



Российская
академия музыки
имени Гнесиных

ISSN 2782-3598 (Online)

Проблемы музыкальной науки

Российский научный журнал

Music Scholarship

Russian Journal for Academic Studies

2024/1

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Канд. иск. **Ли Цзяньфу**, Люпаньшуйский педагогический университет, Китайская Народная Республика

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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, Российская Федерация

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

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

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 of America

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

Cand.Sci. (Arts) **Li Jianfu**,
Liupanshui Normal University, People’s Republic of China

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) **Valentina N. Kholopova**,
Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory,
Russian Federation

Dr. **Ludwig Holtmeier**,
Freiburg University of Music, Germany

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

FOUNDER AND PUBLISHER

Gnesin Russian Academy of Music

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Рыжинский Александр Сергеевич —
доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора

Науменко Татьяна Ивановна —
доктор искусствоведения, профессор

Шеф-редактор

Мингажев Артур Аскарлович —
музыковед

Научный редактор

Окунева Екатерина Гурьевна —
доктор искусствоведения, профессор

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

Карпова Елена Константиновна —
кандидат искусствоведения, профессор

Баязитова Галия Раилевна —
кандидат искусствоведения

Ответственный секретарь

Горбунова Мария Владимировна —
музыковед

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

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.

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

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

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

Deputy Chief Editor

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

Managing Editor

Artur A. Mingazhev —
musicologist

Academic Editor

Ekaterina G. Okuneva —
Dr.Sci. (Arts), Professor

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

Elena K. Karpova —
Cand.Sci. (Arts), Professor

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

Executive Secretary

Mariya V. Gorbunova —
musicologist

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

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.

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

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).



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 scholarly 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).



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

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), 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 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 Association of Science Editors and Publishers (ASEP) and 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 Лащенко С. К.**
Зеркала памяти:
Людмила Шестакова и Михаил
Глинка. *Статья вторая*

- 24 Науменко Т. И.**
Научная деятельность
Государственного музыкально-
педагогического института
имени Гнесиных в первое
десятилетие его работы
(на англ. яз.)

Духовная музыка

- 37 Алексеева Г. В.**
Влияние онтологии православного
искусства на музыку и иконопись
(на англ. яз.)

Музыкальный театр

- 52 Окунева Е. Г.**
В поисках подлинной реальности:
специфика жанра и драматургии
в опере Пера Нёргора
«Сиддхартха»
- 68 Демченко А. И.,
Дисенова Д. М.**
Повесть А. Чехова
«Чёрный монах» как объект
композиторской рефлексии
(на примере одноимённой оперы
А. Курбатова)

Теория музыки

- 81 Цареградская Т. В.**
Музыка Фаусто Ромителли:
к вопросу о «музыкальном
материале» (на англ. яз.)
- 91 Копосова И. В.**
Взгляд на криптофонию в цикле
Александра Райхельсона
«Шесть переводов
из Вилли Мельникова»
для терменвокса и фортепиано
- 105 Алеев В. В.**
Многомерность гармонии
в произведениях крупной формы
С. В. Рахманинова: опыт анализа
Третьего фортепианного концерта
(на англ. яз.)

Музыкальная культура народов России

- 114 Аишотов Б. Г.**
Формы взаимодействия
народного песенного творчества
и инструментальной музыки
(на примере традиционного
сольно-группового пения
кавказских народов)

Музыкальное образование

- 126 Шаймухаметова Л. Н.**
Транскрипции музыкального
текста в работе с начинающими
пианистами (на англ. яз.)

136 Калюжная В. П.

Учебная дисциплина
«Народная музыкальная культура»
в системе среднего
профессионального образования:
проблемы и перспективы

Музыка в системе культуры

145 Лаврова С. В.

Проблема авторства в эпоху
Новых медиа. Всеобщий цифровой
архив как источник
трансмедиаальных транскрипций
(на англ. яз.)

157 Царёва Н. А.

Процессы цифровизации
в искусстве и творчестве:
диалектика взаимосвязи

169 Крылова А. В.

Арт-инсталляция как форма
трансляции социально значимых
смыслов (на англ. яз.)

182 Волкова П. С.

Творчество как универсальный
феномен бытия
(об авторской концепции
О. А. Жуковой)
(на англ. яз.)

Contents

Cultural Heritage
in Historical Perspective

8 Svetlana K. Lashchenko

Mirrors of Memory: Liudmila
Shestakova and Mikhail Glinka.
Second Article (In Russ.)

24 Tatiana I. Naumenko

The Academic Activities
of the Gnesins' State
Musical-Pedagogical Institute
During the First Ten Years
of its Work

Sacred Music

37 Galina V. Alekseeva

The Influence of the Ontology
of Orthodox Christian Art
on Music and Icon Painting

Musical Theater

52 Ekaterina G. Okuneva

In Search for a Genuine Reality:
The Specificity of Genre and
Dramaturgy in Per Nørgård's
opera *Siddharta* (In Russ.)

- 68 Alexander I. Demchenko,
Dinara M. Disenova**
Anton Chekhov's Novelette
The Black Monk
as an Object of Compositional
Reflection (on the Example
of the Eponymous Opera
by Alexei Kurbatov) (In Russ.)

Theory of Music

- 81 Tatiana V. Tsaregradskaya**
The Music of Fausto Romitelli:
Concerning the Question
of "Musical Material"
- 91 Irina V. Koposova**
A Glance at Cryptophony
in Alexander Raikhelson's
Six Translations from Willi Melnikov
for Theremin and Piano (In Russ.)
- 105 Vitaly V. Aleev**
The Multidimensionality of the
Harmony in Sergei Rachmaninoff's
Compositions Written
in Large-Scale Forms:
The Experience of Analysis
of the *Third Piano Concerto*

Musical Cultures of Russia

- 114 Beslan G. Ashkhotov**
The Forms of Interaction
of the Folk Song Creativity
and Instrumental Music
(on the Example of Traditional Solo
and Group Singing of the Peoples
of the Caucasus) (In Russ.)

Musical Education

- 126 Liudmila N. Shaymukhametova**
Transcriptions
of Musical Texts in Work
with Beginning Pianists
- 136 Varvara P. Kalyuzhnaya**
"Folk Music Culture" as
an Academic Discipline
in the System of Secondary
Vocational Education:
Problems and Perspectives
(In Russ.)

Music in the System of Culture

- 145 Svetlana V. Lavrova**
The Problem of Authorship
in the Epoch of New Media.
The Universal Digital Archive
as a Source of Trans-Medial
Transcriptions
- 157 Nadezhda A. Tsareva**
The Processes of Digitalization
in Art and Creativity:
Dialectics of Interconnection
(In Russ.)
- 169 Alexandra V. Krylova**
The Artistic Installation
as a Form of Transmitting
of Socially Significant Meanings
- 182 Polina S. Volkova**
Creativity as a Universal
Phenomenon of Existence
(About Olga Zhukova's Authorial
Conception)

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.008-023>

EDN: BGLPAK



Зеркала памяти: Людмила Шестакова и Михаил Глинка. Статья вторая

Светлана Константиновна Лащенко^{1,2}

¹Государственный институт искусствознания, г. Москва, Российская Федерация,
vreikh@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-4919-4494>

²Русская христианская гуманитарная академия имени Ф. М. Достоевского,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. Статья продолжает рассмотрение одной из мемуарных статей Л. И. Шестаковой (1816–1906). Анализ соотношения её воспоминаний о брате с его собственным самоощущением, композиторской и публичной деятельностью доказывает: Шестакова была очень субъективна в описании последних лет жизни близкого ей человека. В центре внимания — утверждение Шестаковой об «угасании» дара Глинки, его малой творческой активности и возникавшего время от времени желания вовсе оставить музыку. Анализируются истоки подобного взгляда. Прослеживаются параллели с отношением общества к позднему этапу эволюции А. С. Пушкина как творца. Рассматривается взгляд Шестаковой на окружение Глинки. Особое внимание уделяется анализу документа, присланного Шестаковой З. Деном. Доказывается: воспоминания Шестаковой, представленные в статье, в немалой степени поспособствовали формированию дожившего в значительной части до нашего времени мифа о бесплодности последнего этапа композиторского творчества. Предпринятый в статье Шестаковой опыт реконструкции деятельности Глинки спустя полтора десятка лет после его кончины — результат субъективного взгляда сестры на наследие Глинки последних лет его жизни, серьёзно повлиявший на отечественную «глинкиниану» XIX–XX веков.

Ключевые слова: Людмила Шестакова, Михаил Глинка, история русской музыки, биография Глинки, изучение Глинки в России

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01839, <https://rscf.ru/project/23-28-01839>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Для цитирования: Лащенко С. К. Зеркала памяти: Людмила Шестакова и Михаил Глинка. Статья вторая // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 8–23.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.008-023>

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

Mirrors of Memory: Liudmila Shestakova and Mikhail Glinka. *Second Article*

Svetlana K. Lashchenko^{1,2}

¹*State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation,
vreikh@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-4919-4494>*

²*Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky,
Saint Petersburg, Russian Federation*

Abstract. The article continues its examination of one of the memorial articles by Liudmila Shestakova (1816–1906). The analysis of the correlation of her memoirs of her brother with his own personal self-perception, his compositional and public activities prove the following: Shestakova was very subjective in her description of the last years of the life of a person who was close to her. At the center of our attention is Shestakova's assertion of the “fading” of Glinka's musical talent, his limited creative activities and the wish to withdraw from music entirely, which manifested itself in him from time to time. The sources for such a perspective are analyzed. Parallels are traced with the attitude of society towards the late stage of Alexander Pushkin's evolution as a poet and artist. Shestakova's perspective of Glinka's milieu is examined. Special attention is paid to the analysis of the document sent to Shestakova by Siegfried Wilhelm Dehn. Proof is provided that Shestakova's memoirs presented in the article had been conducive in no small degree to the formation of the myth of the barrenness of the last stage of Glinka's music, which has survived to a considerable degree up to our days. The attempt of reconstruction of Glinka's activities after a decade and a half after his demise was the result of the subjective view of Glinka's sister on the composer's legacy during the final years of his life, which created an impact on Glinka studies in Russia during the 19th and 20th centuries.

Keywords: Liudmila Shestakova, Mikhail Glinka, history of Russian music, Glinka's biography, Glinka studies in Russia

Acknowledgments: The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation No. 23-28-01839, <https://rscf.ru/project/23-28-01839>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

For citation: Lashchenko S. K. Mirrors of Memory: Liudmila Shestakova and Mikhail Glinka. Second Article. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 8–23. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.008-023>

Статья «Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки, воспоминания сестры его, Л. И. Шестаковой. 1854–1857 гг.», опубликованная в журнале «Русская старина» (1870, т. 2, с. 610–632), была пер-

вой в серии мемуарных статей сестры о брате [1]. Композиционно она не отличается особой продуманностью и при внимательном чтении производит впечатление спонтанно проговариваемых воспоминаний, разрозненные эпизоды

которых вспыхивают в памяти, с трудом укладываясь в общее единое повествование. Возможно, в основе статьи действительно лежал разговорный вариант воспоминаний, неоднократно проговариваемых Шестаковой в устных беседах и теперь — по её ли собственному желанию, по просьбе ли друзей — зафиксированных на бумаге.

