (пример № 4).

Сила поднятого из руин Сталинграда как символа Победы мирной жизни

<sup>18</sup> Программа «Русская река» создавалась для Ансамбля песни и пляски НКВД Центрального клуба имени Ф. Дзержинского и грандиозного хора А. Свешникова. Постановщиками были приглашены крупнейшие режиссёры С. Юткевич и Р. Симонов, балетмейстер А. Мессерер, дирижёр Ю. Силантьев. Премьера состоялась 17 апреля 1944 года в Москве.

Пример № 4  
Example No. 4

Д. Шостакович. «Русская река». «Битва за Сталинград»  
Dmitri Shostakovich. *Russian River. Battle of Stalingrad*

над войной манифестирована и в жанре послевоенной оперетты, наполненной песенным музыкальным тематизмом. Созидательному, восстановительному периоду в жизни Сталинграда посвящены оперетты по комедиям Е. Гальпериной «Поют сталинградцы» (1949) и «Мечтатели» (1950) автора целого ряда популярных «военных» песен **Константина Листова**<sup>19</sup>, «Волжаночка» **Виктора Семёнова** по пьесе В. Костина (1954). Сочинения вдохновлены историей возвращения советского народа к мирному труду, восстановления и строительства новой жизни, сюжетами о людях чистых

порывов и высокой нравственности. Тем не менее в производственно-бытовую фабулу о мирной послевоенной жизни города на Волге естественно включаются эпизоды воспоминаний о войне, Сталинградской битве. Так, лучший номер оперетты «Поют сталинградцы» К. Листова — «Баллада» секретаря райкома партии Сергея Дубравы («Бой гремел могучим ураганом! / Грозный враг отброшен был назад») — построен на воспоминаниях о боевых заслугах и трудной молодости, прошедшей в испытаниях, но герой полон надежд, дерзкой мечты, веры в свои силы.

<sup>19</sup> Спектакль «Поют сталинградцы» о дружбе бывших однополчан, встретившихся в Сталинграде на стройке нового города, был показан в Москве на фестивале в 1955 году и получил массу восторженных отзывов. Музыкальный критик К. Петрова в статье «Поют сталинградцы» отметила: «Много обаяния внесли в постановку жизнерадостные комсомольские песни К. Листова». См.: Петрова К. А. Поют сталинградцы // Советская музыка. 1955. № 9. С. 94.

Драматическая кульминация оперетты «Волжаночка» В. Семёнова — песня «Ни шагу назад!», в текст которой инкрустирована цитата из появившегося в период Сталинградской битвы знаменитого приказа № 227 Верховного Главнокомандующего И. Сталина: «Река бушевала под градом стальным, / Окутали город и пламя, и дым. / Пусть падают бомбы и пули свистят — / Ни шагу назад! Ни шагу назад!» Простота и доходчивость интонаций оперетты обусловлены демократичностью песенного и военного фольклора.

Безусловно, вовлечение трагической военной тематики в такой «лёгкий» развлекательный жанр, как оперетта, на первый взгляд кажется парадоксальным. Однако песенно-демократический жанр оказался весьма податлив для углубления в лирико-психологическое начало, акцентуации внимания на внутреннем мире человека. Сцены-воспоминания о подвигах во имя сталинградской Победы становились подлинными лирическими трагедийными кульминациями в игровом увлекательном действе оперетт, в них подчёркивалась психологическая глубина взаимоотношений героев, переживших ужасы военного времени и героическую оборону Сталинграда, но сохранивших способность жить и любить.

Разумеется, масштабная сталинградская тема ярко предстала и в сочинениях *оркестровых*, появившихся уже в послевоенное время. Так, в 1950-е годы в армейский обиход вошли музыкальные пьесы для *духового оркестра*, ответившие на массовые ликующие, торжествующие настроения заключительного этапа

Великой Отечественной войны. Наиболее известны марши для духового оркестра выдающегося военного дирижёра и организатора первых советских военных оркестров **Семёна Чернецкого** «Герои Сталинграда» и «Рокоссовский». Военная музыка для духовых оркестров получила в те годы значение символической эмблемы величия народа и армии, что точно уловил П. Апостолов, отмечавший, что военная музыка должна отражать «величавый дух нашего времени, пафос созидательных идеалов, триумф наших побед, патетику борьбы и труда»<sup>20</sup>.

Яркая инструментовка и изобразительность, помпезность и лёгкость звучания при простоте и ясности изложения отличают марш «Герои Сталинграда». Необыкновенная театральность музыки усиливается с включением возгласов оркестрантов и пронзающих пространство фанфар. По меткому выражению В. Цуккермана, здесь «есть настоящее военное *con fuoco*, походное *con brio*»<sup>21</sup>. Марш, посвящённый маршалу К. Рокоссовскому, участвовавшему в разработке операции «Уран» по окружению и уничтожению под Сталинградом группировки фельдмаршала Ф. Паулюса, — импульсивный, поднимающий боевой дух войск. Метрический напор, настойчивая устремлённость ритма, восклицательные синкопированные маршевые интонации мелодий, близких боевым песням, соединяют торжественность с действенностью и блеском. Думается, музыка марша рисует обобщённый образ крупнейшего из полководцев Второй мировой войны и победоносного финала Сталинградской

<sup>20</sup> Апостолов П. И. О военной музыке // Советская музыка. 1947. № 1. С. 61–64.

<sup>21</sup> Цуккерман В. А. Произведения для духового оркестра // Очерки советского музыкального творчества. М.; Л.: Музгиз, 1947. Т. 1. С. 277.

битвы. Чрезвычайно популярные в послевоенные годы, эти марши по праву стали образцами лучших традиций русской военной музыки и входят в репертуар большинства торжественных государственных парадов нашего времени.

Безусловно, масштабное значимое событие требовало и подлинного *симфонически-оркестрового* звучания. Теме Сталинградской обороны на Волге посвятил два своих оркестровых сочинения **Дмитрий Шостакович**. Свообразным величественным музыкальным памятником защитникам Сталинграда можно назвать «Траурно-триумфальную прелюдию памяти героев Сталинградской битвы» ор. 130 (1967), сочинённую по заказу руководства Волгограда для открытия монумента на Мамаевом кургане. Выдающийся мастер музыкальной драматургии воплощает зримую динамичную картину от траурного шествия через мощный заряд экспрессии и напряжения, трагизма колоссального размаха до гимничности и апофеоза незыблемой волжской твердыни. Ликующая мощь медной группы оркестра призвана упрочить неиссякаемую силу духа героев и жизнеутверждающий пафос Сталинградской победы.

Сочинение корифея советской музыки сформировало образ Сталинградской битвы в исторической памяти. Подобная мемориализация этапов Сталинградской эпопеи стала традиционной для творчества других отечественных композиторов, чей интерес к её звуковому запечатлению в симфонических жанрах не иссякает в 1970-е и более поздние годы. По этому пути пошёл, например, одесский композитор Ю. Знатоков (1926–1998) в симфонической поэме «На Мамаевом кургане» (1975), партитура которой в 1980 году подарена Волгоградскому музею обороны с дарственной надписью автора и хра-

нится в музее-панораме «Сталинградская битва». Ту же линию продолжают опусы, приуроченные к юбилеям знаменательного эпизода Истории.

В том же фарватере — созданная к 70-летию Сталинградской Победы и впервые исполненная 2 ноября 2013 года на Международном фестивале «Музыка мира против войны» симфоническая картина «Сталинград» (2013) уроженца героического волжского города **Юрия Баранова** (род. 1942). Она соблюдает хронологию событий (мирный город, его бомбардировка, наступление немецкой армии, контрудар советских войск, победное завершение Сталинградской битвы), приводя к финальному гимну восстановленному городу. Атмосфера мирной предвоенной жизни воссоздана через танцевально-бытовые мелодии, красочный светлый оркестровый колорит. Диссонирующее вторжение духовых, воющие сирены, стонущие струнные, громогласные ударные чередуются с резким визгливым тембром флейты под барабанную дробь. Оркестровой громадой накрывает тема фашистского нашествия, но вызревают мужественные интонации сопротивления, вырастающие в цитату песенной военной классики «Священная война» — символа очистительного наступления светлых сил. Драматическое повествование о великом мужестве и беззаветном героизме защитников Отечества завершается славильной одой Сталинграду, построенной на широкой, раздольной русской мелодии.

Самобытный ракурс освещения сталинградских образов Победы избран в оркестровой пьесе **Сергея Слонимского** «Русский калейдоскоп» (2013), специально написанной для голландского оркестра современной музыки D'Ereprigse к 70-летию юбилею празднования

разгрома фашистских сил в Сталинграде<sup>22</sup>. Неординарное решение Слонимским сталинградской темы сказалось в череде стилизаций контрастных жанров и стилей — от бытовых русских военных и народных мелодий до смелых джазовых импровизаций. По воспоминаниям дирижёра А. Воронова, музыканты алеторически заканчивали предложенные композитором ритмо-мелодические сегменты, порой стилизуя их под известные интонации военных песен. Стилизации тем военного времени у С. Слонимского — истинный феномен «сгущения культуры в интонационную плоть музыки» (В. Медушевский).

В поэме для большого симфонического оркестра и органа **Игоря Воробьёва** (род. 1965) «Остаётся лишь свет» (2018), посвящённой 75-летию Победы в Сталинградской битве<sup>23</sup>, используются все типовые компоненты сталинградской фабулы. В I части, благодаря эмоционально выразительной тревожной лирике, насыщенной диатонической напевной речитацией и исповедальными трагическими интонациями, встаёт образ Родины. Связующий раздел солирующего органа с причудливо-фантастическими гармониями воспринимается как призрачное видение надвигающихся баталлий. Музыкальное содержание среднего раздела сосредоточено на показе динамической схватки двух сил: вражескому напору, взывающему к комплексу средств темы нашествия Седьмой симфонии Д. Шо-

стаковича (крещендирующие аккорды *tutti* с тремоло струнных, раскаты и дробь ударных, агрессивные реплики медных духовых, интонации смертельной пляски у ксилофона), противостоит кантиленная ширь и мощь русской темы. Накал развития — разгул образа смерти и трагизм кульминации — достигается диссонантным хоралом в сопровождении органа и колоколов. В завершении поэмы слышится длительный тихий реквием погибшим, в котором перемежаются мелодические формулы полярных образно-тематических комплексов: и светлые терцовые попевки диатоники русской темы у струнных с фортепиано, и фрагменты интонаций темы ксилофона. Узнаваемая цитата секвенции *Dies irae* воплощает символ смерти, но её расположение в высоком просветлённом регистре инверсионно переворачивает изначальный сакральный смысл. В образной трансформации эмблема inferнальности и смерти превращается в символ памяти о человеке, напоминания о тщете земных стремлений. По замыслу композитора, в этом единении общечеловеческой памяти о русских и немецких солдатах, погребённых в Сталинградском котле, «остаётся лишь свет» для живущих ныне потомков.

Необычный подход в оценке духовно-исторического наследия Сталинградской битвы предложен в симфонии «Память о Сталинграде» (2018), также посвящённой её 75-летию, композитором

<sup>22</sup> Исполнение «Русского калейдоскопа» иностранными музыкантами совместно с волгоградским коллективом «Комбо-джаз-бенд» под управлением А. Воронова состоялось 9 мая на Центральной набережной города-героя Волгограда в рамках программы «Малые культурные проекты».

<sup>23</sup> Впервые прозвучала в мае 2018 года в Центральном концертном зале Волгоградской филармонии в исполнении Волгоградского академического симфонического оркестра под управлением А. Аниханова.

**Тихоном Хренниковым-младшим**<sup>24</sup>. Первая часть «2018 год» репрезентирует настоящее — год 75-летия победного завершения сражения под Сталинградом. Следующие три части описывают события Великой Отечественной войны: II часть «1941 год» включает аллюзии темы нашествия Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Вслед за светло-пасторальной III частью «1942 год» следует кульминационная IV часть симфонического цикла «1943 год». Пляска смерти с её характерными стилевыми атрибутами неожиданно прерывается аутентичной звукозаписью, официально подтвердившей разгром советскими войсками немецко-фашистских войск в Сталинградской битве 2 февраля 1943 года. Известный всему миру голос диктора Всесоюзного радио Юрия Левитана со словами «Сопротивление противника и историческое сражение под Сталинградом закончилось полной Победой наших войск» наслаивается на завершающую гимничную оркестровую феерию. В финале симфонии «2043» композитор пытается взглянуть на Сталинградскую победу из будущего, ровно через сто лет — лирическое соло альты на фоне духовых и фортепиано словно выражает надежду на мирное грядущее.

В мелодику и гармонию музыкальной ткани большинства частей вырастает лейт-тема-монограмма. В её квартовых попевах и ходах по уменьшённому трезвучию зашифровано название города<sup>25</sup>. В боль-

шой степени благодаря ей замысел опуса предстаёт как сцепление эпох — прошлого, настоящего и будущего. Поиск современником истины о мире и человеке соприкасается с русскими идеями космизма (через театральность, программность, всеохватно-космическую фантазийность). Тем самым, реконструируя широкий пространственно-временной континуум из прошлого-настоящего-будущего, автор в теме Сталинградской битвы обосновывает мировоззренческую целостную картину мира — мира без войны.

Таким образом, сталинградская тема в академической отечественной музыке раскрыта преимущественно в кантатно-ораториальных, театральных и симфонических жанрах (если не учитывать такие пласты творчества, как песня, музыка к кино, рок-музыка), отражая важную грань самопознания поколений, переживших трагедию битвы на Волге. Среди опусов, созданных как образно-художественная интерпретация сталинградской эпопеи, есть и шедевры, и «проходные» конъюнктурные сочинения. Тем не менее они интегрируются в некую целостность, то распадаясь на образно-идейные ракурсы (эпический, драматический, лирическо-комедийный), то концентрируясь в единую стрелневую линию, усиливая героические смысловые резонансы. Показательным жанром стала героико-эпическая кантата на сталинградскую тему. Оратория

<sup>24</sup> Т. Н. Хренников-младший (род. 1987) — композитор, правнук председателя правления Союза композиторов СССР Т. Н. Хренникова.

<sup>25</sup> В монограмме объединены названия нот латиницей и на русском языке. Как поясняет автор, звуки ми бемоль (*es*, то есть «С»), до (*ut*, то есть «Т»), ля («а») и позже ещё одно «ля» в октаву у колокольчика («л») образуют первые буквы названия города: «Стал». Приводится по: Юрченко О. Композитор Тихон Хренников: наше время починит музыка // Красная весна. 2018. 16 октября. URL: <https://rossaprimavera.ru/article/5e9af174> (дата обращения: 17.01.2023).

(С. Прокофьев, Ю. Шапорин) поворачивала советское искусство от формализма социалистического реализма к реализму подлинному и живому, к историческим ценностям национальной традиции. «Энергия жанра» советской оперетты (В. Семёнов, К. Листов) проявлялась в том, чтобы услышать и отразить напор эпохи. В ней сталинградский «сюжет» как аллюзия или воспоминание стал внутренней основой обновления жанра в послевоенные десятилетия, парадоксально сочетавшего трагическое и лирико-комедийное начала.

Достоверная и убедительная передача живого дыхания грозного лихолетья Сталинграда в симфонической музыке синтезирует и обращённость в современность, неостывшее настоящее (Ю. Баранов, П. Морозов) и в то же время опрокинутость в обратную перспективу, приближая прошлое, осмысляя в нём то, что, может быть, не было услышано современниками. Тем самым Сталинградская битва обнажает смыслы не только ушедшего времени, но и настоящего и будущего. Отсюда неувидительно, что в отечественной музыке,

одновременно с отражением конфликта антагонистических сил, суровой правды войны с её трагизмом, всегда звучит ликующий голос Мира, красоты и триумфа Победы, который возвеличивает героический подвиг народа.

Яркие картины преображённой действительности вызваны не только идеологической ориентацией на создание позитивной коллективной идентичности «борьбы за мир», но и в целом характерны для российского национального самосознания с его внутренней тягой к вечным, абсолютным ценностям — миролюбию. Семантика Сталинградской победы в этом смысле наследует традиции и высшие духовные интенции русской культуры. Мемориальный поворот темы — Победа, слава, благодарность павшим и память о сталинградских подвигах (Реквием В. Семёнова, поэма Ю. Баранова) — эквивалентен утверждению бессмертия героев. В нём звучит моральный императив современников: «Вспомним всех поимённо, / Горем вспомним своим... / Это нужно — не мёртвым! / Это надо — живым! (Р. Рождественский)<sup>26</sup>.

*Продолжение следует*

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Артамонова Е. А. Из России в Великобританию и обратно через Ла-Манш. Музыкальные открытия периода Второй мировой войны и «оттепели» (по следам архивных находок и зарубежных публикаций) // Художественное образование и наука. 2020. № 1 (22). С. 78–85. DOI: 10.36871/hon.202001010

<sup>26</sup> Рождественский Р. Реквием (Вечная слава героям).

URL: <https://www.culture.ru/poems/42566/rekviem-vechnaya-slava-geroyam> (дата обращения: 17.01.2023).

2. Ван В. «Северная звезда» Дж. Мейербера — оперная байка о Петре I // Университетский научный журнал. 2019. № 51. С. 124–133.

DOI: 10.25807/PBH.22225064.2019.51.124.133

3. Казанцева Л. П. «Музыкальная россика» как музыковедческий термин // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 22–34.

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034

4. Казанцева Л. П., Волкова П. С. «Русское» в музыке зарубежных композиторов на «русскую тему» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 154–166.

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.154-166

5. Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П. Дж. Тавенер. Монодрама «Смерть Ивана Ильича»: к вопросу об интерпретации одноимённой повести Л. Н. Толстого // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114

#### *Информация об авторах:*

**Л. П. Казанцева** — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания.

**О. И. Луконина** — доктор искусствоведения, и. о. ректора, профессор кафедры истории и теории музыки.

## References

1. Artamonova E. A. From Russia to the UK and Back Across the English Channel: Musical Discoveries from WWII and the Thaw (Recent Archival Findings and Publications). *Arts Education and Science*. 2020. No. 1 (22), pp. 78–85. (In Russ.) DOI: 10.36871/hon.202001010

2. Wang W. “The North Star” by G. Meyerbeer — an Opera Anecdote about Peter the Great. *Humanities & Science University Journal*. 2019. No. 51, pp. 124–133. (In Russ.)

DOI: 10.25807/PBH.22225064.2019.51.124.133

3. Kazantseva L. P. “Musical Rossica” as a Musicological Term. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 22–34. (In Russ.)

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034

4. Kazantseva L. P. Volkova P. S. “The Russian Element” in the Music on “the Russian Theme” by Composers from Outside Russian. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 154–166. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.154-166

5. Shamkhalova P. S., Kazantseva L. P. John Tavener. Monodrama *The Death of Ivan Ilyich*: Concerning the Question of Interpreting Leo Tolstoy’s Novelette of the Same Title. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 106–114. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114

#### *Information about the authors:*

**Liudmila P. Kazantseva** — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music, Head of the Laboratory of Music Content.

**Oksana I. Lukonina** — Dr.Sci. (Arts), Acting Rector, Professor at the Department of History and Theory of Music.



## Библиографический список

1. Акоева Н. Б. Сталинградская битва в изображении художников-фронтовиков // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2018. С. 105–110.
2. Апостолов П. И. О военной музыке // Советская музыка. 1947. № 1. С. 61–64.
3. Болотова Е. Ю., Орешкина Т. Н. Сталинградская битва в советском и постсоветском кинематографе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. Вып. 4. С. 205–209.
4. Васина-Гроссман В. А. «Сказание о битве за Русскую землю» // Советская музыка. 1946. № 2. С. 17–21.
5. Венок славы: антология художественных произведений о Великой Отечественной войне. В 12 т. Т. 4. Сталинградская битва / сост. А. А. Корнеев. М.: Современник, 1984. 654 с.
6. Гозенпуд А. А. Идея защиты Родины в русском искусстве // Советская музыка. 1943. № 5. С. 31.
7. Друскин М. С. Восьмая симфония Шостаковича: рецензия на первое исполнение // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 208–210.
8. Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография / ред.-сост. Л. П. Казанцева. СПб.: Союз художников, 2023. 324 с.
9. Захаров К. В. Отражение событий Великой Отечественной войны в спектаклях театров Сталинграда – Волгограда (1943–2017 гг.) // СтРИЖ. 2017. № 6 (17). Ноябрь. С. 14–17.
10. Казанцева Л. П. Русская тема в музыке зарубежных композиторов: справочник: в 2 т. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 508 с.
11. Коваль М. В. Творческий путь Шостаковича // Советская музыка. 1948. № 4. С. 8–19.
12. Лосева О. В. Роберт и Клара Шуман: Русские пути. К проблеме взаимодействия культур: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2012. 449 с.
13. Лотман Ю. М. Память культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб.: Искусство-СПб, 2004. 704 с.
14. Луконина О. И. В поисках национальной идентичности: о художественном цикле «Бессмертный полк Сталинграда. Память в лицах» волгоградских художников Новикова Ф. С. и Новиковой Е. П. // Военный Сталинград как мировой социокультурный феномен: монография. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2017. С. 150–156.
15. Луконина О. И., Гордовской С. А. Виктор Семёнов — композитор Сталинградской Победы // Военный Сталинград как мировой социокультурный феномен: монография. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2017. С. 187–191.
16. Мория Риса. Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – начале XXI вв.: Япония — Россия: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010. 210 с.
17. Память Сталинграда. Memory of Stalingrad [Полвека подвигу народному, 1943–1993]: антология художественных произведений о Сталинградской битве: в 3 т. / сост. В. Н. Дроботов и др. 2-е изд. Волгоград: Управление печати и информации, 1993. 1440 с.
18. Петрова К. А. Поют сталинградцы // Советская музыка. 1955. № 9. С. 94–98.
19. Петрушанская Е. М. Взаимопроникновения: итальянские сюжеты в русской опере и русские — в итальянской // Петрушанская Е. М. Приключения русской оперы в Италии / ГИИ. М.: Аграф, 2018. С. 335–374.
20. Попков В. И., Кутиков А. В., Аргасцева С. А. и др. И вот он заговорил — Мамаев курган...: к 50-летию открытия памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы» //

Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Педагогические науки. Филологические науки. Исторические науки и археология. 2018. № 1 (124). С. 4–13.

21. Разаков В. Х. Архитектурно-скульптурный памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане // Военный Сталинград как мировой социокультурный феномен: монография. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2017. С. 156–187.

22. Цуккерман В. А. Произведения для духового оркестра // Очерки советского музыкального творчества. М.; Л.: Музгиз, 1947. Т. 1. С. 277–319.

23. Шамхалова П. Ш. Опера «Кроткая» Дж. Тавенера: особенности музыкального воплощения одноимённого рассказа Ф. М. Достоевского // Исследования молодых музыковедов: сб. ст. по материалам XI междунар. науч. конф. М.: РАМ имени Гнесиных, 2018. С. 144–151.

24. Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П. Русская тема в творчестве Дж. Тавенера // Музыкальная культура современной России: науч. монография. Курск: Планета+, 2020. С. 44–55.

25. Шигаева Е. Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII — начало XX вв.): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Казань, 2014. 327 с.

Поступила в редакцию / Received: 22.02.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.03.2023

Принята к публикации / Accepted: 10.03.2023

## Music about War and Peace

Original article

УДК 784.6

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.106-114



### The History of one Song: Concerning Study of the Musical Heritage of the Soviet Period\*

Yaroslav V. Gloushakov

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
gloushakov@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0267-0599>*

**Abstract.** The article is devoted to David Tukhmanov's song *Victory Day* set to Vladimir Kharitonov's text, which became a symbol of the momentous victory of 1945 in the Great Patriotic War. Reconstructing the history of the development of this song, the author examines the mechanisms of the formation of the genre of the mass song. The article raises the problem range of applying various scholarly approaches for studying the musical heritage of the Soviet period. Examination is made of the sociocultural context of creating the song, as well as the performance aspect of its existence in the political and ideological discourse which formed in the 1960s and 1970s in Soviet society. Analysis is applied to the composition's musical and poetic text and the peculiarities of the genre-related features. The leading tendencies of the musical text are traced out: the interpenetration of the genres in the form of synthesis of the march and the tango; a rejection of the established canons of the mass song. It is highlighted that the poetic text corresponds to the conceptions of the composer and the poet: to create an artistic image which simultaneously combines in itself social cohesion and humanism in correspondence with the demand of society's movement towards civil consolidation. In his conclusions arrived upon in his article the author discloses the nature of the mechanism of the birth of the mass song and the means of its functioning and also outlines the facts which shows the topicality of the given type of mass culture at its present stage.

**Keywords:** mass song, musical culture of Russia, David Tukhmanov's song *Victory Day*, anthem, march, tango

**For citation:** Gloushakov Ya. V. The History of one Song: Concerning Study of the Musical Heritage of the Soviet Period. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 106–114. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.106-114

---

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

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Yaroslav V. Gloushakov, 2023

*Acknowledgments:* The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 15-54-00013a(ф) “The Russian Mass Culture of the Middle of the 20th Century.”

## Музыка о войне и мире

Научная статья

### История одной песни: к изучению музыкального наследия советского периода

Ярослав Владимирович Глушаков

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

*gloushakov@gnedin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0267-0599>*

**Аннотация.** Статья посвящена песне «День Победы» Давида Тухманова на слова Владимира Харитоновна, ставшей символом судьбоносной победы 1945 года в Великой Отечественной войне. Реконструируя историю рождения произведения, автор рассматривает механизмы формирования жанра массовой песни. В статье поднимается проблематика применения различных научных подходов к изучению музыкального наследия советского периода. Рассматривается социокультурный контекст создания песни, а также исполнительский аспект её бытования в политическом и идеологическом дискурсе, сложившемся в 1960–1970-е годы в советском обществе. Анализу подвергается музыкальный и поэтический текст произведения, особенности жанровых свойств. Прослеживаются ведущие тенденции музыкального текста: взаимопроникновение жанров в виде синтеза марша и танго; отказ от устоявшихся канонов массовой песни. Отмечается, что поэтический текст соответствует замыслу композитора и поэта: создать художественный образ, соединяющий в себе одновременно сплочённость и гуманизм в соответствии с запросом движения общества к гражданской консолидации. В выводах автор раскрывает природу механизма рождения массовой песни и способа её функционирования, а также приводит факты, показывающие актуальность данного вида массовой культуры на современном этапе.

**Ключевые слова:** массовая песня, музыкальная культура России, песня «День Победы» Давида Тухманова, гимн, марш, танго

**Для цитирования:** Глушаков Я. В. История одной песни: к изучению музыкального наследия советского периода // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 106–114. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.106-114

**Благодарности:** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 15-54-00013a(ф) «Отечественная массовая культура середины XX века».

Each year there are less and less veterans remaining with us, who are living witnesses of the relentless, blood-letting Great Patriotic War. At present, a special task is assigned to the current generation of the grandchildren and great-grandchildren of the victors — to preserve the memory of that time. One of the effectual paths of preservation of our historical heritage lies in the scholarly reconstruction of the key events of the Soviet period. The study of the phenomenon of the Soviet person and his derivatives: Soviet culture and the Soviet song makes it possible not only to preserve the memory indispensable for contemporary Russian society, as well as the societies of other countries, but also to understand, wherein lies the secret of the heroism and self-sacrifice unprecedented in history, what were the forces that made it possible to achieve of the much desired Victory, and why are the songs of the wartime years are still highly on demand by contemporary mass consciousness up till now.

At the present time researchers are interested both in the moral and the patriotic side of the genre of the mass song, [1; 2] as well as in the phenomenon of “Soviet-ness” (or the “Soviet phenomenon,” according to the English-language page), which unites the authors’ desire to show its uniqueness.<sup>1</sup> [3; 4] Researching the mechanisms of its functioning, the attempt is made to

understand, which instruments of natural or supra-national culture worked for its formation. As one of its hypotheses, the thesis is offered that “the Russian culture of the last two centuries is characterized by global ‘Slavic’ subject matter — the authors’ steadfast attention to the ideologemes of national priority and national originality.”<sup>2</sup> This idea also corresponds to the proposed musicological method of research of the Soviet popular song: its development is determined by historical continuance, as the result of which it becomes necessary to search for the sources of the genre-related specificity of the popular song in the folk music tradition (both the peasant and the urban varieties of folk music) and classical music.<sup>3</sup>

It must be noted that such scholarly views were characteristic for Soviet musicology in the mid-20th century, when the “folk character” (i.e., the presence of the intonational adherence to folk music) frequently presented the chief evaluation of the merit of a work of art. Moreover, in using this method of scholarly research, it is impossible to explain, why was it that the overwhelming amount of Soviet mass songs was written in the genres of the march and the waltz.

We shall examine one of the most well-known compositions performed during the time of festive events, first of all,

<sup>1</sup> See: Maevskaia I. V. *Zhanrovo-stilevye aspekty otechestvennoi estradnoi pesni vtoroi poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya 17.00.02 [Genre and Stylistic Aspects of Russian Pop Songs of the Second Half of the 20th Century: Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts)]*. Rostov-on-Don, 2020. 205 p.; Korolev K. M. *Poiski natsional'noi identichnosti v sovetskoj i postsovetskoj massovoi kul'ture: slavyanskii metasyuzhet v otechestvennom kul'turnom prostranstve [The Search for National Identity in Soviet and Post-Soviet Mass Culture: Slavic Metaplot in the Russian Cultural Space]*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2019. 373 p.; Norman M. *Naimark. Stalin and the Fate of Europe. The Postwar Struggle for Sovereignty*. Harvard University Press: Belknap Press, 2019. 368 p.

<sup>2</sup> Korolev K. M. Op. cit. P. 4.

<sup>3</sup> Maevskaia I. V. Op. cit. P. 16.

celebrating *Victory Day* on May 9, 1945 — the song *Victory Day* by composer David Tukhmanov set to a text by Vladimir Kharitonov. Its popularity is proved by the data of a sociological survey: the text of the songs ranks the top five most famous poetic verses in Russia. The song was written for a competition which was announced by Gosteleradio [State Television and Radio] for the best song written in honor of the 30th anniversary of the end of the Great Patriotic War (1975).<sup>4</sup>

When reconstructing the history of the creation of this song from interviews with people involved with it, it may be asserted that the initiator of the participation in the composition was composer Tukhmanov and his wife — poet, songwriter and singer Tatiana Sashko, who became its first performer.

### The History of Creation

It is noteworthy that the song was created thirty years after the end of the war. After all, it should be remembered that in the mid-1940s many outstanding composers and poets worked in the USSR, among them were Alexander Alexandrov, Matvey Blanter, Nikita Bogoslovsky, Isaak Dunayevsky, Konstantin Listov, Daniil and Dmitri Pokrass, Dmitri Shostakovich and others. Mikhail Isaakovsky's poem *Ogonek* [*The Fire Spark*] written to the music of an unknown composer, along with Bogoslovsky's *Temnaya noch'* [*In the Dark Night*] and Listov's *V zemlyanke* [*In the Dugout*] became virtually folk songs, reflecting the greatness of its spirit which

has not lost its humaneness in the harshest tribulations. All the most remarkable is the historical fact: immediately after the war, when it seemed that the anthem to the Victory was supposed to have been created, this essentially did not happen.

From the entire broad song output preserved in the archives of the Russian State Library, we were able to find only three songs composed at that time: Anatoly Novikov's *Pobeda!* [*Victory!*] (1945), the Yakut folk song *Den' Velikoi Pobedy* [*The Day of the Great Victory*] (1946), and Nikolai Dremlyuga *Den' Peremogi* [*Victory Day in Ukrainian*] (1947).

At a first glance, this paradoxical fact elicits the question: why did such an obvious occasion for artistic creativity did not appear within the range of vision of the composers of mass songs? However, this may be explained by the conditions of the development of this genre which emerged at that time. First, for the composer and the poets the war was not really over at that time — upon its termination, another most difficult struggle began for the reconstruction of the country and the creation of a potential for military defense capable of coping already with new cosmic and atomic threats. The characteristic feature of that time period — compulsory labor — is broadly reflected in the song output of this time period, a numerous amount of which is comprised of anthems to labor and songs about the struggle for peace. Second, the glorification of the victory of the people in the Great Patriotic War had an absolutely predetermined angle: the Soviet people won the war under the guidance

---

<sup>4</sup> Syn avtora legendarnoi pesni Vladimira Kharitonova: "Den' Pobedy s udovol'stvиеm poyut dazhe nemtsy" [The Son of the Author of the Legendary Song Vladimir Kharitonov: "Victory Day Even the Germans Sing with Pleasure"]. *Komsomol'skaya Pravda* [Komsomolskaya Pravda]. 24.06.2010. URL: <https://www.kp.ru/daily/24512.4/662268/> (accessed: 28.02.2023).

of the great leader. The culmination of such a perspective was the movie *Padenie Berlina* [*The Fall of Berlin*] and the choral glorification of Stalin, grandiose in its scale, with which the filmstrip concludes (1949, the producer was Mikhail Chiaureli and the composer was Dmitri Shostakovich).

The composers returned to the war subject matter in the late 1950s. However, the dethronement of the cult of Stalin, the promulgation of the crimes of the state in relation to its citizens, the condemnation of the mass repressions, all of which took place during the 20th Congress of the Communist Party of the Soviet Union, also affected the composers of mass songs, as the creators of comprehensive Staliniana. The definition “blinded by power” addressed to them in Nikita Khrushchev’s secret report, caused the composers and the poets to search for new points of application and to turn once again to the subject matter of war, but already under a new angle: a dethronement of the heroic status of previously established images took place, while the poets’ and composers’ attention became focused on the inner world of the common person. A partial deconstruction of the previous approach towards the political and social mutual relations between the government and the citizens became reflected on the song material of the war subject matter of that time period — it is characterized by tortuous attempts to provide an answer to the question which began to haunt society: how could all of this have happened to us? A characteristic feature is expressed in the fact that the renunciation of the symbolism of the Stalin period also affected the symbol of victory — namely, the national anthem of the USSR, which first sounded out in a radio broadcast on January 1, 1944. For this reason, there were no widespread festivities commemorating the tenth anniversary of the Victory (1955):

we were not able to find not only any songs of a jubilee character dedicated to this date, but any kinds of ideological or elucidating agitation materials, either.