До тех пор, пока Шестакова, вспоминая о брате, рассказывала о бытовых подробностях жизни Глинки, его характере, причудах и привычках, возрождаемое было пусть и не всегда корректно, но по-своему убедительно, позволяя, хотя и не без потерь, рассматривать Глинку как «простого человека», со своими сильными и слабыми чертами характера. Но переход Шестаковой к суждениям о творчестве Глинки и композиторских задачах, встававших перед ним в последние годы жизни, коренным образом менял ситуацию. Впервые это почувствовалось, когда Шестакова напрямую заговорила об утрате стареющим братом прежней сочинительской активности и его поползновениях вовсе оставить музыку. В немалой степени это сказалось и на особенностях её видения мира приятелей и друзей, окружавших композитора, и на трактовке приводимого в статье письма З. Дена о последних днях и кончине Глинки. Возникающие здесь исторические перёчения, несообразности, неточности, а порой и очевидное несоответствие фактам, — тема, к которой обратимся далее.

Сравнивая творческую активность Глинки с некогда былой, Шестакова утверждала: в Царском Селе и Санкт-Петербурге брат писал «что-нибудь» лишь «иногда», и «всё лето решительно ничего не сочинял», хотя и «наоркестровал несколько пьес»¹ — «Приглашение к танцу» К.-М. Вебера и Ноктюрн «Память дружбы» И. Гуммеля (который был ей посвящён). Правда, Шестакова, противореча самой себе, упоминала в тексте статьи и другие сочинения, созданные Глинкой в этот период, но не концентрировала на них внимание.

В подобном отношении к создаваемому Глинкой в эти годы Шестакова была не одинока. Не удовлетворён трудоспособностью Глинки был, в частности, В. Стасов, то и дело понукавший его к работе, но встречавший неизменный отпор композитора, мотивировавшего свою реакцию на слова Стасова различными обстоятельствами. Сходного отношения к результативности работы Глинки в 1850-е годы придерживался и А. Серов. В некрологическом очерке «Михаил Иванович Глинка» он писал:

В последнее время жизни своей Глинка не подарил свету ничего, что бы могло идти в сравнение с созданиями, составившими его и русскую музыкальную славу, <...> Надежд на новые могучие вдохновения было не очень много...²

Подобная точка зрения сохранялась в отечественной «глинкиниане», влияя на позиции многих исследователей, и в XIX, и в XX веках, и даже в XXI веке.

¹ Здесь и далее все выдержки из статьи Шестаковой даны по: Шестакова Л. И. Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки // Глинка в воспоминаниях современников / общ. ред., сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 296–310.

² Глинка в воспоминаниях современников / общ. ред., сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 21.

В известном смысле мысль об «угасании» таланта гения, неизбежном снижении его творческой активности к концу жизни не нова. Она перекликается со многими сходными утверждениями и, в частности, с теми, что окружали в своё время А. Пушкина. Имеются в виду разговоры о «кризисе» в конце жизни поэта, о том, что он «исписался» и больше ничего заслуживающего внимания читателей и коллег создать не в состоянии. В сходном ключе размышляли и о загадочном творческом молчании Дж. Россини в последние годы его жизни. Видимо, творец, меняющий свой прежний облик, в принципе оказывается чужд интересам воспитанной им же самим публики, ждущей от своего кумира движения в прежнем направлении, повторения и развития полубившегося, но не его кардинального изменения³.

Между тем, в последние годы жизни Глинка сочинил «Детскую польку» для племянницы, написал «Торжественный Польский» на тему испанского болеро, создавал романсы, работал над замыслом оперы «Двумужница» и симфонией «Тарас Бульба», держал корректуру рукописной партитуры «Руслана» (возможно, именно тогда убрав посвящение М. Гедеонову [1; 2]) и «Арагонской хоты», восстанавливал свои ранние произведения (вариации для арфы или фортепиано на тему Моцарта, романс «Моя арфа», на сл. К. Бахтурина, «Мазурку, сочинённую в дилижансе»), делал переложения арий Генделя, встречался с А. Даргомыжским и корректировал написанное молодым автором, правил сочинённую Н. Куколь-

ником музыку к драме «Азовское сиденье», просматривал музыкальные опусы К. Булгакова, инструментовал ряд сочинений для программы концерта Д. Леоновой, правил и редактировал собственные романсы, готовя их к изданию.

Возможно, количество сделанного и уступало, с точки зрения Шестаковой, привычной продуктивности Глинки [3; 4; 5], но если к собственно сочинительству добавить редактуру — занятие не менее творческое и кропотливое, правку существующих собственных текстов и текстов своих приятелей и коллег, если учесть наброски к несостоявшимся сочинениям, — представление об активности композитора в описываемый период существенно изменится.

Однако далеко не всё сделанное братом в эти годы Шестакова в принципе считала заслуживающим упоминания. Скорее всего, весь её художественный и жизненный опыт, весь её музыкальный багаж и знания о музыке⁴ подталкивали к видению предназначения Глинки в создании сочинений крупной формы. Шестаковой, видимо, хотелось таких же больших, статусных успехов брата, что были у него ранее. Способность Глинки обратить на себя благодаря им внимание властей, вернуться в элитарный круг знакомств [2; 6] Шестакова, судя по всему, оценивала фактором немаловажным. Всё остальное она считала мимолётными увлечениями гения, не имеющими серьёзного значения. На сестру деятельность Глинки в последние годы его жизни производила впечатление того, что брат

³ Ганзбург Г. И. Стилевой кризис Глинки и россиниевский синдром // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Т. 1. М.: МГК, СПб ГК, 2006. С. 176–184.

⁴ См об этом: Лобанкова Е. Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019. С. 434.

«разбрасывается», что он уже не способен, как прежде, на большие и важные дела во славу русского музыкального искусства и себя как его творца. Хотя многое из того, что делалось музыкантом в конце жизни, делалось впервые и с большой творческой отдачей.

Глинке всё очевиднее становилось тесно в пределах того национального музыкального пространства, что когда-то было освоено им. Всё ощутимее давала о себе знать жажда расширения горизонтов. Быть может, не всегда точно выражая свои ощущения, он пытался найти слова и формулировки, адекватные переживаемому в то время. Так, в письме Кукольнику от 19 января 1855 года Глинка замечал:

Что же мне делать, если, сравнивая себя с гениальными *maestro*, я увлекаюсь ими до такой степени, что мне по убеждению не можется и не хочется писать?⁵

А это уже совсем другая постановка проблемы, ни в коей мере не означающая, что Глинка, утрачивая интерес к музыкальному сочинительству, отказывался от него. Наоборот. В меру сил он стремился к тому, чтобы, оставаясь русским композитором, подняться к высотам европейской музыкальной культуры, открыть красоту и глубину своей «русскости» музыкальной Европе, завоевав её признание и, одновременно, — ввести европейское, во всём многообразии его проявлений, в русскую музыку. И вновь приходит на память опыт А. Пушкина. В известном смысле Глинка был наделён той же пушкинской «всемирной отзывчивостью» русского гения, но отзывчивостью музыкальной, трудно вер-

бализуемой, хотя и отчётливо слышимой. 12 ноября 1854 года он писал:

Муза моя молчит, отчасти, полагаю, от того, что я очень переменялся, стал серьёзнее и покойнее, весьма редко бываю в восторженном состоянии, сверх того, мало-помалу у меня развилось критическое воззрение на искусство, и теперь я, кроме классической музыки, никакой другой без скуки слушать не могу. По этому последнему обстоятельству, ежели я строг к другим, то ещё строже к самому себе⁶.

Для выработки строгости к самому себе требовалось самоосознание и время, чтобы это самоосознание, проявившись, дало результаты. Последние годы жизни, как оказалось, и были тем временем, когда Глинка — углублённо, вдумчиво и не спеша, внимательно прислушиваясь к себе, — ждал в себе рождения нового.

Музыкальные миниатюры, корректура текста, опусы, начатые и оставленные на полпути, производя со стороны впечатление разбросанности творческих исканий Глинки, его неспособности завершить задуманное, были, в известном смысле, тем «музыкальным сором», из которого должны были бы родиться музыкальные творения, созданные другим, неведомым прежде Глинкой. Но судьба распорядится иначе.

Глинка пытался и сам разобраться в менявшихся творческих интересах, вслушивался, экспериментировал, расширял собственный слуховой багаж. Он привёз с собой из Европы «пьесы церковной музыки старинных итальянских *маэстро*», немало поспособствовав тому, что

⁵ Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. В 2 т. Т. 2. Автобиографические и творческие материалы. Л.; М.: Музгиз, 1953. С. 509.

⁶ Там же. С. 502.

они были исполнены, изучал арии Генделя, слушал певчих Шереметева. Привезя в Россию партитуру баховской Высокой мессы, увлѣк идеей её исполнения А. Львова, хлопотал о переводе на русский язык книги З. Дена «Генерал-бас». Всё ощутившее его влекло к старинной музыке, русскому церковно-певческому наследию. Осваивая церковные лады, законы строгой полифонии, он учился работать с ними, идя к формированию на их основе нового типа выразительности, заканчивая «Ектенью первую», «Да исправится молитва моя», тропарь «Гимн Воскресения».

Не заметить перемен, происходивших с Глинкой, было невозможно. Шестакова фиксировала их, но воспринимала и подавала в статье как проявление очередной странности брата, «вдруг» заинтересовавшегося церковными напевами, «вдруг» начавшего экспериментировать с духовной музыкой. Видимо, не случайно она «забыла» упомянуть о том, что интерес этот был у брата давним. Ещё в пору работы в Придворной певческой капелле Глинка написал Херувимскую на шесть голосов — сочинение яркое, дорогое для него как композитора, ясно проявившее его внимание к отечественному духовному наследию.

С вполне ощутимым облегчением, ожидая появления «прежнего Глинки», надеясь на его возвращение к устоявшимся содержательным и жанровым приоритетам, Шестакова, описывая новый круг интересов брата, замечала:

Но вскоре музыка другого рода отвлекла его от этих занятий; ему вдруг пришла мысль написать ещё небольшую оперу «Двумужница», <...> Начались хлопоты, толки о новой опере.

Однако ожидания сестры не сбылись. Одной из возможных причин тому Шестакова видела в ощущаемом братом недоброжелательстве к нему и его творчеству со стороны окружавшего общества.

Едва ли не ассонансом к последним неделям жизни Пушкина просматривается в картине, рисуемой Шестаковой, и общество, третирующее брата, злобствующее по поводу его творческих неудач, исполненное равнодушия, заговоров, населённое завистливыми «приятелями» Глинки:

...иные из приятелей брата позволяли себе, для красного словца, конечно, на аристократических вечерах, рассказывать про брата разные некрасивые вещи, а другие считали обязанностью передавать это брату [понуждая того страдать. — С. Л.].