The search for materials devoted to Victory Day revealed the following regular pattern: the upwelling of publications of ideological character (art exhibitions, articles and conversations) concentrated around jubilee dates, beginning from 1965. They were addressed to lecturers and propagandists noted for holding conversations, reading lectures and presentations. The appearance of songs with such titles can be traced out only after 1975, i.e., only after the release of David Tukhmanov’s song *Victory Day*.

And still yet another moment, explaining the absence of compositions of such kind: the period from the mid-1950s to the 1970s is characterized by a transformation of the genre of the mass song which took place. The critical period in the history of the country was reflected in the genre nature of the mass song. The genre of the march was transformed in a serious manner. Literary texts which presented the authorial reflection in conjunction with a rejection of choral sonorities in favor of projection of solo voices enriched it, endowing with them with previously uncharacteristic traits; however, at the same time, a loss of its primary features of the genre of collective action took place. Moreover, for the first time in the history of the mass song, composers made use of the lullaby and the elegy as its matrix. The image of the song changed cardinally: the parameters of rhythm and timbre demonstrated themselves as the primary expressive force, instead of melody and harmony. The uncertainty and ambiguity of the political course of that time period reflected themselves on the sound of the songs: the frequent usage of the vibraphone by composers in their orchestrations and

arrangements made them heavy sounding and opalescent.

Thereby, by the early 1970s there emerged in society an unalterable demand for the appearance of a type of song which would rally all citizens together: both those who took part in the battles and worked in the defense factories and those who underwent the hardships of captivity, occupation, evacuation and political repressions, regardless of their sex, age and nationality. And such type of song did appear, indeed. Kharitonov and Tukhmanov were able to create such compositions which met all of these demands.

### The Path Toward Recognition

It must be stated that this demand, which floated about in the air, was at odds with the ideological state machine, which, notwithstanding the professed repudiation of Stalinist principles, essentially preserved their essential features. The governmental clerks categorically rejected Kharitonov's and Tukhmanov's joint endeavor. According to the recollection of singer Lev Leshchenko, the recording of the song was submitted to the artistic council, on which this work aroused harsh criticism from its members: "such an eventful stratum, such a serious subject, while the music is sung by a woman; moreover, she sings light music in the vein of a foxtrot." Leshchenko notes that the battle-front veteran poet Kharitonov was able to write a colossal "Schlagwort" (German for "buzzword") — a "holiday with tears in the eyes," but the text of the song was also met

unfavorably by the members of the council; they deemed them to be hardly presentable for the subject of the song, for example, "how the coal ember melted in the fire." The song was met with miscomprehension, after which, according to the singer, it "was placed on the shelf" for a lengthy period of time.<sup>5</sup>

The first public performance of the song took place during Leshchenko's tour in the city Alma-Ata at a time coming close to the 30th anniversary of the Victory. According to the artist's recollection, after the song was performed, "something unbelievable was taking place in the hall: the entire hall virtually rose up. This was followed by stupefaction. And then tears. And then the cries of 'bravo' and a burst of applause."<sup>6</sup> On May 9, 1975, the song sounded out on the television show *Ogonek* [*The Light Spark*] performed by opera singer Leonid Smetannikov.

The song achieved its nationwide popularity after it was performed by Leshchenko at a concert devoted to the Day of Militia on November 10, 1975, the televised broadcast of which was made by the First Channel of the Radio and Television of the Soviet Union. According to the singer, at the rehearsal he was able to show the underappreciated song to one of the deputy ministers responsible for the concert program, who was the person who suggested to end the concert with it.

A somewhat different version of the story of the emergence of the song *Victory Day* is described in *Nezavisimaya gazeta* [*Independent Newspaper*]:<sup>7</sup> the song was

<sup>5</sup> The history of the song is recounted by singer Lev Leshchenko in television program *Segodnya vecherom* [*Tonight*]. May 10, 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ib5NbbipmBA> (accessed: 30.09.2020).

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Krestnyi otets "Dnya Pobedy" [Godfather of *Victory Day*]. *Nezavisimaya gazeta* [*Independent Newspaper*]. 17.05.2002. URL: [https://nvo.ng.ru/nvo/2002-05-17/9\\_victory.html](https://nvo.ng.ru/nvo/2002-05-17/9_victory.html) (accessed: 28.02.2023).



supposedly performed for the first time in 1972 (!) at an audition of the “editorial board,” which at that time was headed by the chairman of the Moscow Section of the Composers’ Union Serafim Tulikov. As follows from the article, Tukhmanov “sat at the piano,” while his wife sang. It is also noteworthy that as early as 1974 the *Melodiya* record company released a LP record on which the song was recorded in performance by Vladimir Malchenko.<sup>8</sup>

### Features of the Musical Style

A graduate of the Gnesins’ Music School, the Gnesins’ Music College and the Gnesins’ Institute, composer David Feodorovich Tukhmanov created a remarkable musical image. The initial adversaries of the song turned out to be right: the composer wrote an “incorrect” march. An “eluding” first beat (the punctured rhythm of a dotted eighth note and a sixteenth note + two eighth notes) at the very beginning, an absence of a pickup measure, and, most importantly — the characteristic suspension of the resolution of the scale degrees in the refrain endow the march with the features of the other genre, already pertaining to dance — the tango. Such a “diffusion of genres” endows the songs with a reminiscence of the lyrics from the years 1941–1945. And since, as we know, prior to the war the tango was a very popular genre in Europe

and in the USSR, it is possible that the song *Victory Day* by its style reminded the war veterans of their youth (it was particularly the dance genres — the waltz, the tango and the foxtrot — lay at the foundation of the most popular mass songs of the time of the Great Patriotic War).<sup>9</sup> Similar thoughts are expressed by a friend of the poet Kharitonov, composer Vladimir Shainsky in one of his interviews: “The song [*Victory Day. — Ya. G.*] seemed to have turned back the track of time. And even though it was composed three decades after the war, it seems that the latter was won by us particularly because of it.”<sup>10</sup> Could it be that particularly as the result of the tango element present in it, the song *Victory Day* sounds so authentic on the accordion?

Kharitonov’s poetical text bears resemblance to Bulat Okudzhava’s *Sentimental'nyi marsh* [*Sentimental March*]. It lacks all pathos, and there are no images of heroes in it: “we drew this day nearer as much as we could.” There is no mention of the enemy, nor of the battles of war; the poet outlines concisely the “miles” burnt up in the dust, symbolizing the path toward the Victory. There is also no personification of anybody based on age, sex or nationality. And, most importantly, the paradox noticed by everybody and emphasized by Leshchenko: the holiday with tears in the eyes.

<sup>8</sup> The recording is preserved in the funds of the Russian State Library.

<sup>9</sup> Gloushakov Ya. V. “O.K. Great Britain and the Russian Soviet Land!” Nuzhno li miru boyat'sya sovetskikh pesen perioda Vtoroi mirovoi voiny: tsena Pobedy [“O.K. Great Britain and the Russian Soviet Land!” Does the World Need to be Afraid of Soviet Songs of the Second World War: the Price of Victory]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2015. No. 7, pp. 10–16.

<sup>10</sup> Lev Leshchenko: 30 let nazad *Den' Pobedy* khoteli zabrakovat' [Lev Leshchenko: 30 Years Ago they Wanted to Reject *Victory Day*]. *Komsomol'skaya Pravda* [Komsomolskaya Pravda]. 04.05.2005. URL: <https://www.kp.ru/daily/23506/39570/> (accessed: 28.02.2023).

## Conclusion

Let us return to the problem range set at the beginning of the article. So where is it that the mass song has been derived: from the depths of the vernacular folk music, from out of classical music? Or from some kind of special Slavic path inherent to our people? The carried-out analysis makes it possible to come up with the conclusion: this type of song acquired its mass quality, when its genre-related features began to correspond to the existing practice of its time period.<sup>11</sup> In other words, the artistic union of Kharitonov and Tukhmanov created a composition which sounded out in resonance with the expectations of the Soviet people — their feeling of national dignity and pride had finally been satisfied. Each person had felt his or her involvement in the common Victory: both the generation which went through the war and the young people which have seen their fighting grandparents young and beautiful. And the price of Victory

became immeasurably higher because of this. The text of the beginning of the refrain became firmly imprinted into the people's consciousness, Tukhmanov's and Kharitonov's endeavor inspired numerous imitators, and there began appearing many songs with similar titles.

The forms of transmission of genre may be varied. [5] In 2020 (due to the epidemiological reasons familiar to everyone) all the mass events — the parade and the concerts timed towards the 75th anniversary of the Victory was cancelled. However, television and digital technologies came to the rescue: on May 9 it was particularly Tukhmanov's and Kharitonov's song which formed that consolidating link that rallied together the citizens who were compelled to stay at home. The flashmob set up by the federal television channel "Rossiya 1" aroused a response from the audiences: people sang the song *Victory Day* from windows and balconies from various regions of Russia.

## References

1. Bubnova I. A. The Song as a Mirror of State Morality and a Tool for Constructing the Personal Belief System. *Journal of Psycholinguistics*. 2020. No. 3 (45), pp. 28–40. (In Russ.) DOI: 10.30982/2077-5911-2020-45-3-28-40
2. Starodubtseva I. F., Khait G. A., Bashkeeva K. S. Soviet Mass Song of the 1920s–1940s in the Mirror of the Epoch. *Proceedings of the Southwest State University. Series: History and Law*. 2022. Vol. 12, No. 6, pp. 224–232. (In Russ.) DOI: 10.21869/2223-1501-2022-12-6-224-232
3. Naumenko T. I. Soviet Musicology: Pro et Contra. Work on Archival Materials from the Soviet Era. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 22–37. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.022-037
4. Bochkareva O. V. Reflexive-Dialogical Look at the Musical Art of the Soviet Period (1930–1950). *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2022. No. 1 (124), pp. 225–233. (In Russ.) DOI: 10.20323/1813-145X-2022-1-124-225-233

---

<sup>11</sup> Gloushakov Ya. V. *Massovaya pesnya v otechestvennoi kul'ture pervoi poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Mass Song in the National Culture of the First Half of the 20th Century: Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts)]. Moscow, 2016. P. 174.

5. Dabaeva I., Manko T. Songs about War in Modern Russian Culture: Forms of Transmitting the Genre. *South-Russian Musical Anthology*. 2020. No. 4, pp. 19–26. (In Russ.)  
DOI: 10.24411/2076-4766-2020-14003

*Information about the author:*

**Yaroslav V. Gloushakov** — Cand.Sci. (Arts), Senior Lecturer at the Department of Music Theory.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Бубнова И. А. Песня как зеркало государственной морали и инструмент конструирования мировоззрения личности // Вопросы психолингвистики. 2020. № 3 (45). С. 28–40.  
DOI: 10.30982/2077-5911-2020-45-3-28-40

2. Стародубцева И. Ф., Хаит Г. А., Башкеева К. С. Советская массовая песня 1920–1940-х годов в зеркале эпохи // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: История и право. 2022. Т. 12, № 6. С. 224–232.  
DOI: 10.21869/2223-1501-2022-12-6-224-232

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

4. Бочкарева О. В. Рефлексивно-диалогический взгляд на музыкальное искусство советского периода 1930-1950-х гг. // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 1 (124). С. 225–233. DOI: 10.20323/1813-145X-2022-1-124-225-233

5. Дабеева И. П., Манько Т. В. Песни о войне в современной отечественной культуре: формы трансляции жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 19–26.  
DOI: 10.24411/2076-4766-2020-14003

*Информация об авторе:*

**Я. В. Глушаков** — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки.

Received / Поступила в редакцию: 26.01.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 15.02.2023

Accepted / Принята к публикации: 10.03.2023

## Музыкальная культура народов России

Научная статья

УДК 781.7

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.115-127



### Музыкально-фольклорные жанры свадьбы луговых мари

Алевтина Аркадьевна Войтович

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,  
г. Петрозаводск, Россия,  
alevtina.cons@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1867-1334>

**Аннотация.** Традиционная свадьба луговых мари *суйан* — многоэтапный обрядовый комплекс, состоящий из различных ритуальных действий, растянутых во времени и совершаемых в определённой последовательности. В ней аккумулируются многие аспекты духовной культуры мари: сакрально-магические обрядовые элементы, символика традиционной одежды, пищи, поэтики, музыки, танца, а также семантика древнего языческого мышления. В рамках данной статьи рассматриваются музыкально-фольклорные жанры свадьбы луговых мари, чётко выделенные в свадебном ритуале и являющиеся частью акустического кода.

Акустический код лугомарийской свадьбы характеризуется развёрнутой системой интонационного поведения участников ритуала и включает в себя словесные жанры — молитвы-благопожелания, произносимые *картом* (жрецом); музыкальные жанры — свадебные песни *суйан муро* и *почёш муро*, исполняемые поезжанами (участниками свадебного поезда) со стороны жениха и невесты, наигрыши на ритуальных инструментах — *шуйыр* (волынке) и *тумыр* (барабане), строго закреплённые в структуре обряда; музыкально-хореографические жанры, представленные сольными плясками главных персонажей обряда и массовыми танцами поезжан. В музыкальный код традиционной свадьбы луговых мари органично входит корпоромузыка: звенящие подвески на свадебных костюмах поезжанок, притопывание, хлопанье в ладоши, возгласы, гайканье, свист участников свадьбы. Особенности проведения ритуала с его музыкальной составляющей позволяют отнести свадьбу луговых мари к типу «свадьбы-веселья», характерного для культуры народов Поволжья.

**Ключевые слова:** свадьба луговых мари, музыкально-фольклорные жанры, свадебные песни, молитвы, пляски

**Для цитирования:** Войтович А. А. Музыкально-фольклорные жанры свадьбы луговых мари // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 115–127.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.115-127

**Благодарности:** Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 19-18-00414 («Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы»).

## Musical Cultures of Russia

Original article

### Folk Music Wedding Genres of the Meadow Maris

Alevtina A. Voitovich

*Petrozavodsk State Glazunov Conservatory,  
Petrozavodsk, Russia,*

*alevtina.cons@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1867-1334>*

**Abstract.** The traditional weddings of the Meadow Maris, known as *süàn* is a multiphase ritualistic complex consisting of various ritual actions extended in time and carried out in a definite succession of events. Many aspects of the Mari spiritual culture accumulated in them: the sacred-magical ritual elements, the symbolism of traditional clothes, food, poetry, music, and dance, as well as the semantics of ancient pagan thinking. The present article examines the folk music genres of the weddings of the Meadow Maris concisely specified in the wedding ritual and being a part of the acoustic code.

The acoustic code of the Meadow Mari wedding is characterized by an unfolded system of intonational behavior of the participants of the ritual and includes verbal genres — prayers and expressions of good will pronounced by the *kart* (the priest); musical genres — the wedding songs *süàn múro* and *pochésh múro*, performed by the participants of the wedding procession, from the directions of the bridegroom and the bride, folk tunes played on ritual instruments — the *shúvyr* (bagpipe) and the *túmyr* (drum) strictly established in the structure of the ritual; and musical-choreographic genres presented by solo dances of the main characters of the ritual and mass dances of the participants of the wedding procession. The musical code of the traditional wedding of the Meadow Maris organically includes “corpora music”: sounding pendants on the wedding costumes of the female participants of the wedding processions, stamping in rhythm, clapping hands, exclamations, interjections, and whistling all carried out by the participants of the weddings. The peculiarities of conducting rituals with their musical components make it possible to classify the weddings of the Meadow Maris to the type of “merry weddings” characteristic to the cultures of the peoples of the Volga embankments.

**Keywords:** weddings of the Maris, folk music genres, wedding songs, prayers, dances

**For citation:** Voitovich A. A. Folk Music Wedding Genres of the Meadow Maris. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 115–127. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.115-127

**Acknowledgments:** The work has been carried out with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF), project number 19-18-00414 (“The Soviet Present Day: Forms of Cultural Recycling in Russian. Art and the Aesthetics of Everyday Life. From the 1990s to the 2010s”).

## Введение

Луговые мари — этническая общность, расселённая в регионе Среднего Поволжья<sup>1</sup>. Исследователи отмечают неоднородность материальной и духовной культуры луговых мари, выделяя три

локальные группы: *сёрнурскую, йошкар-олинскую и моркинскую*<sup>2</sup>. Первая из них проживает на северо-востоке республики Марий Эл и прилегающих районах Кировской области, вторая — в центральной, а третья — в юго-восточной части республики Марий-Эл (ил. 1).



Ил. 1. Карта Республики Марий Эл<sup>3</sup>

Il. 1. Map of the Republic of Mari El

<sup>1</sup> Большая часть луговых мари проживает на территории Республики Марий Эл компактными территориальными группами. Каждая из них имеет локальные особенности культуры, которые проявляются в различии говоров, традиционных костюмов, головных уборов.

<sup>2</sup> Смирнов К. А. Олык марий муро. Песни луговых мари. Йошкар-Ола, 1955. С. 3; Песни луговых мари. Ч. 1. Обрядовые песни / сост. Н. В. Мушкина. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2011. С. 5. (Свод марийского фольклора); Молотова Т. Л. Марийский народный костюм. Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1992. С. 12.

<sup>3</sup> Карта Республики Марий Эл. URL: <http://photos-of-nature.ru/MariyElmap.htm> (дата обращения: 06.03.2023). На карте территория проживания сёрнурских мари обозначена красным цветом, йошкар-олинских мари — синим, моркинских мари — жёлтым, горных мари — зелёным.

Свадебная традиция каждой из этих групп имеет свои особенности, что выражается в сценарии обряда, терминологии, костюмах участников свадьбы, а также в музыкальном языке ритуала.

Традиционная свадьба луговых мари — *сү́ан*<sup>4</sup> — является одним из наиболее ярких проявлений этнической культуры мари. Она сохранила множество архаичных элементов и до сих пор занимает особое место в духовной культуре народа.

Акустический код свадьбы луговых мари характеризуется развёрнутой системой интонационного поведения участников ритуала и включает в себя словесные жанры — молитвы, благопожелания; музыкальные жанры — песни, наигрыши на инструментах; музыкально-хореографические жанры — пляски и танцы.

### Песенное оформление мари́йской свадьбы

Сегодня трудно говорить о том, какие свадебные жанры являются архаичными, а какие более поздними, заимствованными. Известный мари́йский фольклорист К. Четкарёв предполагал, что свадебные плясовые песни существовали у мари ещё до начала XVII века<sup>5</sup>.

В целом система музыкально-фольклорных жанров свадьбы луговых мари соответствует общемари́йской. Однако

в традиции луговых мари в отличие, например, от восточномари́йской, сильную позицию занимают песни, оформляющие саму свадьбу, а песни предсвадебного и послесвадебного этапов представлены значительно меньше.

Вокально-инструментальные жанры свадьбы луговых мари чётко обособлены. Несмотря на общий для всех жанров гемитонный или ангемитонный лад, свадебные песни выделяются на стилистическом и структурном уровнях [1, с. 34]. В отличие от прибалтийско-финской традиции, где единство слова и напева обозначается одним термином — *laulu*, у мари́йцев существуют два понятия: *сем* — напев и *му́ро* — песня.

В традиции луговых мари *сү́ан сем* (свадебный напев) исполняется только во время свадьбы (то есть на этот напев не могут распеваться поэтические тексты, например, гостевых или рекрутских песен). Напев *сем* может воплощаться как в вокальной форме — в песне, так и в инструментальной — наигрыше. Именно свадебный напев — *сү́ан сем* занимает в свадебном ритуале луговых мари важное место и является главным носителем обрядовой функции. Поэтические же тексты свадебных песен конкретизируют эту функцию применительно к той или иной обрядовой ситуации [2, с. 118]. Из всего комплекса обрядовых напевов в каждой локальной традиции можно

<sup>4</sup> Мари́йский термин *сү́ан* функционально и фонетически схож с названием удмуртского свадебного ритуала — *сюан* (удм. сюан — свадьба). Видный удмуртский этномузыковед И. Нуриева отмечает, что термины *сү́ан/сю́ан* имеют тюркское происхождение и близки к корню *süjün* — «радоваться», *süjünči/süjüneč* — «радость, радостная весть; вестник, принесший радостную весть». См.: Нуриева И. М. Удмуртская музыкально-песенная традиция: специфика жанрообразования и функционирования: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2014. С. 289.

<sup>5</sup> Мари́йские народные песни / сост. В. Коукаль; вступ. статья К. Четкарёва. Л.; М.: Музгиз, 1951. С. 30.

выделить главный, маркирующий свадьбу в целом. Об этом свидетельствуют экспедиционные материалы автора (пример № 1).

Пример № 1

«Сүан толеш, сүан толеш»<sup>6</sup>  
(«Свадьба идёт, свадьба идёт»)

Example No. 1

*Süan tolesh, Süan tolesh*  
(*The Wedding is Coming, the Wedding is Coming*)



Вопрос о жанровой классификации свадебных песен мари неоднократно затрагивался в научной литературе. В исследованиях, предпринятых учёными в 1950–1980-е годы, песенный материал марийской свадьбы систематизировался по обрядовому принципу [3, с. 105]. Одна из последних жанровых классификаций свадебных песен, выдвинутых М. Мамаевой, подразделяет весь корпус песен, исполняемых во время свадьбы, на «песни рода жениха» и «песни рода невесты»<sup>7</sup>. Однако в марийской традиции по сравнению, например, с удмуртской<sup>8</sup>, песенные напевы рода жениха и рода невесты могут не иметь столь существен-

ных различий, если жених и невеста — представители одной локальной группы луговых мари. В этом случае свадебные песни исполняются на один напев, но разными составами исполнителей и с разными поэтическими текстами. Если же молодые — представители различных локальных групп, то песни «рода жениха» и «рода невесты» существенно отличаются друг от друга мелодическим, ритмическим, ладовым содержанием, а в некоторых случаях даже манерой исполнения.

Практически весь свадебно-обрядовый комплекс луговых мари сопровождается песнями ансамблевого исполнения. Сольные песни невесты зафиксированы в локальной традиции моркинских мари, а у сёрнурских и йошкар-олинских мари были распространены песни, которые исполнялись только главными чинами свадьбы — *тулáче* (свахой) и *савуш* (дружкой).

В традиции луговых мари отсутствуют свадебные причитания [4, с. 12]. Общее типологическое сходство со свадебными песнями финно-угорских народов мы находим только в исполнении невестой горестных песен на лирические напевы — *ойгáн му́ро* во время предсвадебного обряда *й́дыр ончыл й́ймö*<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Материалы фольклорной экспедиции автора. Песня записана в деревне Ивансола Куженерского района Республики Марий Эл в 2022 году от Евгения Анисимовича Каменщикова.

<sup>7</sup> Мамаева М. Н. О систематизации марийских свадебных песен // Финно-угроведение. 2008. № 2. С. 39.

<sup>8</sup> Нуриева И. М. Удмуртская музыкально-песенная традиция: специфика жанрообразования и функционирования: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2014. С. 292.

<sup>9</sup> Предсвадебный обряд *й́дыр ончыл й́ймö* (досл.: «пить перед девушкой») был распространён только в локальной традиции моркинских мари. Специфика обряда заключается в том, что накануне назначенного дня свадьбы, а иногда и в день свадьбы, в отдельном доме устраивался девичник, где невеста прощалась со своими друзьями и подругами. См.: Мушкина Н. В. Собрание народных песен Тимофея Евсеева // Музейный вестник. 2012. № 6. С. 157.



Кружева к платью недошитыми остаются,  
Дошейте и носите.  
Тесьма к шарпану недошитой остаётся,  
Вы дошейте и носите.  
Позумент к нашмаку недошитым остаётся,  
Вы дошейте и носите.  
Друг, с которым была три года, остаётся,  
Вы дружите и играйте<sup>10</sup>.

Свадебные напевы начинали звучать во время обрядов сватовства — *ўдырым йўктымаиш, ўдыр йўмаиш* (букв.: «наполить девушку»), которая в знак согласия на замужество должна была выпить вина). *Сольные песни тулаче* (свахи), в которых сообщалось о цели визита, исполнялись после ритуального стола.

Чтобы тебя сосватать,  
Семьдесят вёрст прошла.  
Если тебя сосватаю,  
Буду хозяйкой двенадцати пар<sup>11</sup>.

Ритуальные действия предсвадебного обряда *ўдыр арка йўмаиш* (букв. «невестино вино пить»), сопровождались исполнением *каласыме муро* (песен-сказываний), *кужу муро* (длинных песен) подругами невесты, и горестных песен — *ойган муро* — невестой<sup>12</sup>.

Коммуникативно-обменная линия ритуала воплощается в исполнении свадебных песен — *сўан муро*<sup>13</sup> — поезжанами со стороны жениха (*сўан вате-марий-влак*) и песнями *почэш муро*<sup>14</sup> со стороны невесты (*почэш кайыше вате-марий-влак*).

Напев *сўан муро* выступает в качестве напева-формулы и обладает статусом устойчивого музыкального маркера (единая ритмическая структура напева, его звуковысотная организация и композиционное строение). Выстраивая сложную драматургию свадебного обряда, *сўан муро* звучит с предсвадебных ритуалов в доме невесты до послесвадебных ритуалов в доме жениха (пример № 1).

Ещё один свадебный напев — *почэш муро* (*почэш* — букв. «вслед, за»), звучит в день свадьбы в исполнении родственников невесты на свадебном пиру в доме жениха.

Переходные моменты ритуала также маркировались свадебными песнями. Они исполнялись главными свадебными чинами во время замены головного убора невесты, увода молодых на первую брачную ночь. Но в настоящее время эти песни практически не звучат, а локальные версии напевов утрачены<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Научно-рукописный фонд Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории. Оп. 1. Д. 2196. С. 352. Записано в деревне Азьял в 1907 году.

<sup>11</sup> Материалы фольклорной экспедиции автора. Песня записана в деревне Кучанур Сернурского района Республики Марий Эл в 2017 году от Евдокии Поликарповны Самарцевой.

<sup>12</sup> На следующий день после сватовства невеста с подругами обходила всех своих родственников и односельчан с приглашением испить «невестино вино».

<sup>13</sup> *Сўан муро* исполнялись поезжанами со стороны жениха: во время сборов свадебного поезда в доме жениха, по дороге к дому невесты, на свадебном пиру в доме невесты (у ворот, во дворе, в доме, во время обхода родственников), перед отъездом свадебного поезда из дома невесты и прибытии в дом жениха.

<sup>14</sup> *Почэш муро* исполнялись поезжанами со стороны невесты на свадебном пиру в доме жениха (перед домом, во дворе, в доме).

<sup>15</sup> Например, песни, исполняемые во время замены девичьего головного убора на женский, «растворились» среди лирических, шуточных и игровых. Единичные музыкальные образцы сохранились в опубликованных сборниках. По данным экспедиций 1997–2013 годов, старшее поколение практически не помнит их.

Свадебные песни, как и календарные, звучат в основном на открытом воздухе и исполняются громким, форсированным звуком. Голос и звук, наделяемые в традиционной культуре магической силой, выполняют функцию оберега и защищают молодых от злой и нечистой силы.

Одним из специфических звуковых элементов свадебных песен является выкрикивание асемантических слов (слогов).

Оп, оп, оп, оп,  
Ори-ори-оп,  
Ори-ори-оп,  
Оп, оп, оп, оп<sup>16</sup>.

Их произносят участники свадебного поезда — *сўанмарий* (досл. «свадебные мужчины») между песенными строфами.

Промежуточное положение между собственно словесными и вокальными жанрами в свадьбе луговых мари занимают молитвы — *кумáлтыш мут*, обращённые к верховным богам марицев — Ош Кугу Юмо, Шочын ава и др.

Моления как сакральный акт общения с духами земли, воды, природы занимали очень важное место в традиционной культуре земледельческих народов Поволжья (мордвы, марицев, удмуртов, чувашей) [5, с. 123]. Ритуальные молитвы, содержащие просьбы о благополучии и благосостоянии новой семьи, произносят либо жрец — *карт кугызá*, либо свадебный голова — *сўáнвуй* — в доме невесты перед ритуальным столом и при благословении молодых перед отъездом из родительского дома.

Молитвы-благопожелания произносятся в определённом ритме с использованием элементов кинетики (поглаживание бороды). Интонационная сторона молитв отличается от обыденной речи. Они скандируются мелодизированным речитативом с секундовыми и терцовыми (иногда квартовыми) подъёмами в свободном речевом ритме. При их произношении интонация базируется на квинтовом или квартовом скачке от низкого безударного к высокому ударному слогу.

### Инструментальное оформление мари́йской свадьбы

Музыкальный код свадьбы луговых мари предполагает обязательное использование музыкальных инструментов.

В инструментальной музыке труднее выделить универсальные структурные и функциональные признаки, по которым можно сгруппировать наигрыши. Мы учитываем особенности музыкальных инструментов: их строй и акустические возможности, тембр, исполнительскую технику, а также сферы применения. Мы разделили наигрыши на функционально-тематические группы. Это произведения, рождённые во взаимодействии с песней и движением, сопровождающие движение свадебного поезда, танец дружки, песни поезжан и чисто инструментальные наигрыши<sup>17</sup>.

Звуковой фон мари́йской свадьбы, её темброфонический характер определяли *шўвыр* (волынка) (ил. 2) и *тўмыр* (барабан) — обязательные ритуальные инструменты традиционной свадьбы.

<sup>16</sup> Войтович А. А. Свадебный обряд луговых (сёрнурских) мари. URL: <https://www.culture.ru/objects/2986/svadebnyi-obryad-lugovykh-se-rnurskikh-mari> (дата обращения: 25.01.2023).

<sup>17</sup> В нашей коллекции имеются записи свадебных наигрышей, которые исполняются на традиционном мари́йском аэрофоне *шўвыр* (волынка), мембранофоне *тўмыр* (барабан) и на *марла́ гармонь* (гармонь по-мари́йски).



Ил. 2. Исполнитель на традиционном инструменте шүвыр (волынка) Евгений Анисимович Каменщиков. Материалы фольклорных экспедиций 2022 года (фото автора)

Il. 2. A Performer on the Traditional Instrument, the Shüvyr (Bagpipe) Evgeny Anisimovich Kamenshchikov. Materials from the Folk Music Expeditions of 2022 (photo by the author)

Вплоть до 80-х годов XX века *шүвыр* (волынка) ассоциировалась в традиционной культуре мари с обрядами жизненного цикла. Об архаичности инструмента и его использовании во время семейно-обрядовых праздников мари мы узнаём из публикаций европейских и русских исследователей XVII–XIX веков: в «Описаниях...» Адама Олеария и Герарда Фридриха Миллера<sup>18</sup>. Неоднократное упоминание о «пузыре», функционирую-

щем в качестве участника свадебного обряда, мы находим в «Записках...» Александры Фукс<sup>19</sup> и Пьетро Стефано Сомье [6, с. 124].

Волеыночные наигрыши были строго закреплены в структуре свадебного обряда. По традиции, все обрядовые перемещения невесты сопровождалось звучанием волынки, её звуками маркировались также определённые моменты свадебного ритуала (переодевание невесты, увод молодых на первую брачную ночь). Об этом свидетельствуют данные Т. Ефремова, который перечисляет специальные ритуальные наигрыши, звучащие на свадьбе: «при начале свадьбы», «при выезде свадебного поезда за невестой», «у ворот невесты», «во дворе невесты», «при проезде поезда деревней», «пляска свахи» (с хлопанием в ладоши), «кок пачаш» — двухкратная (с двойным хлопанием в ладоши)<sup>20</sup>.

Наигрыши на *шүвыр* подразделяются на сугубо инструментальные, вокально-инструментальные и инструментально-танцевальные. В их основе лежит характерная для определённой локальной традиции формульная структура, которая импровизационно варьируется исполнителями. Наигрышам свойственны строгая ритмическая пульсация, чёткая периодичность, звукоряд, определяемый строем инструмента (в традиции на мариийской волынке играют только сольно), специфические мелодические обороты, роднящие их с песенными свадебными напевами той или иной локальной традиции (пример № 2).

<sup>18</sup> История марийского края в документах и материалах. Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1992. С. 454.

<sup>19</sup> Там же. С. 487.

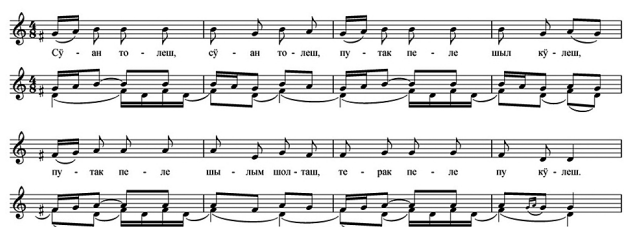
<sup>20</sup> Ефремов Т. Е. Шүвырзö кугыза / Старик-волынищик. Избранные труды по марийской инструментальной музыке / сост. О. М. Герасимов; Колледж культуры и искусств им. И. С. Палантая. Йошкар-Ола, 2015. 60 с.

Пример № 2

«Сўан толеш, сўан толеш»  
 («Свадьба идёт, свадьба идёт»)<sup>21</sup>

Example No. 2

*Süan tolesh, Süan tolesh*  
 (*The Wedding is Coming, the Wedding is Coming*)



О значимости *шўвыр* в традиционной свадьбе луговых мари мы можем судить по документам, сохранившимся в рукописном фонде МарНИИ. Это описание свадьбы, сделанное известным сернурским краеведом Василием Михайловичем Мамаевым в 1899 году: «Когда все поезжане зашли в дом, мой брат зажёт свечу, а сват Овиш Максым прочитал молитву. Затем савуш (дружка) стал всех сажать за стол, угощать обрядовой едой и квасом. Когда все угостились, кугывене Миклуш дал указание играть на волынке и барабане. Музыканты встали в центре дома, вокруг них расположились все остальные поезжане. Первым запел савуш, подняв свою плётку наверх, он спел лудыш муро (песня-наставление поезжанам): <...>

После того как он спел песню, он начал кричать:

— Оть-оть-оть! Оть-оть-оть! Оть-оть-оть!