Между тем, как писал в год кончины Глинки П. Дубровский:

Врагов у него [Глинки. — С. Л.], кажется, не было и быть не могло, хотя иногда и случались мелководные зоилы, на которых он не обращал никакого внимания⁷.

Кто здесь был прав, кому ситуация виделась точнее? Шестакова, бесспорно, вкладывала в оценку своё, очень личное и очень заинтересованное отношение к окружению брата. Но так и не решилась назвать поимѣнно тех, кто, по её мнению, отравлял ему в эту пору жизнь, ограничиваясь лишь туманными намѣками. Намѣки эти были понятны близкому окружению и достаточными для того, чтобы у стороннего читателя были основания трактовать образ её брата как непонятого гения, терпящего нападки людей, не стоящих и сотой доли его таланта.

⁷ Глинка в воспоминаниях современников... С. 263.

Возможно, на утверждения Шестаковой повлияла история конфликта Глинки с Феофилом Толстым (Ростиславом) в связи со статьёй последнего «О художественной деятельности М. И. Глинки. Подробный разбор оперы “Жизнь за царя”». Вызвавшая неприятие Глинки, она привела к ссоре музыкантов и связанных с ними лиц. Не исключено, что в памяти Шестаковой оставалась и реакция брата на другую, «преподлейшую», как характеризовал её он сам, статью Ф. Толстого (Ростислава) «О заслугах г-на Стелловского, содержателя музыкального магазина...». Шестакова могла иметь в виду и тяжёлое творческое расставание Глинки с В. Василько-Петровым, который, обнадёжив композитора своей готовностью к работе над либретто «Двумужницы», «пропал», одновременно начав распускать в Петербурге нелепые толки о музыканте.

Была ли выраженная в статье позиция Шестаковой результатом её самостоятельных наблюдений и размышлений или описываемое складывалось под влиянием убеждений окружавших её в ту пору людей? Думается, последнее ближе к истине: о недооценённости в России талантов, глухоте власти к нуждам и чаяниям лучших представителей общества, о засилии равнодушных чиновников, губящих культуру, не говорил в ту пору только ленивый. Шестакова экстраполировала эти идеологемы на судьбу своего брата и его произведений.

Суждения о неприятии русским обществом таланта и результатов деятельности Глинки, о злопыхательстве в его адрес не только сохранялись в умах, но, ширясь, превращались в аксиому, без которой не складывался портрет композитора ни

в предреволюционные годы, ни в первые десятилетия советской власти.

Так, Ю. Бер-Стунеева в своих воспоминаниях о Глинке, записанных в 1906 году, утверждала:

Он страдал от непризнания, не переносил его, он слишком много потерпел от неудач семейной жизни, от державшей его всю жизнь в своих когтях болезни. Конечно, при подобных условиях следовало бы беречь Мих. Ивановича, но кто был на это готов?⁸

Поддержанная молодыми наследниками дела Глинки, Шестакова ратовала за восстановление справедливости, за искупление, пусть и посмертное, вины общества перед гениальным музыкантом. В упорстве, с которым она муссировала эту тему, было нечто болезненное, быть может, — порождённое её психикой, с характерным недоверием и подозрительностью, неверием в позитивные побуждения окружающих и, одновременно, — фетишизацией собственной роли в восстановлении справедливости.

Увлечённо погружаясь в прошлое, Шестакова иногда подгоняла факты под идею. Нередко путая даты событий из жизни Глинки, имена исполнителей, выходивших на сцену, она создавала картину, подчас лишь отдалённо схожую с реальностью. Можно было бы предположить, что здесь давали о себе знать естественные сбои памяти немолодого и нездорового человека. Но история прошедшего в изложении Шестаковой выглядела сама по себе настолько логично, убедительно, настолько соотносимой с общественным мнением той поры, что у малосведущего читателя не было

⁸ Там же. С. 295.

никаких оснований усомниться в точности и справедливости высказанного сестрой.

Между тем, утверждая, к примеру, что «с самого 1842 года, когда был сделан литографический портрет» брата, больше не выполнялось «ни одного его портрета», Шестакова явно искажала действительность. Достаточно подробно описывая, как с помощью В. Стасова ей удалось уговорить брата поехать сделать снимок, она подтасовыванием фактов закладывала в подтекст своих слов мысль о вопиющем пренебрежении окружающих к идее запечатления внешнего облика композитора и своих усилиях по исправлению этой несправедливости. Хотя в 1845 году была сделана парижская литография с изображением Глинки, в 1852 году — дагерротип, выполненный С. Левицким, для которого, к тому же, Глинка снимался не один, а вместе с Людмилой Ивановной. А. Паприц упоминала и о существовании портрета Глинки, выполненного И. Пальмом в пору пребывания композитора в Варшаве.

Есть в статье и более серьёзные несообразности, заставляющие предполагать, что фактологические огрехи и натяжки были зачастую неслучайны, естественным образом проистекая из определённой позиции Шестаковой. Так, упорно муссируя тему забвения «Жизни за царя», утверждая, что она «была изгнана [разрядка автора. — С. Л.] из репертуара, должно быть за негодностью!», Шестакова явно подстраивала действительность под свои взгляды. Между тем, «Жизнь за царя» не была «изгнана из репертуара». Она действительно была перенесена со сцены Большого театра на сцену Александринки (что Шестакова оценивала унижением), но не выпадала из культурного пространства столиц, продолжая идти и в сезон 1853/1854 годов, и позднее. 18 мая 1854

года опера прошла в Александринском театре в пользу М. Степановой, 28 августа там же была дана в пользу П. Булахова, 10 сентября «Жизнь за царя» ставили в Москве, в Малом театре, в пользу Курова, 17 сентября опера вновь прошла в Москве, в Малом театре; 10 октября в Александринском театре сочинение было дано в последний бенефис М. Степановой, 6 декабря опера прошла в Москве. В зимний сезон 1855 года опера давалась дважды в Москве, с удачным исполнением партии Антонида Е. Семёновой. 30 августа 1855 года «Жизнью за царя» открывали сезон в Театре-цирке...

Опера не исчезала из поля зрения современников, оставаясь у них на устах, и благодаря публикации серии статей Феофила Толстого (Ростислава), сыгравших, невзирая на негативную реакцию Глинки, свою роль в сохранении интереса к сочинению. Критик продолжили позднее размышлять о значении «Жизни за царя» и в 1855 году выступил со статьёй о русской оперной труппе и влиянии постановки «Жизни за царя» на её творческое развитие. Не следует забывать и о том, что в это же время Ф. Стелловский взял в работу клавиры оперы и партитуру, о чём сообщалось в прессе и что, конечно, поддерживало в обществе интерес к сочинению...

Немало вопросов вызывает и вошедшая в статью Шестаковой история о том, как Глинка в 1854 году, уступая её настоятельным просьбам, посетил спектакль «Жизнь за царя», испытав крайнее раздражение от увиденного и услышанного. Как доказали исследователи, в реальности этого не было. Посещение Глинкой спектакля «Жизнь за царя» состоялось двумя годами раньше — 8 мая 1852 года. К тому же спектакль, как показали отклики прессы, «прошёл совсем не так скверно», как это описывает Шестакова, и реакция

Глинки на него была далеко не столь острой, как вспоминалось сестре.

Свойственные Шестаковой недоверие и подозрительность, возможно, сказались и на описании пресловутой сцены прощания композитора с русской землёй, свидетелями которой были, по её воспоминаниям, она сама и В. Стасов:

У заставы он [Глинка. — С. Л.] вышел из кареты, простился с нами, потом плюнул, сказав: «Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать».

Эпизод этот, яркий, запоминающийся, не раз приводился исследователями в подтверждение острого неприятия Глинкой русской действительности. Но, скорее всего, это один из историко-культурных апокрифов, созданных Шестаковой. В пользу подобного предположения говорит существование разнообразных вариантов описания сходной сцены. Так, в письме П. Дубровского к Шестаковой, написанном сразу после кончины Глинки, читаем:

В 1851 году Михаил Иванович собирался за границу, и вы тогда сами приехали к нему в Варшаву для свидания с ним на короткое время. Помните ли, как мы провожали вас в обратный путь и остановились над Вислой, перед мостом? Брат ваш, прощаясь с вами, сказал, что никогда уже не желает более переезжать по ту сторону Вислы... Грустное чувство возбуждают теперь эти слова...⁹

Не без влияния статьи Шестаковой пересказ эпизода стал достаточно широко бытовать в русском обществе, обрастая

диковатыми подробностями и превращаясь в почти сказочное «трижды плюнул и перекрестился...». Более того. Спустя годы эпизод, описанный Шестаковой, стал одним из аргументов в пользу доказательства принципиального неприятия поздним Глинкой современной ему России. Но, как представляется, по самому своему существу всё было иначе.

У Глинки действительно в последние годы жизни было сложное отношение к России и прежде всего к Санкт-Петербургу. На то было много причин, в том числе и личного характера. Но, думается, основная причина тому состояла в абсолютной несовместимости его стареющего организма с климатическими особенностями города. «Будь я здоров, мне бы было чудно в Питере», — писал он сестре меньше чем за год до отъезда¹⁰. Конечно, дразги с оппонентами, то и дело возникавшие у него по поводу и без, существенно осложняли ситуацию, явно мешая спокойному и комфортному самоощущению композитора. Но всё же «проклятый климат» северной столицы всегда стоял у него на первом месте. Как писал Глинка сестре 28 июля 1855 года:

Мне решительно вреден здешний климат, а может быть, ещё более расстраивают здоровье здешние сплетники, у каждого на кончике языка по малой мере хоть капля яду¹¹.

Если допустить, что описанный Шестаковой эпизод имел место, крайне сомнительно, что в поведение Глинки была заложена политическая составляющая. Глинка вообще чурался политики и тех,

⁹ Там же. С. 262.

¹⁰ Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие... С. 549.

¹¹ Там же. С. 551.

кто считал себя причастным к ней. Особенно это касалось русских эмигрантов, обосновавшихся в Европе. Как отмечал Ден, цитируемый Шестаковой в статье:

Любопытную черту в жизни Глинки составляло нерасположение к новым русским жившим за границей политическим писателям, которые писали против России. Если заходила речь об них, то он раздражался до ярости, так что я не раз опасался удара. Вечером, когда это случалось, трудно было его успокоить. Чтобы избежать подобных случаев, я не допускал никаких политических разговоров и напоминал посетителям, что зонтики, калоши и политику они должны оставлять за дверями. Эта шутка удавалась, и Глинка тотчас же успокаивался. Если же он сам начинал разговор о политике, то обыкновенно с ним соглашались и не противоречили ни в чём¹².