Далее он взмахнул плетью в сторону свадебных женщин, чтобы они подхватили его. Затем савуш вывел одну из свадебных женщин, поставил её напротив

музыкантов, вывел мужчину, поставил напротив женщины. Они три раза покрутились вокруг музыкантов, савуш подал квас. Мужчина с левого боку от савуш взял левой рукой кружку кваса, а женщина с правой стороны от савуш взяла в правую руку кружку кваса. Приседая в такт музыке, свадебщики подошли к музыкантам, в это время савуш придерживал мужчину и женщину за плечи. Но с первого разу савуш не давал им подойти к музыкантам, отводил их обратно к столу. И только на третий раз свадебщики подали кружки с квасом музыкантам. Во время того как они пили, свадебщики пели и пританцовывали (лўнгалташ). Затем свадебщиков с кружками савуш проводил вновь к столу, чтобы они приплясывали у стола. Свадебная женщина, приложив одну руку к поясу, а другую держа наверху, приплясывала под звуки музыки. Мужчина, раскинув обе руки, плясал, встав напротив свадебной женщины. Так они обошли вокруг музыкантов 3 раза. Затем свадебная женщина вернулась на место за стол, а мужчина, ещё немного поплясав, растворился в толпе. Свадебные женщины начали петь»<sup>22</sup>.

Столь подробное описание обрядовых действий раскрывает неразрывность музыкального и кинетического кодов в свадебном ритуале.

Инструментальный ансамбль *шўвыр* — *тўмыр* (волынка — барабан) в свадьбе луговых мари является традиционным. Во многих поэтических текстах свадебных песен упоминается дуэт *шўвыр* — *тўмыр*:

<sup>21</sup> Материалы фольклорной экспедиции автора. Наигрыш и песня записаны в деревне Ивансола Куженерского района Республики Марий Эл осенью 2022 года от Евгения Анисимовича Каменщикова и Веры Алексеевны Каменщиковой.

<sup>22</sup> Научно-рукописный фонд Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории. Оп. 1. Д. 116. С. 187.

Бейте в барабаны,  
Играйте в волынки.  
Бейте, играйте,  
Свадьбу начинайте.  
Спойте, мужчины,  
Спляшите, женщины.  
Волынка, барабан — хорошо играйте,  
Дружка, не подведи!<sup>23</sup>

Свадебные музыканты обладали особым социальным статусом. За сопровождение свадьбы *шўвырзо* и *тўмырзо* награждались вышитыми рубашками или полотенцами. Обязательное участие музыкантов в свадебной церемонии объясняется тем, что звучанию традиционных инструментов, согласно дохристианским воззрениям, приписывалась способность задабривать мифологических покровителей и предков, с одной стороны, и нейтрализовать злых духов, с другой.

В настоящее время, к сожалению, приуроченность волыночных наигрышей к определённым эпизодам обрядов жизненного цикла уже утрачена. Но волынка живёт в традиции, как и существует потребность людей обращаться к *шўвыр* в определённое время и при определённых обстоятельствах.

Сегодня «ведушим» инструментом свадьбы луговых мари является гармонь (*марла гармонь*<sup>24</sup>). Она вошла в обиход марийцев в начале XX века и прочно закрепилась в структуре свадебного обряда. В настоящее время ни одна марийская свадьба не обходится без звучания гармони.

Анализ и наблюдения над инструментальными свадебными наигрышами свидетельствуют о том, что в гармошечной традиции происходит процесс инструментальной интерпретации песенного материала (то есть перехода песенных мелодий на инструментальную «почву»), а в волыночной традиции, наоборот, многие инструментальные наигрыши трансформируются в песенные версии.

В музыкальный код традиционной лугово-марийской свадьбы органично входит и корпоромузыка (согласно терминологии Мациевского). Это свист и возгласы поезжан, хлопанье в ладоши и ритмические притопывания в такт музыке. Обилие звенящих подвесок на свадебных костюмах *сўанв́ате* (поезжанок) также усиливают звуковой колорит свадьбы.

Музыкальная «полифония» марийской свадьбы дополняется звучанием идиофонов — колокольчиков и бубенчиков, которые подвешиваются на специальный атрибут, используемый дружкой — *сў́ан лў́ниш* (свадебная плётка) (ил. 3).

### Ритуальный свадебный шум и пляски

Специально создаваемый громкий шум на свадьбе, с одной стороны, свидетельствует о богатстве и величии жениха, с другой стороны, оберегает молодых от тёмных сил и злых духов. О ритуальном шуме в свадебной традиции мари писали этнографы XIX века: «Все ходят, бурлят, стучат... но вот раздаются нестройные

<sup>23</sup> Войтович А. А. Свадебный обряд луговых (сёрнурских) мари. URL: <https://www.culture.ru/objects/2986/svadebnyi-obryad-lugovykh-se-rnurskikh-mari> (дата обращения: 25.01.2023)

<sup>24</sup> *Марла гармонь* (термин О. М. Герасимова) — «гармонь по-марийски». В марийской традиции существует множество разновидностей *марла гармонь*. В 1994 году автором записаны наигрыши на *марла гармонь* с двенадцатью клавишами в правой и восьмью кнопками в левой руке.



Ил. 3. Свадебные костюмы луговых (звениговских) мари.  
Материалы фольклорных экспедиций 2022 года  
(фото автора)

Il. 3. Wedding Costumes of the Meadow (Zvenigovo) Maris.  
Materials from the Folk Music Expeditions of 2022  
(photo by the author)

звуки музыки и среди всеобщей толкотни и давки начинается пляска, сопровождающаяся всеобщим хлопаньем в ладоши. При этом каждый затягивает, кто во что горазд, песню, начинающуюся со звуков “ой, ай, ой” и оканчивающуюся теми же самыми звуками. Такой же шум сопровождает свадебный поезд. Едут верхом на лошадях, причём каждый притворяется напившимся донельзя, качаются во все

стороны, поют, орут во всё горло под нестройные звуки барабанов и пузырей»<sup>25</sup>.

Ударно-шумовые компоненты в мари́йской свадьбе являются доминирующими. Этим объясняется манера громкого пронзительного пения *сўанв́ате* (поезжанок).

Музыкально-хореографический и кинетический код свадьбы представлен плясками дружки, массовыми танцами поезжан на протяжении всего обряда, сольными плясками свата и свахи.

Свадебные танцы луговых мари долгое время исполнялись под звуки волынки и были спокойными и неторопливыми. С появлением гармони танцы стали более энергичными. В настоящее время доминирующим движением мужской хореографии является ритмичная дробь с темпераментным покачиванием корпуса из стороны в сторону. Женская хореография отличается пластичностью и мягкостью движений рук. Для обозначения женской свадебной пляски существует специальная народная терминология — *чўчкаш* (букв. — трястись) и *лўнгаш* (качаться).

Особым танцевальным мастерством выделялся дружка — *савўш*, танцы которого отличались техничностью, эмоциональностью и импровизационным характером. Информанты подчёркивали, что на богатые и пышные свадьбы в качестве дружки специально приглашали самых лучших танцоров, которых в народе называли мастерами танцев — *мастáр кўрштышо*<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Марийская музыкальная культура: библиографический указатель (1756–1930) / сост. М. А. Ключева. Йошкар-Ола: Изд-во Мар. гос. ун-та, 2011. 136 с.

<sup>26</sup> Войтович А. А. Свадебный обряд луговых (сёрнурских) мари. URL: <https://www.culture.ru/objects/2986/svadebnyi-obryad-lugovykh-se-rnurskikh-mari> (дата обращения: 25.01.2023).

Пляска и сегодня занимает значительное место в сложном обрядовом комплексе марийской свадьбы. Однако ритуально-магические функции свадебных песен, инструментальных наигрышей уже утеряны. Они выполняют преимущественно увеселительную функцию.

### Заключение и выводы

Итак, музыкально-фольклорное наполнение свадьбы луговых мари предстаёт в виде широкого спектра звуковых «полей»<sup>27</sup>. Это *солные* песни свахи — *тулаче му́ро*, песни подруг невесты — *каласыме му́ро* (песни-сказывания), *кужу́ му́ро* (длинные песни), *ойга́н му́ро* (песни о горе) — в предсвадебный период; свадебные песни поезжан со стороны жениха — *съя́н му́ро*, песни поезжан со стороны невесты — *почёш му́ро*, молит-

вы-благопожелания — *кума́лтыш мут*, традиционные наигрыши на ритуальных музыкальных инструментах — *шувёр* (волынка), *ту́мыр* (барабан), гармонь — во время свадьбы. Каждый из этих жанров при сольном или ансамблевом воплощении участвует в «выстраивании» музыкальной драматургии свадебного обряда.

Специфика музыкального оформления свадьбы луговых мари выражена в равнозначном участии двух родов, преобладании вокально-инструментального начала, наличии корпоромузыки, кинетических и хореографических форм традиционного фольклора. Особенности проведения ритуала с его музыкальной составляющей позволяют отнести свадьбу луговых мари к типу «свадьбы-веселья», характерного для культуры народов Поволжья<sup>28</sup>.

### Список источников

1. Войтович А. А. О доминирующей роли одной звуковысотной структуры в песенной традиции луговых (сернурских) мари // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 3. С. 33–43. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.033-043
2. Мушкина Н. В. Обрядовые песни луговых и восточных мари в записях Я. А. Эшпая // Финно-угроведение. 2021. № 62. С. 111–124. DOI: 10.51254/2312-0312\_2021\_62\_11
3. Мушкина Н. В. Вклад К. А. Смирнова в марийскую фольклористику (к 105-летию со дня рождения) // Финно-угроведение. 2022. № 63. С. 101–108. DOI: 10.51254/2312-0312\_2022\_63\_10
4. Кондратьев М. Г. О теории национальной музыки: к методологии сравнительного изучения фольклорных музыкально-поэтических систем // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 8–19. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.008-019
5. Нуриева И. М. Удмуртские родовые напевы: к проблеме идентификации и реконструкции // Этнографическое обозрение. 2019. № 3. С. 123–134. DOI: 10.31857/S086954150005292-1

<sup>27</sup> Швецова В. А. Музыкально-фольклорные жанры свадьбы беломорских карел // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 57.

<sup>28</sup> Ефименкова Б. Б. Свадебные песни и причитания как один из кодов ритуала // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: тез. докл. науч.-практ. конф. 25–28 апреля 1988 года. В 2 ч. Ч. 1. М.: МГПИ, 1988. С. 153.

6. Васканова Н. А., Иванов А. Г. Марийская семья в описаниях иностранцев XIX — начала XX веков // Вестник Марийского государственного университета. Серия Исторические науки. Юридические науки. 2020. Т. 6, № 2. С 121–127.  
DOI: 10.30914/2411-3522-2020-6-2-121-127

*Информация об авторе:*

**А. А. Войтович** — ведущий специалист сектора традиционной музыки научной библиотеки.

## References

1. Voitovich A. A. About the Dominating Role of One Pitch Structure in the Song Traditions of the Field (Sernur) Mari. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 33–43. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.033-043
2. Mushkina N. V. Ritual Songs of Meadow and Eastern Mari in the Records of Y. A. Eshpai. *Finno-Ugric Studies*. 2021. No. 62, pp. 111–124. (In Russ.)  
DOI: 10.51254/2312-0312\_2021\_62\_116
3. Mushkina N. V. K. A. Smirnov's Contribution to Mari Folklore Studies (to the 105th Anniversary of His Birth). *Finno-Ugric Studies*. 2022. No. 63, pp. 101–108. (In Russ.)  
DOI: 10.51254/2312-0312\_2022\_63\_10
4. Kondrat'ev M. G. About the Theory of National Music: Towards a Methodology of Comparative Study of Musical and Poetic Folklore Systems. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 8–19. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.008-019
5. Nurieva I. M. Udmurt's Clan Tunes: on the Issue of Identification and Reconstruction. *Etnograficheskoe obozrenie [Ethnographic Review]*. 2019. No. 3, pp. 123–134. (In Russ.)  
DOI: 10.31857/S086954150005292-1
6. Vaskanova N. A., Ivanov A. G. Mari Family in the Descriptions of Foreigners of the XIX – early XX Centuries. *Vestnik of the Mari State University. Chapter "History. Law"*. 2020. Vol. 6, No. 2, pp. 121–127. (In Russ.) DOI: 10.30914/2411-3522-2020-6-2-121-127

*Information about the author:*

**Alevtina A. Voitovich** — Leading Specialist of the Traditional Music Sector of the Research Library.

Поступила в редакцию / Received: 21.02.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 03.03.2023

Принята к публикации / Accepted: 10.03.2023



## Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.128-139



### Межпарадигмальность как состояние современной музыкальной культуры\*

Татьяна Борисовна Сиднева

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,  
г. Нижний Новгород, Россия,  
tbsidneva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>*

**Аннотация.** В статье обсуждается проблема «рубежного» состояния современной музыкальной культуры, в которой сосуществуют и активно взаимодействуют различные парадигмы художественного опыта, возникшие и утвердившиеся в разные периоды истории. Культурная парадигма понимается как сложная иерархическая целостность, образованная внутренним единством идей, интуиций, чувствований, пронизывающих всю вертикаль жизни. На высшем уровне парадигмального обобщения находятся классическая и неклассическая универсальные модели культуры, имеющие локально-историческое и метаисторическое измерения. Внутренне неоднородная классическая парадигма отражает востребованность творческой установки на ясность, завершённость, совершенство, рационально постижимый порядок и гармонию. Неклассическая парадигма, обозначившаяся в музыкальном творчестве от первых модернистских опытов до постмодернистских игр с ближайшим и отдалённым прошлым, воплощает установку на «слом» традиции, преодоление инерции прошлого, радикальные эксперименты в сфере звука и его организации. На фоне «усталости» от постмодернизма на рубеже XX–XXI веков в музыкальной науке широко обсуждаются такие понятия, как постпостмодернизм, метамодернизм, постнонклассика, декларирующие выход к новым стратегиям искусства. В то же время ни одна из претендующих на парадигмальную значимость тенденций не отражает целостной картины музыкального искусства в его эстетической, стилевой, языковой множественности. Возможно, значимой причиной этого является пребывание в одновременности различных моделей творчества. На этом пути представляется закономерным рассмотреть пограничные художественные явления в русле взаимодействия парадигм. Для определения актуальных процессов в музыкальной культуре обосновывается продуктивность введения термина «межпарадигмальность».

---

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

Среди ключевых параметров межпарадигмальности автор статьи выявляет единовременную актуальность различных культурных модусов, эстетических ценностей, жанрово-стилевых моделей. Межпарадигмальность, фиксирующая открытость и подвижность границ между различными культурными моделями, согласуется с понятием кризиса, с идеей «креолизации» и «креолизированными системами» (определение Ю. Лотмана), терминологией «философии нестабильности» И. Пригожина. Вместе с тем именно межпарадигмальность, хаотизируя пограничные территории взаимодействия парадигм, применима к поискам целостного подхода к современным музыкальным реалиям.

**Ключевые слова:** межпарадигмальность, культурная парадигма, современная музыка, философия нестабильности, креолизированные системы

**Для цитирования:** Сиднева Т. Б. Межпарадигмальность как состояние современной музыкальной культуры // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 128–139. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.128-139

## ■ Music Scholarship in the Context of Culture ■

Original article

### Interparadigmality as a State of Contemporary Musical Culture

Tatiana B. Sidneva

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,  
Nizhny Novgorod, Russia,*

*tbsidneva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>*

**Abstract.** The aim of this article is to define the problem of the “laminary” state of contemporary musical culture, in which various paradigms of artistic experience that have emerged and established in different periods of cultural history coexist and actively interact with each other. The cultural paradigm is comprehended as a complex hierarchical integrity formed by an internal unity of ideas, intuitions, and feelings that permeate the entire vertical of life. The classical and non-classical universal models of culture with their local-historical and metahistorical dimensions are present at the highest level of paradigmatic generalization. The internally heterogeneous classical paradigm reflects the demand for a creative attitude towards clarity, completeness, perfection, rationally comprehensible order and harmony. The non-classical paradigm, marked in musical creativity from the first modernist experiments to the postmodernist playing with the near and distant past, manifests the setting of “breaking down” traditions, overcoming the inertia of the past, as well as bringing in radical experiments in the field of sound and its organization. Against the background of the “fatigue” from postmodernism at the turn of the 20th and the 21st centuries in music scholarship, there are broad discussions currently happening of such concepts as post-postmodernism, metamodernism, and postnonclassics, all of which assert a breakthrough toward new strategies of art. At the same time, none of these tendencies that lays claim to paradigmatic

significance reflects a holistic picture of the art of music in its aesthetic, stylistic, and linguistic plurality. Perhaps the important reason for this is the tendency to remain in the simultaneity of the different models of artistry. This way, it seems natural to examine the borderline artistic phenomena in the direction of interaction of paradigms. In order to determine the relevant processes in music culture, the productivity of the introduction of the term “interparadigmality” is substantiated. Among the key parameters of interparadigmality, the author identifies the simultaneous relevance of various cultural modes, aesthetic values, and genre-style models. Interparadigmality, which fixates the openness and mobility of the boundaries between different cultural models, corresponds with the concept of crisis (as being at the border), with the idea of “creolization” and “creolized systems” (the definition of Yuri Lotman), and the terminology of the “philosophy of instability” created by Ilya Prigozhin. At the same time, it is particularly interparadigmality, by bringing chaos to the borderline areas of paradigm interaction, which becomes applicable to the search for a holistic approach to contemporary musical realities.

**Keywords:** interparadigmality, cultural paradigm, contemporary music, philosophy of instability, creolized systems

**For citation:** Sidneva T. B. Interparadigmality as a State of Contemporary Musical Culture. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 128–139. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.128-139

**П**роблема продуктивного определения и оценки состояния актуального художественного пространства всегда находится в зоне острых дискуссий. Для современного музыкального творчества вопрос, в каких дефинициях можно именовать происходящее, является жизненно важным в процессе поиска адекватного понимания сложившейся культурной реальности. Сложность ситуации усугубляется тем, что сегодня сосуществуют и активно взаимодействуют различные жанрово-стилевые парадигмы художественного опыта, возникшие и утвердившиеся в разные периоды истории. Это взаимодействие обуславливает характерный эффект тотальной «рубежности», кото-

рый является едва ли не самой актуальной и притягательной проблемой музыкальной науки.

Характерно, что в разных сферах современного научного знания появляются идеи о необходимости «наведения межпарадигмальных мостов»<sup>1</sup> — создания мультипарадигмальных и междисциплинарных концепций, интегрирующих различные тенденции науки и отражающих нарастание сложности биологических, социальных и психологических систем. Стратегии преодоления «дефицита синтетических концепций»<sup>2</sup>, естественно, обусловлены общей логикой развития науки и стали закономерным результатом дискуссий о множественности исследовательских подходов. «Мульти-

<sup>1</sup> Сергиенко Е. А. Межпарадигмальные мосты // Психологические исследования. 2016. Т. 9, № 48. С. 8.

<sup>2</sup> Там же.

парадигмальность заключается именно в отказе от претензий на общезначимость той или иной парадигмы и признании если не равноценности парадигм, то, по крайней мере, права каждой из них на существование»<sup>3</sup>. Данная установка важна не только как «признание разных исследовательских подходов как равноправных и неконкурентных»<sup>4</sup>. Её значимость заключается в понимании того, что необходим выход к новому уровню понимания взаимодействия различных парадигм.

В зарубежной научной литературе широкое распространение получили термины *interparadigmality*, *multi-paradigm*, *cross-paradigm*, фиксирующие как интегративные процессы в различных сферах культуры, так и мозаическое соединение самостоятельных моделей (личности, поведения). Термин *cross-paradigm* прочно утвердился в теории систем как методологически необходимый при анализе сложных объектов, допускающих многообразие методов описания и обуславливающих гибридность понятийного аппарата [1, с. 14].

В теории искусства этот термин применяется при изучении «концептуальных инноваций в художественном языке» [2, с. 103], актуальных арт-практик, «постоянно порождая взаимодействие совершенно новых художественных парадигм, таких как компьютерное искусство, искусство искусственного интеллекта, био-

искусство и гибридное искусство человека и машины» [там же, с. 105].

Особенная ситуация сложилась в музыкознании. К сожалению, в применении к изучению музыки в целом и определению её современного состояния не сложилась традиция применения понятий «мультипарадигмальность», «межпарадигмальность», «кросс-парадигмальность» как методологических ключей познания. В то же время логика развития музыкальной науки приводит к пониманию продуктивности межпарадигмального подхода.

Безусловным подтверждением этого стали фундаментальные исследования, в которых фиксируется диалектика взаимосвязи различных традиций, жанрово-стилевых систем, музыкально-языковых моделей и т. д. Интересен в этом ряду труд И. Барсовой «Симфонии Малера». «Заново просмотренное и исправленное»<sup>5</sup> четвёртое издание книги вновь побуждает к обсуждению вопроса о границах «классического» и «неклассического» в художественном мышлении, да и в целом о процессе смены традиций искусства, эстетических ценностей, культурных модусов.

Очень важным моментом размышлений учёного о причинах неприятия Малера современниками является определение «ключевого вопроса в понимании малеровского стиля». В творчестве Малера исследователь видит «пример

<sup>3</sup> Шаров А. Н. Об основаниях мультипарадигмальности в науке об обществе // Социология науки и технологий. 2014. Т. 5, № 2. URL: <http://sst.nw.ru/wp-content/uploads/2017/02/ob-osnovaniyah-multiparadigmality-v-nauke-ob-obschestve.pdf> (дата обращения: 15.09.2022).

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 3.

трагического несоответствия между субъективными намерениями композитора и объективным творческим результатом»<sup>6</sup>. Это характерное «несоответствие» свидетельствует о высшей степени сложности взаимодействия «классического» и «неклассического», о многомерности их «контактов» и невозможности провести чёткую границу между двумя типами традиций. Примечательным является и замечание Барсовой о Гёте, «объединившем в своей картине мира динамизм аклассического образа и гармоничность классики»<sup>7</sup>.

Сходные умозаключения мы можем найти и многими десятилетиями ранее — например, в оценке творчества А. Скрябина Н. Бердяевым, который видел в композиторе несовпадение замыслов и их воплощений, «жертвенную предтечу» грядущей эпохи творчества, драматическое «наложение» конца «эпохи искупления» и начала неведомого пан-искусства и сверх-культуры<sup>8</sup>.

О жанрово-стилевой «пограничности», остроте пребывания на «рубежах» пишет А. Цукер. Один из ведущих современных исследователей массовых музыкальных жанров отмечает закономерность, согласно которой на грани столетий, «вблизи от круглых дат» процессы музыкального искусства «обнаруживают особую остроту и динамизм, сильнейшие жанровые и стилевые мутации, дестабилизирующие сложившуюся систему художественных видов»<sup>9</sup>.

Пограничные «территории» существуют на разных уровнях, взаимодействие разнонаправленных тенденций тотально пронизывает всю «вертикаль» композиции, порождая «рубежность» (нахождение «между») как свойство музыкального мышления. Характерным в этом отношении является исследование А. Рыжинского, который пишет не только о взаимодействии различных традиций в хоровом сочинении К. Пендерецкого «Утренья», но и о пронизывающей композицию интеграции парадигмально различных компонентов (духовное и светское, православие и католичество, традиционные церковные элементы и поставангардные приёмы хорового письма, усложнённые уникальной «спецификой звучания вербальных рядов» и т. д.) [3, с. 75].

Как видим, в фиксации «рубежных» состояний музыкального процесса, представленной в разной терминологии, за индивидуальными проектами и кажущимся локальным опытом скрываются некие общие закономерности.

Прежде чем обратиться непосредственно к обсуждению заявленной темы, отметим ещё один принципиальный момент. Т. Цареградская в фундаментальной монографии «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» отмечает среди наиболее актуальных для современной музыкальной науки вопросы: как можно назвать исходный музыкальный материал новейших композиций? какие вербальные характери-

<sup>6</sup> Там же. С. 10.

<sup>7</sup> Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 20.

<sup>8</sup> Бердяев Н. А. Философия свободы: Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 451–456.

<sup>9</sup> Цукер А. М. Вступая в XXI век. О жанровых мутациях в музыке рубежных периодов // Цукер А. М. Единый мир музыки. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК, 2003. С. 255.

ки могут быть адекватными актуальному композиторскому процессу? как приблизиться «к пониманию творческих интенций»?<sup>10</sup>

Продолжая логику размышлений о трудностях «проблемы наименования»<sup>11</sup>, вернёмся к вопросам, сформулированным в начале статьи: существует ли продуктивный путь оценки состояния актуального художественного пространства? в каких дефинициях можно именовать происходящее?

Теоретическая рефлексия музыкальной культуры последних десятилетий насыщена терминологией, заимствованной из весьма отдалённых сфер знания. На исходе прошлого столетия неким «утешительным призом» — той востребованной временем дефиницией, которая позволила сформулировать состояние особой подвижности музыкальной культуры, — стал термин «постмодернизм». Одно из объяснений этой спасительной миссии термина (и порождённого им разветвлённого постмодернистского лексикона) — тотальная эксплуатация дефиниции «постмодернизм» в определении самых разных событий в пространстве художественного опыта. Характерно замечание А. Амраховой: «Постмодернизм забронзовел»<sup>12</sup>, — определяющее направление научных поисков на обнаружение «постмодернистских» признаков в любом современном музыкальном произведении.

Известная «усталость» от постмодернизма в рефлексиях об актуальных

реалиях искусства вызвала к жизни новый всплеск терминотворчества: постпостмодернизм, метамодернизм, постнеклассика — и ещё более обострила необходимость поиска единых оснований происходящего. На этом пути представляется закономерным выйти на уровень парадигмальности и рассмотреть пограничные художественные явления в русле *взаимодействия культурных парадигм*.

Культурная парадигма понимается как сложная иерархическая целостность, образованная внутренним единством идей, интуиций, чувствований, пронизывающих всю вертикаль жизни. Культурная парадигма «вбирает в себя наряду с теоретическими концепциями не только нерелевантную информацию, но и реалии практического опыта»<sup>13</sup>.

В современном музыкальном творчестве сопряжены и активно взаимодействуют различные художественно-мировоззренческие парадигмы, возникшие и утвердившиеся в разные периоды истории культуры. Термин «парадигма» в последние десятилетия стал традиционным для музыковедения. Спектр его истолкования широк: термин употребляется по отношению к самым разным по масштабу музыкальным явлениям. Ю. Холопов определил новые музыкально-эстетические парадигмы XX века в единстве их способностей, с одной стороны, транслировать «культурные ценности широкого плана», а с другой —

<sup>10</sup> Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 5.

<sup>11</sup> Там же. С. 6.

<sup>12</sup> Амрахова А. А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке // Постмодернизм в контексте культуры. М.: Московская консерватория, 2009. С. 39.

<sup>13</sup> Сиднева Т. Б. Диалектика границы в музыке. М.: ABCdesign, 2014. С. 200.

непрерывно «конкретизироваться в звучащей реальности музыки»<sup>14</sup>. При этом среди главных трудностей атрибуции новых парадигм музыкальной эстетики XX века учёный отмечал «глобальную широту эстетического материала» и «невероятную *пестроту* эстетических установок музыки»<sup>15</sup>, тем самым интуитивно подводя к необходимости дальнейшего разговора о диалектике взаимодействия парадигм.

Универсальные модели культуры, как известно, имеют локально-историческое (временно-преходящее) и мета-историческое (надвременное) измерения. Именно поэтому на высшем уровне парадигмального обобщения находятся *классическая* и *неклассическая* парадигмы, утвердившиеся в «вертикальном» и «горизонтальном» значениях. Внутренне неоднородная классическая парадигма сохраняет сегодня не только значение «памяти» в глобальном информационном поле музыки. Непреходящее значение классической традиции отражает востребованность творческой установки на ясность, завершённость, совершенство, рационально постижимый порядок и гармонию. Характерной приметой времени стал всеобщий «бум классического», сопряжённый с «десакрализацией» классики — превращением её в материал для художественных экспериментов, иронической игрой с проверенными историей художественными образцами, их «снижением» в ремейках и кроссоверах.

*Неклассическая* парадигма, обозначившаяся в музыкальном творчестве от первых модернистских опытов до постмодернистских игр с ближайшим и отдалённым прошлым, также сохраняет не только историческую значимость. Установка на «слом» традиции, преодоление инерции прошлого обусловила продолжение радикальных экспериментов нововенцев, Стравинского и далее — Штокхаузена, Булеза, Лахенмана, Аблингера и др. Новая трактовка инструментов, анатомирование звука, переосмысление композиционных закономерностей отражают «неклассическое» тяготение к «необычным акустическим событиям»<sup>16</sup>. В этом же, неклассическом, русле находится опыт деконструкции классических композиций (*Accanto, Staub* Хельмута Лахенмана, «Ещё раз к гипотезе» А. Кнайфеля) — творческий акт, в котором «музыка предстаёт одновременно и как грудa развалин, и как новое силовое поле» [4, с. 35].

На фоне ставшей очевидной к началу XXI века многомерности и изменчивости связи классической и неклассической парадигм в художественной практике и музыкальной науке снята претензия на универсальность новейших определений. Так, вслед за постмодернизмом не подтвердили парадигмальный статус «постпостмодернизм» (отражающий интеллектуальную «усталость» от постмодерна) и «метамодернизм», призванный зафиксировать «колебания (осцилляции) между иронией постмодерна и искренностью

<sup>14</sup> Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 01.10.2022).

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Аюрян Л. О. Музыка XX века. М.: Практика, 2010. С. 296.

модерна», перекодировать «бытие между»<sup>17</sup>, — ещё более отдалив возможность приведения событий, происходящих в современном творчестве, к единому парадигмальному определению.

Дигитальная цивилизация открыла путь формирования постнонклассической парадигмы музыкального творчества, декларирующей выход к новым стратегиям искусства. Контуры постнонклассической парадигмы проявляются в актуализации всей истории художественного опыта. Характерна установка на понимание искусства как сложной саморазвивающейся, квазиорганической системы, в превращении творчества в открытый многоаспектный диалог<sup>18</sup>.

В то же время ни одна из претендующих на парадигмальную значимость тенденций не отражает целостной картины, объединяющей всю «вертикаль» музыкального искусства в его эстетической, стилевой, языковой множественности. Возможно, значимой причиной этого является *сосуществование в одновременности* различных парадигм, пересечение самоопределившихся моделей творчества.

Смещение в едином открытом пространстве современной «культурной карты» музыки разных эстетических, мировоззренческих парадигм и позволило говорить о *межпарадигмальности*. Межпарадигмальность — зависимость от «старого», безотчётная привязанность к нему и одновременно тяготение «к новым берегам» в сочетании с нерешитель-

ностью «переступить черту»<sup>19</sup> — является определяющей чертой затянувшегося момента смены мировоззренческих, художественно-эстетических, научных парадигм.

Следует отметить, что история культуры знает различные эпохи «стояния» на границе. Пребывание «между» характерно для многих периодов исторических «сквозняков»: парадоксы переходности, свойственные рубежным эпохам, объединяют поздний эллинизм, кризисный период Ренессанса, рубеж XVII–XIX веков, начало XX столетия, пост-явления (пост-символизм, постмодернизм) и другие сюжеты истории искусства, которые позволяют сосуществовать множеству различных, нередко взаимоисключающих, тенденций.

Известно, что Томас Кун, описывая периоды смены научных парадигм, указывает на аномалии и кризисы, выступающие неизбежным преддверием научных революций. В проекции на пространство культуры в целом периоды «перехода» нередко затягиваются и превращаются в эпохи пребывания на границе — эпохи, обладающие собственным содержанием и утверждающие «пороговые» мировоззренческие позиции, модели сознания и поведения.

Характерные для межпарадигмальных периодов болезненное отречение от прошлого, нахождение «между» дают богатейший материал для понимания состояния музыкального мышления всего XX столетия. XXI век уже

<sup>17</sup> Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 15.

<sup>18</sup> Сиднева Т. Б. Указ. соч. С. 342–343.

<sup>19</sup> Там же. С. 224.



засвидетельствовал усугубление состояния переходности.

Звуковой образ современной эпохи отражает изменение самого характера межпарадигмальности: происходит сопряжение масштабных культурных пластов — традиций, стилей, парадигм. С одной стороны, «число приверженцев классической традиции выросло почти неизмеримо», в то же время укрепляется установка на слушание «в фоновом режиме». Одновременно можно констатировать и беспрецедентный интерес к «высокой» классике, и всеобщее распространение установки на слушание «в фоновом режиме», и торжество самых рутинных образцов поп-продукции, и — растущий интерес к авангардно-экспериментальной музыке.

В сфере массовой музыки происходят характерные метаморфозы. В 2020 году переведена и издана книга Майкла Робертса «Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством», в которой автор пишет о многоликости поп-музыки, мутации в ходе её эволюции и развенчивает стереотипное представление о ней. «Раньше музыканты считали своей задачей развлекать публику — теперь они захотели творить. И как следствие, то, что они создавали (то есть популярная музыка), стало видом искусства». Бесконечно расширяющийся цифровой архив подтверждает, что влияние поп будет расти<sup>20</sup>.

Пограничные системы, основанные на продуктивном смешении и особой под-

вижности смыслов и структур, Ю. Лотман метафорически ёмко назвал «креолизованными системами» (по аналогии с процессами расового смешения-«креолизации», приведшими к возникновению особых этнических общностей). В «креолизованных» системах «создаётся поле напряжения, в котором вырабатываются будущие языки»<sup>21</sup>. «Культурная карта» современного музыкального искусства беспрецедентно подвижна и открыта. Выявление её внутренней межпарадигмальной структуры открывает перспективы понимания причин актуальности единовременного сосуществования художественно-мировоззренческих моделей музыкального творчества.

Межпарадигмальность звукового образа современной эпохи проявляется в характерном «многоязычии», в котором во всей пестроте и множественности сосуществуют западные и восточные, академические и фольклорные, элитарные и бытовые, реальные и виртуальные типы музыкального высказывания. Элитарное и массовое как «два регистра духовной жизни» (Г. Кнабе) более не являются отграниченными полюсами музыкальной культуры, они вовлечены в единое пространство, имеющее провокативный характер. Одна из «провокаций» времени заключается в том, что в нём синхронно существуют утверждение и опровержение: разные языки музыки, разный слух, различные ценности.

Межпарадигмальность в определённом смысле синонимична кризису

<sup>20</sup> Робертс М. Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. 416 с.

<sup>21</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Семиосфера. История. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 259.

в культуре. Характерно, что состояние современной жизни описывается по преимуществу в мрачных тонах (и даже в терминологии катастроф). Жизнь, в которой нарушился «интеллектуальный покой мира», а «обнажение новых тайн стало почти повседневностью»<sup>22</sup>, действительно пугает своей непредсказуемостью. Вместе с тем следует учесть, что кризис — состояние далеко не однозначное. Наряду с глубоким потрясением, «таинственным распластыванием космоса» кризис обнажает то, что Н. Бердяев назвал тоской человека «в своём творчестве по органичности, по синтезу», и в этом смысле кризис есть «зарождение нового мира»<sup>23</sup>.

Межпарадигмальность, фиксирующая открытость и подвижность границ между различными культурными моделями, согласуется и с терминологией «философии нестабильности» И. Пригожина, с его определением неравновесных, нелинейных саморазвивающихся систем. «Феномен нестабильности естественным образом приводит к весьма нетривиальным, серьёзным проблемам, первая из которых — проблема предсказания»<sup>24</sup>.

Действительно, сегодня мало что можно спрогнозировать. Межпарадигмальность «освобождает» нас от этого обязательства, хаотизируя пограничные территории взаимодействия парадигм. Вероятно, это и есть характерная примета времени. В то же время состояние

«между» имеет очевидную футуристическую направленность. Дж. Кейдж на вопрос, почему люди не хотят слушать и понимать новое, ответил: «Ну, это вопрос к психологам. Я не могу понять, почему люди боятся новых идей. Я-то как раз боюсь старых»<sup>25</sup>. Наряду с установкой композитора на принятие нового и нерегламентируемого будущего, в «Разговорах с Кейджем» мы можем обратить внимание и ещё на одну характерную мысль, непосредственно близкую самой идее межпарадигмальности: «Если не стремиться к крайностям, ничего не достигнешь, <...> меня интересует только то, чего я не знаю <...> открытый ум наслаждается этим»<sup>26</sup>. В этом суждении прочитывается внутреннее сходство устремлений композитора и с лотмановской идеей «креолизации», и с терминологией «философии нестабильности».

Симптоматично, что Пригожин, завершая текст «Философии нестабильности», напоминает, что время не представляет собой нечто готовое. «Время — это нечто такое, что конструируется в каждый данный момент. И человечество может принять участие в процессе этого конструирования»<sup>27</sup>. Межпарадигмальность и может быть определена как многоликий процесс конструирования актуального творческого опыта и его рефлексии.

В русле обсуждения проблемы межпарадигмальности уместно обратиться

<sup>22</sup> Налимов В. В. Облик науки. СПб.; М.: Центр гум. инициатив: Изд-во МБА, 2010. С. 314.

<sup>23</sup> Бердяев Н. А. Кризис искусства. М.: СПб Интерпринт, 1990. С. 8.

<sup>24</sup> Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46.

<sup>25</sup> Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 277.

<sup>26</sup> Там же. С. 284.

<sup>27</sup> Пригожин И. Указ. соч. С. 52.

к характерной метафоре А. Эткинда: «Всё здание культуры вовлекается в работу по замене шатающегося фундамента»<sup>28</sup>. Сказаны эти слова по поводу интеллектуальной истории Серебряного века, однако данная метафора применима и к современным музыкальным реалиям. Действительно, история подтверждает особую значимость её «рубежных» периодов, когда возникает потребность переосмысления традиционных устоев и привычных истин, а также возможность осознания жизнеспособности парадигмальной карты культуры.

Музыкознание в настоящее время переживает сложный дискуссионный период обновления методологических подходов, прояснения ключевых понятий,

активно ведётся «поиск их адекватного терминологического обозначения» [5, с. 5], вновь в высшей степени актуальными становятся вопросы, казалось бы, ставшие хрестоматийными.

Представляется, что необходимость включения понятия «межпарадигмальность» в терминологический инструментарий музыкознания продиктована беспрецедентным масштабом обновлений, происходящих в музыкальной культуре.

Возможно, вовлечённый в процесс поиска адекватной фиксации этих обновлений термин «межпарадигмальность» будет способствовать постижению тайн музыки, «осмыслению самих основ её бытия как специальной, давно назревшей проблемы» [там же, с. 2].

### Список источников

1. Kwan B. S. C. A Cross-paradigm Macro-structure Analysis of Research Articles in Information Systems // English for Specific Purposes. January 2017. Vol. 45, pp. 14–30. DOI: 10.1016/j.esp.2016.08.002
2. Yangfan Li. Art and Technology Exhibition under the Context of Artificial Intelligence // IFAC-PapersOnLine. 2020. Vol. 53, Issue 5, pp. 103–105. DOI: 10.1016/j.ifacol.2021.04.087
3. Рыжинский А. С. «Утренняя» Кшиштофа Пендерецкого: к вопросу о влиянии музыкальных традиций православия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 71–82. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082
4. Лахенман Х. Accanto // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 3 (27). С. 33–43. DOI: 10.26176/otmroo.2019.27.3.002
5. Науменко Т. И., Сусидко И. П. Музыкальный термин как проблема: о IV Конгрессе Общества теории музыки // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 1–9. DOI: 10.26176/otmroo.2019.28.4.001

#### *Информация об авторе:*

**Т. Б. Сиднева** — доктор культурологии, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики.

<sup>28</sup> Эткинд А. Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996. С. 6.

## References

1. Kwan B. S. C. A Cross-paradigm Macro-structure Analysis of Research Articles in Information Systems. *English for Specific Purposes*. January 2017. Vol. 45, pp. 14–30. DOI: 10.1016/j.esp.2016.08.002
2. Yangfan Li. Art and Technology Exhibition under the Context of Artificial Intelligence. *IFAC-PapersOnLine*. 2020. Vol. 53, Issue 5, pp. 103–105. DOI: 10.1016/j.ifacol.2021.04.087
3. Ryzhinskiy A. S. “Utrenya” by Krzysztof Penderecki: Concerning the Question of the Influence of the Musical Traditions of Orthodox Christianity. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 71–82. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082
4. Lakhenman Kh. Accanto. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society]. 2019. No. 3 (27), pp. 33–43. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2019.27.3.002
5. Naumenko T. I., Susidko I. P. Muzykal'nyi termin kak problema: o IV Kongresse Obshchestva teorii muzyki [The Musical Term as a Problem: about the IV Congress of the Society for Music Theory]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society]. 2019. No. 4 (28), pp. 1–9. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2019.28.4.001

### *Information about the author:*

**Tatiana B. Sidneva** — Dr.Sci. (Culturology), Professor, Vice-rector for Scientific Work, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics.

Поступила в редакцию / Received: 11.12.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 26.01.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.03.2023

## Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.140-156



### The Aspects and Problems of Musicology in the 21th Century in the Republic of Moldova\*

Elena S. Mironenko

*Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Kishinev, Republic of Moldova,  
el\_mironenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0495-0356>*

**Abstract.** The author of the article highlights as the main issue the development of musicology in the former Soviet Republic of Moldova in the context of “cultural transfer” between Russia, Moldova and Romania. The solution to this is based on methods of historical comparative analysis, taking into consideration the transnational approach to the close-knit historical ties of Moldova, Russia and Romania. The analysis of inter-ethnic connections has conditioned the principle behind the drafting of this article, which combines a historical, chronological and geopolitical perspective. It is divided into two parts. The first part describes the development of professional musical culture in Moldova prior to its gaining independence in 1991, and consists of three time periods, including Moldova (Bessarabia) as part of the Russian Empire, Moldova as part of the Kingdom of Romania and the MSSR (the Moldavian Soviet Socialist Republic) as part of the USSR. The necessity for such an introduction is explained by the fact that prior to gaining independence Moldova experienced several waves of “cultural transfer,” which have anticipated the pressure points and aspects of musicology of the 21th century. The second part focuses on the development of musical scholarship in independent Moldova, which has had the opportunity to establish transnational ties with other countries. After the dissolution of the USSR, the radical metamorphosis of the country’s social and geopolitical structure was accentuated by issues caused by poverty and the change of the official language. At the same time, this part of the article provides an overview of music scholarship, covering the development of the musical education in higher educational institutions, on the example of the Academy of Music, Theater and Fine Arts, and its impact on the evolutionary process of musical scholarship through the activity of the graduates of the leading Russian higher education establishments — the Moscow

---

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

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Elena S. Mironenko, 2023

State P. I. Tchaikovsky Conservatory and the Gnesin Russian Academy of Music, as well as a brief description of the founders of these schools of musicology. Concurrently, a process of “cultural transfer” with Romanian musicology experts and composers has taken place, and the beneficial influence of the latter on the development of professional education and musicology in Moldova is also examined.

**Keywords:** musical culture of Russia, Moldova, and Romania, musicology of Moldova, “cultural transfer,” professional music education

**For citation:** Mironenko E. S. The Aspects and Problems of Musicology in the 21st Century in the Republic of Moldova. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 140–156. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.140-156

## Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

### Аспекты и проблемы музыковедения XXI века в Республике Молдова

Елена Сергеевна Мироненко

*Академия музыки, театра и изобразительных искусств,  
г. Кишинев, Молдова,  
el\_mironenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0495-0356>*

**Аннотация.** Автор статьи как основную выделяет проблему развития музыковедения постсоветской Республики Молдова в оптике «культурного трансфера» Россия — Молдова — Румыния. Её решение базируется на методах сравнительно-исторической компаративистики и «культурного трансфера», учитывающих транснациональный подход к тесным историческим связям трёх стран. Сочетание историко-хронологического и геополитического ракурсов связано с анализом межэтнических связей. В первом разделе рассматривается становление профессиональной музыкальной культуры Молдовы до обретения независимости в 1991 году, а именно: Молдова (Бессарабия) в составе Российской империи, Молдова в составе Королевской Румынии, МССР (Молдавская Советская Социалистическая Республика) в составе СССР. Необходимость подобного экскурса объясняется тем, что до положения независимости Молдова испытала несколько разновидностей «культурного трансфера», которые предвосхитили проблемные болевые точки и аспекты музыковедения XXI века. Второй раздел концентрируется на развитии музыковедения в независимой Молдове, получившей возможность свободно устанавливать транснациональные связи с разными странами. Акцентируются острые аспекты, обусловленные экономическим спадом, проблемой функционирования языков в обстановке резкой смены социальной и геополитической структуры. Предлагается обзор музыковедческой науки, охватывающий развитие вузовского музыкального образования на примере Академии музыки, театра и изобразительных искусств Кишинёва. Эволюция музыковедения соотносится с творческой деятельностью выпускников Московской консерватории имени П. И. Чайковского и Музыкально-педагогического

института имени Гнесиных. Прослеживается процесс «культурного трансфера» с музыковедами и композиторами Румынии, рассматривается их благотворное влияние на развитие профессионального образования и музыковедения Молдовы.

**Ключевые слова:** музыкальная культура России, Молдовы и Румынии, музыковедение Молдовы, «культурный трансфер», профессиональное музыкальное образование

**Для цитирования:** Мироненко Е. С. Аспекты и проблемы музыковедения XXI века в Республике Молдова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 140–156. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.140-156

Since music presents a multicomponent phenomenon, moreover, one that changes with the spirit of the time, it follows that the methodology of musicology is constantly in a process of formation: traditional musicological methods become enriched by methods of general humanitarian disciplines — philosophy, aesthetics, culturology, sociology, linguistics, psychology and mathematical logic. In this context one cannot but acknowledge the fairness of the conclusions arrived at by Natalia Gulyanitskaya that “the methodology of musicology surreptitiously existing in academic utterances themselves about musical compositions, apparently, has not yet been developed as a systematic discipline possessing its own subject matter, the apparatus of analysis and the principles of text arrangement.”<sup>1</sup> At the present time, the view held by another Russian scholar Levon Akopyan about the problematicity of the elaboration of a systemic methodology of music scholarship is perceived to be more realistic: “A cardinal scholarly fallacy which

many are prone to consists in the assumption that there may exist a certain general theory or a general methodology for explaining various phenomena. <...> A single unified theory for any type of music is an obvious illusion.”<sup>2</sup>

It is symptomatic that in the musicology of recent years there has been an activation of attention towards research works in which the object of musicological study is not music, but musicology itself, i.e., scholarship studying scholarship itself. These works are united by the definition of the vital concern which stands before present-day musicology: the search and elaboration of new methodological strategies for analysis not only of music, but also of musicology. For example, Konstantin Zenkin notices with a certain amount of regret: “A rather vulnerable element of musicology at its present stage is the circumstance that as a whole our discipline is only now approaching the realization of the necessity of mastering humanitarian methodology — the most organic variant for its particular purposes.”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Gulyanitskaya N. S. *Metody nauki o muzyke [Methods of Scholarship about Music]*. Moscow: Muzyka, 2009. P. 4.

<sup>2</sup> Akopyan L. O. Interv'yu s A. Amrakhovoi [Interview with Anna Amrakhova]. *Reestr nashikh zabluzhdenii. Kruglyi stol v zhurnale Obshchestva teorii muzyki [The Register of Fallacies. The Round Table at the Journal of the Society of New Music]*. 2017. Issue 3 (19). P. 7.

<sup>3</sup> Zenkin K. V. *Muzyka — Eidos — Vremya. A. F. Losev i gorizonty sovremennoi nauki o muzyke [Music — Eidos — Time. Alexei Losev and the Horizons of Contemporary Scholarship about Music]*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoi mysli, 2015. P. 11.

Maybe it is for this reason that works about concrete issues of topical musicology which particularly require flexible approaches of humanitarian methodology are few enough that they can be counted with the fingers of one hand. Among them, we must highlight Tatiana Naumenko's synoptic article *Sovremennoe muzykovedenie i "stil' vremeni"* [*Present-Day Musicology and the "Style of the Time"*], which is distinguished for its correspondence of the humanitarian methodology present in it with the aspect definition characteristic for analysis of musicological issues. Stemming from the inevitable historical-political discourse aroused by the change of the cultural paradigm from the Soviet to the post-Soviet variety, the scholar was able to present a multitude of aspects: from the restoration of the thematic map of research to the generation of new ideas and names defending the "validity of confessedly subjective authorial approaches in musicology."<sup>4</sup>

The present article also pertains to this field of research about the issues of musicology, and its aim is — *to present the musical community for the first time the condition of musicology in the independent Republic of Moldova of the post-Soviet period*. This means that, along with the traditional aspects, the author is obligated to reflect upon the ever living national aspect of the musical culture and its reflection in the musicology of Moldova in the conditions of globalization. The musical culture of

Moldova is open to interconnections with the whole world, but with two countries — Russia and Romania — it has been "married" during the course of centuries, that is, by will of social-historical and geopolitical cataclysms, it existed at different times as part of the territorial boundaries of both countries alternately up until the acquisition of the long-expected status of the independent Republic of Moldova in 1991. Consequently, it is impossible to conceive of musicology in post-Soviet Moldova without the continuous close connections with the musicology of Russia and Romania, the analysis of which requires turning, first of all, to the general humanitarian method of historical comparative studies. Meanwhile, the activities of intercultural events and transformations at the crossroads of three national cultures prompts to applying a new variety of comparative studies — the method of "cultural transfer." Natalia Gulyanitskaya substantiates the concept of "cultural transfer" for the newest type of musicology, referring to the position of the French founder of the "transnational approach" Michel Espagne: "During the process of transfer, the shift from one cultural situation into another, any object finds itself in a different context and acquires a new meaning. Cultural exchange is not the process of circulation of an object and ideas as they are, but their tireless reinterpretation, reevaluation and re-signification."<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Naumenko T. I. *Sovremennoe muzykovedenie i "stil' vremeni"* [Present-Day Musicology and the "Style of the Time"]. *Muzyka i muzykovedenie: dialogi so vremenem: sbornik nauchnykh statei* [Music and Musicology: Dialogues with the Time: Compilation of Scholarly Articles]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, 2019. P. 211.

<sup>5</sup> Gulyanitskaya N. S. *Komparativnyi metod i "kul'turnyi transfer"?* [The Comparative Method and the "Cultural Transfer"?]. *Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury. K 75-letiyu Rossiyskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Musical Scholarship in the Context of Culture. Towards the 75th Anniversary of the Gnesin Russian Academy of Music]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2018. P. 79.



Such a transnational approach helps formulate more precisely the issue dwelt upon in this article: *musicology in the post-Soviet Republic of Moldova in the angle of the “cultural transfer” of Russia — Moldova — Romania*. A comparative view of the three musical cultures immediately places attention on various temporal scales of the actual history of the art of professional music which do not coincide chronologically according to the start of the development in each country, the level of maturity, and the significance on an international level. Analysis of interethnic connections, undoubtedly, requires the method and the approaches of “cultural transfer.”

**The Formation of Professional Musical Culture in Moldova Prior to Achieving Independence in 1991. Moldova (Bessarabia) as Part of the Russian Empire**

In Russia the professional academic musical culture asserted itself during the last third of the 18th century and already in the first half of the nineteenth century with the birth of the first classic composers Glinka and Dargomyzhsky, whose traditions lay at the foundation of the subsequent formation and artistic flourishing of the music of the composers of the new Russian school in the second half of the 19th and the early 20th century (the composers of the “Mighty Handful,” — Anton Rubinstein — Tchaikovsky — Taneev — Glazunov — Stravinsky — Scriabin — Rachmaninoff), continued, in their turn, by their Soviet successors — the 20th century classics. Likewise, in the first half of the 19th century Glinka’s contemporary Vladimir Odoevsky with his critical and theoretical works on the musical legacy of Russian composers

provided the beginning of Russian classical musicology, which achieved a certain rise in the time period from the 1860s to the 1880s in the activities of Vladimir Stasov, Alexander Serov and Herman Laroche. The significant events which determined the beginning of professional musical education in Russia are connected with the establishment in 1859 of the Imperial Russian Music Society (IRMS) and the founding of the two major conservatories: in St. Petersburg in 1862 (headed by Anton Rubinstein) and in Moscow in 1866 (headed by Nikolai Rubinstein). [1]

Up until the end of the 19th century in Bessarabia (as Moldova was called prior to 1940), which was situated on the outskirts of the Russian Empire, professional musical education was virtually nonexistent, but favorable conditions evolved for its emergence, when with the opening of railway communications between the cities of Odessa, Kishinev (or Chişinău in Moldovan and Romanian) and Jassy the connection with the centers of Russia was inactivated. The local musical life was illumined with tours of some of the greatest performing musicians: Henryk Wieniawski, Leopold Auer, Feodor Chaliapin, Leonid Sobinov, Sergei Rachmaninoff, Alexander Scriabin, Anna Esipova and Alexander Siloti. In 1898 composer Vladimir Rebikov arrived in Kishinev to establish the Kishinev Section of the IRMS, the official inauguration of which took place on February 24, 1899, while starting from September 1 of that year musical classes began being taught there. The following year, on September 1 the first music college was opened, of which Rebikov was chosen to be the director. Upon his personal invitation, graduates from the Moscow and St. Petersburg Conservatories came to Kishinev to teach there. Until 1918, the Kishinev Music College, which

was funded by the directorate of the IRMS, was considered to be one of the best in Russia, and the musical instruction there was carried out, obviously, in Russian. It became the center of all of the musical life in Bessarabia, having enlivened the concert life with the help of local musicians and having provided impulses for the development of music criticism and journalism which was abundantly represented in the local press. After Rebikov's departure from Kishinev the directorate of the college underwent a certain amount of difficulties of appointing a leader until 1915, when upon the recommendation of Mikhail Ippolitov-Ivanov the position of director was taken up by Vasily Karmilov, a graduate of the Moscow Conservatory, who studied there as a vocalist.<sup>6</sup>

During the two decades between 1898 and 1918, the character of the musical connections between Russia and Bessarabia could be determined as a peaceful inner "cultural transfer" aimed at the process of building the art of professional music within the boundaries of one state. In 1918 the geopolitical situation changed in a short period of time, after the proclamation by the Highest Representative Administration of Romania (Sfatul Țării) concerning the unification of Bessarabia with Romania. Thereby, the culture of Bessarabia, which had been just formed on Russian soil and had absorbed into itself the traditions of the Russian musical classics, drastically changed the vectors of its existence, having found itself as a constituent part of another state — the Kingdom of Romania.

### Moldova as a Part of the Kingdom of Romania

Compared to Russia, Romania was a young state which emerged in 1862. However, the original musical culture of Romania had undergone development before the emergence of statehood. At the sources of Romanian musicology stood *Dmitriy Kantemir* [*Dimitrie Cantemir*] (1673–1723) — the *hospodar* (lord) of the Moldovan Princedom, scientist, philosopher, historian, as well as music theorist, ethnographer and folklorist, who in the early 18th century had his most important works on music theory, musical ethnography and folklore studies published. Beginning with the 1820s and until the emergence of statehood, Romanian musicology became celebrated as the result of the publications of numerous folk music compilations and didactic works by Gheorghe Ștefănescu, research works on music theory and ethnography of Teodor Burada, and the first serious research work on the theory and practice of church music written by Anton Pann. In the 1830s philharmonic societies appeared in Bucharest (1833) and Jassy (1836). In the 1860s the development of musical culture in the recently formed state inactivated at an extraordinary pace: in 1864, almost at the same time as in Russia, the establishment of two conservatories took place — in Bucharest and in Jassy; in 1868 the philharmonic society in Bucharest was transformed into the National Philharmonic Society; in 1869 Gheorghe Ștefănescu composed his First Symphony, while

---

<sup>6</sup> For more a detailed account of the beginning of professional musical education and performance in Russian Bessarabia see: Mironenko E. S. Shtrikhi k portretu Vladimira Rebikova [Sketches to the Portrait of Vladimir Rebikov]. *Kompozitory "vtorogo ryada" v istoriko-kul'turnom protsesse: sbornik statei* [Composers of the "Second Rate" in the Historical-Cultural Process: Compilation of Articles]. Moscow, 2010, pp. 202–216.

Constantin Dumitrescu wrote his first string quartets. Such an accelerated tempo of development of the art of professional music led to a qualified breakthrough in the first decades of the 20th century — the birth of the great classic of Romanian music in the person of Gheorghe Enescu (1881–1955), who revealed his multidisciplinary talent in the art of composition, violin and piano performance, orchestral conducting, pedagogic and musical public activity.

In 1920 the Society of Romanian Composers was founded (in 1949 it was transformed into the Composers' and Musicologists' Union of Romania), of which Gheorghe Enescu was unanimously chosen as the chairman, and the outstanding ethnomusicologist Constantin Brăiloiu — as the executive secretary. In 1908 the leading scholarly journal up to our time *Muzica* was established; in 1913 Bela Bartok's famous collection *From the Life of the Romanian People* was published, which opened up the way to classical ethnomusicology. In 1921 a conservatory was opened up in Cluj, and the same year the Opera Theater of Bucharest was inaugurated with a performance of Wagner's opera *Lohengrin* under the direction of Gheorghe Enescu. All of these significant events initiated by Enescu opened up the way for Romanian music in Europe. That same era witnessed an acceptance and acknowledgement of Romanian musicology in Europe. As Laura Vasiliu notes, "prior to World War II the preferable field for musicology was folklore studies based on Gheorghe Breazula's and Constantin Brăiloiu's scholarly-methodological principles. <...> With his active musicological activities, which spread

out in Romania, Switzerland and Paris, especially that which was connected with research and dissemination of traditional music, Brăiloiu transformed regional folk music studies into ethnomusicology."<sup>7</sup>

Having found itself as part of the Kingdom of Romania, after its unification with it, the musical culture of the already Romanian Bessarabia during the period from 1918 to 1940 underwent many transformations in the structure of its entire musical-artistic life, concentrated, as it was earlier in Kishinev (or Chişinău, to use the Moldovan spelling). The peculiarity of this period was that not only the system of cultural interconnections witnessed a change of the donor country, but also the connections with Russian culture were severed on an official state level, which meant a complete closure of the boundaries with the new Soviet Russia and the prohibition of the Russian language. In these complex conditions the greatest losses were suffered by musical education. The directorate of the IRMS, obviously, discontinued subsidizing the celebrated music college. Its energetic director Vasily Karmilov was able to preserve the work of the college by sheer enthusiasm, until this institution was completely disbanded in 1930. The various attempts to preserve the traditions of Russian musical culture in Romanian Bessarabia are expounded in greater detail in my article. [2] The painful process of transition of the Bessarabian intelligentsia from a Russian onto a Romanian base was hardly of a peaceful nature; this was a harsh "cultural transfer," but, nonetheless, it also had a large number of positive sides having to do with the immersion of Moldavian musicians into a language milieu that was related to them

---

<sup>7</sup> Vasiliu L. *Muzicologia și jurnalismul*. Iași: Editura Artes, 2007. C. 44.

historically and ethnically. And although Chişinău was considered to be a province of Romania, numerous musical activists from the cultural centers Bucharest and Jassy helped organize tours of outstanding musicians in Bessarabia and even attempted to establish three conservatories, which worked sporadically in Chişinău until 1940 with instruction in Romanian, but for the time being without the status of higher education and without the specializations of music theorist and musicologist.

### **The Moldavian Soviet Socialist Republic as a Constituent Part of the USSR**

The year 1940 brought about a new geopolitical culbute, as the result of which Romanian Bessarabia became a constituent of a new country, the USSR on the rights of the Moldavian Soviet Socialist Republic (MSSR). This historical event turned the vector of Moldavia's "cultural transfer" 180 degrees, i.e., once again, a change of the language of musical education and of all of everyday life from Romanian to Russian, once again the borders closed down blocking any artistic or family-relative connections with the "occupier country" Romania. Having unexpectedly found itself on the other side of the "iron curtain," behind which, incidentally, the entire population of the USSR lived, and having encountered a period of continuing Stalinist repressions, Moldavian composers and musicologists were isolated from the processes taking place not only in the musical culture of Western Europe, but also in nearby Romania. Moldavian musical culture, having found itself captive to ideological and political pressure which dictated unified principles of socialist realism and inner internationalism, received, nonetheless, an entire set of powerful contributions from

the Soviet government: the first musical higher education institution was founded — namely, the Kishinev State Conservatory, in which, along with instruction of performing musicians, for the first time instruction of students majoring in musicology began; other institutions were founded, such as the Moldavian Philharmonic Society, the Evgeny Koka Central Music Ten-Grade School, the Stefan Nagy Music College, and the Moldavian Composers' Union was established with an entire special section for musicologists. The Great Patriotic War interrupted the process of formation of professional musical education, which was resumed immediately after the end of the war.

The faculty of the aforementioned educational institutions was formed from a number of graduates of conservatories in Moscow, Leningrad, Kiev, Odessa and, somewhat later, in the Moscow-based Gnesins' Musical-Pedagogical Institute. These same specialists comprised the core of the musicological section of the Composers' Union of Moldavia, and then also joined the sector of musicology affiliated to the Academy of Sciences of Moldavia. During the 45 years of Soviet rule, the time of its formation and development, musicology in the republic achieved convincing results in research of both academic music of Moldavian composers and of folk music. They clearly based themselves on the traditions formed in the Russian, and, subsequently, in the Soviet musical culture; i.e. in the centers (Moscow and St. Petersburg) strategic problems were solved, the general music history was written there, most of the theoretical concepts were created, the textbooks, methodological manuals and programs of the main disciplines were written — music history, music theory, harmony, counterpoint, analysis of musical compositions, and orchestration. In what

connection, print, book and music editions were submitted in an obligatory manner to the libraries and bookstores of Kishinev. At the same time, the aims of the local musicologists — Lidia Axionova, Alexander Abramovich, Gleb Ceaikovski-Mereşanu, Boris Kotlearov, Zinovi Stolear, Efim Tcaci, Isolda Miliutina and Piotr Stoianov — were researching solely Moldovan national musical works. Their chief research works were also published in the central publishing houses of Moscow, St. Petersburg and Kiev in Russian. In these same centers the best graduates of the Kishinev-based higher educational institution continued their musicological education in post-graduate programs and defended their dissertations. The main positive effect of this was that Moldavian musicological scholarship and education relied upon a sturdy state-sponsored material foundation. At the same time, the fact that Soviet musicology was applied with the adjective *Marxist-Leninist* was no longer perceived seriously by anybody. Those same representatives of the musical intelligentsia who prior to 1940 completed their studies in conservatories in Romania, Leipzig, Berlin, Belgium and Switzerland did not present the chance of doubting the Marxist-Leninist direction of the scholarship and education, since in 1949 they became victims of mass deportation of the Moldavian people into Siberia and the steppes of Kazakhstan. From the present-day perspective, during the four and a half decades of the Soviet period, compositional work and musicology traversed an interesting path, developing in accelerated tempos. However, notwithstanding the outer prosperity of the flourishing of musical culture in “sunny Moldavia,” it could not be considered to be national in the genuine sense of this term, since without its native language, in the context of almost complete russification,

the forced separation for 50 years from the ethnically relative culture of Romania, and the overall Soviet political-ideological diktat and complete “internationalism,” the concept of national cultural identification lost all its main reference points.

### **Academic Musical Culture and Musicology in the Post-Soviet Republic of Moldova**

The breakup of the USSR and the gaining of independence by the Republic of Moldova in 1991, the change of social and geopolitical structure drastically altered the entire existing paradigm, likewise exerting a considerable amount of influence on the development of Moldovan musicology. The first decade of independence, which also coincided with the final decade of the 20th century, passed in a state of emotional intoxication from the entwining of two opposite world-perceptions. On the one hand, the activists of the musical art and education were in a state of joyful euphoria because of the cessation of directives from the center and the ideological pressure, the opening of the borders with the countries of Europe and America, and also, what was especially important, with the neighboring and ethnically related Romania. On the other hand, reality turned out to be not in the least the iridescent type. Once again, restrictions appeared, but of a different variety, first of all, the material type. The conservatories in Russia ceased accepting prospective students who previously studied their intended disciplines, having been accepted from the republic to study on a gratuitous basis. During the first years of independence, there were no post-graduate studies programs yet at the conservatory, nor at any of the other higher educational institutions. There had not existed any sources or resources for the study of general music history, nor any

musical archives. It goes without saying that from the early 1990s the dissemination of new scholarly or tutorial musicological literature from Russia ceased. In the Republic of Moldova there were no newspapers or journals devoted to music, and there still are none, up to the present moment. This provides an obstruction to the illumination of the process of present-day musical culture, but a special kind of privation is suffered by the subject of *musical criticism and journalism*; musicology students have nowhere to publish their materials, or to polish their skills.

At the Academy of Music, Theater and Fine Arts there are absolutely no financial means for trips to other countries for scholarly or scholarly-methodological work, and this leads to an informational vacuum. Another important problem, which has not lost its acuteness up to the present day, is the language issue. This process of switching from Russian to the state language (Moldavian, or Romanian) has been taking place during the course of many years. The chief difficulties arise not because people do not wish to learn it, but because when using the new state language musicologists must formulate their own theoretical basis. With the switch from Cyrillic to the Latin alphabet, the opportunity arose to derive specific terminology from the musicology of neighboring Romania, but that country had seen the evolution of its own system of musicological knowledge, which is not always easy to adapt to our conditions. In recent years, a new generation of enrollee and student musicologists has appeared who have no knowledge of the Russian language at all, so upon the preparation of course papers, diploma theses and Masters' theses they are not equipped for studying or referring to any of the newest research works of Russian musicology, with the exception

of the individual cases when the academic advisor himself or herself translates them into Romanian.

Even though the aforementioned financial and language problems have not been solved fully and continue to recidivate with their painful points up till now, Moldovan musicology, according to the results of the first two decades of the 21st century, has made, in my opinion, a significant evolutionary leap forward, the operant forces of which have been served by two factors. The first of them is connected with the scholarly thesis that the art of musicology, as is any art, is a self-sufficient and self-developing system. The second factor lies in the role of the talented charismatic personalities which stand out as the catalyzers of progress. The vanguard of Moldovan musicology has been comprised by a group of such personalities consisting of graduates of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory and the Gnesins' Russian Music Academy.

The generally acknowledged and implicit leader of this group was and remains to be *Vladimir Vyacheslavovich Axionov* (1950–2012), scholar and researcher, the founder of the school of historical musicology in Moldova, a brilliant pedagogue, a Doctor of Arts (according to Moldovan nostrification: *Doctor Habilitat*), public and administrative figure. A graduate of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, where he was a student of Nadezhda Nikolaeva, he defended his dissertation for the degree of Candidate of Arts under her academic guidance on the theme of *Zapadnoyevropeyskaya simfoniya 1920–1930-kh godov v svete stilesticheskikh tendentsiy vremeni* [*The Western-European Symphony of the 1920s and the 1930s in Light of the Stylistic Tendencies of the Time*]. In Moscow his first large scholarly essay *Simfoniya* [*The Symphony*] in the six-volume edition *Muzyka XX veka: ocherki* [20th

*Century Music: Essays*] where he presented himself as a coauthor, together with Mark Aranovsky and Boris Yarustovsky (Moscow: Muzyka, 1980). The scholar preserved his steadfast interest in the genre of the symphony in subsequent years, which is testified by his Doctoral dissertation *Simfoniya v sisteme zhanrov simfonicheskoi muzyki v Moldove* [*The Symphony in the System of Genres of Symphonic Music in Moldova*] (1992), two monographs<sup>8</sup> and dozens of analytical articles about the symphonies of the post-Soviet period. At the center of Axionov's artistic interests there were also the issues of style and genre. His monograph *Tendințe stilistice în creația componistică în Republica Moldova (muzica instrumentală)* [*The Stylistic Tendencies in Compositional Creativity in the Republic of Moldova (instrumental music)*]<sup>9</sup> and 260 scholarly articles bear witness to the fact that he not only brilliantly possessed the methods of historical and theoretic musicology, but also made use of the achievements of contiguous humanitarian disciplines — sociology, aesthetics, culturology and philosophy. His extensive knowledge of the contemporary musical culture of Europe and America allowed him to evaluate in an objective fashion the place and meaning of the musical compositional legacy of the Republic of

Moldova in an international context. The work of the researcher-musicologist was inseparably combined in Axionov's case with the pedagogical process, which he held in high standards, having been the academic vice-president of the Academy of Music, Theater and Fine Arts.