Любовь Глинки к Отечеству — трудная, переменчивая — никогда не оставляла его. И трактовка описанного эпизода как выражение желания композитора «стряхнуть прах нелюбимой родины с ног своих» выглядит в высшей степени сомнительно. Это ощущал даже В. Стасов. В 1885 году, опираясь на текст статьи Шестаковой, он всё же добавлял, искренне недоумевая:

И это восклицал Глинка, который был человек такой мягкий и кроткий, который всю жизнь так страстно, так беспредельно любил Россию!¹³

Сохраняя и годы спустя ревностное отношение к брату и его судьбе, komponуя события и факты так, чтобы каждо-

му читателю стало ясно: душа музыканта, не выдержавшая пагуб реальности, была вытеснена из мира злобствующими завистниками, не простившими композитору его гениальности, — Шестакова откровенно навязывала такое видение событий своим читателям, пользуясь своим семейным статусом и личной приближённостью к Глинке. Правда, ещё в 1950-е годы А. Орлова решила в примечании к тексту статьи осторожно заметить: Шестакова вообще была склонна «несколько преувеличивать неуспех и непризнание Глинки при его жизни»¹⁴, оставив, впрочем, это наблюдение без пояснений.

Есть в статье и особый эпизод, требующий исключительно аккуратной интерпретации. Речь идёт о просьбе к З. Дену и В. Кашперову как к людям, находившимся рядом с Глинкой в Берлине, сообщить всё, что известно им о последних неделях жизни композитора. Видимо, с такой же просьбой обратился к Дену и В. Энгельгардт.

Ответил ли Кашперов на просьбу Шестаковой, — неизвестно. Но своими воспоминаниями о кончине Глинки делился, минуя сестру композитора. Сохранилось его письмо И. Тургеневу, в котором молодой музыкант подробно, хотя и в весьма несдержанных тонах, с использованием неформальной лексики (даже спустя годы остававшейся не приемлемой для печати) описывал кончину Глинки и дни, предшествовавшие ей.

Исследователи с полным основанием и очень дипломатично называли содержание письма свидетельством того, что

¹² Глинка в воспоминаниях современников... С. 308.

¹³ Стасов В. В. Тормозы нового русского искусства. Впервые опубликована в: Вестник Европы. 1885. Цит. по: Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т. Живопись. Скульптура. Музыка. М.: Искусство. Т. 2. 1952. С. 571.

¹⁴ Глинка в воспоминаниях современников... С. 396.

«...молодой друг Глинки не сумел разобраться в сложной психологии тяжело больного человека. Рассказ Кашперова натуралистичен и несколько жесток. Создаётся впечатление, что смерть Глинки поразила автора прежде всего неприглядностью процесса физического разрушения и сопутствовавшей ему нравственной депрессии»¹⁵.

Судя по совокупности наличествующих документов, Кашперов достаточно отстранённо и даже цинично отнёсся к смерти музыканта: «...я сердечно простился с Глинкой, провожая его на Крейцберг [кладбище в Берлине. — С. Л.], но без сожаления», — писал он Тургеневу¹⁶.

Само же письмо Кашперова так подействовало на Тургенева, что тот, решившись, сформулировал своё отношение к происшедшему и своё понимание корней ранней кончины Глинки:

Париж

25-го марта 1857 г.

...Спасибо, искреннее спасибо за письмо и за подробности о последних минутах Глинки, хотя радостного в них мало, зато много поучительного. Неужели же если человек не религиозен, — то непременно должен быть циничен? Или, умирая, один религиозный человек может оставаться человеком? Беда в том состояла, что у Глинки не было ни религии — ни веры, т. е. никакой веры ни в Красоту, ни в Искусство, ни в Достоинство человеческое. Был у него большой талант — но попал

он в болото петербургской жизни, хватил заразы высочайшей протекции — кстати, тут явились прирождённая лень, паразиты-приятели, вино, генияльничание, ломание — и пошло всё к чёрту!

Эх, как подумаешь, сколько ещё порядочных людей должно погибнуть и лечь навозом на почву — чтобы эта почва, наконец удобренная, принесла обильные и благотворные плоды!¹⁷

Кашперов был не одинок в своём нетерпеливом желании рассказать знакомым о смерти Глинки и посудачить с ними на сей счёт. К примеру, ближайший некогда друг композитора, Н. Мельгунов, в письме А. Герцену от 28 февраля 1857 года в общих чертах повторял наблюдения Кашперова, но тон повествования был принципиально иным, да и подчёркивались существенно иные стороны происшедшего:

Был я когда-то очень дружен и с музыкантом Глинкой: мы с ним были однокорытники и однокашники. Бедняк умер на днях в Берлине, и умер прекрасно: не только спокойно, даже почти весело, шутил над смертью ещё за несколько часов до неё и ни под каким видом не хотел пустить к себе попа: «Я никогда, мол, не лицемерил, а теперь и подавно не хочу»¹⁸.

По всей видимости, письмами Мельгунова и Кашперова дело не ограничивалось, и слухов, окружавших историю кончины Глинки, было немало. Особен-

¹⁵ Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Т. 1 / ред. М. П. Алексеев, Н. В. Измайлов. М.; Л.: Наука, 1964. Публ. Т. П. Голованова. Подлинник хранится в ГПБ (Ф. 795, № 80). С. 383.

¹⁶ Там же. С. 389.

¹⁷ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Наука, 1987. Т. 3 (1855–1858). С. 212.

¹⁸ Письмо Н. Мельгунова к А. Герцену было впервые опубликовано в: Литературное наследие. Т. 62. Кн. 2. С. 391.

но активно они насыщали музыкальную атмосферу России в 1857 году. Так, А. Даргомыжский по следам охватившей всех потребности узнать наконец-то «правду» писал Л. Кармалиной:

Не передаю... пустых толков о причинах, ускоривших смерть его, потому что всякую болтовню люблю пропускать мимо ушей...¹⁹

С годами слухи поутихли. Но через 12 лет после смерти Глинки Кашперов, использовав фрагменты старого письма Тургеневу и значительно смягчив отдельные выражения, опубликовал их как свои воспоминания о Глинке. А через год появилась статья Шестаковой, и более чем вероятно, что она приступила к её написанию ради того, чтобы изменить и уточнить представления общественности об обстоятельствах кончины Глинки.

Разноречивые свидетельства о последних днях Глинки и его кончине, появившиеся в русском культурном пространстве за прошедшие годы, были на руку Шестаковой. Восстанавливая происшедшее с чужих слов, она была вправе выбрать среди них не те, что были ближе всего к истине (о чём она и не могла судить, будучи далеко от брата), но те, что представлялись ей наиболее возможными, благообразными, дающими, к тому же, простор для выражения собственных чувств и переживаний.

В своей мемориальной статье Шестакова опиралась на письмо З. Дена, не без оснований полагая его более взвешенным и достоверным. Здесь она была не одинока. К примеру, в «Русской старине», в том же выпуске, где приводилась статья Шестаковой, дополнением к ней были

опубликованы выдержки из «Записок» Н. Кукольника, содержавшие в том числе воспоминания о его собственном участии в организации торжественной панихиды по получении известия о кончине Глинки (1857 год) и попытках наладить именно с Деном контакты для сбора информации о деталях ухода композитора.

Было ли приведённое в статье Шестаковой письмо Дена (в переводе с немецкого) копией отправленного им В. Энгельгардту или немецкий музыкант отвечал сестре Глинки напрямую, — установить пока не удалось. Однако характер документа позволяет предположить, что сестра Глинки пространно цитировала его для того, чтобы не только восстановить этическую и религиозную справедливость в отношении умирающего Глинки, но и «оправдаться» перед читателем и самой собой в своём «неучастии» в последних днях жизни брата.

Видимо, эта потребность грузом лежала на памяти Шестаковой в течение всех лет, прошедших после смерти Глинки. Отсюда — акцентированное в тексте статьи оправдывающее утверждение о том, что никто не посчитал нужным своевременно уведомить её телеграммой о болезни и кончине Глинки, что бывшие при нём люди самостоятельно распорядились погребением композитора в Берлине... Хотя и здесь возникают вопросы.

В утверждениях Шестаковой просматриваются явные неувязки с цитируемым ею письмом Дена. Немецкий музыкант писал, что сразу же послал сестре сообщение о кончине брата; напоминал, что надгробный памятник в Берлине («простой памятник из силезского мрамора») был временно установлен именно

¹⁹ Глинка в воспоминаниях современников... С. 310.

по желанию сестры. Почему содержание письма противоречило утверждениям Шестаковой, — непонятно. Возможно, произошёл почтовый сбой, и она не получила вовремя посланное Деном сообщение о кончине Глинки. Но скорее всего, у Шестаковой по прошествии лет сложилась своя картина тех трагических дней, имевшая мало общего с действительностью, но позволявшая ей выразить постоянно гложущее стремление найти виноватых в происшедшем, в какой-то мере уменьшив таким образом тот комплекс вины, что будоражил её подсознание. Перечтения с ею же самой приводившимися фактами из письма Дена уже не имели в этом случае никакого значения.

Отсюда — с трудом сдерживаемое в статье раздражение по поводу своего трагически случайного «исключения» из числа причастных к последним дням жизни брата. Оно сохранялось по отношению почти ко всем, кто волей Провидения стал свидетелем кончины Глинки и его погребения. Характерно, что о Кашперове в этой связи Шестакова вообще не упоминала. Зато Ден не был обойдён её вниманием. Но вниманием предвзятым и агрессивным. В том числе и из-за того, что вопреки её просьбе так и не прислал ей шлафрок, «который брат очень любил и в котором умер».

...я просила Дена прислать мне вещи, бывшие самыми близкими брату: образок, портрет Оли, фамильный перстень и, между прочим, шлафрок, который брат очень любил и в котором умер. Черта любопытная: Ден, присылая все те вещи, о которых я просила, не прислал шлафрока. «Не посылаю халата потому, — писал Ден с сообразительностью вполне немецкою, — что халат слишком стар, и вы из него никакого употребления не можете сделать [разрядка автора. — С. Л.]».

Судя как по вполне отчётливо прочитываемому в подтексте последней фразы ехидству, так и по иным документам, Шестакова не стеснялась в выражении своего неприятия позиции, занятой Деном в отношении памяти Глинки. Не исключено, что именно с её слов стало распространяться утверждение, что Ден даже прислал ей счёт по похоронам, — утверждение, впрочем, не вошедшее всё же в текст статьи.

Нравственную компенсацию происшедшему Шестакова находила в воспоминаниях о том, как удалось ей перевезти прах брата в Россию, как помог ей в этом И. Толстой, сколь великодушен был император, разрешивший эксгумировать тело в Берлине и привезти его на родину, насколько внимателен был О. Петров, помогавший с убранием гроба... В повествовании об этих событиях за каждой строкой статьи читалось вполне понятное удовлетворение за удавшееся ей восстановление справедливости в отношении памяти брата и исполнение сестринского долга, хоть в какой-то мере облегчающее для неё самой тяжесть мук совести за то, что «не сумела», «не успела», «не разделила»... Но, что для неё, видимо, было важнее всего, — не по собственной вине.

Статья «Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки, воспоминания сестры его, Л. И. Шестаковой. 1854–1857 гг.» была не единственной, в которой сестра композитора старалась воссоздать образ брата, особенности его характера, взаимоотношения с друзьями, ожидания и творческие надежды. Симптоматично, что их большая часть долгое время оставалась неизвестна читателям.

Так, статья «М. И. Глинка в воспоминаниях его сестры» появилась в «Русской старине» (т. 44) в 1884 году и, как сви-

детельствуют документы, сопровождавшие её, исходно (в 1880 году) предназначалась только для сведения редактора (М. Семевского). Тем не менее спустя четыре года (возможно, к 80-летию Глинки) статья была опубликована, но с характерным предуведомлением:

От редакции. Доставленный в 1880 году, при приведённом выше к нам письме, очерк высокоуважаемой Людмилы Ивановны Шестаковой предназначен ею только для личного нашего сведения. Тем не менее, так как всё, что относится до великого нашего композитора М. И. Глинки, интересует всех русских людей, то мы и позволяем себе поместить эту статью на стр. «Русской старины», в надежде, что Л. И. Шестакова нас извинит за нарушение её желания возможно долее сохранить её статью в рукописном виде²⁰.

Что произошло, почему воля Шестаковой была нарушена, почему запрет был снят — неизвестно. Но дело оставили без разбирательства.

Столь же спорной в этическом плане была и публикация статьи «Былое Глинки и его родителей», появившейся в печати в 1892/1893 годах, в «Ежегоднике императорских театров» (отдельным тиражом работа вышла в 1894 году, тоже, видимо, к юбилею Глинки). Написанная по инициативе В. Стасова и по его предварительному плану, она тоже не предназначалась для скорой публикации, но тем не менее вышла в печати, вызвав широкий резонанс.

Скорее всего, Шестакова возражала против происходящего. Недаром ещё в 1889 году на конверте, в который были вложены листки другой рукописи, она написала, обращаясь к В. Стасову:

Дорогому моему Баху. После моей кончины прошу Его и Варвару Дмитриевну Комарову [дочь Д. В. Стасова, племянница В. Стасова. — С. Л.] распорядиться моими записками по их усмотрению. Людмила Шестакова 1889 года 20 августа²¹.

Стасов поддержал Шестакову. В приписке на том же конверте он, передавая материалы в Императорскую Публичную библиотеку, ходатайствовал:

Принося в дар Императорской Публичной библиотеке «Музыкальные воспоминания» Л. И. Шестаковой, покорно прошу Библиотеку в продолжение жизни Л. И. Шестаковой и моей не только не давать их в печать, но и не позволять читать никому. В. Стасов. СПб., 1 июня 1893²².

По желанию Л. Ив. Шестаковой, выраженному в письме ко мне, настоящие «Записки» были списаны с 1 декабря 1894 года по 8 декабря Екатериною Георгиевну Макаровой для напечатания в Театральном Ежегоднике под редакцией А. Е. Молчанова. В. Стасов. 1 декабря 1894²³.

Просьба, видимо, возымела отклик. Только после кончины Шестаковой и В. Стасова (оба скончались в 1906 году, с разницей в несколько месяцев) были

²⁰ Там же. С. 362.

²¹ Розанов А. С. Л. И. Шестакова. Мои вечера // Памятники культуры. Новые открытия. 1988. М.: Наука, 1989. С. 164.

²² Там же.

²³ Там же.

напечатаны фрагменты статьи «Мои вечера» (статья дошла до нашего времени только в копии), представляющей собой воспоминания «не музыкального деятеля, а неглупой, доброжелательной и деятельной женщины», как характеризовал их А. Розанов²⁴.

Людмила Ивановна начала писать эти воспоминания 31 мая и закончила 15 августа 1889 года, работая над текстом по просьбе Стасова и посвятив написанное ему же. Фрагменты работы были опубликованы в «Русской музыкальной газете» впервые в 1910 году (№ 41) и ещё через три года, в том же издании, под названием «Из неизданных воспоминаний о новой русской школе» (1913, № 51/52).

А. Розанов отмечал, что в этих публикациях «Мои вечера» вышли далеко не в полном виде:

Значительная, и притом очень интересная и ценная, часть их текста оказалась без всяких оговорок выпущенной. А главное, при этом текст «Записок» подвергся не всегда удачному редакторскому вмешательству и досадной стилистической правке²⁵.

Скорее всего, исследователь был прав: происходившее с публикациями материалов было связано с высказываниями Шестаковой о здравствовавших людях, что представлялось её друзьям и советчикам крайне нежелательным²⁶.

Должно было пройти ещё 75 лет, прежде чем благодаря усилиям А. Розанова читатель смог познакомиться с полной версией статьи, последней из серии воспоминаний Л. Шестаковой²⁷. К сожалению, эта публикация прошла почти незамеченной профессиональным сообществом²⁸.

Список источников

1. Лашенко С. К. Путешествующий дилетант и «каменный» князь» (М. И. Глинка и Волконские). Статья 1 // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Т. 20, вып. 4. С. 411–419. <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2020.20.4.034>
2. Лашенко С. К. «...Отношения без всяких видов» (М. И. Глинка и Гедеоновы) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Т. 20, вып. 2. С. 308–321. <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2019.20.3.029>
3. Лашенко С. К. Зеркала памяти: Людмила Шестакова и Михаил Глинка. Статья первая // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 8–21. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.008-021>

²⁴ Там же. С. 163.

²⁵ Там же. С. 165.

²⁶ Именно этим, напомним, были обусловлены купюры, внесённые В. Стасовым в первую публикацию «Записок М. И. Глинки» в 1870 году.

²⁷ Розанов А. С. Л. И. Шестакова. Мои вечера... С. 163–185.

²⁸ Единственным отрядным исключением здесь стала работа чешской исследовательницы С. Дюпаловой (университет г. Брно). См.: Dupalová Z. Moje večery: Vzpomínky Ljudmily Ivanovny, tetičky ruské hudby // Musicologica Brunensia. 2022. Vol. 57, pp. 79–105.

4. Kizin M. M. Creativity of Russian Composer Mikhail Glinka in the Context of National Cultural Traditions // *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*. 2020. Vol. 24, Issue 5, pp. 4076–4082. <https://doi.org/10.37200/IJPR/V24I5/PR2020118>
5. Babenko O. V. Genius of the Pushkin Era: Touches to the Portrait of M. I. Glinka // *The Scientific Heritage*. 2021. No. 73, pp. 43–47. <https://doi.org/10.24412/9215-0365-2021-73-4-43-47>
6. Тимченко-Быхун И. А. «Первоначальная полька» М. Глинки: автобиографические реминисценции // *Австрийский журнал гуманитарных и общественных наук*. 2021. № 1–2. С. 14–19. <https://doi.org/10.29013/AJH-21-1.2-14-19>

References

1. Lashchenko S. K. The Traveling Amateur and “The ‘Stone’ Prince”. Article 1. *Review of the Russian Christian Academy for Humanities*. 2019. Vol. 20, Issue 4, pp. 411–419. (In Russ.) <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2020.20.4.034>
2. Lashchenko S. K. “...Relationships Without Any Species...” (M. I. Glinka and Gideonovy). *Review of the Russian Christian Academy for Humanities*. 2019. Vol. 20, Issue 2, pp. 308–321. (In Russ.) <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2019.20.3.029>
3. Lashchenko S. K. Mirrors of Memory: Liudmila Shestakova and Mikhail Glinka. First Article. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 8–21. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.008-021>
4. Kizin M. M. Creativity of Russian Composer Mikhail Glinka in the Context of National Cultural Traditions. *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*. 2020. Vol. 24, Issue 5, pp. 4076–4082. <https://doi.org/10.37200/IJPR/V24I5/PR2020118>
5. Babenko O. V. Genius of the Pushkin Era: Touches to the Portrait of M. I. Glinka. *The Scientific Heritage*. 2021. No. 73, pp. 43–47. <https://doi.org/10.24412/9215-0365-2021-73-4-43-47>
6. Tymchenko-Bykhun I. A. “The Original Polka” by M. Glinka: Autobiographical Reminiscences. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. 2021. No. 1–2, pp. 14–19. (In Russ.) <https://doi.org/10.29013/AJH-21-1.2-14-19>

Информация об авторе:

С. К. Лащенко — доктор искусствоведения, заведующая Сектором истории музыки Государственного института искусствознания; руководитель научного проекта Отдела сопровождения научных проектов Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского.

Information about the author:

Svetlana K. Lashchenko — Dr. Sci (Arts), Head of the Music History Sector of the State Institute for Art Studies; Head of the Scientific Project of the Department of Support of Scientific Projects of the Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

Поступила в редакцию / Received: 18.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 07.11.2023

Принята к публикации / Accepted: 10.11.2023

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

UDC 781.41

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.024-036>

EDN: BKKATK



The Academic Activities of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute During the First Ten Years of its Work*

Tatiana I. Naumenko

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
t.naumenko@gnesin-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>*

Abstract. On the basis of the documents preserved at the Russian State Archive for Literature and Art, the author of the article illuminates the historical context of the inauguration in 1944 of a musical institution of higher education of a scholarly-methodological profile, and also provides her evaluation of the first decade of its functioning. As a characteristic feature, the absence of a strongly pronounced “formative period” is noted, since the activities of the Gnesins’ State Musical-Pedagogical Institute relied on the half-a-century old experience of the functioning of the other educational institutions founded by the Gnesins’. The article examines questions of the active development of the music theory education of a three-level system (from the school to the college, and then to the higher educational institution), of the formation of the genres of musicological literature, the collaboration of the faculty of the new musical education with the Moscow Conservatory, etc. The author of the article emphasizes that the constructive scholarly-methodological work under the guidance of Elena Fabianovna Gnesina was of an expedient character. During the course of a decade the tutorial-methodological basis of the professional musical education of the whole country was formed. During the course of a short period of time, the activities of the institute acquired a national scale, thereby, the Gnesins’ State Musical-Pedagogical Institutes became an outstanding project of time.

Keywords: Gnesins’ State Musical-Pedagogical Institute, musical education in the Soviet Union, Elena Fabianovna Gnesina, musicological research, professional musical education

For citation: Naumenko T. I. The Academic Activities of the Gnesins’ State Musical-Pedagogical Institute During the First Ten Years of its Work. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 24–36. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.024-036>

* The article was prepared for the International Scholarly Conference “Musical Science in the Context of Culture: Toward the 75th Anniversary of the Gnesins’ Russian Academy of Music”, which took place between October 30 and November 2, 2018.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Tatiana I. Naumenko, 2024

■ Культурное наследие в исторической оценке ■

Научная статья

Научная деятельность Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных в первое десятилетие его работы**

Татьяна Ивановна Науменко

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

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

Аннотация. На основе документов, хранящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства, автор статьи освещает исторический контекст открытия в 1944 году музыкального вуза научно-методического профиля, а также даёт оценку первому десятилетию его работы. Как характерная особенность отмечается отсутствие ярко выраженного «периода становления», поскольку деятельность Государственного музыкально-педагогического института (ГМПИ) имени Гнесиных опиралась на полувековой опыт функционирования гнесинских учебных заведений. Рассматриваются вопросы активного развития музыкально-теоретического образования трёхуровневой системы (от школы до училища и вуза), формирования жанров музыковедческой литературы, сотрудничества коллектива нового учебного заведения с Московской консерваторией и др. Автор статьи подчёркивает, что созидательная научно-методическая работа под руководством Елены Фабиановны Гнесиной носила целенаправленный характер. На протяжении десятилетия сложилась учебно-методическая база профессионального музыкального образования всей страны. За короткое время деятельность института приобрела всесоюзный масштаб, тем самым ГМПИ имени Гнесиных стал выдающимся проектом времени.