Unfortunately, with a hint of dedication *In memoriam* we must give a summary the productive contribution into Moldovan musicology by another luminary — *Galina Vartanovna Kocharova [Cocearova]*, who passed away on January 30, 2020.<sup>10</sup> She dedicated 45 years of her life to service to Moldovan and Russian musicology, having arrived in Kishinev in 1974 and started teaching at the Gavriil Musicescu after having graduated with honors to the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute and its post-graduate program. The defense of the dissertation for the degree of Candidate of Science (Arts) on the theme of *Polifonicheskaya priroda garmonii D. D. Shostakovicha* [*The Polyphonic Nature of Dmitri Shostakovich's Harmony*] defined Cocearova's subsequent path as a venerable researcher-theorist and philosopher-theorist who realized herself brilliantly and in the pedagogical activity of professor of the Academy of Music, Theater and Fine Arts, as well as her musicological activities.

<sup>8</sup> Axionov V. V. *Moldavskaya simfoniya: istoricheskaya evolyutsiya, raznovidnosti zhanra* [*The Moldavian Symphony: Historical Evolution, the Varieties of the Genre*]. Kishinev: Stiintsa, 1987. 126 p.; Axionov V. V. *Zhanry simfonicheskoi muzyki v Moldove (30–80-e gody XX veka)* [*The Genres of Symphonic Music in Moldova (From the 1930s to the 1980s)*]. Chișinău: Bulat Art Glob, 1998. 151 p.

<sup>9</sup> Axionov V. V. *Tendințe stilistice în creația componistică în Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 c.

<sup>10</sup> A more extensive characterization of her activities is given in the article Mironenko: E. S. Vypuskniki GMPI im. Gnesinykh — v avangarde muzykal'noi kul'tury Respubliki Moldova [The Graduates of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute in the Vanguard of the Musical Culture of the Republic of Moldova]. *Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury: k 75-letiyu Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [*Musical Scholarship in the Context of Culture: Towards the 75th Anniversary of the Gnesin Russian Academy of Music*]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2018, pp. 45–55.

Cocearova's first textbook *Harmony* published in Romanian in two volumes was created by Cocearova in co-authorship with Victoria Melnic.<sup>11</sup> It is necessary to add that the scale of Cocearova's research works impresses not only by its quantity (over 260 scholarly publications), monographs about composer Zlata Tcac and conductor Boris Miliutin,<sup>12</sup> but also her attraction to the most diverse musicological aspects, among them, music theory and music history, styles and genres, composers and folk music, performing art, music and philosophy.

Notwithstanding the losses of outstanding professionals, a recommendable high level of Moldovan musicology continues to be maintained by graduates of the leading musical higher educational institutions of Russia, thereby preserving and continuing the best traditions of the traditional and contemporary Russian academic school of musicology, which has no equals in its multidimensionality of the methodology of research. By disseminating their knowledge to the students of the Academy of Music, Theater and Fine Arts, they enable the continuous growth of the national musical culture. Let us name these protagonists-musicologists, graduates of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory and the Gnesins' State Musical-Pedagogical College, who are presently professors of the Academy of Music, Theater and Fine Arts:

*Viktoriya Borisovna Melnik* [*Victoria Melnic*], a theorist and scholar, after graduating from the Moscow State Conservatory and the defense of her

dissertation under the guidance of Natalia Simakova, she continues to study the research aspects of counterpoint, harmony, analysis of musical compositions, the methodology of music scholarship and education, as well as music performance; the editor-in-chief of the annual compilations of scholarly articles published at the Academy of Music, Theater and Fine Arts and the rector of the Academy of Music, Theater and Fine Arts.

*Svetlana Viktorovna Tsirkunova* (*Circunova*), a theorist and scholar, defended her dissertation under the guidance of Evgeniy Nazaikinskii, the aspects of her activities are connected with analysis of musical form, genres and styles (after the passing away of her husband Vladimir Axionov, she is instructing his course of the *History and Theory of Musical Styles*), as well as with the history of Russian culture in Bessarabia.

*Elena Sergeevna Mironenko* [*Mironenco*], graduate of the Moscow State P. I. Tchaikovsky, where she was a student of Marina Sabinina, presently a Doctor Habilitat of Art History at the Academy of Music, Theater and Fine Arts; she teaches the courses of *History of Russian and Former Soviet Music, the Issues of Contemporary Musicology*, and *Topical Issues of National Music*. She is the author of four monographs (*Harmony of the Spheres: the Musical Output of Composer Ghennadie Ciobanu* written in Romanian; *Kompozitor Vladimir Rotaru* [*Composer Vladimir Rotaru*] in Russian; *Gheorghe Mustea: a Musical Profile* in Romanian, with Valeria Șeican

<sup>11</sup> Cocearova G. V., Melnic V. B. *Armonia: Istoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2003. 344 c.; Cocearova G. V., Melnic V. B. *Armonia: Teoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2001. 219 c.

<sup>12</sup> Cocearova G. V. *Zlata Tkach. Sud'ba i tvorchestvo* [*Zlata Tcac. Destiny and Artistry*]. Chișinău: Pontos, 2000. 240 p.; Cocearova G. V., Miliutina I. *Boris Miliutin: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [*Boris Miliutin: Towards the Centennial Anniversary of his Birth*]. Israel: Beit Nelly Media, 2015.



as coauthor; *Kompozitorskoye tvorchestvo v Respublike Moldova na rubezhe XX–XXI vekov (instrumental'nye zhanry, muzykal'nyi teatr)* [*Compositional Creativity in the Republic of Moldova at the Turn of the 20th and 21st Centuries (Instrumental Genres, Musical Theater)*] in Russian) and 195 articles, as is reflected in the book *Elena Mironenco. Biobibliografie*.<sup>13</sup>

*Irina Evgenievna Chobanu-Sukhomlin* [*Ciobanu-Suhomlin*],<sup>14</sup> graduate of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, defended her dissertation on the subject of *Tehnika izoritmii v ee istoricheskom razvitiu* [*The Technique of Isorhythm in its Historical Development*] (Yuliya Evdokimova, academic adviser). Two monographs, 85 scholarly articles in compilations and musical encyclopedias, methodological tutorial manuals, a Russian-Romanian and a Romanian-Russian dictionary of contrapuntal terms and meanings testify of the universality of her research interests: musical Byzantine studies and post-Byzantine studies, the contemporary national culture of Moldova, religious sacred music, medieval and Renaissance European music, counterpoint, music theory systems; chairwoman of the academic council of Academy of Music, Theater and Fine Arts.

*Gennady Alexandrovich Chobanu* [*Ciobanu*],<sup>15</sup> a graduate of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, the leading composer of contemporary Moldova and

professor of composition; he complemented his many awards and titles by the competent title of musicologist by his brilliant defense of his doctoral dissertation (with Victoria Melnic as his academic adviser). The theme of the dissertation is: *Semanticheskoe pole skripichnoi intonatsii v kontekste obshchikh problem Kontserta dlya skripki i simfonicheskogo orchestra 'Momente' Gennadiya Chobanu* [*The Semantic Field of the Violin Intonation in the Context of the General Issues of Ghennadie Ciobanu's Concerto for Violin and Symphony Orchestra 'Momente.'*]

In addition to that, the post-graduate program of the Moscow State P. I. Tchaikovsky was also completed by: *Viktoriya Vladimirovna Tkachenko* [*Tcacenko*], who also defended the dissertation on the issues of the genre of rock-opera (with Mikhail Tarakanov as the academic adviser); she is a faculty member of the Academy of Music, Theater and Fine Arts, where she teaches the courses of *Musical management* and *History of Popular and Jazz Music*, on the basis of which the first textbook in Romanian has been published; she is the chairwoman of the Section for European Integration and Academic Mobility.

*Tatiana Nikolaevna Berezovikova*, musicologist and music theorist, Doctor of Arts, she studied with Marina Skrebkova-Filatova at the post-graduate program of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory; her research interests are

<sup>13</sup> Mironenco E. *Biobibliografie*. Red. științifici V. Melnic, I. Ciobanu-Suhomlin. Chișinău: Valinex SRL, 2017. 186 p.

<sup>14</sup> An unfolded characterization of Irina Ciobanu-Suhomlin's musical activities is contained in the article: Mironenco E. S. Vypuskniki GMPI im. Gnesinykh — v avangarde muzykal'noy kultury Respubliki Moldova [The Graduates of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute in the Vanguard of the Musical Culture of the Republic of Moldova]... Op. cit.

<sup>15</sup> For detailed characterization see: Ibid.

concentrated on the study of the musical genres of the instrumental suite and the sonata in the works of 20th century Moldovan composers; she is the longtime academic pro-rector of the Academy of Music, Theater and Fine Arts.

With the opening of the post-graduate program (the Moldovan variant is that of the Doctoral program) and the specialized academic board for the defense of dissertations for the degree of Candidate (the Moldovan variant is that of Doctor) of Art Studies, already several dozens of young Moldovan musicologists defended their dissertations under the academic guidance of the aforementioned professionals. In addition to that, a substantial amount of monographs has been published, the publication of compilations of scholarly research works on music has been organized at the Academy of Music, Theater and Fine Arts twice a year; academic conferences are regularly organized, for the most part, of a national scale, to which participants from other countries are invited regularly, who pay their expenses themselves.

On the thematic map of musicological research in the former Soviet Republic of Moldova several basic directions stand out.

*One of the most top-priority directions is that of folk music studies.* The discovery and the study of the richest stocks of Romanian folk music, and also direct artistic contacts with Romanian musicians helped the titular ethnic group of Moldova perceive anew the value and the beauty of the folk music of the Moldovan-Romanian region on a profound level of its originality. Thus, in Moldova the

realization of a remarkable phenomenon took place — the generic immanent intergrowth in folk music of Eastern and Western traditions, the synthesis of which reflects the unique ethno-cultural individuality of the Moldovans and the Romanians. As a result, new folklore studies and ethnomusicology in Romanian has appeared and is successfully being developed, examples of which are severed, first of all, by three monographs of Doctor of Arts Victor Ghilaș<sup>16</sup> research works and articles by Svetlana Badrajan, Diana Bunea and Vasily Kiselita.

Whereas folk music studies have been reevaluated, the *sacred Orthodox Christian music of Moldova*, which had not received any development during the Soviet period, was only beginning to be opened up for performance and inclusion into the common practice of musicology because of the familiarization with the scalar fund of musical Byzantine studies.

*The greatest capacity of musicological hypertext is comprised by the music of contemporary composers of Moldova and, frequently, those of Romania.* The monographs and scholarly articles written by musicologists, diploma theses and masters' theses, as well as dissertations written in Romanian and Russian are devoted to analysis of their composers. Basing predominantly on a methodology of historical-theoretical analysis, they elaborate the issues of genre and style, new techniques of compositional writing, individual authorial projects which fit into the new and the newest music of the meta-stylistic space of the postmodern age. National traditions as a binding and

---

<sup>16</sup> Ghilaș V. N. *Dmitrie Cantemir — Muziceanul: în contextual culturii universale*. Chișinău: Grafema Libris, 2015. 496 p.; Ghilaș V. N. *Muzica etnică: tradiție și valoare*. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.; Ghilaș V. N. *Timbrul în muzica instrumental de ansamblu*. Chișinău: SeArec-Com, 2001. 320 p.

a determining constant of musical culture are preserved and developed in a worthy manner, their forms and types of inspiration being changed in correspondence with the circumstances. It is gratifying that the postmodern era, while allowing the merging of various language and poetics, has also turned out to be convenient for reflecting autochthonal artistic work.

The established tight artistic contacts with professional compositional and musicological work in Romania has made it possible to find out about and acknowledge its high professional level, which was enabled by constant cultural interactions of the Romanian intelligentsia with Western European countries during the entire 20th century. In 21st century Romanian musicology a considerable amount of peculiar significance, along with analysis of compositional work, is assumed by *authorial research works connected with philosophical substantiation of the discipline of musicology and the phenomenon of music proper*. They provide the impulse for new methodological strategies. I shall turn my attention to the following: Nicolae Brînduș — *Music is a transdisciplinary object, musicology is the object of music (and not the other way around)*;<sup>17</sup> Corneliu Dan Georgescu — *Research works of musical archetypes*;<sup>18</sup> Oleg Garaz — *The cards, labyrinths and gardens of musicology, Musicological exercises, Cioran and the music of natural elements*,<sup>19</sup> etc.

The interest in the elaboration of the issues of musicology as a discipline brings the Romanian musicologists close to the Russian ones. In the 21st century musicological research works in the Republic of Moldova are concentrated predominantly on aspects of contemporary music compositional creativity and folk music studies. [3; 4; 5; 6; 7]

In our research of the musicology of Moldova we arrive at the conclusion that while the country existed within the boundaries of other states, the types of “cultural transfer,” as follows from the content of the article, had been more or less determined: the *inner peaceful* or the *inner aggressive*, depending on the “donor” of the culture. After Moldova gained its long awaited-for independence, the country also acquired the happy possibility to become the recipient of two historical contributors to an equal degree, developing its independent musical culture while following the best traditions of both Russia and Romania. But so far, this has not been happening. In the real state of affairs Moldovan musicology is maintaining its existence in a state of a hazy variety of “post-cultural transfer.” So, what are the problems which prevent setting up a peaceful and effectual process of transcultural interconnections of Moldova with Russia, Romania and other countries? Let us highlight the chief ones:

1. The gradual loss of the accumulated traditions of traditional and modern Russian

<sup>17</sup> Brînduș N. Muzica — obiect transdisciplinar. *Muzica*. 2015. Nr. 1–2, 5; 2016. Nr. 2, 4, 5; 2017. Nr. 2; Brînduș N. Muzicologie — obiect al muzicii (și nu invers). *Muzica*. 2019. Nr. 1.

<sup>18</sup> Georgescu C. D. Studiul arhetipurilor muzicale. *Muzica*. 2015. Nr. 5.

<sup>19</sup> Garaz O. I. Hărțile, labirinturile și grădinile muzicologiei. *Muzica*. 2015. Nr. 6. Garaz O. I. *Exerciții de muzicologie*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2014. 368 p.; Garaz O. I. *Emil Cioran și muzica elementelor naturale*. URL: [https://www.academia.edu/12369822/Emil\\_Cioran\\_%C5%9Fi\\_muzica\\_elementelor\\_naturale](https://www.academia.edu/12369822/Emil_Cioran_%C5%9Fi_muzica_elementelor_naturale) (accessed: 20.01.2023).

musicology on account of the pre-pensionary and pensionary ages of the representatives of the musicological avant-garde.

2. The issue of the functioning of languages, including the migrating name of the state language and the lack of the legal status on the part of the Russian language.

3. The geopolitical “swing” of the power structures of independent Moldova, which have become dependent on the European Union.

4. The present economic poverty and lack of any real state support of culture, which provokes a dangerous flow of specialists

of musical profile out of the country.

As the author of this article, I, who has given over half a century of my life to the musical culture and musicology of Moldova, realize that the indicated number of problems requires titanic efforts for overcoming them, nonetheless, with a sense of cautious optimism I foresee that musicology in the Republic of Moldova will be able to preserve and multiply the already accumulated best traditions by virtue of the fact that the art of musicology, as is any art, is a system that is self-sufficient and self-developing.

## References

1. Moiseev G. A. The Russian Musical Society under Royal Patronage. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 66–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.066-073
2. Mironenko E. S. Russian Music Culture in Romanian Bessarabia. *South-Russian Musical Anthology*. 2020. No. 1, pp. 20–26. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2020-11003
3. Brinzila-Coslet Z. Serghei Lunchevichi — Virtuoso and Symbol of Violin Art in Moldova of the Twentieth Century. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 3, pp. 104–109. DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_104
4. Trocinel D. Schiță biografică a compozitorului A. Mulear. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2022. Nr. 1 (42), pp. 76–80. (In Romanian) DOI: 10.55383/amtap.2022.1.14
5. Pilipețchi S. The Biography of M. Cebotari in Monographic Studies. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2022. Nr. 1 (42), pp. 43–48. (In Russ.) DOI: 10.55383/amtap.2022.1.08
6. Mironenko E. S. The Birth of a New Composer in the Context of Postmodernism — Metamodernism: Mikhail Rotar from the Republic of Moldova. *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 2, pp. 76–85. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766\_2022\_02\_76
7. Mironenko E. S. Asynchrony of National Stylistic Directions as an Indicator of the Growth of Moldovan Compositional School. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 2, pp. 28–34. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766\_2021\_02\_28

*Information about the author:*

**Elena S. Mironenko** — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Musicology and Composition.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Moiseev G. A. The Russian Musical Society under Royal Patronage // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4, pp. 66–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.066-073
2. Мироненко Е. С. Русская музыкальная культура в румынской Бессарабии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 20–26. DOI: 10.24411/2076-4766-2020-11003
3. Brinzila-Coslet Z. Serghei Lunchevichi — Virtuoso and Symbol of Violin Art in Moldova of the Twentieth Century // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3, pp. 104–109. DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_104
4. Trocinel D. Schiță biografică a compozitorului A. Mulear // Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2022. Nr. 1 (42), pp. 76–80. DOI: 10.55383/amtap.2022.1.14
5. Пилипецкий С. Жизнеописание М. Чеботари в монографических исследованиях // Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2022. Nr. 1 (42), pp. 43–48. DOI: 10.55383/amtap.2022.1.08
6. Мироненко Е. С. Рождение нового композиторского имени в контексте постмодерна — метамодерна: Михаил Ротарь из Республики Молдова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 76–85. DOI: 10.52469/20764766\_2022\_02\_76
7. Мироненко Е. С. Асинхронность национальных стилевых направлений как показатель роста композиторской школы в Республике Молдова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 28–34. DOI: 10.52469/20764766\_2021\_02\_28

### *Информация об авторе:*

**Е. С. Мироненко** — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции.

Received / Поступила в редакцию: 26.01.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 15.02.2023

Accepted / Принята к публикации: 10.03.2023

## Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

УДК 783.2

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.157-167



### Liturgical Musicology in Belarus: Pro et Contra\*

Larisa A. Gustova-Runtso<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>*Belarusian State University of Culture and Arts,  
Minsk, Republic of Belarus,*

*gustova@tut.by, <https://orcid.org/0000-0003-0945-0529>*

<sup>2</sup>*The Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research  
of the National Academy of Sciences of Belarus,  
Minsk, Republic of Belarus*

**Abstract.** The article presents the field of musicological research, which was designated as “liturgical musicology” in the famous monograph by Ivan Gardner *Liturgical Singing of the Russian Orthodox Church*. The author provides various variants of the name of the object of study of liturgical musicology and emphasizes the development of research-related interest in the music of the Orthodox Church in its different regions. In a broad sense, “liturgical musicology” signifies musicological research in the field of the liturgical (church) chanting practice and liturgical (church) singing. In a narrow sense, this definition is interpreted as musicology the object of study of which is formed by musically sounded out (chanted) church (liturgical) canonical texts. The article presents an interpretation of the concept of “liturgical musicology” as a method of research, and also describes the operations of its application. Among the large number of research works by scholars in Russia and other countries, liturgical musicology is most vividly represented by the study of Ivan Gardner and the collective works of *The Knight of Cantorial Ministry, Father Matthew (Mormyl)* and *Archpriest Michael Fortunato. Spiritual Testament*.

The article examines a number of research works devoted to the study of the Belarusian liturgical singing practice of the Orthodox Christian tradition and presents a retrospective analysis of the development of Belarusian liturgical musicology. Russian and Soviet researchers laid the

---

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

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Larisa A. Gustova-Runtso, 2023

foundation of Belarusian liturgical musicology in the 19th and 20th centuries. They systematized the available historical and archaeological information about church singing in the Kiev Church Metropolis and provided characterization to Belarusian (Lithuanian) church music manuscripts. Present-day Belarusian scholars have reconstructed the history of the development of the national liturgical singing practice formed on the basis of the intonational reinterpretation of the Byzantine, folksong, Polish-Latin and Russian traditions; they have demonstrated its intonational independence and ethnic identity which is determined by the peculiarities of pronunciation of the consonants and the prosody of the sung text. The article provides characterization to the regional peculiarities of the liturgical singing practice and its influence on the formation of personality and examines the individual stylistic features of the musical work of cantorial and church composers which contribute to the diversity of the aural element of church worship. The author analyzes the works of Belarusian scholars in the context of the liturgical musicological method of research.

**Keywords:** liturgical musicology, the musical art of the Orthodox Church, Belarusian singing practice of the Orthodox Christian tradition

**For citation:** Gustova-Runtsol L. A. Liturgical Musicology in Belarus: Pro et Contra. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 157–167.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.157-167

## Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

### Литургическое музыковедение в Беларуси: pro et contra

Лариса Александровна Густова-Рунцо<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>Белорусский государственный университет культуры и искусств,  
г. Минск, Республика Беларусь,

*gustova@tut.by*, <https://orcid.org/0000-0003-0945-0529>

<sup>2</sup>Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы

Национальной академии наук Беларуси,

г. Минск, Республика Беларусь

**Аннотация.** В статье представлена область музыковедческого исследования, которая в знаменитой монографии Ивана Гарднера «Богослужбное пение русской православной церкви» была определена как «литургическое музыковедение». Автор приводит разнообразные варианты наименования объекта исследования литургического музыковедения и подчёркивает развитие исследовательского интереса к музыкальному искусству православной церкви в разных её регионах. В широком понимании «литургическое музыковедение» обозначает музыковедческие исследования в области литургической (богослужбной) певческой практики, или богослужбного (церковного) пения. В узком значении эта дефиниция толкуется как музыковедение, предметом изучения которого является музыкально озвученный (распетый) богослужбный (литургический) канонический текст. В статье представлена

трактовка понятия «литургическое музыковедение» в качестве метода исследования, а также охарактеризованы операции его применения. Среди большого количества исследований российских и зарубежных авторов наиболее ярко литургическое музыковедение представлено исследованием Ивана Гарднера и коллективными трудами «Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль)» и «Протоиерей Михаил Фортунато. Духовное завещание».

Статья репрезентирует работы, посвящённые изучению белорусской литургической певческой практики православной традиции, и представляет ретроспективный анализ развития белорусского литургического музыковедения. Российские и советские исследователи заложили фундамент белорусского литургического музыковедения в XIX–XX веках. Они систематизировали исторические и археологические сведения о церковном пении в Киевской митрополии, охарактеризовали белорусские (литовские) певческие рукописи. Современные белорусские учёные реконструировали историю развития национальной литургической певческой практики, сформировавшуюся на основе интонационного переосмысления византийской, народно-песенной, польско-латинской и российской традиций; выявили её интонационную самостоятельность и этническую самобытность, что определяется особенностями произношения согласных и просодии пропеваемого текста; охарактеризовали её региональные особенности и влияние на становление личности; раскрыли индивидуальные стилевые черты регентского и церковного композиторского творчества, способствующие разнообразию аудиального ряда богослужения. Автор анализирует работы белорусских учёных в контексте литургического музыковедческого метода исследования.

**Ключевые слова:** литургическое музыковедение, музыкальное искусство православной церкви, белорусская певческая практика православной традиции

**Для цитирования:** Густова-Рунцо Л. А. Литургическое музыковедение в Беларуси: pro et contra // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 157–167. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.157–167

The subject of the study of liturgical musicology is Orthodox Christian liturgical singing (Ivan Gardner, Germany; Vladimir Martynov, Russia), or church singing (the Russian researchers from the 19th and 20th centuries), liturgical church practice (Larisa Gustova-Rutso, Belarus), Orthodox Christian singing (Father Mikhail Fortunato, Great Britain — France), and the church singing practice (Father Alexander Kedrov, France). The development of the basic research vocabulary during the course of over a hundred years presents one of the testimonies of the undying interest in the musical culture of the Orthodox Church in the various geographical regions of its predominance and the relevance of the present work.

At the present time the practice of liturgical singing is studied primarily by medievalists, who disclose in early chant manuscripts a variety of new research issues — different editions of hymnographic texts in the church chant books of the Russian Old-Believers (Tatiana Kazantseva), [1] the correlation of separate utterances of the hymnographic musical text and the signs of unstaffed notation (Irina Gerasimova, Nina Zakharyina, Nadezhda Shchepkina), [2] the stylistic specificity of the art of early Russian church singing (Tatiana Vladyshevskaya, Galina Pozhidayeva), [3; 4] the intonational integrity of separate lines of chant music and the sources of separate texts from the practice of non-liturgical (tutorial) church singing (Natalia



Seryogina), [5] as well as variant readings and discrepancies in the manuscript music theory codices (Zivar Guseynova). [6] In addition, some researchers, making use of contemporary methods of music theory analysis, study the relevant versions of the pitch structure of the contemporary church music polyphony (Tatiana Starostina), [7] and also contemplate about the reception of the liturgical musical tradition in composers' original works (Tatiana Mdivani, Natalia Gulyanitskaya and many others). This type of research is of musicological and source studies character, although some scholars emphasize the pertaining of their work to the field of liturgical musicology. [8]

The conception of "liturgical musicology" signifies, in the broad sense of the term, musicological research in the field of liturgical (church service) singing practice, or liturgical church singing. In a narrow meaning of the word, the concept "liturgical musicology" means musicology the object of studies of which is the musically sounded (chanted) church (liturgical) canonic text.

The conception "liturgical musicology" was first applied by Ivan Gardner in his work *Bogosluzhebnoe penie russkoi pravoslavnoi tserkvi* [*Liturgical Singing of the Russian Orthodox Church*],<sup>1</sup> explaining it by the fact that church singing, or the liturgical church practice comprises a form of church service. According to Gardner, the foundations of Russian liturgical musicology were laid by Archpriest Dmitri Razumovsky and further developed by Stepan Smolensky, Vasily Metallov, Antonin Preobrazhensky,

Archpriest Ioann Voznesensky, Nikolai Uspensky and Maksim Brazhnikov.<sup>2</sup> An attempt (albeit, an ambiguous one) to unify together liturgical musicology and theology was made by Martynov.<sup>\*3</sup> At the end of the 20th century and the first quarter of the 21st century a large amount of research was carried out by musicologists in Russia and other countries in the sphere of liturgical singing, however, we shall highlight those works which correspond to the conception of "liturgical musicology." In our view, it is the book *Rytsar' regentskogo sluzheniya otets Matfei (Mormyl)* [*The Knight of Cantorial Service Father Matfey (Mormyl)*],<sup>\*</sup> created upon the initiative of Nikolai Denisov and Archdeacon Nikolai Filatov, as well as the book and articles of Father Mikhail Fortunato.<sup>\*</sup>

In 2020 Denisov suggested the interpretation of the conception of "liturgical musicology," not only as an indication of the field of research, but also as a method of research, which when a researcher applies it, he must carry out the following operations (analyzing the musical compositions which comprise the repertoire of the liturgical singing practice): 1) to disclose the theological content of the church service (or of a part of it); 2) to elicit the quality of actualization of this theological content in music; 3) to present a characterization of the interpretation of this musical composition from the point of view of theological content. This methodological requirement is to a certain degree met only by Gardner's research work and the analytical musicological sections of the

<sup>1</sup> Gardner I. A. *Bogosluzhebnoe penie russkoi pravoslavnoi tserkvi* [*Liturgical Singing of the Russian Orthodox Church*]: in 2 volumes. Sergiev Posad: Moskovskaya dukhovnaya akademiya, 1998. Vol. 1. P. 16.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 22–23.

<sup>3</sup> Here and onwards asterisks mark out the publications and authors whose data are presented in the bibliographical list placed at the end of the article. The list is compiled in alphabetical order.

aforementioned book *Rytsar' regentskogo sluzheniya otets Matfei (Mormyl')* [*The Knight of Cantorial Service Father Matfey (Mormyl')*].

The foundation of the development of Belarusian liturgical musicology was laid by Russian, Soviet and Ukrainian researchers Ioann Voznesensky, Dimitri Razumovsky, Vasily Metallov, Antonin Preobrazhensky, Vukol Udolinsky, Yuri Keldysh, Natalya Seregina, Vladimir Protopopov, Maksim Brazhnikov, Anatoly Konotop, Yuri Yasinovsky and Elena Shevchuk.

Voznesensky, after comparing Byzantine and Belarusian (Polish-Lithuanian) church music manuscripts, demonstrated the peculiarities of their verbal and musical texts; Razumovsky presented a characterization of the five-line notation and the *partesny* style of singing which were formed in the Belarusian oecumene, Undolsky systematized archeological data about church singing in the Kiev Church Metropolis. Metallov and Preobrazhensky demonstrated and disclosed the role of Belarusian church fraternities in the development of the five-lined notation and the *partesny* singing. It must be noted that Russian researchers traditionally attributed Belarusian landmarks of church singing to the southwestern Russian tradition of church singing, which is connected not only with the genetic connection between the Russian and the Belarusian liturgical singing, but also with the perception by the Russian society of the 9th and 10th centuries

AD of Belarusian lands within the Western region of Rus.<sup>4</sup>

Keldysh, studying the genesis of the canticle in Russian musical culture indicated its Polish-Belarusian origins.<sup>5</sup> Paleographic research of the Belarusian heirmologions carried out by Konotop, Yasinovsky and Shevchuk were conducive to the study of national song traditions of the Eastern (Byzantine) rite.<sup>6</sup> Seregina brought into scholarly use examples of early Belarusian hymnography — the sticheron of the time period from the 12th to the 17th centuries consisting of prayer texts addressed to the reverend Evfrosiniya Polotskaya.<sup>7</sup> Ukrainian historian Andrei Khoynatsky\* demonstrated the variability of the Orthodox Christian liturgical church singing practice in the conditions of the Greek-Catholic rite.

The definition of “Belarusian” in relation to the liturgical singing practice or its artefacts testifies not only of the regional belonging of any particular manuscript of church music, but also of the presence in the performance practice of intonational national coloration connected with the particularities of the pronunciation of the consonants and the prosody of the sung text.

The presence of the national element in the practice of Eastern Slavic Orthodox Christian liturgical church singing was noticed for the first time (in 1953) by Belarusian composer Nikolai Kulikovich (Kulikovich-Shcheglov). In 1964 British researcher Grigorii Pikhura (Guy Picardo),<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Gustova-Runtsio L. A. *Pravoslavnaya pevcheskaya praktika Belarusi (tipologiya i ispolnitel'skie stili): monografiya* [*The Orthodox Christian Church Singing Practice of Belarus (the Typology and Performance Styles): Monograph*]. Minsk: BGUKI, 2018. P. 20.

<sup>5</sup> Ibid., pp. 20–21.

<sup>6</sup> Ibid. P. 28.

<sup>7</sup> Ibid. P. 21.

<sup>8</sup> Guy Picardo had his works about Belarusian church music published under the pseudonym of Grigorii Pikhura (G. Pikhura).

basing himself on the works of Razumovsky, Voznesensky and Preobrazhensky, and also relying on his own analysis of church music manuscripts from the Francis Skaryna Belarusian Library and Museum in London, expounded the historical path of development of the Belarusian Orthodox Christian liturgical church singing practice, asserting the independence of its intonational tradition and indicating the territory of contemporary Belarus, Lithuania and eastern Poland as the place of its existence. The ethnic originality of the practice of Belarusian liturgical church singing confirms the presence in it of original chants, which has been shown in the research works of Konotop and Picardo (Pikhura).<sup>9</sup>

In Belarusian scholarship the interest in church service music appeared only in the late 20th and early 21st centuries. And the reason for the neglect of this sphere of research lies not only in the well-known vector of the Soviet ideological policy, but also in the fact that in the late 20th century the subject-matter diktat in the sphere scholarly research was withdrawn or eased. By no means unimportant is the fact that the BSSR (Belorussian Soviet Socialist Republic)<sup>10</sup> was designated as a zone of heightened atheistic propaganda, which was why Belarusian researchers were especially indifferent to the liturgical culture.

The “first portent,” which opened up in Belarusian musicology the problem range of Orthodox Christian church singing practice was the research work of folklorist musicologist Larisa Kostyukovets *Kantovaya kul'tura v Belorussii* [*The Canticle Culture of Belorussia*],<sup>11</sup> published in 1975. This book opened up the peculiarities of the historical development of the non-liturgical (everyday) Belarusian Orthodox Christian church singing practice.<sup>12</sup> Kostyukovets asserted the idea of the ethnic originality of the Belarusian Orthodox Christian church singing practice, which became central in the field of research of Belarusian art studies.

After the laxation of the ideological pressing in 1988,<sup>13</sup> not only the liturgical church singing performance practice was revived (professional musicians began joining the congregational clergy choirs), but also composers' original liturgical compositions began to be written, as well. With the appearance of new chants set to canonic texts of the church (the Orthodox Christian, as well as the Catholic), they too underwent musicological research (in the form of musicological articles, diploma theses and course papers written by students of the Belarusian conservatory).

The Orthodox Christian church singing practice as a phenomenon of the Belarusian

<sup>9</sup> Gustova-Runtsio L. A. Op. cit., pp. 21–22.

<sup>10</sup> The article makes use of different variants of the name of Belarus: during the Soviet era the republic was called the Belorussian Soviet Socialist Republic (BSSR), or Belorussia; presently the country is called the Republic of Belarus, or simply Belarus. We label as Belorussian the territory inhabited predominantly by Belarusians, — contemporary Belarus and the area around Bialystok in Poland. The spellings proper for their time periods are used accordingly.

<sup>11</sup> The monograph *Kantovaya kul'tura v Belorussii* [*The Canticle Culture of Belorussia*] contains the material of Larisa Kostyukovets's dissertation for the degree of Candidate of Arts, which she defended at the Moscow Conservatory in 1978.

<sup>12</sup> Larisa Kostyukovets worked under the guidance of Anna Rudneva, which inspired her pupil with paleographic research of manuscripts of church music artifacts.

<sup>13</sup> The year 1988 marked the 1000th anniversary of the Baptism of Rus.

national musical culture was previously presented by the author of this article (in 2001).<sup>14</sup> For the first time a theoretical reconstruction of the history of the development of the Belarusian Orthodox Christian musical culture was undertaken.<sup>15</sup> The leading component of the Orthodox Christian church singing practice is its liturgical constituent, whereas the pervasive and determinant element is expressed by liturgical singing, which presents a specific paradigm of musical culture, an element of Orthodox Christian church service, and carries out certain functional goals.

Present-day Belarusian musicologists study, first of all, the Orthodox Christian church singing tradition. The national conception of the Belarusian Orthodox Christian church singing was disclosed in a consistent manner by Larisa Kostyukovets, Irina Zhukovskaya, and Elena Sakovich on the basis of paleographic research works of manuscript compilations of Belarusian church singing specimens. Kostyukovets\* presented a characterization of the stylistic features of the *Znamenny* chant of the early canonic Belarusian Orthodox Christian liturgical church singing practice; Zhukovskaya\* revealed the genetic connection between the musical lexis of the Belarusian staff-notated *irmola* with the thetas and the melodic lines of the *Znamenny* chants and disclosed the connection between the verbal and the musical

liturgical text with the techniques from the field of rhetorics. Elena Sakovich\* proposed the version of the priority of the Belarusian Supraśl chant over the Kiev chant, which in our view is erroneous. The first brethren of the Supraśl Monastery, which was founded in 1498<sup>16</sup> — the Kiev Pechersk monks — brought the stable Kiev Pechersk tradition<sup>17</sup> to the Belarusian monastery. This historical fact refutes Sakovich's hypothesis.

The Belarusian Orthodox Christian church singing practice is multicultural: its original features were formed because of the intonational reinterpretation of the primary source of Byzantine church music and the indirect influence of the folksong tradition;<sup>18</sup> within the framework of the Greek-Catholic liturgical culture (in the 18th century) a synthesis of the Eastern (Byzantine and early Russian) and Western (Polish-Latin) stylistic traditions was formed. In the conditions of the attempt to join together the Orthodox Christian and the Catholic churches which took place in Eastern Europe in the 16th and 17th centuries, the church singing tradition underwent the process of Europeanisation and folklorization, on the one hand, while, on the other hand, it was conducive to the conservation of separate stylistic elements of the early Belarusian liturgical singing, which were preserved up to the end of the 19th century. The synthesis of the musical intonations in the earliest chants

---

<sup>14</sup> In 2001 Larisa Gustova defended her dissertation for the degree of Candidate of Arts on the subject of *Muzykal'no-pevcheskaya kul'tura pravoslavnoi tserkvi Belarusi* [*The Musical Church Singing Culture of the Orthodox Christian Church of Belarus*].

<sup>15</sup> Gustova-Runtso L. A. Op. cit.

<sup>16</sup> The Supraśl monastery was founded by the Novogrud army commander and marshal of the Grand Duchy of Lithuania Aleksander Chodkiewicz.

<sup>17</sup> Gustova L. A. *Tserkovnoe penie. Belorusskaya pevcheskaya kul'tura pravoslavnoi traditsii* [*Church Singing. Belarusian Singing Culture of the Orthodox Tradition*]. Minsk: Harvest, 2013. 224 p.

<sup>18</sup> Gustova-Runtso L. A. *Pravoslavnaya pevcheskaya praktika Belarusi...*, pp. 88–95.

of the Belarusian liturgical church singing practice is of great interest for Belarusian musicologists Natalia Dozhina,\* Tamara Likhach,\* and Lyubov Shpakovskaya.\*

The Belarusian Orthodox Christian church singing practice presents a multifold phenomenon. Its typical features and stylistic originality are testified by the church vocal music compilations of the time period between the 16th and the 20th centuries, the ritual church chants and, most importantly, the relevant versions of the sound of professional and amateur church choirs and ensembles. On the basis of these and countless scholarly sources, the author of the present article carried out research, the results of which led to the defense of a doctoral dissertation for the degree of Doctor of Arts on the theme *Tipologiya ispolnitel'skikh stilei belorusskoi pevcheskoi praktiki pravoslavnoi traditsii* [*The Typology of Performance Styles of the Belarusian Church Singing Practice of the Orthodox Christian Tradition*] (2016). She presented a systematic analysis of the Orthodox Christian church singing practice, proposed a new methodology for studying its types, categories, varieties and performance styles and, moreover, carried out a typological categorization of the performance styles of the Orthodox Christian church singing practice, presenting its liturgical and non-liturgical types, the old canonic, variegated canonic and generalized canonic varieties of liturgical church singing practice (the criteria for classification is formed by the level of adherence to the regulations, which is the canon), specialized and everyday (amateur), monastic, rural and urban (a variety of which is the cathedral style) congregational types of church singing practice (the criteria for classification are formed by the performers'

particular cultural types), as well as the ascetic and the representational (a variant of which is the *partesny*) performance styles, which present either the monophonic or the polyphonic interpretations of the verbal texts. In the context of the ascetic style, priority is taken by the verbal text, whereas the musical text is performed with a well-known share of improvisational manner. In the representational style, on the other hand, priority is taken by the musical text, which embodies a particular artistic idea.<sup>19</sup>

All the varieties of the Belarusian Orthodox Christian church singing practice are presented by church musicians who uphold it — psalm readers, choirmasters, singers and composers. Notwithstanding the fact that one of the most important attributive features of the Orthodox Christian culture is the conciliarity, which stipulates its anonymity, in present-day research of the Orthodox Christian church singing practice it becomes impossible to ignore and fail to identify the personality of the musician who is the interpreter of the canonic texts. The church musician maintains the heritage of the singing practice of the Church and promotes the diversity of the audial sequence of liturgy and the expansion of its possibilities. The individual stylistic features of the concertmasters' and church composers' musical activities have been demonstrated to the academic community by Tamara Likhach, Galina Osipova, Katsyaryna Charnova, and Natalia Gaplichnik. The methodology presented by Osipova\* makes it possible to demonstrate the diverse types of “historical-stylistic models” of compositional interpretation of canonic verbal texts. Charnova\* presented an analysis of choral works by contemporary

---

<sup>19</sup> Ibid., pp. 14–18.

Belarusian composers set to canonical texts by the Orthodox Christian church, and also the peculiarities of interpretation of ordinary and authorial church compositions by the leading Belarusian choirmasters.

Analysis of research works by Belarusian musicologists in the sphere of the Orthodox Christian church singing practice has shown that none of them represents to the fullest degree liturgical musicology in Denisov's interpretation. All of these works are united by an absence of theological analysis. But this phenomenon, which appears upon encounter to be a shortcoming (upon analysis of liturgical church singing practice), is compensated by the dissertation for the degree of Doctor of Arts by Nikolai Shimansky,\* in which the author interprets

the history of the development of early polyphony in the Western Christian tradition applying the method of theological analysis. However, in our opinion, these attempts are not sufficiently convincing. The theological method of analysis includes the confirmation of the substantiation of any research thesis by extensive quotations from the Holy Scripture and the works of the Holy Church Fathers. The absence of a systemic theological substantiation in the case of musicologists makes it possible to apply the method of theological-liturgical analysis. Nonetheless, the scholarly works which analyze the liturgical church singing practice in the context of church service may be related to the fullest degree to the sphere of liturgical musicology.

## References

1. Kazantseva T. G. Hectographed Singing Books of the Old Believers of the Pomorian Community: Features of the Composition and Edition of Hymnographic Texts. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii = Journal of Moscow Conservatory*. 2021. No. 3 (46), pp. 102–125. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2021.46.3.004
2. Gerasimova I. V., Zakhar'ina N. B., Shchepkina N. A. Musical Interpretation of Direct Speech in Chants of the Two-Hundredth Feasts of the Mother of God: Greek-Slavonic Parallels on Manuscripts of the 10th–17th Centuries. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2021. Vol. 11, No. 4, pp. 571–588. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2021.401
3. Vladyshevskaya T. F. Artistic Canon and Stylistic Trends of the Old Russian Singing Art (on the Example of the Cherubic Song). *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 2, pp. 102–111. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-102-111
4. Pozhidaeva G. A. Stylistic Method in the Study of Regional Traditions of the Late Russian Middle Ages (16th–17th Centuries). *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 2, pp. 112–118. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-112-118
5. Seregina N. S. The Lesson “Who can Run Away...” in the Singing Alphabets of the XVII Century. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 2, pp. 96–101. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-96-101
6. Guseinova Z. M. The Theoretical Codex of the Mid-17th Century as a Phenomenon of Church-Singing Art. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2021. Vol. 11, No. 4, pp. 589–606. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2021.402
7. Starostina T. A. Musical-Theoretical Problems of Studying Russian Obichod Polyphony. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2019. Vol. 9, No. 1, pp. 46–78. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2019.103

8. Mdivani T. G. Composer's Interpretation of the Christian Ethos in the Music Art of Sovereign Belarus. *Vestsi Natsyyanal'nai akademii navuk Belarusi. Seryia humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*. 2020. Vol. 65, No. 2, pp. 203–208. (In Russ.) DOI: 10.29235/2524-2369-2020-65-2-203-208

*Information about the author:*

**Larisa A. Gustova-Runtso** — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Art of the Belarusian State University of Culture and the Arts; Senior Researcher of the Department of Music and the Performing Arts of the Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Казанцева Т. Г. Гектографированные певческие книги старообрядцев поморского согласия: особенности состава и редакции гимнографических текстов // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 3 (46). С. 102–125.

DOI: 10.26176/mosconsv.2021.46.3.004

2. Герасимова И. В., Захарьина Н. Б., Щепкина Н. А. Музыкальная интерпретация прямой речи в песнопениях двенадцатых богородичных праздников: греко-славянские параллели по рукописям X–XVII вв. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11, № 4. С. 571–588. DOI: 10.21638/spbu15.2021.401

3. Владышевская Т. Ф. Художественный канон и стилевые течения древнерусского певческого искусства (на примере Херувимской песни) // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 102–111. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-102-111

4. Пожидаева Г. А. Стилистический подход в изучении региональных традиций позднего русского Средневековья (XVI–XVII вв.) // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 112–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-112-118

5. Серегина Н. С. Прочка «Кто тя может убежати...» в певческих азбуках XVII в. // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 96–101.

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-96-101

6. Гусейнова З. М. Теоретический кодекс середины XVII в. как феномен церковно-певческого искусства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11, № 4. С. 589–606. DOI: 10.21638/spbu15.2021.402

7. Старостина Т. А. Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9, № 1. С. 46–78. DOI: 10.21638/spbu15.2019.103

8. Мдивани Т. Г. Композиторская интерпретация христианского этоса в музыкальном искусстве современной Беларуси // Вест. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. 2020. Т. 65, № 2. С. 203–208. DOI: 10.29235/2524-2369-2020-65-2-203-208

*Информация об авторе:*

**Л. А. Густова-Рунцо** — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств; старший научный сотрудник Отдела музыкально-исполнительского искусства Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси.

## Библиографический список

1. Дожина Н. И. Певческая книга Октоих ветковской традиции в старообрядческой культуре Беларуси конца XVII — начала XX в. Минск: БГУКИ, 2022. 237 с.
2. Жуковская И. И. Монодийный певческий цикл антифонов «Страстей Христовых» в белорусских ирмологионах конца XVI–XVII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Минск, 2014. 24 с.
3. Костюковец Л. Ф. Белорусская знаменная монодия. К вопросу о методе её анализа // Христианизация Руси и белорусская культура / Минское епарх. управление. Минск, 1988. С. 388–399.
4. Ліхач Т. У. «Дзіўныя бемолі» ў беларускіх ноталінейных ірмалоях XVII стагоддзя // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. 2011. № 1. С. 45–50.
5. Ліхач Т. У. З гісторыі беларускай праваслаўнай музыкі на чатку XX ст.: «Літургіі» М. Анцава і А. Раждзественскага // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. 2012. № 12. С. 31–38.
6. Мартынов В. И. История богослужебного пения. М.: РИО ФА, 1994. 237 с.
7. Осипова Г. Г. Типологический анализ многоголосия в хоровой музыке белорусских композиторов 70х–90х гг. XX столетия (на примере произведений фольклорного и сакрального направлений): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Минск, 2005. 20 с.
8. Протоиерей Михаил Фортунато. Духовное завещание подвигающим на ниве богослужебного пения в России / авт.-сост. Н. Г. Денисов, Н. В. Балуева, М. Лещиньски. СПб.: Пушкинский дом, 2022. 180 с.
9. Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль): Материалы. Воспоминания. Исследования / сост. Н. Денисов, Н. Филатов. СПб.: Пушкинский дом, 2017. 542 с.
10. Сакович Е. П. Супрасльскі напеў і яго претворенне ў царквенна-певацкім мастацтве Беларусі XVI–XVIII вв.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Минск, 2011. 23 с.
11. Фортунато о. Михаил. «Объятия Отча»: седален утрени в неделю «О блудном сыне» в гармонизации Г. Ф. Львовского (советы регенту) // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире / ред.-сост. С. И. Хватова. Краснодар: Маргарин О. Г., 2020. Т. 1, вып. 4. С. 275–287.
12. Хойнацкий А. Ф. Западно-русская церковная уния в её богослужении и обрядах. Киев: Киево-Печерская Лавра, 1871. 475 с.
13. Чарнова К. А. Гімнаграфія праваслаўнага богаслужэння ў беларускай музычнай культуры XX – пачатку XXI стагоддзя / навук. рэд. Т.С. Якіменка. Мінск: Баларуская навука, 2018. 326 с.
14. Шиманский Н. В. Раннее многоголосие в литургической музыке Западноевропейского Средневековья: (к типологии органума): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Минск, 2017. 46 с.
15. Шпаковская Л. С. Функциональная организация литургической монодии (на примере песнопений из белорусско-украинских ноталинейных ирмологионов конца XVI–XVIII в.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Минск, 2017. 22 с.

Received / Поступила в редакцию: 26.01.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 15.02.2023

Accepted / Принята к публикации: 10.03.2023



## Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

УДК 781.68

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.168-177



### Эмоция как феномен вокально-оперного искусства

Алексей Алексеевич Костюк<sup>1</sup>,  
Галина Васильевна Алексеева<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup>Дальневосточный институт искусств,  
г. Владивосток, Россия

<sup>1</sup>[vocalekos@bk.ru](mailto:vocalekos@bk.ru), <https://orcid.org/0000-0002-0314-4267>

<sup>2</sup>[alexglas@mail.ru](mailto:alexglas@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0001-6733-9429>

**Аннотация.** В статье феномен эмоций рассматривается как один из ведущих паттернов создания вокальной партитуры певца-актёра, коммуникативный посредник между композитором, либреттистом, певцом-актёром и слушателем-зрителем. Опера как синтетический вид искусства объединяет музыку, поэзию, актёрское искусство, пластику, режиссуру, сценографию, искусство грима и костюма. Композитор посредством мелодики, её ритмической и интонационной ткани закладывает, кодирует те эмоции, которые певец должен будет вызвать у слушателя-зрителя. Зачастую композиторы в клавирах описывают мизансцены, нюансы сценического движения и пластики, дабы пантомимикой ещё больше выделить эмоциональные краски. В такой ситуации необходимо исследовать средства оперной выразительности не только с точки зрения музыковедения или театроведения. Феномен оперы требует изучения в непосредственной связи с психологией, физиологией, социологией культуры. Авторы статьи актуализируют понятие эмоциональной партитуры вокальных партий оперного сочинения, представляющей собой законченную форму с позиций психофизиологии эмоций, и подчёркивают важность её рассмотрения. В качестве объекта изучения в статье избрана вокальная партия Германа из оперы Чайковского «Пиковая дама».

**Ключевые слова:** эмоции, феномен вокального искусства, функции эмоций, эмоциональная партитура образа, психофизиология вокального исполнительства, «Пиковая дама» Чайковского

**Для цитирования:** Костюк А. А., Алексеева Г. В. Эмоция как феномен вокально-оперного искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 168–177.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.168-177

## Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

### Emotions as a Phenomenon of Vocal and Opera Music

Aleksei A. Kostyuk<sup>1</sup>, Galina V. Alekseeva<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup>*Far Eastern State Institute of Arts,  
Vladivostok, Russia*

<sup>1</sup>*vocalekos@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0314-4267>*

<sup>2</sup>*alexglas@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6733-9429>*

**Abstract.** The article examines the phenomenon of emotions as one of the leading patterns of creation of the vocal score of the singer-actor, the communicative intermediary between the composer, the librettist, the singer-actor and the listener-viewer. Opera as a synthetic art unites together music, poetry, production, scenography, the art of face-paint and costumes. By means of melody, its rhythmical and intonational texture builds up and ciphers those emotions which the singer must arouse from the listener-viewer. Frequently composers in the piano-vocal scores of their operas have provided descriptions of the stage settings, as well as nuances of stage motion and plastic, in order to bring out emotional colors to a greater degree by means of pantomime. In such situations it is important to research the means of operatic expression not merely from the point of view of musicology or theater studies. The phenomenon of opera requires study in a direct connection with psychology, physiology and sociology of culture. The authors of the article update the concept of the *emotional score* of the vocal parts of the operatic composition presenting a completed form from the positions of psycho-physiology of emotions and emphasizing the importance of its examination. The vocal part of Herman from Tchaikovsky's *The Queen of Spades* is chosen as the object of studies.

**Keywords:** emotions, phenomenon of vocal art, functions of emotions, emotional score of imagery, psychophysiology of vocal performance, Tchaikovsky's *The Queen of Spades*

**For citation:** Kostyuk A. A., Alekseeva G. V. Emotions as a Phenomenon of Vocal and Opera Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 168–177. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.168-177

#### Введение

В статье поднимается проблема эмоции как феномена вокально-оперного искусства. Авторы обращают внимание на то, как происходит трансляция эмоциональных паттернов от создателей оперы к певцу и далее к слушателю-зрителю, анализируют процесс влияния актёрской

практики, психологической разработки в подготовке партии и «вживания в роль», исследуют закономерности формирования вокальной партии певца, а также воздействие важнейших составляющих психофизиологии певца (восприятие, эмоции и воображение) на качество вокала и на создание художественного образа.

Актуальность данной работы заключается в необходимости выявления факторов влияния на развитие эмоциональной палитры певца, динамики эмпатического развития его партии, где эмоция выступает ведущим феноменом вокального искусства и коммуникации между создателем творческого продукта и его потребителем. В связи с этим важно рассмотреть эмоцию как инструмент создания, реализации и восприятия оперного искусства.

*Предметом исследования* выступает эмоция как феномен вокально-оперного искусства. В качестве *объекта исследования* выбран отрывок партии Германа из оперы П. Чайковского «Пиковая дама». *Материалом и источниками* послужили труды искусствоведов, психологов, теоретиков исполнительства, авторская практика исполнительства, клавиш оперы П. Чайковского «Пиковая дама». В статье в условиях историко-культурного подхода применены *методы* анализа, синтеза, сопоставления, комплекс методов искусствоведения и психологии.

### Функции эмоций

Психология рассматривает функции эмоций (весь спектр эмоционального восприятия и воспоминания) как *врождённый* эффект оценки событий и их значимости. Эмоции характерны и для животных, поэтому их «шифровка и дешифровка» однозначны, транскультурны и «сквозьвременны». И как подтверждение данной парадигмы выступают слова

Л. Выготского: «Если мы припомним, что лирическая эмоция есть... вообще художественная эмоция по существу, то есть эмоция формы, — то мы увидим, что психология искусства, поскольку она есть психология формы, остаётся вечной и неизменной, а изменяется и развивается от поколения к поколению только употребление её и пользование ею»<sup>1</sup>.

При этом не стоит упускать из виду композиторского целеполагания, когда тот кодирует не просто палитру эмоций, но и пишет целую партитуру эмоционального сценария, описывая все смены, взаимодействия, динамические окраски проявлений тех или иных эмоциональных паттернов, которые мастеру вокального исполнительства в будущем придётся реализовать. «Ценное проникновение в лиризм, как в эмоциональную... стихию, даёт себя знать и в лирике М. Гнесина, композитора целиком и по существу вокального»<sup>2</sup>, — подобные характеристики о глубоком эмоциональном, а стало быть, транскультурном характере написания музыкальных вокальных произведений можно применить к большинству русских композиторов. Б. Асафьев, в частности, отмечал: «Заслуга Гнесина в том, что он сумел через музыку раскрыть за роскошной культурой слова эмоциональную основу поэзии эпохи символизма»<sup>3</sup>. Более того, эмоции как универсальный язык общения между людьми становятся основой, квинтэссенцией и основной парадигмой передачи информации между авторами слова, музыки, художниками,

<sup>1</sup> Выготский Л. С. Психология искусства / общ. ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова, вступит. ст. А. Н. Леонтьева. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 46.

<sup>2</sup> Карачевская М. А. «Розариум» М. Ф. Гнесина и камерная вокальная музыка Серебряного века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 3. С. 177–187.

<sup>3</sup> Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. С. 88.

вокалистами и, в итоге, всеми воспринимаемыми оперное искусство.

При этом основной «сверхидеей» эмоции является не только *оценка*, но и *побуждение* — стереотипирование реакций тела человека на те или иные раздражители, а также *организация внимания*, где эмоциональная окраска становится условием непроизвольного внимания и запоминания: эмоция не просто привлекает и концентрирует внимание на явлении (объекте), но глубина и важность данной эмоции прямо влияют на лёгкость и устойчивость запоминания данного явления.

Известно, что в любых культурах, народностях, у многих высших млекопитающих эмоция глубокого удивления сопровождается «округлением глаз» (расширением угла обзора), поднятием бровей и т. д. Обычно в таких случаях мозг пытается получить как можно больше информации для уточнения всех обстоятельств, чтобы удостовериться в происходящем. При этом чем ярче и необычнее событие (важнее его значимость), тем больше эмоциональный отклик. В эмоциях, переживаниях выражается реакция человека (певца-актёра) к внешним событиям.

«Огромную роль играют эмоции в творчестве художественном — образном. Они вызываются здесь самим содержанием и могут быть какие угодно: эмоциями скорби, грусти, жалости, негодования, соболезнования, умиления, ужаса и т. д., и т. д.», — отмечает Л. Выготский<sup>4</sup>.

Как пишут С. Соловьёва, Д. Парфёнова и Е. Одерышева, «...язык эмоций

— это универсальные, сходные для всех людей наборы (паттерны) экспрессивных знаков, выражающих те или иные эмоциональные состояния. Наиболее яркими выразительными формами эмоций являются жесты, мимика, пантомимика, эмоциональные компоненты речи, то есть сила, тембр, интонации голоса»<sup>5</sup>. Мастеру сцены бывает сложно контролировать и язык тела (перечисленные пластические выражения), и мимику, и дыхание, и динамику звука, и при этом ещё помнить музыкальный и литературный тексты, ритмический рисунок партии, держать в памяти сценографию, контролировать взаимодействие с реквизитом, костюмом, декорациями, партнёрами, хором, мимансом, успевать реагировать на управление спектаклем дирижёром и ведущими режиссёрами, вплоть до «мелочей» — остался ли ты в световом луче, или вышел из световой партитуры спектакля и т. д., и т. п.

Разные профессии человека отражают разную степень использования эмоциональной и логической сторон личности. Точные науки в большей мере связаны с абстрактно-логическим мышлением. Однако в музыкальном искусстве восприятие эмоционального компонента содержания выходит на первый план. «Разницу между “чувством” и “разумом” легко понять при сравнении реакций на отражённое словом “нежность” явление: одно дело понимать, что это такое, другое — почувствовать» [1, с. 128]. Не проще ли делегировать часть функций природе, использовать «запрограммированные» паттерны, которые будут однозначно

<sup>4</sup> Выготский Л. С. Указ. соч. С. 45.

<sup>5</sup> Соловьёва С. Л., Парфёнова Д. Ф., Одерышева Е. Б. Эмоционально-волевая сфера личности: учебно-методическое пособие. СПб.: Изд-во СЗГМУ им. И. И. Мечникова, 2019. С. 7–8.

понятны любому зрителю, слушателю. А стало быть, и непроизвольно окрашивать эмоциональными красками: ведь это и есть основная задача мастера сцены — максимально правдоподобно изобразить палитру своего героя в вокальном и актёрском воплощениях.

Исследовать вокальное искусство в отрыве от динамики раскрытия эмоций в оперном спектакле не представляется возможным. Отталкиваясь от Л. Выготского, авторы полагают, что здесь необходимо учитывать разные функции эмоций, историко-культурный контекст, вокальные данные исполнителя.

Помимо *смысловой функции* эмоции, о которой говорит Л. Выготский, для авторов данной работы важны её *коммуникативная функция*, известная ещё из трудов Аристотеля, Р. Декарта, Д. Джеймса, К. Платонова, *экспрессивная функция*, исследованная в работах В. Морозова<sup>6</sup>, *побудительная функция*, исследованная в работах В. Вилюнаса и А. Запорожца<sup>7</sup>.

### Вокальная партия Германа в аспекте функций эмоционального спектра

Используя данную матрицу основных функций эмоционального спектра, постараемся провести анализ вокальной партии Германа в опере П. Чайковского «Пиковая дама».

Авторы статьи считают оправданным начинать анализ с первого же появления героя на сцене, в экспозиции персонажа, когда композитор показывает его характер, эмоциональное состояние.

Нашего героя встречает его приятель Томский, который спрашивает, почему Герман «как демон ада, мрачен... бледен»? (пример № 1<sup>8</sup>). Ответ мы слышим в пределах терции на каждое предложение, которые, к слову, коротки и сухи. Мелодика ответа приближена в разговорной речи: фраза «Со мною?» идёт с повышением тона на слог «мно-», и далее — поспешные шестнадцатые в слове «ничего», как и во фразе «я здоров».

Пример № 1

П. Чайковский. «Пиковая дама». I действие, картина 1, № 2.  
Сцена и Ариозо Германа, ц. 12, т. 9–11

Example No. 1

Pyotr Tchaikovsky. *The Queen of Spades*. I act, scene 1, No. 2.  
Scene and Hermann's Arioso, number 12, mm. 9–11

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — вокальная партия Германа (H), нижняя — партия Томского (T). Под нотами приведены русские тексты: «Со мною?.. Ни.че.го... Нет, я здо.ров.» и «жи мне, Герман, что о го.бо.ю? Ты бо.лен? Ты стал дру.гой ка.кой.го... Чем.»

*Смысловые функции* эмоций явно выступают на первый план: мы видим, что герою не до разговоров, он отвечает сухо, по существу. Томский же, наоборот, разговорчив, горяч: его реплики на целую страницу клавира (при безответном Германе) провоцируют бедного офицера остановиться и, доверившись другу, начать свою «исповедь». Каков поворот!

<sup>6</sup> Морозов В. П. Язык эмоций и эмоциональный слух. Избранные труды. М.: Институт психологии РАН, 2017. 397 с.

<sup>7</sup> Запорожец А. В. Избранные психологические труды. В 2 т. Т. 1. Психическое развитие ребёнка. М.: Педагогика, 1986. 320 с.

<sup>8</sup> Здесь и далее иллюстрации приводятся из клавира: Чайковский П. «Пиковая дама». М.: Музыка, 1980.

Чайковский почти не даёт экспозиции героя, а сразу переходит к щемящей первой трагедии Германа — социальному неравенству между ним и его избранницей. И вот почти сквозь зубы на звенящем *piano* (пример № 2) Герман начинает с низкой фа (половинка), констатируя своё состояние озадаченности, безысходности. Фраза «К цели твёрдою ногой идти, как прежде, не могу я» обращена как бы к зрителю.

*Коммуникативная* функция проявляется в том, что в тишине композитор приглашает слушателя-зрителя погрузиться в мир переживаний Германа. И затем, через паузу длиной почти в целый такт, вдруг слышим всплеск эмоций удивления, злобы: «Я сам не знаю, что со мной». При этом малая секста вверх до постпереходной ноты *фа*, ещё и в фонеме *а* спровоцирует певца широко открыть рот, длительность же в полторы четверти заставит подержать рот открытым — что поможет создать гримасу страдания. И тут мы видим, как *информативная* функция

сменяется *экспрессивной*, а с нею соединяется *коммуникативная*. И дальнейшее глиссандирование мелодии вниз подчёркивает безысходность положения героя. Опять пауза больше чем на полтакта, — в поиске нужных слов после признания отчаянности положения. Начинаются сбивчивые шестнадцатые: «Я потерялся, негодую на слабость, но владеть собой не в силах больше». При этом фраза трижды прерывается восьмой паузой, подчёркивая неуверенность, смятение, перепады эмоций.

Пример № 3 демонстрирует «диагноз», который Герман, возможно, впервые вербализирует: сперва оставаясь в чистой приме с падением мелодики вниз на диссонансную малую секунду, — это признание самому себе в чувстве жуткого дискомфорта от осознания безысходности.

Отвечая на вопрос несказанно удивлённого и проявляющего высшую степень заинтересованности Томского («Как! Ты влюблён? В кого?»), Герман откликается нисходящими мелодическими фразами, с удлинением важных по значению слов «её» и «не хочу». Однако одна и та же нота *ля* в зависимости от окончания фразы приобретает разное эмоциональное значение: в первом случае от следующей после *ля* ноты *соль* строится совершенная, консонансная квинта, создающая образ чистоты, а отсюда и колоссального восхищения, удивления, восторга от «её образа». Продолжительная — почти на целую по длительности — *ля* и нисходящее «узнать» в пределах несовершенной большой терции

Пример № 2    Сцена и Ариозо Германа, ц. 12, т. 20–28  
Example No. 2    Scene and Hermann's Arioso, number 12, mm. 20–28

Пример № 3

Сцена и Ариозо Германа,  
ц. 12, т. 29–32; ц. 13, т. 1–11

Example No. 3

Scene and Hermann's Arioso,  
number 12, mm. 29–32; number 13, mm. 1–11

указывает на отсутствие эмоционального окраса и лёгкой апатии: герою не важно её имя. Лишь её образ волнует Германа.

Во фразе «земным названием не желая» снова наблюдается экспрессивная функция, зашифрованная в чистой кварте. И на этот раз скачок на верхнюю соль на слоге «-ным» заставит певца не просто широко открыть рот, но и немного

растянуть его углы в стороны; при опускании же нижней челюсти уголки рта произвольно пойдут вниз. И на следующей странице клавира (пример № 4) — так же ход на высокое ля в слове «мысль» — появляются такие же, как в древнегреческих трагедиях, эмоция и маска страдания.

### Выводы

Небольшой фрагмент партии Германа из оперы П. Чайковского демонстрирует необходимость исследования композиторских приёмов передачи разных по функциям эмоциональных красок партии вокалиста, существенных при создании полноценного образа. Синтез текста А. Пушкина, музыки П. Чайковского создаёт особую эмоциональную партитуру, обеспечивающую целостность формы эмоционального полотна оперы. Завершённостью психофизиологической канвы высказывания обеспечивается завершённость формы всего сочинения. Потому важно рассмотрение спектральных и интонационных характеристик экстралингвистического (эмоционального) полотна вокальной партии героя.

Авторы предлагают вернуться к определению, предложенному, но не развитому

Авторы предлагают вернуться к определению, предложенному, но не развитому

Пример № 4

Сцена и Ариозо Германа, ц. 13, т. 15–17

Example No. 4

Scene and Hermann's Arioso, number 13, mm. 15–17

В. Ражниковым — «эмоциональная партитура». У Ражникова, как пишут Е. Барашкова, Л. Дробышева-Разумовская, Л. Дорфман. «Эмоциональная партитура — это музыкально-эмоциональные представления исполнителя о музыкальном сочинении в целом и об особенностях его частей»<sup>9</sup>. Авторы данной работы в рабочей версии рассматривают эмоциональную партитуру как заложенную композитором, авторами текста программу функционально различных эмоций вокально-оперной партии, обеспеченных теми или иными средствами выразительности.

В данной работе затронуты лишь ритмические и интонационные средства выразительности, однако спектр аналитических методик может быть значительно расширен за счёт обращения к важнейшим трудам Б. Асафьева, В. Холоповой, коллективного издания под редакцией О. Коловского, где достаточно внимания уделено мелодике, синтаксису текста, речевому ритму, особым формам вокальных произведений, включая оперу. В. Холопова<sup>10</sup> предлагает классификацию эмоций специальных и неспециальных, «мимических и энергетических», даёт анализ качества певческих формант при передаче той или иной эмоции. Вместе с тем отдельной дефиниции «эмоциональная партитура партии» в этих работах мы не найдём.

Одновременно создание экстралингвистической партитуры сочинения видится авторам важнейшим условием

освоения оперного сочинения исполнителем и фактором адекватной передачи его культурно-эмоциональной ценности зрителям-слушателям. В силу возрастающей «кинематографичности» оперных постановок режиссёрами этот вопрос не случайно затрагивается в работе П. Волковой, которая подчёркивает в применении «эмотивности» «очевидный приоритет значимости человеческого фактора в эпоху цифровизации и искусственного интеллекта» [2, с. 181]. На особую роль эмоций в современном оперном спектакле указывает и Е. Кисеева: «Для спектакля-перформанса оказывается важным, чтобы авторский замысел был понят на уровне эмоциональном, но не рациональном» [3, с. 178]. Тем самым авторы вышеупомянутых статей подчёркивают возрастающую актуальность суггестии эмотивности исполнительской партии как средства интерпретации художественного замысла, независимо от времени и жанра оперного спектакля.