Ключевые слова: Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, музыкальное образование в Советском Союзе, Елена Фабиановна Гнесина, музыковедческие исследования, профессиональное музыкальное образование

Для цитирования: Науменко Т. И. Научная деятельность Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных в первое десятилетие его работы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 24–36. (На англ. яз.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.024-036>

** Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных», состоявшейся 30 октября — 2 ноября 2018 года.

One of the phenomenal peculiarities of the Gnesins' Institute from the first day of its existence was the absence of any kind of acutely expressed “formative period” — from the first days of its existence, the educational institution began to work in such a natural manner, as if it were continuing a process begun earlier. For that matter, that was precisely what it was doing: by that time Elena Fabianovna Gnesina had already a half-a-century-long experience of directing the Gnesins' educational institutions; moreover, in Moscow there turned out to be a fair share of good musicians, who subsequently became the first professors of the new institute. As her contemporaries observed, Elena Gnesina possessed the rare talent of attracting the best specialists to work, of “drawing together like-minded people.” [1, p. 201]

Of course, first of all, it becomes necessary to mark the contribution of the Moscow Conservatory, which generously shared everything it could with the newly established institute. This was realized by Elena Fabianovna in full. In 1946, in connection with the Conservatory's 80th anniversary, Gnesina sent a “filial greeting” from the “firstling-institute.”¹ Twenty years later, she already addressed her Alma mater in the following manner, in connection with its centennial: “Dear Moscow Conservatory! Our mother and grandmother!”² And these were more than simple words pronounced in honor of a jubilee. The new institute accepted wholeheartedly the Conservatory's academic traditions, which in the conditions of the second half of the 1940s demanded a considerably greater input into

the elaboration of the tutorial literature for all the levels of musical education than was necessary during the prewar decade. [2] It is not by chance that at that time critical evaluation of textbooks became a separate form of expert activities for musicologists. [3, pp. 32–33]

By that same time, the particular views regarding higher musical education had already been formed; it was seen as an integration of its most important constituent parts: musical performance, musical pedagogy, and activities related to scholarly research. This influenced to a considerable degree the subsequent activities of the graduates from the Gnesins' Institute: some of them became significant researchers in various fields of musicology, including the history and theory of the performing arts (such as Gnesina's pupil Avgusta Malinkovskaya [4]), folk music studies (Mikhail Fikhtengolts's violin student Tatiana Kazantseva [5]), and fundamental musicological research (Yuri Tyulin's student Natalia Gulyanitskaya [6; 7]).

In order to understand how the foundations of the Gnesins' Institute were laid and how their diversity was expressed, it is important to turn to documents — a considerable portion of them was passed on to the Russian State Archive of Literature and Art (RSALA). The documents preserved there demonstrate what was the real role of art during the first decade of the Institute's existence, i.e., the second half of the 1940s and the first half of the 1950s; why the scholarly-methodological conception turned out to be more convincing for the opening of a new musical institution of higher

¹ Gnesina E. “*Ya privykla dolgo zhit'...*”. *Vospominaniya, pis'ma, stat'i, vystupleniya* [“*I Have Become Used to Live Long...*”. *Memoirs, Letters, Articles, Presentations*]. Comp. by V. V. Tropp. Moscow: Kompozitor, 2008. P. 218.

² Op. cit. P. 221.

education in the capital city that already possessed a Conservatory; finally, whether there did, indeed, occur such a harsh differentiation of scholarly obligations between the new institute and the Moscow Conservatory, the former of which being assigned with the task of creating tutorial literature, and the other — having set up the priority of work with fundamental scholarly research works. It must also not be forgotten that simultaneously with the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, the All-Union Scholarly-Research Institute for the History of the Arts affiliated with the Academy of Sciences of the USSR (presently — the State Institute for Art Studies) was established, which also took upon itself a significant part of the scholarly research work in the field of music carried out in the country.

The documents pertaining to the prewar five-year-plan, up to the evacuation of the Moscow Conservatory to Saratov in the autumn of 1941, testify that during this period the professors of the Conservatory had created a whole set of works, among which absolute precedence was held not by the monographs, and definitely not by dissertations, which were virtually in the single digits in number, but particularly by textbooks. Among the most significant of the latter, presented during the final prewar year, was *Istoriya russkoi muzyki* [*A History of Russian Music*], published under the editorship of Mikhail Pekelis (1940), *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda* [*A History of Western European Music before 1789*] written by Tamara Livanova (1940) and *Istoriya novoi yevropeiskoi muzyki ot Frantsuzskoi revolyutsii 1789 g. do Vagnera* [*A History of New European Music from the French Revolution of 1789 to Wagner*] written by Valentin Ferman (1940). The simultaneous

publication of three textbooks on music history had its reasons. Beyond the façade of this significant event there were hidden processes present, including those bearing a political character. A certain part of them were directed against musical academic education: this was the same old story, generated practically simultaneously with the Conservatory musicology itself. Both in the prewar and in the postwar periods, there was a sense of skepticism present in regard to the expediency of a specialized musicology department, and the affair became aggravated, compelling the musicologists to search for various forms of “vindication” for their profession.

Yet another “anti-musicological” initiative emerged in 1936, when the Committee for the Affairs, created shortly before that, declared war against “formalism.” This struggle also reached the Conservatory, to which the recommendation had been sent to increase the number of student groups learning music history disciplines up to 100 people by means of amalgamation with the other departments. Due to a lack of textbooks, there arose the danger of unification of the tutorial programs, for which music history was included among the special disciplines. In April, the session of the Historical Commission of the Moscow Conservatory was visited by acting director Valentina Shatskaya. The historians of the section expressed their unanimous disapproval with the proposal of the Committee, having called it “methodologically unmotivated.” It was decided that the strengthening of the status of the profession demands the swiftest elaboration of textbook for the entire spectrum of music history. Shatskaya concluded the session with the words: “This year, we shall inform the Committee that we shall engage in the specification of each major field

of studies and the creation of methodological materials for music history.”³

Immediately after the publication of the set of the aforementioned textbooks, a thematic number of the journal *Sovetskaya muzyka* [*Soviet Music*] was published (No. 12 from 1940), consisting almost entirely of reviews: one by Sollertinsky on Ferman’s textbook; one by Kuznetsov on Livanova’s textbook; while the textbook published under Pekelis’ editorship received three reviews at once — respectively, by Alshvang, Belyayev and Rabinovich.

These facts show that on the state level, priority was given particularly to textbook literature among all the other genres of musicological writing. We could also consider the circumstance a weighty vindication of this that the tutorial-methodological literature became a constant theme of the publications in the journal *Sovetskaya muzyka*, in which, moreover, not only the materials already written and published were discussed, but also future, projected ones.

Since the middle of the 1940s, the publication of each textbook was accompanied by the many-day-long discussion at the Musicological Section of the Soviet Composers’ Union and at open intercollegiate and interdepartmental

conferences in musical educational institutions... In themselves, such discussions presented a special phenomenon, which it is necessary to comment. Thus, Volume 1 of Yuri Keldysh’s essays *Istoriya sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [*The History of Soviet Musical Creativity*] was discussed at a session of the Musicological Commission of the Soviet Composers’ Union during the course of two days, October 22 and 23, 1947,⁴ and this was only the beginning of a lengthy cycle of open thematic meetings. Another textbook by Keldysh — *Istoriya russkoi muzyki* [*A History of Russian Music*] — was discussed on an open session of the Theory and Composition Department of the Moscow Conservatory collaboratively with the Musicological Section of the Soviet Composers’ Union; the session lasted with interruptions from November 30 to December 17, 1948.⁵ The music theory works were discussed no less exhaustively. A sort of record was the discussion of Alexei Ogolevets’ textbook *Osnovy garmonicheskogo yazyka* [*The Foundations of Harmonic Language*] and the tutorial *Vvedenie v muzykal'noe myshlenie* [*Introduction to Musical Thinking*], completed in 1936, albeit, placed into the plan of discussions only in 1946. These works were examined

³ Proceedings of the Session of the Department of History and Theory of the Moscow State Conservatory. RSALA. Fund. 658, List 14, Portfolio 612. P. 906.

⁴ Stenographs of Discussing the Essays of *History of Soviet Music* [Vol. 1]. October 22–23, 1947. RSALA. Fund. 2077, List 1, Portfolio 201. 151 p.

⁵ Stenographs of the general sessions of the department for discussing Yuri Keldysh’s textbook *History of Russian Music*. Proceedings of Discussions of Yuri Keldysh’s Textbook *History of Russian Music* at the Open Meeting of the Theory and Composition Department of the Moscow State Conservatory in Combination with the Musicological Section of the Soviet Composers’ Union on November 30 — December 6, 1948, Vol. 1. RSALA. Fund. 658, List 18, Portfolio 508. 97 p.; Proceedings of Discussions of Yuri Keldysh’s Textbook *History of Russian Music* at the Open Meeting of the Theory and Composition Department of the Moscow State Conservatory in Combination with the Musicological Section of the Soviet Composers’ Union on December 10–17, 1948, Vol. 2. RSALA. Fund. 658, List 18, Portfolio 509. 133 p.

by the musicological commission of the Composers' Union during the course of 14 days. The overall capacity of proceedings comprised 1273 pages.⁶

In such a historical context marked by excessively steadfast attention to tutorial literature, which only continued to accumulate each year, Elena Gnesina conceived of a musical higher educational institution of a scholarly-methodological profile. The Institute was created, as it is well known, in 1944, and at that same time the first plan for scholarly research work was implemented. In it the activities of each of the departments, including the performances, were indicated.

Three main committals were taken in regard to the Music Theory Department, directed by Sergei Skrebkov: the first consisted in elaborating a coordinated plan of education in the field of music theory oriented on its three-level character, since the system of the educational institutions founded by the Gnesin family at that time presented a comprehensive school comprised of all the levels of musical education — from the school to the higher educational institution. On the very first conference of the Music History, Theory and Composition Section of the Gnesins' State Musical Pedagogical Institute, College and School, which took place on September 30, 1944, Skrebkov emphasized particularly this circumstance: “The securing of knowledge must be in the form of textbooks, and here the question is brought out of creating it in our own conglomeration

of schools (since the goal of the department is in directing methodological questions of musical education not only in the institute, but in the college, and the school”).⁷

The second committal was accepted by Olga Skrebkova, which engaged in elaborating a plan for new harmony textbooks and subsequently carried it out in two forms: *Khrestomatiya po garmonicheskomu analizu* [*Chrestomathy of Harmonic Analysis*] (1948) and *Prakticheskii kurs garmonii dlya studentov-vokalistov* [*A Practical Harmony Course for Vocalist Students*] (1952), which became the first specialized textbook after the publication of the Conservatory's “Brigade harmony textbook”. Finally, the third committal provided for a creation of a textbook of musical grammar for children's music schools. This particular committal was taken upon herself by Elena Davydova, who subsequently created all the first textbooks and became the author of a methodology for teaching solfege.

The Music History Department in its full complement began working on textbooks for music literature for music colleges and a number of elaborations on music outside of Russia, including the musical culture of the USA — this subject matter was taken up by Valentina Konen, who was accepted to the department in 1944.

Just as at the Music Theory Department, a coordinated plan for music history education in the conglomeration of the Gnesins' musical institutions which was elaborated by the head of the department Valentin Ferman. The academic committals were

⁶ Stenographs of discussion of Alexei Ogolevets' works *Fondations of the Harmonic Language and Introduction to Contemporary Musical Thinking*. RSALA. Fund. 2077, List 1, Portfolio 174–200.

⁷ Proceeding No. 1 of the Conference of the History, Theory and Composition Department of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, the Gnesins' College and the Gnesins' School, which took place on November 30, 1944. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 194. P. 3.

taken upon themselves by the other departments, as well. For example, the Department for Wind Instruments brought into their yearly plan the creation of three textbooks at once: Mikhail Tabakov's *School of Trumpet Performance*, Jan Schubert's *School of Bassoon Performance* and Nikolai Platonov's *School of Flute Performance*. Even the Military Department took upon itself the elaboration of three tutorial manuals for the higher educational institutions: for a course of tactical preparation, for a course of firearms training and for the major field of studies of "a nurse from the reserves of the Red Army."⁸

A truly innovative project was the elaboration of a complex of tutorial materials for the Department for Distance Learning proposed on the department meeting of the Music Theory Department by the associate director Yuri Muromtsev on September 7, 1949.⁹ This complex merits special study as a large-scale tutorial-methodological achievement of its time.

A noteworthy peculiarity of the Institute's academic activities from the first days of its work was the correlation of the tutorial-methodological and the research activities. Whereas the subject matter of the planned literature was predominantly methodological, in the dissertations, the affairs stood somewhat differently. The pedagogues who stated the work on dissertations before 1948 (when there was a post-graduate program opened in the Institute), brought in their themes into the committals of the department. Thus, the plan of the Music History Department

for 1944–1945 included two dissertations written for the degree of Candidate of Arts: Evgeniya Bokshchanina's *Russkaya opera XVIII veka* [*18th Century Russian Opera*] and Konstantin Rosenschild's *Fortepiannye sonaty Betkhovena* [*Beethoven's Piano Sonatas*]. Prior to the defenses of the dissertations, both of the themes were substantially changed, but the works were brought to their conclusive states: in 1955 Bokshchanina defended her dissertation for the degree of Candidate of Arts '*Sankt-Peterburgskii gostinyi dvor*' *Matinskogo-Pashkevicha i russkaya opera XVIII veka* [*Matinsky-Pashkevich's 'The St. Petersburg Merchant Court' and 18th Century Russian Opera*], while Rosenschild became a Candidate of Sciences in 1946 after the defense of his dissertation on the theme of *Voprosy estetiki betkhovenskiikh sonat* [*Questions of the Aesthetics of Beethoven's Sonatas*].

By 1952, the post-graduate program had 15 aspirants, and they included future faculty members of the Academy of various major fields of study: Feodor Arzamanov, Valentin Berlinsky, Oleg Boshnyakovich, Leonid Dmitriev, Irina Prokhorova, Boris Ionin, and Ivan Mozgoenko. It became apparent almost immediately that the post-graduate program turned out to be one of the most important means for preparation of full-time faculty members of the Institute. Under the conditions of this type of instruction, it was already mandatory to write dissertations by aspirants pursuing all the major fields

⁸ The Plan of the Scholarly-Methodological Work of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute for 1944–1945. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 190, pp. 2, 3, 6, 7.

⁹ Proceeding No. 1 of the Conference of the History, Theory and Composition Department of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, the Gnesins' College and the Gnesins' School, which took place on September 7, 1949. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 271. P. 9.

of study, although, naturally, just as in our time, this did not always turn out to be successful.

The themes of the dissertations confirmed by the Music Theory Department were primarily connected with the general academic problem range of musicology of that time, or with issues of musical performance. Examples of those include: *Zapadnoyevropeiskii romantizm v kriticheskoi otsenke A. N. Serova* [*Western European Romanticism in Alexander Serov's Critical Evaluation*] by Iraida Smirnova, *Printsipy vospitaniya muzykantov u Chaikovskogo i Rimskogo-Korsakova* [*The Principles of Bringing Up Musicians, According to Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov*] by Boris Ionin, *Russkie sovetskie pianisty — ispolniteli sonat Shopena* [*Russian Soviet Pianists — Performers of Chopin's Sonatas*] by Oleg Boshnyakovich, *Ispolnenie kvartetov Chaikovskogo* [*Performances of Quartets by Tchaikovsky*] by Valentin Berlinsky, and *Taneyev kak pedagog* [*Taneyev as a Pedagogue*] by Feodor Arzamanov.¹⁰

It is noteworthy that it was not the aspirant who chose the theme of the future dissertation, but the department. Thus, Ionin and Smirnova, who enrolled in 1948, simultaneously with the confirmation of their academic advisor as Tamara Livanova, were assigned the following themes: Smirnova

was assigned the theme: *About the Russian Classical Quartet*, while Ionin was assigned the theme: *Russian Piano Music from the Late 19th and 20th Centuries*.¹¹ However, in 1949 Livanova left the Institute, and the aspirants passed into Konstantin Rosenschild's class, having also changed the themes of their dissertations.¹²

If we are to compare the themes of the aspirants from the Gnesins' Institute with the dissertations discussed at that same period, carried out at the Moscow Conservatory, the differences between them may appear to us as not being very substantial. No special "connection" to the methodological profile of the musical institution is perceptible, in total, although diploma theses and dissertations on methodological themes were carried out during the course of the entire history of the Institute. Also noteworthy is the assemblage of the professors who took upon themselves the academic guidance of the first aspirants from the Gnesins' Institute. In a special table bearing information about additional places of employment, all of the academic advisors, almost without exceptions, have the Moscow State Conservatory indicated as this additional place.¹³ In all probability, this circumstance impacted to a certain extent the formation of the academic image of the new institute's first dissertational research works.

¹⁰ List of Aspirants of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 710, pp. 2, 3.

¹¹ Proceedings of the Department Meetings of the Music History Department of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute from December 2, 1948. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 263. P. 30.

¹² The change of the academic advisor for both of the aspirants in the middle of the academic year was recorded in the proceedings of the Music History Department. See: Proceedings of the Department Meetings of the Music History Department of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute from February 24, 1949. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 263. P. 72.

¹³ List of Aspirants of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 710, pp. 2, 3.

At the same time, we must also note the practice of the joint departmental meetings of the Musicology Departments of the Conservatory and the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute devoted to academic and tutorial literature created in both musical institutions. This was in part promoted by the mutual reviewing of the works — such as, for instance, Alexander Alexeyev's work *Russkie pianisty* [*Russian Pianists*] (the discussion at the Moscow Conservatory with the participation of the Music History Department of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute),¹⁴ or the programs of a set of tutorial courses. Especially distinctly standing out in this context is the discussion of certain Masters' works, first of all, the aforementioned textbooks by Yuri Keldysh *Istoriya russkoi muzyki* [*A History of Russian Music*] and *Ocherki sovetskoi muzykal'noi kul'tury* [*Essays on Soviet Musical Culture*], which were participated by musicologists from the Moscow Conservatory, the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, the All-Union Scholarly-Research Institute for the History of the Arts affiliated with the Academy of Sciences of the USSR, as well as musicologists and composers who

were members of the Musicological Section of the Soviet Composers' Union.¹⁵

The events of 1948–1949 did not bypass the Institute. In particular, in connection to the tutorial-methodological activities, they were expressed in the reevaluation of all the large-scale results achieved during the previous years. One of the characteristic actions of the time directed against “cosmopolitanism” and “anti-patriotism,” there was a demand of a reevaluation and the elimination from the tutorial process of the aforementioned music history textbooks, — first of all, the textbooks written by Pekelis and Livanova in 1940.

On February 24, 1949, Konstantin Rosenschild carried out a departmental meeting of the Music History Department resorting to rhetorics, which up to that time had never been encountered in the Institute's documents. Standing into notice was the discussion of the results of the first semester in light of the instructions of the article in the Pravda newspaper from January 28 *Ob odnoi antipatrioticheskoi gruppё teatral'nykh kritikov* [*About Once Antipatriotic Group of Theatrical Critics*]. Sessions devoted to discussions of a series of denouncing articles against “antipatriots” and “cosmopolitans” took place in many

¹⁴ The fact is mentioned by Konstantin Rosenschild during the course of the departmental meeting of the Music History Department. See: Proceedings of the Department Meetings of the Music History Department of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute from December 2, 1948. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 263. P. 31.

¹⁵ See, for example: Stenographs of Unified Departmental Meetings of World Music History and Marxism-Leninism of the Moscow Conservatory and the Music History Department of the Gnesins' Institute for the Discussion of the Project of the Program for the Course of World Music History for Performance Departments on May 11–18, 1954. RSALA. Fund. 658, List 18, Portfolio 596. 61 p.; Stenographs of the general meetings of the Department concerning discussions of Professor Yuri Keldysh's textbook *History of Russian Music* on November 30 — December 6, 1948, Vol. 1. RSALA. Fund. 658, List 18, Portfolio 508. 97 p.; Stenographs of the general meetings of the Department concerning discussions of Professor Yuri Keldysh's textbook *History of Russian Music* on December 10–17, 1948, Vol. II. RSALA. Fund. 658, List 18, Portfolio 509. 133 p.; Stenograph of the discussions of *Essays of Soviet Musical Creativity*. RSALA. Fund. 2077, List 1, Portfolio 202. 178 p.

of the country's institutions.¹⁶ I shall quote a small fragment from this session, once again, drawing attention to the fact that in the context of Soviet musicology, tutorial literature was situated in the sphere of special risk — this was discovered in every one of the tense periods of Soviet history:

Wherein lie the determining deficiencies and mistakes in our work? Having unfolded a struggle with aestheticized formalism in music and musicology, we, nonetheless, have overlooked the most important — its anti-patriotic substance... We did not take well-timed and energetic measures towards the withdrawal of detrimental antipatriotic, cosmopolitan books permeated with subservience towards foreign subject matter and attempting to dispute against our native priority in the most precious and leading acquisitions of the art of music in the 19th century... I have in mind, from the first, such nefarious works as the textbook in the history of Russian music under the editorship of professor Pekelis and the "Essays" by Professor Livanova... It is particularly our department, along with the department of Marxism-Leninism of our Institute, had to make a presentation in due time before the directory of the Institute and the GUUZ¹⁷ with the demand of the withdrawal of these harmful books.¹⁸

It is noteworthy that two years earlier Rosenschild presented himself as an editor of materials of a scholarly session devoted, among others, to Livanova's books. Then he placed her works on a par with the works of academician Boris Asafiev, which meant the highest recognition of their merits, and then, remembering his comment, repented publicly and rejected his former words. This example is one of many that demonstrate the uncertainty and fluctuation of the judgments in everything that was connected with the evaluation not only of Soviet music, but also Soviet musicology. This especially pertained to those research works that were carried out in the vein of state commission and was situated under a special control of the state.