Большой интерес представляет сопоставление эмоциональной ткани партии оперного певца со спектрограммами аудиозаписей с целью выявить, как те или иные эмоции влияют на формирование высокой и низкой певческой формант. То есть важно практически применить резонансную теорию и технику пения В. Морозова<sup>11</sup> и Л. Дмитриева в процессе сопоставления записей как признанных мастеров академического вокала, так и

<sup>9</sup> Барашкова Е. В., Дробышева-Разумовская Л. И., Дорфман Л. Я. Эмоции в музыке и музыкально-исполнительской деятельности как субъектный фактор музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2022. Т. 10, № 2. С. 30. См. также: Ражников В. Г. Партитурная транскрипция // Вопросы психологии. 1980. № 1. С. 137–141.

<sup>10</sup> Холопова В. Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 12–19.

<sup>11</sup> Морозов В. П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь. М.: Когито-Центр, 2013. 439 с.



студентов для выявления разницы между эмоционально подкреплённым и чисто техническим пением. Данные предположения видятся предметом дальнейшего исследования. Значимую помощь в этом могут оказать многолетние плодотворные усилия Лаборатории музыкальной семантики под руководством Л. Шаймухаметовой, во всех работах подчёркивающей необходимость исследования музыки как искусства выразительного интонирования («music the status of the art of expressive intoning») [4, с. 94] с различными семантическими структурами музыкального текста, где возможна независимая логика («an independent semantic logic which does not coincide with the syntactic structures and the form-generating

logic of a musical composition») [там же, с. 88]. Авторы интригуют задачи осмысления диалога интонационных формул и эмоций в оперно-вокальной партии.

В свете современных исследований спектрального состава голоса [5; 6], а также методов анализа и визуализации этих спектров, авторы статьи предлагают в дальнейшем сфокусировать взгляд на определении закономерностей влияния различных видов эмоций и их силы на изменения в спектрограммах и на особенностях формирования высокой и низкой певческих формант. Представляется перспективным направить внимание на автоматизацию этого процесса и использование искусственного интеллекта для интенсификации обработки результатов.

### Список источников

1. Ван В., Сраджев В. П. Развитие эмоциональной сферы пианиста с помощью эмоционально-чувственных упражнений // Современные наукоёмкие технологии. 2022. № 7. С. 126–130. DOI: 10.17513/snt.39245
2. Волкова П. С. Музыка в кинематографе (к вопросу о внутренней форме кинотекста в аспекте эмотивности) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 171–183. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.171-183
3. Кисеева Е. В. Специфика работы с поэтическим текстом в пост-опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 170–180. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180
4. Shaymukhametova L. N. The Semantic Structures of the Musical Text and Practical Semantics // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 86–96. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.086-096
5. Fleischer M., Rummel S., Stritt F., Fischer J., Bock M., Echternach M., Richter B., Traser L. Voice Efficiency for Different Voice Qualities Combining Experimentally Derived Sound Signals and Numerical Modeling of the Vocal Tract // Frontiers in Physiology. Sec. Computational Physiology and Medicine. 2022. Vol. 13, 1081622. DOI: 10.3389/fphys.2022.1081622
6. Ternstrom S, Pabon P. Voice Maps as a Tool for Understanding and Dealing with Variability in the Voice // Applied Sciences. 2022. Vol. 12, 11353. DOI: 10.3390/app122211353

*Информация об авторах:*

**А. А. Костюк** — преподаватель кафедры сольного пения и дирижирования.

**Г. В. Алексеева** — доктор искусствоведения, профессор Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук.

## References

1. Wang W., Sradzhev V. P. Development of the Emotional Sphere of a Pianist with the Help of Emotional-Sensual Exercises. *Modern High Technologies*. 2022. No. 7, pp. 126–130. (In Russ.) DOI: 10.17513/snt.39245
2. Volkova P. S. Music in Cinema (Concerning the Question of the Inner Form of the Cinematic Text in the Aspect of Affectability). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 171–183. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.171-183
3. Kiseyeva E. V. Specific Features of Work with the Poetic Text in the Post-Opera (by the Example of Tan Dun's Opera *Marco Polo*). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 170–180. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180
4. Shaymukhametova L. N. The Semantic Structures of the Musical Text and Practical Semantics. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No 3, pp. 86–96. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.086-096
5. Fleischer M., Rummel S., Stritt F., Fischer J., Bock M., Echternach M., Richter B., Traser L. Voice Efficiency for Different Voice Qualities Combining Experimentally Derived Sound Signals and Numerical Modeling of the Vocal Tract. *Frontiers in Physiology. Sec. Computational Physiology and Medicine*. 2022. Vol. 13, 1081622. DOI: 10.3389/fphys.2022.1081622
6. Ternstrom S, Pabon P. Voice Maps as a Tool for Understanding and Dealing with Variability in the Voice. *Applied Sciences*. 2022. Vol. 12, 11353. DOI: 10.3390/app122211353

### *Information about the authors:*

**Alexei A. Kostyuk** — Lecturer at the Department of Solo Singing and Conducting.

**Galina V. Alekseeva** — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Department of Arts and Design, School of Arts and Humanities.

Поступила в редакцию / Received: 07.02.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.02.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.03.2023

## Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья  
УДК 78.01+791.43/45  
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.178-190



### Музыка Сергея Прокофьева к кинофильму «Пиковая дама» Михаила Ромма

Юй Ян

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,  
г. Санкт-Петербург, Россия,  
376727126@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-7390-9560>*

**Аннотация.** Среди художников-творцов, обратившихся к музыкально-театральному или музыкально-кинематографическому прочтению повести Александра Пушкина «Пиковая дама» и тем самым дерзнувших вступить в диалог или даже в полемику с бессмертной оперой Петра Чайковского, был Сергей Прокофьев. Его творческий тандем с режиссёром Михаилом Роммом сложился в 1936 году, однако фильм «Пиковая дама» оказался по разным причинам недоступен зрительской аудитории. Музыка к неосуществлённому кинопроекту была почти завершена и многие годы привлекает дирижёров и режиссёров. В фокусе научного интереса автора данной статьи — история возникновения музыки к фильму, а также её искусствоведческий анализ. Это творение композитора оказывается одновременно и вполне органичным для художественного наследия мастера, имея приметы его стиля, и весьма самобытным на фоне других работ, связанных с бессмертной повестью Пушкина. Опыт исследования позволяет восполнить представления о творчестве Прокофьева как кинокомпозитора, а также внести определённую лепту в вопросы, связанные с диалогом искусств и, шире, — с культурным диалогом. Развиваясь в русле музыкальной пушкинианы, искомый диалог преодолевает пространство и время, инициируя незримую связь прошлого, настоящего и будущего.

**Ключевые слова:** киномузыка Сергея Прокофьева, музыкальный стиль Сергея Прокофьева, «Пиковая дама» Михаила Ромма, балет «Три карты», музыкальная пушкиниана

**Для цитирования:** Юй Ян. Музыка Сергея Прокофьева к кинофильму «Пиковая дама» Михаила Ромма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 178–190.  
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.178-190

## Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

### Sergei Prokofiev's Music for Mikhail Romm's Film *The Queen of Spades*

Yu Yang

*Herzen State Pedagogical University of Russia,  
St. Petersburg, Russia,  
376727126@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-7390-9560>*

**Abstract.** Among the artists-creators who have turned to the musical-theatrical or musical-cinematographic interpretation of Alexander Pushkin's *The Queen of Spades* and thereby risked to enter into a dialogue, or even into polemics with Piotr Tchaikovsky's immortal opera, Sergei Prokofiev presents a striking example. His artistic tandem with cinema producer Mikhail Romm was formed in 1936, however, the film *The Queen of Spades* for various reasons turned out to be inaccessible to the viewing audience. The music to the film project, which failed to be realized, was almost completed by the composer and has for many years attracted conductors and film producers. Within the focus of the scholarly interest of the author of the present article is the story of the creation of the music for the film, as well as its analysis based on art studies. This work of the composer turns out to be simultaneously quite organic for the master's legacy, possessing the traits of his style, and quite original, when compared to other works connected with Pushkin's immortal novelette. Research experience has made it possible to compensate for the prior perceptions of Prokofiev as a cinematic composer, and also to make a certain contribution in the questions connected with the dialogue of the arts and, more broadly, with the cultural dialogue. Developing itself within the framework of musical Pushkiniana, the sought dialogue overcomes space and time, initiating the invisible connection between past, present and future.

**Keywords:** Sergei Prokofiev's cinema music, Sergei Prokofiev's musical style, Mikhail Romm's *The Queen of Spades*, ballet *The Three Cards*, musical Pushkiniana

**For citation:** Yu Yang. Sergei Prokofiev's Music for Mikhail Romm's Film *The Queen of Spades*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 178–190. (In Russ.)  
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.178-190

На сегодняшний день область кинематографии оказывается в фокусе научных интересов представителей российского музыкознания, выявляющих тончайшие грани взаимодействия

музыки, слова и визуального ряда на примере мирового музыкального наследия [1; 2; 3; 4; 5]. При этом до настоящего времени не подвергается сомнению тот факт, что одним из «гениев киномузыки»

(Е. Гроховский)<sup>1</sup> был и остаётся Сергей Прокофьев, не только заложивший фундамент её драматической сути, но и создавший прецедент для рассмотрения музыкальной составляющей кинотекста с позиции подлинно высокого искусства.

В данном контексте особый интерес представляет музыка Прокофьева к фильму «Пиковая дама», к режиссуре над которым М. Ромм приступил в 1936 году. Речь идёт о творческом проекте, пришедшем на смену фильму «Поручик Киж», работу над которым в 1934 году — времени своего возвращения на Родину — композитор разделил с А. Файнциммером.

Приуроченная к 100-летней годовщине смерти А. Пушкина картина, уже готовая к запуску в работу, по различным причинам — как идеологическим, так и сугубо производственным — была закрыта. При этом музыкальную часть Прокофьев завершил в clavire полностью (24 номера) и даже почти закончил оркестровку (20 номеров)<sup>2</sup>. Частично музыка была использована композитором в других сочинениях 1940-х годов. Хранящаяся в Российском государственном архиве литературы и искусства рукопись «Пиковой дамы» Прокофьева заинтересовала, по сведениям

Д. Найза<sup>3</sup>, вначале Г. Рождественского, исполнившего два номера в компилированной сюите «Пушкиниана» (1966), затем Майкла Беркли (2007), использовавшего прокофьевские рукописи для музыки к балету К. Брандструпа «Порывы» (2007), и, наконец, М. Юровского, создавшего на основе архивных рукописей и партитуры Беркли целостную симфоническую сюиту из пяти частей.

Однако не замеченным английским исследователем остался ещё один факт сценического воплощения партитуры Прокофьева. Это короткий, соответствующий продолжительности музыки балет «Три карты», поставленный в 1969 году хореографом Н. Боярчиковым по сценарию режиссёра А. Белинского<sup>4</sup> труппой «Ленинградский камерный балет» (руководитель Пётр Гусев).

Что же представляет собой авторская версия музыки?

Согласно высказываниям М. Ромма, в этой «почти немой картине», «построенной на музыке» и соответствующей «сухому слогу» пушкинской повести, предполагалось «очень мало слов», «по существу, это... пантомима при огромном количестве выразительного действия»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Гороховский Е. Гений киномузыки. URL: <https://webkamerton.ru/2011/10/genij-kinomuzyki> (дата обращения: 01.02.2023).

<sup>2</sup> Для работы над музыкой к кинокартине, на основе прокофьевских указаний и пометок в clavire, был привлечён помощник композитора Владимир Держановский. Подробнее по данному вопросу см.: Бартиг К. «Пиковая дама» Прокофьева и пушкинский юбилей 1937 года // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 393.

<sup>3</sup> Подробнее по данному вопросу см. буклет к CD: Prokofiev. The Queen of Spades / On Guard for Peace © 2009. David Nice.

<sup>4</sup> Оркестровка, композиция и редакция рукописи Прокофьева для спектакля была сделана композитором Н. Мартыновым. Помимо авторской музыки, Мартынов ввёл в партитуру балета оркестрованные для струнного оркестра пьесы из цикла «Мимолётности». Подробнее см.: Мартынов Н. А., Михеева М. В. Мы помним их и держим в своём сердце... // MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2019. № 2 (58). С. 3–9.

<sup>5</sup> Цит. по: Бартиг К. Указ. соч. С. 393.

При такой значительной роли в фильме музыкальной составляющей задачей композитора стало создание чрезвычайно выразительных и ёмких в смысловом отношении музыкальных эпизодов. Однако необходима была лаконичность последних, требуемая спецификой существования музыки в художественном кинофильме с её подчинённостью хронометражу видеоряда. Как отмечалось ранее, опыт подобной работы Прокофьев уже приобрёл, создавая киномузыку к фильму «Поручик Кижэ». К тому же композитор считал, что при постоянном звучании в фильме музыка утрачивает зрительское внимание и потому должна включаться «точечно», лишь в те моменты, где её роль драматически первостепенна<sup>6</sup>.

Данные условия не оставляли возможности пространного интонационно-драматургического развития музыкального материала, уступая место «своеобразному прокофьевскому симфонизму — симфонизму контрастно сопряжённых кратких эпизодов»<sup>7</sup>. В свою очередь, не без воздействия опыта работы для театра и кино, уже в чисто музыкальных жанрах — симфониях, сонатах, концертах Прокофьева — по мнению С. Слонимского, постепенно «намечается новый тип непрограммного инструментального цикла», который «основан на обострённо-контрастных, подчас ярко драматических сопоставлениях многочисленных эпизодов-сцен (“симфонических кадров”) — сжатых, чётко очерченных и отграниченных, свя-

занных друг с другом тонкими, подчас незаметными штрихами, а также подчёркнуто определёнными повторами многих тем»<sup>8</sup>. Слонимский отмечает, что при этом «каждый раздел формы трактуется как самостоятельная инструментальная сцена (в симфониях — “симфоническая сцена”), насыщается разнообразным ярко характерным тематизмом, обогащённым жанровыми и театральными ассоциациями, программно-изобразительными приёмами. Соотношение этих... лапидарных разделов формы создаёт сквозную политематическую структуру одночастной сюиты или оперной (балетной) картины, а симфонию в целом — в “трёхактный” или “четырёхактный” цикл сюит, подобный обострённо контрастным музыкально-театральным сценам!»<sup>9</sup>

Эти принципы вкупе с привязкой к действию гипотетического киноряда будем считать отправными моментами для подхода к анализу. Ибо в целом именно такая музыкальная структура уже заложена в оригинале Прокофьева<sup>10</sup>.

Музыкальный материал общей длительностью приблизительно 27–30 минут состоит из кратких номеров, озаглавленных в соответствии с эпизодами фильма. Причём музыка в них многократно повторяется в соответствии с кинообразами, а также принципиальной установкой композитора на запоминаемость для зрителя.

«Увертюра» (№ 1) звучит во время показа титров фильма и с появлением на экране Германна, характеризуя как

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева: опыт исследования. М.; Л.: Музыка, 1964. С. 18.

<sup>8</sup> Там же. С. 19.

<sup>9</sup> Там же. С. 18, 19.

<sup>10</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Энтелис Л. А. Путь исканий — нелёгкий путь // Заметки на нотных страницах. Статьи о балете, джазе, песне. Л., 1974. С. 102–106.

самого титульного героя, так и общий эмоциональный тонус истории. Семь выдержанных аккордов низких духовых, открывающих номер, — это своего рода «балладный» зачин (отметим, что балладный топос проявит себя и далее), приглашающий послушать невероятную историю, так соответствующую мистической ауре Санкт-Петербурга. Одновременно — это выражение мрачно-зловещей атмосферы происходящих событий с предвестием их трагического исхода. Наконец, по мнению зарубежных исследователей Д. Найса и К. Бартига, это ещё и воплощение сакральных чисел — тройки (третий аккорд выделен тремолирующими литаврами) и семёрки (общее число аккордов).

Вступление сменяет стук октавных унисонов четвертными *ostinato* с выделением акцентно и гармонически (диссонирующая уменьшённая терция) последней доли каждого двутакта. Тем самым создаётся предыктовый «трамплин» для самовозобновления энергии и повторения движения в ритмоформуле экспансивно-властного танго. Затем на *ostinato* накладывается безостановочный бег восьмыми у струнных, исполненный суетливой активностью, — от начальных репетиций одного звука и «умеренных» секундовых шагов до стремительно избегающих пассажей, завершаемых теми же хореическими секундовыми задержаниями-соскальзываниями или трелеобразными мотивами. Данный приём как бы музыкально-метафорически обличает шаткость и ненадёжность авантюрных «проектов» Германна, зависящих от случайности.

Простая секвентная и вариантная повторность, частые смещения тональной опоры и смена ладового наклона с упорным возвращением к началь-

му построению, присоединение небольших контрапунктирующих мелодий — всё это развивает экспонируемый образ с его токкатным инструментальным тематизмом далее, в № 2 и № 3. Обращает внимание дважды промелькнувший краткий «щегольской» мотив на секундовых интонациях с паузами и пунктиром, как представляется, выдающий напускную браваду и легкомысленные намерения Германна по отношению к Графине («сделаться её любовником») или Лизе. Так возникает достаточно объёмная монотемная и монообразная характеристика Германна, лишь в конце № 3 нарушаемая новым контрастным элементом: неожиданно звучит тихое короткое полифоническое трёхголосие деревянных духовых, в основе тематизма которого — нисходящее никнувшее движение, зависающее на доминанте и в конце застывающее вопросом. Музыка, таким образом, предвосхищает катастрофическое завершение судьбы героя или воспринимается как голос его души — заглушаемой, размениваемой на суетные цели.

Преобладающая же в его музыкальной характеристике жёстко-напористая токкатность — одна из характернейших стилистических черт творчества Прокофьева, свойственная ему уже на раннем этапе. Данный стилистический штрих содержательно весьма ёмкий. Во-первых, остинатное токкатное движение выражает состояние сильнейшего внутреннего беспокойства, лихорадочной перевозбуждённости психики героя, когда в его мозгу стучит, не отпуская, одна и та же *навязчивая мысль*: возвыситься, сколотить богатство карточным выигрышем, обеспеченным, в свою очередь, знанием тайной комбинации карт. Во-вторых, оно может интерпретироваться как приговор: маниакальная страсть способна поглотить

в личности всё человеческое и превратить её в подобие заведённого механизма. В-третьих, однообразная токатная моторика и постоянное возвращение к началу музыкально живописует не только *idée fixe* Германна, но и его внешнее поведение — болезненную тягу к карточному столу, блуждание без цели по городским улицам (№ 2), бдения перед домом графини (№ 3) и, наконец, его собственную игру (№ 19, 20, 21, 22).

Поскольку поступки Германна так или иначе ассоциированы с образом старухи-графини и её тайны, то при звучании в остигатном басу уменьшённой терции или при расщеплении её на составляющие — восходящие и нисходящие малосекундовые ходы (уже отмечалась большая конструктивная и образно-семантическая роль секунды в тематизме) — возникает аллюзия на аналогичные интонации, связанные с образом Графини из «Пиковой дамы» Чайковского. Имеется в виду оперная сцена № 16 (в спальне Графини) с басовым остигато и верхней секундовой вспомогательной от начала сцены и до появления Графини. Знаменательно, что секундовый мотив, появляясь во всех слоях фактуры, имитируемый или секвенцируемый, пронизывает весь следующий *cis moll'*ный раздел Allegro moderato Чайковского, включая Песенку Графини (из Гретри) и хор «Благодетельница наша». В финальной сцене № 17, в кульминационный момент объяснения с Лизой (*Vivace*), секундовый мотив обыгрывается в басу (см. нотные примеры № 1, № 2а, № 2б)<sup>11</sup>.

«Лиза» (№ 4). Первое, что обращает на себя внимание в её музыкальном портрете — это цитирование начального мотива «Старинной французской песенки» из «Детского альбома» Чайковского, источником которой в свою очередь был подлинный старинный напев XVI века «Куда вы ушли, увлечения моей молодости...»<sup>12</sup>. Последний Чайковский включил также во II действие «Орлеанской девы» (Песнь менестрелей). Элегический до безысходности тон «Песенки», балладные повествовательные интонации, полифоническая фактура с тоническим органным пунктом, создающие общий архаический колорит и настроение *печали о прошлом*, показали Прокофьеву, надо полагать, весьма красноречивой эмблемой музыкального образа Лизы (пример № 3).

Вплетённая в крайние части простой трёхчастной формы цитата в виде краткого инициального оборота (нечто вроде *motto*) с сохранением того же *a moll* и полифонической, но значительно более развитой фактуры<sup>13</sup>, выполняет сразу несколько семантических функций. С одной стороны, она является важнейшим смысловым маркером социально-бытового портрета Лизаветы Ивановны — по словам Пушкина, хорошенькой и милой, но бедной и зависимой воспитанницы, «пренесчастливого создания», часто тайком плачущей «домашней мученицы». Её главное предназначение — смиренно сносить все капризы и попреки вздорной старухи, а среди обязанностей — читать графине *французские* романы и сопровождать её

<sup>11</sup> Нотные примеры см. в Приложении.

<sup>12</sup> Приходовская Е. А. Образный ряд из жизни ребёнка: «Детский альбом» П. И. Чайковского // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2018. № 5. С. 53.

<sup>13</sup> Напев был, вероятнее всего, заимствован из имеющегося в библиотеке Чайковского сборника французских народных песен.



на балах, сохраняя при этом «подобающее лицо».

С другой стороны, цитата из Чайковского даёт косвенную характеристику её мучителя — старухи-графини как некоего реликта прошлого, «отлюбившего в свой век и чуждого настоящему» (Пушкин), одновременно намекая на *парижские* триумфы и приключения времён молодости «московской Венеры». Среди них — молва о знании тайной выигрышной комбинации карт, которую открыл ей граф Сен-Жермен, становящаяся пусковым крючком всех дальнейших событий.

Двухтемная средняя часть музыкальной характеристики Лизы посвящена раскрытию её внутренней сущности — никем не замечаемой доброте, нежности, готовности любить и тайным упованиям на изменение своей участи. Ведь Лиза «живо чувствовала своё положение и глядела кругом себя, — с нетерпением ожидая избавителя» (Пушкин). Типично прокофьевский по ладогармонической красочности и широким выразительным мелодическим ходам, мечтательный, убаюкивающий и одновременно трогательно незащитный лиризм обеих тем, близких между собой, явно обнаруживает свои истоки в певучем типе мелодики и фактурных формулах романтической эпохи, таких как русский романс («Северная звезда» М. Глинки; «Расстались гордо мы» А. Даргомыжского) или оперно-симфоническая ариозность (ария Жермона из «Травиаты» Д. Верди; главная тема из I части Второй симфонии И. Брамса). В целом и мелодике, и фактуре, и избранным композитором песенным формам этого номера присуща *вокальность* как показательный жанровый штрих углублённой характеристики этого светлого гуманистического персонажа.

В эпизоде «Германн у себя» (№ 5) повторяется уже знакомый тематизм: герой объят всё той же неотступной мыслью из услышанного анекдота о Графине, изредка прерываемой возвращением к действительности (внезапные остановки на оборотах типа длинного двойного форшлага).

«Утро» (№ 6) — небольшая жанрово-бытовая музыкальная зарисовка места событий — улиц столицы, куда снова вышел бродить Германн, гонимый беспокойными размышлениями. На улице течёт своя жизнь: после начальных «раскачивающихся» интонаций фаготов следует несколько комичная музыкальная поступь высоких деревянных духовых с постепенным регистровым подъёмом, — будто городские обыватели спросонья выглядывают из своих углов и осторожно выбирают ещё затемно по своим делам. Неотъемлемый атрибут столичной жизни — военные занятия на плацу — также отображён музыкально-пронзительными сигнальными фанфарами и маршевым топотом постепенно удаляющегося, занятого муштрой солдатского строя.

«Германн видит Лизу» (№ 7). Солирующие виолончели в светлом *E dur* ведут неторопливую, опевающую устои пластичную мелодию: Германн заметил и заинтересованно рассматривает головку Лизы в окне. Но почти тотчас эта совершенно естественная реакция молодого человека превратится из-за его большой психики в инструмент достижения корыстной цели (во втором проведении мелодия уже будет искажена диссонирующими контрапунктами и резкими соотношениями тембровых красок).

«Бал» (№ 14), на котором, по обыкновению, присутствует графиня как «уродливое и необходимое украшение» (Пушкин), сопровождается Лизой.

Сцена эта, не описанная Пушкиным, но развёрнутая в опере Чайковского и присутствующая в сценарном плане фильма, представлена полонезом, традиционно открывающим российские балы XIX века — помпезно-шумным, даже несколько шаржированным из-за обилия меди, мелодико-гармонической терпкости хроматики и множества октавных скачков. После фанфарного однотокового сигнала-призыва начинается сам полонез, образующий трёхчастную форму с повторением частей (варьированным), сокращённой репризой и ригурнелями — вступительным, в середине средней части и заключительным (пример № 4). Средняя часть, тонально контрастная (*E dur*), построена на новом материале, но в заключительном восьмитакте возвращает материал первой части. Тональный план целого — терцовый (*C — As — E — C*).

Тематизм ригурнелей утрированно подчёркивает ритмоформулу полонеза, сопровождая её общими формами движения — гаммообразными или ходами по аккордовым тонам. Также сравнительно мало индивидуализирован и тематизм основных частей, чем подчёркивается официально-безликий характер светского раута. Однако привлекает внимание инкрустированная в разные места формы — в начальный сигнал, в тематизм первой части (такт 10) и его повторные проведения (такт 18 в басу, такт 3 *E dur*'ной второй части, такт 7 срединного ригурнеля) — краткая, но выразительная нисходящая попевка как усечённая, но хорошо узнаваемая на слух цитата из «Пиковой дамы» Чайковского.

В последней мотив этот, представляющий собой нисходящий гексахорд в менуэтном ритме, связан с образом Графини, возвратившейся с бала в свою спальню, полусонно вспоминающей про-

шное и сетующей на современную жизнь («Ах, постыл мне этот свет»). На нём основана вся оркестровая партия сцены 16 (начиная от раздела *Andantino con moto*, 3/4, *b moll*), прерываемая на время лишь Песенкой графини. Вероятно, цитата должна дать понять, что бдительность Графини усыплена, и одновременно с балом гипотетически разыгрывается параллельная сцена: в спальню пробирается по инструкции Лизы её погубитель.

«Лиза у себя в комнате» (№ 15). Музыка здесь, пожалуй — единственный элемент кинотекста, который способен передать противоречивые переживания и мысли героини: вначале беспокойно-пугающие, недоверчивые (тематизм начала № 10, сопоставляющий токкатные интонации и Французской песенки), затем умиротворённо-спокойный (тема второй части № 4) — Лиза ещё погружена в свои мечты. Далее её взаимоотношения с Германном в фильме, по замыслу Прокофьева, музыкально не воплощаются, вплоть до № 24: Германн получил доступ в дом Графини, и роль Лизы на этом в его истории исчерпана. Все последующие эпизоды посвящены драме Германна.

«Германн у себя за картами» (№ 16) повторяет фрагмент токкаты № 2 с секвентным подъёмом и возвращением на прежний уровень.

«Визит Графини» (№ 17) открывается кратко промелькнувшим фрагментом из токкаты в ритмическом уменьшении и стремительном темпе, тотчас незаметно переходящим в ритмически сходный, но иной тематизм — призрак умершей Графини. Тем самым Прокофьев даёт рациональное истолкование появления последнего как порождения большого галлюцинирующего сознания Германна. В тематизме — та же «мёртвая» механическая повторность, остигатность

ритмики нисходящих хроматических пассажей, завершаемых трелевыми оборотами, секвенцируемыми вверх-вниз. Эта причудливо вьющаяся фигурация напоминает вибрации воздуха при кружении и жужжании насекомых — решении, возможно, подсказанном популярным «Полётом шмеля» Римского-Корсакова — одного из наставников Прокофьева. Мгновением позже на этом фоне появляется мелодия неестественно-фантастических очертаний (с нисходящими скачками на большую септиму и собственно трелями в предельно высоком регистре), растворяющаяся в трели *b-des* флажолетами. В нижнем же слое фактуры нисходящие трёхзвучные фигурации, неизменно приходящие к звуку *e*, воспроизводят мерный ход часового механизма, придавая полночному происшествию напряжённо-насторожённый колорит.

Следствием последнего становятся № 18 «Германн закладывает имущество и идёт играть» и № 19 «Первый выигрыш». Развитие первоначального токкатного тематизма порождает новые тематические образования. Так, обращают на себя внимание следующие из них: многократно повторяющиеся, словно раскачивающиеся в синкопированном приплясывающем ритме, терцовые и квартовые ходы (*g-d, g-e*); сменяющие аккорды *tutti* с литаврами быстрые затактовые гаммообразные взлёты с трелеобразными завершениями или задержаниями в конце, семантику которых можно представить как мираж некой цели; бурно-воодушевленная напористая тема из трёхзвучных фигураций на неизменном басу *c*, словно пригвождаемая громогласными аккордовыми ударами; маршевая, с триольной фигурой тема военизированного характера, звучащая у флейты в высоком регистре. Подобное последование тем можно трактовать как стремительный

процесс укрепления уверенности Германна в успешности своих рискованных действий, переходящей в удальство и ажитацию («Есть упоение в бою и мрачной бездны на краю...»).

№ 20 «Германн идёт играть второй раз» и № 21 «Второй выигрыш» (часть VII Сюиты в аранжировке Юровского) построены на уже знакомом тематизме героя, имеющем черты токкаты (её мажорного фрагмента, подчёркнуто раздробленного на краткие мотивы), остро синкопированной танцевальности (напоминающей модные танцы 1910–1920 годов) и маршевости. Все они красноречиво выражают торжество Германна, охваченного нездоровым азартом.

С № 22 «Германн играет третий раз» начинается развязка — последствие и его безоглядной веры в чудесное откровение призрака о магических картах, и того, что он сознательно поддался дьявольскому обольщению (не случайно Пушкин сообщает про слух о мефистофельской душе Германна!). Важно музыкальное выражение состояния его психики: накала игровой страсти и безрассудного ощущения себя едва ли не повелителем всего окружения (намёк на что содержит фраза Пушкина о его профиле Наполеона!). Теперь секундовые соскальзывания начала токкаты превращаются в бурлящее аккордовое остинато *brioso* у оркестрового *tutti*. Затем на его фоне появляется уже знакомый военный марш, звучащий ещё более победно-самоуверенно и жёстко благодаря «заносчивому» октавному затакту, плотной фактуре сопровождения и диссонантно-утолщённому продолжению темы, расширенной прорастанием и в более низком регистре.

В № 23 «Германн проигрывает» маршевая тема укорачивается и упрощается до нисходящего гаммообразного движе-

ния, которое начинают и завершают знакомые по токкате четырёхкратные удары аккордов меди (со сменой ладового наклонения, которую можно истолковать как помутнение разума). Их размашистую непоколебимость создают начальные форшлаги-тираты литавр. Марш звучит четырежды: Германн делает ставки и проигрывает. Неожиданно всё затихает и возникает завершавший ранее токкату в № 3 скорбный «голос души», словно освобождённой от тисков больного рассудка героя, а может быть — свидетельство краткого мига просветления. И снова дважды возвращается марш, словно сознание Германна по инерции ещё не в силах принять постигший его полный крах.

Печальным эпилогом истории является музыка № 24 «Последняя встреча», основанная на теме Лизы (II часть). Она возникает не в «мечтательном» высоком, а уже в «реалистичном» среднем регистре. Тема звучит как прощание со своей несостоявшейся обманутой любовью, но в то же время она полна сострадания к безумному Германну и завершается долгим, прощально звеня-

щим в тишине звуком *c* в высоком регистре.

Подводя итоги исследования музыки С. Прокофьева, которая была написана к задуманному М. Роммом, но так никогда и не увидевшему свет художественному фильму «Пиковая дама», нельзя не признать верность следующего момента. Это творение композитора оказывается одновременно и вполне органичным для художественного наследия мастера, имея приметы его стиля, и весьма самобытным на фоне других работ, связанных с бессмертной повестью Пушкина.

Добавим, что в 1983 году появился фильм-спектакль В. Бунина и Б. Барановского «Три карты» (хореография В. Боярчикова, автор музыки К. Молчанов). Своего рода приношением мастеру видится тот факт, что, сочиня оригинальную музыку на пушкинский сюжет, Молчанов ввёл в музыкальную ткань балета цитату из Седьмой симфонии Прокофьева в качестве одной из лейттем Германна. Развиваясь в русле музыкальной пушкинианы, культурный диалог преодолевает пространство и время, инициируя незримую связь прошлого, настоящего и будущего.

## Приложение

### Нотные примеры

Пример № 1

П. Чайковский. «Пиковая дама». II действие, картина 2, № 16

Example No. 1

Pyotr Tchaikovsky. *The Queen of Spades*. II act, scene 2, No. 16

Andante mosso ♩ = 76

Пример № 2a П. Чайковский. «Пиковая дама». II действие, картина 2, № 16  
 Example No. 2a Pyotr Tchaikovsky. *The Queen of Spades*. II act, scene 2, No. 16

**Allegro moderato** ♩ = 116  
 Герман

Ша - ги! Сю - да и - дут!...

Да! Ах, будь, что

Пример № 2b С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Пиковая дама». № 3  
 Example No. 2b Sergei Prokofiev. Music for the film *The Queen of Spades*. No. 3

**[Moderato** ♩ = 90]

Пример № 3 С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Пиковая дама». «Лиза»  
 Example No. 3 Sergei Prokofiev. Music for the film *The Queen of Spades*. Lisa

**Andante dolce** ♩ = 56

**Andante dolce** ♩ = 56

Пример № 4

С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Пиковая дама». «Бал»

Example No. 4

Sergei Prokofiev. Music for the film *The Queen of Spades*. *Bal*

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Планида М. Ю. Музыка Б. А. Чайковского к кинофильму «Женитьба Бальзамина»: авторская трактовка драматургических функций // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2 (31). С. 46–51. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-12008
2. Хватова С. И., Шак Т. Ф., Шевляков Е. Г. Музыка кино в аспекте стилизового моделирования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 98–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.098-105
3. Новосёлова М. А. Специфика взаимодействия музыки и кино // Общество: философия, история, культура. 2019. № 2 (58). С. 77–81. DOI: 10.24158/fik.2019.2.16
4. Комарова А. А. Репрезентация музыки И. Брамса в экранных искусствах // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 42–47. DOI: 10.24411/2076-4766-2020-12005
5. Комарова А. А. Цитирование фортепианной музыки И. Брамса в контексте метамодернистских тенденций кинематографа XXI века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 137–144. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.137-144

*Информация об авторе:*

**Юй Ян** — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования.

## References

1. Planida M. Yu. B. Tchaikovsky's Music from the Movie "The Marriage of Balzaminov": the Author's Interpretation of Dramaturgical Functions. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 2 (31), pp. 46–51. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2018-12008
2. Khvatova S. I., Shack T. F., Shevlyakov E. G. Film Music in the Aspect of Stylistic Modeling. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 98–105. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.098-105
3. Novoselova M. A. The Specific Interaction of Music and Cinema. *Society: Philosophy, History, Culture*. 2019. No. 2 (58), pp. 77–81. (In Russ.) DOI: 10.24158/fik.2019.2.16
4. Komarova A. A. Representation of J. Brahms Music in Screen Arts. *South-Russian Musical Anthology*. 2020. No. 2, pp. 42–47. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2020-12005
5. Komarova A. A. Quotations from Brahms's Piano Music in the Context of the Metamodernist Trends in 21st Century Cinema. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 137–144. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.137-144

### *Information about the author:*

**Yu Yang** — Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 03.02.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 28.02.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.03.2023

## Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

УДК 80+782/785

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.191-202



### Music in Cinema: Concerning the Question of the Internal Form of the Film Text in the Aspect of Emotiveness\*

Polina S. Volkova<sup>1</sup>, Elena R. Antonenko<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Herzen State Pedagogical University of Russia,  
St. Petersburg, Russia,

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

<sup>2</sup>Kuban State University, Krasnodar, Russia,

elena\_antonenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2046-7145>

**Abstract:** The focus of the article is emotiveness, which in the research work of Viktor Shakhovskiy and Polina Volkova has acquired the status of a universal methodology relevant for both verbal (poetry and literature) and non-verbal discourses (painting and music). Turning to synthetic works in the domain of cinematography, the authors analyze the films of Alexander Lapshin (*Dialogue with Continuation*) and Kira Muratova (*Three Stories. The Second Story*). From a new scholarly point of view, examination is made of the musical accompaniments to the designated films, represented by the musical compositions of Bach — Gounod (*Ave Maria*) and Vasily Agapkin (the march *Farewell of Slavyanka*). It is the music that determines the turn to the inner form of artistic expression, acting as the emotive potential of the semantics of the film text. It is emphasized that the indicated emotive potential determines both the ethical and aesthetic essence of the verbal sign and its emotional richness, awakening the formation of spiritual energy. The indicated attitudes demonstrate the prospects for the interaction of linguistics and musicology, creating precedents for working with such forms that require active participation from the communicants of artistic expression. As a result, the category of emotivity, developed in a field different from linguistics, acquires new characteristics. Ensuring its viability, emotivity demonstrates the obvious priority of the human factor in the era of digitalization and artificial intelligence.

**Keywords:** music and linguistics, emotiveness, synthetic text, feature film, non-verbal artistic discourse

**For citation:** Volkova P. S., Antonenko E. R. Music in Cinema: Concerning the Question of the Internal Form of the Film Text in the Aspect of Emotiveness. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 191–202. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.191-202

---

\* The article was prepared on the materials of the publication: Volkova P. S. Music in Cinema (Concerning the Question of the Inner Form of the Cinematic Text in the Aspect of Affectability). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 171–183. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.171-183



## Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

### Музыка в кинематографе: к вопросу о внутренней форме кинотекста в аспекте эмотивности

Полина Станиславовна Волкова<sup>1</sup>, Елена Рашитовна Антоненко<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Российский государственный педагогический университет  
имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия,  
polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>

<sup>2</sup>Кубанский государственный университет, г. Краснодар, Россия,  
elena\_antonenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2046-7145>

**Аннотация:** В центре статьи — эмотивность, обретающая в исследованиях Виктора Шаховского и Полины Волковой статус универсальной методологии, актуальной как для вербального (поэзия и литература), так и невербального (живопись и музыка) дискурсов. Обращаясь к синтетическим произведениям кинематографа, авторы анализируют фильмы Александра Лапшина («Диалог с продолжением») и Киры Муратовой («Три истории. История вторая»). С новых научных позиций рассматривается музыкальный ряд обозначенных киноработ, представленный сочинениями Баха — Гуно (*Ave Maria*) и Василия Агапкина (марш «Прощание славянки»). Именно он обуславливает выход на внутреннюю форму художественного высказывания, выступая в качестве эмотивного потенциала семантики кинотекста. Подчеркивается, что обозначенный эмотивный потенциал определяет как этико-эстетическую сущность вербального знака, так и его эмоциональную насыщенность, пробуждая становление духовной энергии. Обозначенные установки демонстрируют перспективность взаимодействия лингвистики и музыкознания, создавая прецеденты для работы с такими формами, которые требуют от коммуникантов художественного высказывания деятельного участия. В итоге категория эмотивности, разрабатываемая в отличной от лингвистики сфере, обретает новые характеристики. Обеспечивая свою жизнеспособность, эмотивность демонстрирует очевидный приоритет человеческого фактора в эпоху цифровизации и искусственного интеллекта.

**Ключевые слова:** музыка и лингвистика, эмотивность, синтетический текст, художественный фильм, невербальный художественный дискурс

**Для цитирования:** Волкова П. С., Антоненко Е. Р. Музыка в кинематографе: к вопросу о внутренней форме кинотекста в аспекте эмотивности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 191–202. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.191-202

### Introduction

In the present day, there is a very small quantity of works in which emotivity surpasses the limits of a purely linguistic category. The studies of Victor Shakhovsky

and Polina Volkova can be referred to as such, carried out under the sign of the human factor in language. They consider emotionality as having acquires the status of a universal methodology relevant for

both verbal (poetry and literature) and non-verbal discourses (painting and music). [1] It is also important to note the scholarly research carried out within the framework of musicology. Comprehension of the process of performance of musical works assumes different approaches, clarifying the specific features of the process of creating the musical image. Such research works include those of Valentina Kholopova (Moscow) devoted to musical emotions,<sup>1</sup> as well as the dissertation of the young Chinese art historian Liyang Wu (Luoyang, Henan Province) which elaborates on the category of emotivity, carrying out a comparative analysis of Giacomo Puccini's opera *Turandot* and its Beijing (*Princess Turandot*) and Sichuan versions (*The Chinese Princess Turandot*).<sup>2</sup> [2] Here mention must be made of the research work of the school of emotivity realized in the space of vocal music where the category of emotionality is extrapolated from the field of communicative-oriented linguistics and projected onto the expressive means of language of synthetic (vocal and vocal-stage) works. Its foundations were laid by Doctor of Art History Professor of Tomsk State University Ekaterina Prikhodovskaya and her students (Ekaterina Gorkunova, Vyacheslav Klimenko, Anna Okisheva).<sup>3</sup> [3; 4; 5; 6; 7]

Taking into consideration the aforementioned studies the present work presents an attempt to describe the peculiarities of non-verbal manifestations of

the emotional state of the main protagonists on the basis of the incorporating the musical works of Johann Sebastian Bach — Charles Gounod and Vasily Agapkin in the context of synthetic fiction, where they acquire the status of the emotional potential of the semantics of the film text, providing a disclosure of the internal form of the directorial works.

### Materials and Methods

Following Victor Shakhovskiy we the consider category of emotivity to be a universal category, having analyzed it on the material of synthetic film texts *Dialogue with Continuation* (USSR, 1980) by Alexander Lapshin, and *Three Stories. Ophelia* by Kira Muratova (Russia — Ukraine, 1997), in which the musical accompaniment determines the appearance of the inner form of artistic discourse based on an artistic synthesis. Taking into account the emotive nature of the inner form, regardless of whether we are talking about language, a single word, or a work of art as a whole, we shall make the assumption that in all cases without exceptions it acts as a correlate of the emotional potential of the word.

Its enduring value for the linguistic personality consists in the following. The emotive potential contains the attitude of actualization of words, as the result of which, initially being objective or, what is the same thing, neutral, it acquires the status of a personal meaning. In other words,

<sup>1</sup> Kholopova V. N. Teoriya muzykal'nykh emotsii: opyt razrabotki problemy [Theory of Musical Emotions: The Experience of Developing an Issue]. *Music Academy*. 2009. No. 1, pp. 12–19.

<sup>2</sup> Wu L. Comparative Analysis of the Opera “Turandot” by G. Puccini and the Beijing Opera “Princess Turandot.” *The Bulletin of the Adyghe State University*. 2021. Issue 2 (277), pp. 209–214. (In Russ.) DOI: 10.53598/2410-3489-2021-2-277-209-214

<sup>3</sup> Prikhodovskaya E. A. The Emotive Plan is the Primary Plotline of the Monoopera. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2017. No. 26, pp. 111–125. (In Russ.) DOI: 10.17223/22220836/26/16

the emotive potential implicitly contains both the ethical and aesthetic essence of a verbal sign, and its emotional saturation. [8] Since the sought for transition from the neutral meaning of a word to the personal meaning is carried out solely through the thought activity of a concrete speaker,<sup>4</sup> it is the emotive potential that initiates the formation of spiritual energy (Energeia), which Wilhelm von Humboldt contrasted with the finished product (Ergon). The argumentation of this presented position required the use of the following methods: the dialectics of a part and the whole; an interpretation/reinterpretation of the content of the text; semantic analysis of dictionary definitions; semantic analysis of linguistic and textual units; comparative analysis; the principle of intertextuality, which is based on intertextual links that reveal whether or not a verbal discourse simultaneously belongs to two or more texts (contexts).

Before outlining the plots of Alexander Lapshin's and Kira Muratova's directorial works, revealing the place and role of the musical sequences as their integral components in the synthetic artistic texts (the film texts), let us focus on some positions of the concepts of emotivity asserted by some Russian art critics. For example, Doctor of Sciences (Arts), Professor of the Moscow State Conservatory Valentina Kholopova in her work on musical emotions acknowledges the existence of cognitive (Peter Kivi) and emotional approaches (Jennifer Robinson) in treating the essence of emotion in the nonverbal artistic discourse. The first case involves a denial that music is capable of

evoking such existing realities in the world as sadness, joy or anger. The second presents an acknowledgement that music can evoke authentic emotional experiences in its listeners.<sup>5</sup>

In applying the notion of emotionality to her own concept of musical emotions, Valentina Kholopova highlights among them the vital and the artistic, the homogeneous and the mixed, the mimetic and the energetic, having to do with specialized and non-specialized musical content, etc. Asserting the inviolability of the position according to which musical emotion presents both the process and the result, the image and the experience of any person's musical perceptive, the Russian art historian considers it possible to examine as being coordinate such concepts as:

- mood (something transient);
- feeling (relatively constant);
- affect (steadily stable);
- experience (characterized by procedurality).<sup>6</sup>

We concur with the position of Svetlana Ionova who understands emotivity as the semantic property inherent in language with the aim of expressing emotionality as a mental fact, reflected in the semantics of language units, social and individual emotions. Emotivity in texts is perceived by Svetlana Ionova as a bilateral entity that possesses a plan of expression and a plan of content, through which the emotional relations / states of the speakers are manifested. The range of issues under consideration includes all the manifestations of the emotional element in the text: the emotional object of reflection,

<sup>4</sup> Ruzibaeva N. R. Cognitive Linguistics: Basic Concepts. *Academic Research in Educational Sciences*. 2021. Vol. 2, Issue 1, pp. 438–446.

<sup>5</sup> Kholopova V. N. Op. cit., pp. 12–19.

<sup>6</sup> Ibid.

the emotional reflection itself, the means for expressing the emotional element.<sup>7</sup>

We endorse the position of Ekaterina Prikhodovskaya who, while identifying three levels of emotivity in vocal musical compositions (the emotional vector → the emotional process → the emotional impulse), points out that emotions, which form the center, or the “core” of the psychological world of the protagonist in vocal music, are transformed by means of emotivity into an artistic, textual reality. The diversity and variety of textual elements are united through the integrative factor of emotivity. Whereas in the verbal message the subject-logical side usually prevails over the emotional side, musical, and especially vocal intonation carries the subject-oriented, logical element to a much lesser degree than the verbal, and therefore carries more emotional connotation.<sup>8</sup>

### Results and Discussion

Let us presume that the regular occurrences discovered by Ekaterina A. Prikhodovskaya could be applied to the analysis of a synthetic text in cinematography, and in this part of the article we will present our interpretations of the emotivity as an internal constituent of Alexander Lapshin's film *Dialogue with Continuation* (USSR, 1980) and Kira Muratova's *Three Stories. Ophelia* (Russia — Ukraine, 1997). Despite the fact that subtitles indicate that Andrei Gevorgyan's music is presented in the film, the predominating element is expressed by Charles Gounod's melody of *Ave Maria* in his superimposed melody over Johan

Sebastian Bach's Prelude No. 1 from the first volume of the Well-Tempered Clavier. It is performed in an instrumental arrangement, with a solo violin playing the vocal line, thereby indicating at the proto-text — the theme of the Annunciation associated with the Latin prayer *Ave Maria*. The emotional meaning conveyed by the nonverbal artistic melody indirectly corresponds with the hidden contextual meaning of the film.

The content of the film is based on the following plotline. A son who grew up without his father, who had once left his family and tied his fate to another woman who never became his mother, meets his parent as an adult, visiting him in Moscow first with the woman he loves, and then on his own. All these meetings are filled with his father's incomprehension and disbelief in the rightness of the path his son has chosen. After having graduated from the Institute of Physical Education, he decides to become a writer. Despite the fact that the young man's works always arouse the interest of the admissions committee, his intention to enter the institute succeeds only on the fourth attempt, when he finds himself visiting his father again.

It is significant that, having found himself in the thickset of construction work carried out by young people and having mastered a new profession at the Baikal-Amur Railway, which allows the protagonist to support himself and the woman he loves, who by that time had become his wife, the man eventually drops out of the Literary Institute, as he realizes that life itself has become the best school for him. It is notable

<sup>7</sup> Ionova S. V. *Emotivnost' teksta kak lingvisticheskaya problema: dis. ... kand. filolog. nauk: 10.02.19* [Text Emotivity as a Linguistic Problem: Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Philology): 10.02.19]. Volgograd, 1998. P. 61.

<sup>8</sup> Prikhodovskaya E. Op. cit.

that by that time he takes up with his father, as both of them grow closer to each other, willingly extending the boundaries of their own selves. Interestingly, every time the son passes through the streets of the town in which he was born and subsequently parted from in his distant childhood, we hear the music of J. S. Bach's and Charles Gounod's *Ave Maria*.

At a first glance, the incorporation of music related to the prayer addressed to Christ's mother in the situations that precede and conclude the dialogues of the two men, the father and the son, seems strange and incongruous. Even if the mass viewer is ignorant of the emotional significance of this music and its title, the soulfulness, sincerity, purity and sublimity of the music can hardly be associated with the masculine element. The role played by the musical sequence in the context of the synthetic artistic whole becomes clear only in the film's finale. What is demonstrated here is the emotional potential of Alexander Lapshin's directorial work as a synthetic artistic whole, which is realized in the film through its musical component. On the background of the story that corresponds to the subject-related, logical side of the film, about how the encounters between the father and the son help each of them achieve spiritual maturity, overcoming the commonplace, another side becomes elucidated, as well. The lengthy dialogues that build up between the two men allow the main protagonist to feel his involvement, and with it his responsibility not only towards his loved ones – his father and mother. In particular, in response to his father's question, «Матери пишешь?»

(“Do you write to your mother?”), the son answers in the affirmative, and then, after listening to his father, who says, «Не забывай, мать она всегда мать» (“Don't forget, mother is always mother.”) Alexei states, «А я и никогда и не забывал» (“And I have never forgotten”).<sup>9</sup>

Another dialogue, which takes place after the break-up between the hero and his girlfriend, which preceded their marriage, goes as follows. Trying to find out the reason for the break-up, the father asks:

— Что не поделили? Изменил кто-нибудь? (— What weren't you able to settle? Was anyone unfaithful to the other?)

— Угу, — отвечает сын. (— Yes, — replies the son.)

— Кто? (— Who?)

— Я! Себе! Тебя послушал. В институт не поступишь..., задёргаешься... Пуд соли хотел съесть, а она ребёнка хотела! (— I! To myself! I listened to you. I couldn't enter the institute..., I'm all worn out... I wanted to eat a pound of salt, and she wanted a baby!)

— А ты? (And you?)

— Я — ничто! Н и ч т о ! Я с ней расписан не был целых два года!!! (— I'm nothing! Nothing! I wasn't signed with her at the registry office for two years!!!)<sup>10</sup>

Undoubtedly, in these words we can hear Alexei's sense of guilt for his immoral attitude towards the woman who was willing to be the mother of his child.

It is significant that in the process of communicating with his father, Alexei eventually understands that he is a true citizen of his Fatherland, at the same time imbued with love for the Motherland. It is

<sup>9</sup> *Dialog s prodolzheniem: drama [Dialogue with Continuation: Drama]*. Directed by Alexander Lapshin. Odessa Film Studio, 1980.

<sup>10</sup> Ibid.

particularly this that Bach-Gounod's music Ave Maria becomes a symbol of. It is no coincidence that the lexeme homeland is included in such a synonymic series, which is represented by the following cognates: клан (clan), родные (family), родители (parents), род (kin), (народ) people. In other words, the musical discourse leads to a profound meaning, one that is parallel with the visual and verbal sequence, capturing an external narrative that cannot be conveyed in words, lest it become trivial. This statement is supported by the words spoken by Alexei when he explained to his father his refusal to study at the Literary Institute: «Я понял главное. Чтобы стать писателем, надо научиться болеть за жизнь, за всю, какая она есть, а это невозможно, если не жить в ней» (“I have understood the main thing. To become a writer, one must learn to root for life, for everything in it, and that is impossible if one does not live in it”).<sup>11</sup> It seems that in this case the lexeme «болеть» (to be ill) is defined by something more than merely a number of definitions that reveal its figurative meaning, which include the following:

«Проявлять сострадание, скорбеть, заботиться (устар.)... Болеть душой о ком-чем»<sup>12</sup> (“To show compassion, grieve, to take care (outdated word)... to become sick at heart about someone or something”<sup>13</sup>;

«Испытывать тревогу, беспокоиться о ком-либо или о чём-либо» (“To feel anxious, to worry about someone or something...”)<sup>14</sup>;

«Горячо предаваться чему-либо» (“To devote oneself passionately to something”)<sup>15</sup>;

«Чувство горя, истомы, страданий душевных» (“A sense of grief, exhaustion, mental suffering”)<sup>16</sup>.

In addition, this word is also defined by kindred lexemes in the Russian tradition such as: горе (woe), горесть (grief), грусть (sadness), кручина (grief), мучения (torment), огорчение (sorrow), сожаление (regret), страдание (suffering).<sup>17</sup>

Nikolay A. Berdyaev's assertion that “consciousness is based on setting limits from opposites that cause pain, and cannot help being pain and suffering,”<sup>18</sup> reveals Alexei's choice in favor of torture, suffering, grief, mental anguish, etc. as a kind of voluntary sacrifice he offers as a gift to his native land.

It is no coincidence that after the explanation with his father, the space of the capital city, which is introduced to us with the accompaniment of the music of *Ave Maria*, transcends the boundaries of a single city, receiving into itself a number of landscapes untouched by urbanization — forests, the vastness of fields, the boundlessness of the sky. At the same time, the train which

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Efremova T. F. *Sovremennyyi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [The Modern Defining Dictionary of the Russian Language]. URL: <https://gufo.me/dict/efremova/болеть> (accessed: 02.01.2022).

<sup>13</sup> URL: <https://context.reverso.net> (accessed: 02.01.2022).

<sup>14</sup> Efremova T. F. Op. cit.; URL: <https://context.reverso.net> (accessed: 02.01.2022).

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [The Defining Dictionary of the Living Great Russian Language by Vladimir Dahl]. URL: <https://dal.slovaronline.com/> (accessed: 02.01.2022).

<sup>17</sup> URL: <https://context.reverso.net> (accessed: 02.01.2022).

<sup>18</sup> Tarasov V. E. Nikolai Aleksandrovich Berdyaev o russkom filosofskom soznanii [Nikolai Aleksandrovich Berdyaev on Russian Philosophical Consciousness]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [Relevant Problems of the Humanities and Natural Sciences]. 2012. No. 1, pp. 69–77.

takes Alexei away from Moscow symbolizes the path that ultimately determines the scale of any human being.

In our view, the circumstance that in the present film it is particularly the musical component that initiates the process of semantic synthesis, is justified by a few other reasons. First, Alexander Lapshin's film text is divided into sections similar to those of a four-movement sonata-symphony cycle. This is indicated by the verbal discourse in the left-hand corner of the screen: "First Arrival", "Second Arrival", etc.

Second, the priority of the musical sequence over the other two is also acknowledged by the fact that Alexei does not create the verbal portraits of his father and future wife that the members of the admissions committee ask him to do, indicating at the secrecy and intimacy of his own experiences. In the terminology of Vitis Vilunas the marked experience receives the appellation of non-verbalized personal meaning, and it possesses a subjective nature.<sup>19</sup>

It appears that this is the case precisely because verbalized personal meaning acquires the status of an intersubjective phenomenon and makes silence preferable for the protagonist. On the contrary to this, in nonverbal discourse even the inner experience objectified by means of music retains its understatement.

This state of affairs is the result of the fact that musical being — the unity and synthesis

of the conscious and the unconscious, the internal interpenetration of these two elements, which gives reason to the inner world of music to appear as correlated to the internal (spiritual) state of man.<sup>20</sup>

Thirdly, the young man argues his refusal to follow his father's advice as follows: «Я сам, сам хочу всё видеть и чувствовать» ("I want to see everything and feel everything myself, myself").<sup>21</sup>

Third into account that sight is usually equalized to intellect, on grounds that the greatest amount of information about the world — 80% — is received by human beings exclusively through the optic foramen, one cannot but recognize that this phrase presumes an attitude of the integrity of perception. The latter is directly related to the dual nature of language as a system, the spiritual energy of which is generated through harmonization of the inherent contradictions between the rational and the irrational (emotional), the conscious and the unconscious, the external and the internal, the discrete and the continuous, the cognitive and the ethical. The necessity of achieving the sought harmony between the one and the other, obviously, testifies to much more than merely the importance of non-verbalism in the life activity (and the thought activity) of a linguistic personality. Taking into consideration Vasily Nalimov's thesis that man is a text,<sup>22</sup> the importance of this element — namely, non-verbalism — in the context of artistic integrity is also beyond doubt.

<sup>19</sup> Vilyunas V. K. *Psikhologicheskie datchiki motivatsii cheloveka* [Psychological Sensors of Human Motivation]. Moscow: Publishing House of the Moscow State University, 1990. 284 p.

<sup>20</sup> Losev A. F. *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a Subject of Logic]. *Iz rannikh proizvedenii* [From the Early Works]. Moscow, 1990. P. 264.

<sup>21</sup> *Dialog s prodolzheniem: drama* [Dialogue with Continuation: Drama]. Directed by Alexander Lapshin. Odessa Film Studio, 1980.

<sup>22</sup> Nalimov V. V., Drogalina Zh. A. *Real'nost' nereal'nogo* [The Reality of the Unreal]. Moscow: Mir idei: AKRON, 1995. 432 p.

Thus, in our view, the title of the film, *Dialogue with Continuation*, implies that the sequel itself is defined by nonverbal discourse in which instances of real action become more important than the spoken words. Since its basis turns out to be the ethical beginning, which is actualized by emotional-willful thinking, presumably everything which is the most important for the filmmakers must take place outside of the confiding conversations between the father and the son. Here the local dialogue between the members of one family is transformed into a global dialogue of a linguistic individual with his native land.

In *Ophelia* produced by Kira Muratova the musical component of the film also stipulates the actualization of the inner form of the synthetic artistic whole, acting on the level of the emotional potential. The plot of the film is centered around the destiny of Ophelia, an employee of the archive of one of the maternity clinics. Ophelia's interest in archival documents stems from the fact that she is searching for the address of her own mother, who a long time ago had abandoned her newborn daughter. At the same time, not only is she not ready to forgive her orphaned childhood, but she also does not want to become a mother under any circumstances. Ophelia does not like children, nor the men and women who produce them. She views her mission as revenge on the cuckoo mothers. This is evidenced by the words of Ophelia's confession, made to her after the physical intimacy she has with a fellow gynecologist, whose meeting has become an alibi of sorts for Ophelia (shortly before her date with the doctor, Ophelia kills a woman in childbirth who refused to heed her advice and left her baby in the care of the state:

— Я ещё так неопытна, — говорит Офелия. (“I am still so inexperienced,” Ophelia says.)

— Наверное, я сегодня сделалась беременной... Это что, я должна вынашивать твоего зародыша? Но я не хочу вынашивать твоего зародыша в себе. Я должна делать карьеру. (“It is possible that I have become pregnant today... So what is it, am I supposed to carry your fetus? But I don't want to carry your fetus in me. I have a career to pursue.”)<sup>23</sup>

The emotional theme of the film determines its modality. There is a complete lack of music in the film. Instead of music, the sounds of the urban environment are heard — tram bells, car horns, snippets of speech from passers-by, etc. There are two exceptions: the romance *Vain Words* by David Tukhmanov to the words of Larisa Rubalskaya, which is performed by one of the fathers, who has problems with diction, and the march *Farewell of Slavyanka* by Vasily Agapkin in the final part of the film.

The meaning of the mentioned romance is determined by the title of the film, which refers to Shakespeare's tragedy *Hamlet, Prince of Denmark*. One of the heroines of Shakespeare's tragedy is Ophelia, whose life circumstances drive the girl to madness. In addition to the fact that Ophelia in Shakespeare is the favorite literary character of Ophelia and her mother in the film, the death of Ophelia's mother is set up in a way similar to the death of Shakespeare's Ophelia. All this makes it possible to hear the echoes of Tukhmanov's romance, the first line of which «Напрасные слова — виньетка ложной сути» (“Vain words — a vignette of a false essence”) rhymes in its meaning with the text spoken by Hamlet:

<sup>23</sup> *Tri istorii [Three Stories]*. Directed by Kira Muratova. Odessa Film Studio, 1997.



«Всё слова, слова, слова...» (“Words, words, words ...”)<sup>24</sup>

As for Vasily Agapkin’s march *Farewell of Slavyanka*, it implicitly contains the attitude that is found in the parting words of Hamlet’s father, or rather, his ghost, addressed to his son, Prince Hamlet:

Taint not thy mind, nor let thy soul contrive  
Against thy mother aught: leave her to heaven  
And to those thorns that in her bosom lodge,  
To prick and sting her.

*Shakespeare*

The justifiability of these points of intertextual intersection is conditioned by the following moment in the plot: Ophelia, having killed her mother, walks along the pier and hands two blind men, who are patients of the sanatorium located on the coastal area, the cane that was left by her mother. It is at this point in the film that the march *Farewell to Slavyanka* by Vasily Agapkin is heard. Despite the fact that the march was composed in 1912, during the first Balkan War, and was dedicated to the women of the Balkans, it is particularly this final piece of music, presenting by itself the strong position of the text, makes a reference to the chronicles of the Great Patriotic War of 1941–1945. As a rule, in most of the documentary films devoted to this time period Agapkin’s music is connected in the people’s memory with the poster *Поду-на-мать зовёт* [*The Motherland Calls*]. It is particularly for this reason that the march, placed into the context of a synthetic artistic whole, acquires the status of the film’s emotive potential.

Its actualization (or verbalization) may be presented as follows. Commonplace

slogans, according to which we are the children of Russia, remain only words, because in most cases we remain rather step-children. However, no matter how significant the extent of our displeasure with our native land, it remains beyond censure for one simple reason. It is the place of our birth and, as such, it is particularly on our native land each one of us received the chance of appearing in this world. For this reason, the only right we have in relation to Mother Russia is to worry about its prosperity with more efficiency than others do, in the hope that our descendants would never be compelled to leave our native land in search for a better lot. Only mad people, like the heroine of Kira Muratova’s film, fail to understand this.

All of the foregoing allows us to assert that the analysis of the internal form of the artistic text in the aspect of emotivity carried out on the example of the works of directors Alexander Lapshin (*Dialogue with Continuation*) and Kira Muratova (*Ophelia*) has established that the musical works of Johan Sebastian Bach — Charles Gounod (*Ave Maria*) and Vasily Agapkin (*Farewell of Slavyanka*), being placed into the context of the synthetic whole, acquire the status of the film’s emotional potential, opening the access to the internal forms of these directors’ cinematic works.

Thereby, synthetic artistic texts based on the interaction of the verbal, musical and visual sequences carry in themselves a buildup of content that realizes the emotional potential of the artistic integrity. Such a situation occurs according to the principle of intertextuality, when the same verbal (or, in our case, musical) discourse simultaneously

<sup>24</sup> Shakespeare W. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Simplified XML version by Max Froumentin. 2001. 142 p.

pertains not only to a particular art form, but also to another one that bears additional emotional meanings. Moreover, being relevant in the case of a proto-text, in the conditions of a new synthetic artistic whole, such emotional meanings are transformed into the emotional potentials, implicating the linguistic personality into the process of sense-making, which initiates their actualization/verbalization.

### Conclusion

The integration of the category of emotivity at the level of linguistics and other areas of humanitarian knowledge makes it possible to depart from the function of the ready-made product (Ergon), creating

the precedent for the implication of the linguistic personality into the space of the spirit (Energy). From this point of view, the most prospective are the attempts of the interaction of linguistics and the art of music. Undoubtedly, in each particular case, emotionality, which develops within a sphere other than linguistics, acquires new characteristic features, to a certain degree distancing itself away from this initially linguistic category, the first mention of which was made by Victor Shakhovskiy back in the late 1960s. However, such experiments serve as evidence that, operating at their own risk in the sphere of the new phenomenon for musical scholarship, art historians in Russia and other countries ensure its viability.

### References

1. Shakhovskiy V. I., Volkova P. S. Language as a System: Meaning and Sense. *Linguistics & Polyglot Studies*. 2020. No. 3 (23), pp. 48–62. (In Russ.)  
DOI: 10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62
2. Volkova P. S., Wu Liyang, Wu Xiangze. Musical Communication in the Aspect of the Rhetoric Canon. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 146–158.  
DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.146-158
3. Prikhodovskaya E. A. The Role of Emotiveness in the Performance of a Musical Work. *Journal of Musical Science*. 2021. Vol. 9, No. 4, pp. 137–143. (In Russ.)  
DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-137-143
4. Prikhodovskaya E. A., Okisheva A. A. Phonetic Construction and Subject-Logical Meaning of a Word in a Vocal Work. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 102–106. (In Russ.)  
DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10028
5. Klimenko V. V., Prikhodovskaya E. A. Emotivity in the Formation of Vocal Text: from Occurrence to Perception. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 1, pp. 133–146. (In Russ.)  
DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146
6. Gorkunova E. R. Judgment of the Art Plan of Work in the Course of Its Individual Analysis. *Musical Almanac of Tomsk State University*. 2018. No. 5, pp. 71–76. (In Russ.)  
DOI: 10.17223/26188929/5/6
7. Osintseva T. V. Ways of Emotions Verbalization and Emotive Potential of a Language Sign. *Theoretical and Applied Linguistics*. 2019. Vol. 5, No. 2, pp. 59–66.  
DOI: 10.18413/2313-8912-2019-5-2-0-6
8. Korneeva A., Kosacheva T., Parpura O. Functions of Language in the Social Context. *The International Scientific and Practical Conference "Current Issues of Linguistics and Didactics:*

*The Interdisciplinary Approach in Humanities and Social Sciences” (CILDIAH-2019). 2019. Vol. 69, No. 00064. DOI: 10.1051/shsconf/20196900064*

*Information about the authors:*

**Polina S. Volkova** — Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Cand.Sci. (Philology), Professor at the Department of Music Upbringing and Education.

**Elena R. Antonenko** — Cand.Sci. (Pedagogy), Associate Professor at the Department of Theory and Practice of Translation.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Шаховский В. И., Волкова П. С. Язык как система: значение и смысл // Филологические науки в МГИМО. 2020. № 3 (23). С. 48–62. DOI: 10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62
2. Volkova P. S., Wu Liyang, Wu Xiangze. Musical Communication in the Aspect of the Rhetoric Canon // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2, pp. 146–158. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.146-158
3. Приходовская Е. А. Роль эмотивности в исполнении музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 137–143. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-137-143
4. Приходовская Е. А., Окишева А. А. Фонетическая конструкция и предметно-логическое значение слова в вокальном произведении // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 102–106. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10028
5. Клименко В. В., Приходовская Е. А. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 133–146. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146
6. Горкунова Е. Р. Осмысление художественного замысла произведения в процессе его индивидуального разбора // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2018. № 5. С. 71–76. DOI: 10.17223/26188929/5/6
7. Osintseva T. V. Ways of Emotions Verbalization and Emotive Potential of a Language Sign // Theoretical and Applied Linguistics. 2019. Vol. 5, No. 2, pp. 59–66. DOI: 10.18413/2313-8912-2019-5-2-0-6
8. Korneeva A., Kosacheva T., Parpura O. Functions of Language in the Social Context // The International Scientific and Practical Conference “Current Issues of Linguistics and Didactics: The Interdisciplinary Approach in Humanities and Social Sciences” (CILDIAH-2019). 2019. Vol. 69, No. 00064. DOI: 10.1051/shsconf/20196900064

*Информация об авторах:*

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

**Е. Р. Антоненко** — кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и практики перевода.

Received / Поступила в редакцию: 26.01.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 20.03.2023

Accepted / Принята к публикации: 10.03.2023