In all fairness, it must be said that this would be the sole document of this type coming from the Department. In no other proceedings of the History, Theory and Composition Department pertaining to the years 1948–1949, there is not the least insinuation of condemnation, or even any critical reevaluation of any book, textbook or program. Thus, despite the circumstances, which were hardly always favorable in the way of creation of tutorial-methodological literature, the first decade turned out to be one of the most productive

¹⁶ See: Documents of the Moscow Conservatory and the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute: Stenograph of the general meeting of the department to discuss the article *About One Antipatriotic Group of Theater Critics*, published in the newspapers *Pravda* and *Kultura i zhizn'* [Culture and Life]. March 15–17, 1949. RSALA. Fund. 658, List 18, Portfolio 513. 229 p.; Stenograph of the session of the Council of the Institute for the discussion of Yu. V. Muromtsev's presentation *The Struggle for the Routing of the Anti-Party Group of Cosmopolitan Musicologists and Our Tasks*. March 9 and 10, 1949. RSALA. Fund. 2077, List 1, Portfolio 44, 45. 76 p.; 96 p. See also: Vlasova E. S. Delo muzykovedov [The Musicologists' Affair]. *1948 god v sovetskoi muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [The Year 1948 in Soviet Music. A Documented Research]. Moscow: Klassika-XXI, 2010, pp. 360–400.

¹⁷ Main Directorate of Educational Institutions.

¹⁸ Proceedings of the departmental meeting of the Music History Department of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute from February 24, 1949. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 263. P. 30.

during the entire history of the institute. Approximate statistics show that the absolute leader among all the methodological genres was the “program”: from 40 to 50 of them were created annually, moreover, a certain part of them were aimed for schools and colleges. This was a wonderful genre of methodological literature published, as a rule, by the Ministry of Culture in the form of separate brochures in each discipline. Some of the programs were of such a detailed character that they reminded synopses of lectures.

Another genre must be noted, which at that period were considerably significant. Against the background of the existent textbooks, numerous monographic sketches with the subtitles “Manual,” the tasks of which consisted in supplementing and absorption of the corresponding chapters of textbooks in music history, whether foreign, Russian or Soviet. Only Boris Levik single-handedly elaborated such manuals on the themes of *J. S. Bach*, *Gluck's operareform*, *W. A. Mozart*, *Ferenc Liszt*, *Maurice Ravel*, *A Criticism of French Musical Impressionism*. *Debussy*, *Nikolai Myaskovsky*, *Aram Khachaturian*, and *V. P. Solovyov-Sedoi*... Such a type of work at times reminded of Asafiev's academic activities in the first post-revolutionary decade, when the future academician published signed research essays one after another, filling out yet another scholarly field, that was uncultivated at that time: *Tchaikovsky: Opyt kharakteristiki* [*Tchaikovsky:*

an Attempt of Characterization] (1921), *Skryabin: Opyt kharakteristiki* [*Scriabin: an Attempt of Characterization*] (1921), *List: Opyt kharakteristiki* [*Liszt: an Attempt of Characterization*] (1922), *Shopen: Opyt kharakteristiki* [*Chopin: an Attempt of Characterization*] (1922), *Glazunov: Opyt kharakteristiki* [*Glazunov: an Attempt of Characterization*] (1924), etc.

This way, the constructive scholarly-methodological work, the plan of which was confirmed each year and signed personally by Elena Gnesina, was endowed with a purposeful character, similar to the way the Gnesins' conglomeration of educational institutions was built step by step. Requests for the creation of programs and tutorial manuals were unfailingly carried out, forming the tutorial-methodological basis of the country's professional musical education. During a short period of time, the activities of the Institute assumed a national scale. An intensive written correspondence was maintained with the Committee for the Affairs of Art, the Ministry of the Higher Education of the USSR, and from 1953 — with the Ministry of Culture of the USSR about the creation of textbooks, not only for the schools, colleges and institutions of higher education of the RSFSR, but also for those of a number of other republics of the USSR. Simultaneously, the Institute carried out other task orders for reviewing scholarly-methodological production created throughout the entire territory of the USSR.¹⁹

¹⁹ See, for example: Correspondence with the Chief Directory of Educational Institutions of the Committee for the Affairs of Art affiliated with the Council of Ministers of the USSR about the Plan-Prospect of the Program of the History of Ukrainian Music, V. S. Galatskaya's Academic Work *Essays on Musical Literature*. September 22 — December 6, 1950. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 9. 37 p.; Correspondence with the Chief Directory of Educational Institutions of the Committee for the Affairs of Art affiliated with the Council of Ministers of the USSR about the Compilation of Tutorial Programs,

From the position of the present day, we see that the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institution became a great project of time. It met its main demand, the moment of which can be defined quite well by using Sergei Averintsev's words —

“the universal apotheosis of the school.” Whereas Soviet history itself was perceived as a ceaseless pedagogical process, how uniquely high must have been the role of the educational institution and the educational book!

References

1. Zakharenkova E. I. In the Class of Elena Fabianovna Gnesina. *Prepodavatel XXI vek / Educator in the 21st Century*. 2020. No. 2-1, pp. 192–202. (In Russ.) <https://doi.org/10.31862/2073-9613-2020-2-192-202>
2. Adishchev V. I. Formation of a Three-Level Structure of Domestic Music Education (the 1920s). *Musicology*. 2019. No. 10, pp. 3–11. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.10.2019.949>
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.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.022-037>
4. Belyak D. V. Under the Sign of the Gnesins' House: Marking the Anniversary of Prof. Malinkovskaya. *Contemporary Musicology*. 2022. No. 3, pp. 43–57. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-3-043-057>
5. Belogurova L. M. Gnesin Ethnomusicology in Personalities: Tatiana Nikolaevna Kazanskaya. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2022. No. 3, pp. 37–50. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2022-3-42-37-50>
6. Panteleeva Yu. N. On N. S. Gulyanitskaya's Scientific Creation. *Contemporary Musicology*. 2023. No. 1, pp. 20–42. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-020-042>
7. Aleev V. V. My Academic Advisor Natalia Sergeevna Gulyanitskaya. *Contemporary Musicology*. 2023. No. 1, pp. 43–55. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-043-055>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Захаренкова Е. И. В классе Елены Фабиановны Гнесиной // Преподаватель XXI век. 2020. № 2-1. С. 192–202. <https://doi.org/10.31862/2073-9613-2020-2-192-202>
2. Адищев В. И. Формирование трёхступенчатой структуры отечественного музыкального образования (1920-е годы) // Музыковедение. 2019. № 10. С. 3–11. <https://doi.org/10.25791/musicology.10.2019.949>

the Organization of the Learning Process and Admission of Students. January 18 — November 29, 1952. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 13. 15 p.; Correspondence with the Chief Directory of Educational Institutions of the Committee for the Affairs of Art affiliated with the Council of Ministers of the USSR about the Reviewing of Sketches of the History of the Karelo-Finnish, Lithuanian and Estonian Art of Music. January 8 — May 30, 1951. RSALA. Fund. 2927, List 1, Portfolio 11. 52 p.

3. Науменко Т. И. Советское музыкознание: pro et contra. Работа над архивными материалами советской эпохи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 22–37. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.022-037>

4. Беляк Д. В. Под знаком Гнесинского Дома: к юбилею профессора РАМ имени Гнесиных А. В. Малинковской // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 3. С. 43–57. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-3-043-057>

5. Белогурова Л. М. Гнесинское этномузыкознание в персоналиях: Татьяна Николаевна Казанская // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 3. С. 37–50. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2022-3-42-37-50>

6. Пантелеева Ю. Н. О научном творчестве Н. С. Гуляницкой // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 20–42. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-020-042>

7. Алеев В. В. Мой научный руководитель Наталья Сергеевна Гуляницкая // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 43–55. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-043-055>

Information about the author:

Tatiana I. Naumenko — Dr.Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Music Theory.

Информация об авторе:

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

Received / Поступила в редакцию: 19.02.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 04.03.2024

Accepted / Принята к публикации: 06.03.2024

■ Sacred Music ■

Original article

UDC 781.41

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.037-051>

EDN: CQVHRK



The Influence of the Ontology of Orthodox Christian Art on Music and Icon Painting*

Galina V. Alekseeva

*Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation,
alekseeva.gv@dvfu.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0001-6733-9429>*

Abstract. The social institution of the Orthodox Christian Church penetrates into all the aspects of artistry (icon painting, church singing, church rituals), supporting individual thinking. However, it is only in the present day that the integrity of this thinking is becoming comprehensible. The methods of iconography, musicology, and singing paleography, the meticulous reading of the theological utterances of St. John of Damascus and the other Church Fathers, analysis of the historiography of the works of such authors as Father Pavel Florensky, Yuri Lotman, Alexei Lidov, Sergei Averintsev, and Nikolai Mikhaltsov allow us to understand the deep ontology of Orthodox Christian art. The author of the article presumes that the concept of St. John of Damascus, expressed in the concept of *perichorisis*, reflecting the idea of the “mutual exchange of energies,” should be interpreted not only christologically, but as being the most important ontological basis of the entire legacy that accompanies church service. It is *perichorisis* that provides the synergy of the artistic means: the color scheme of images and the color model of the chant text for the icon, as well as the melodic formulas of the chant merge in unity. As a result of this, a unique set of regulator-techniques of the expressivity of ecclesiastic art is formed, which also exerts an impact on modern art. The article provides examples of such influence in the work of Georgy Sviridov.

Keywords: ontology of Orthodox Christian art, iconography, color rendering of the stichera text, melodic formulas, Georgy Sviridov

For citation: Alekseeva G. V. The Influence of the Ontology of Orthodox Christian Art on Music and Icon Painting. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 37–51. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.037-051>

* The article is based on materials published in Russian in the journal *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 2022, No. 3, pp. 59–69. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.059-069>

Духовная музыка

Научная статья

Влияние онтологии православного искусства на музыку и иконопись**

Галина Васильевна Алексеева

Дальневосточный федеральный университет,
г. Владивосток, Российская Федерация,
alekseeva.gv@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6733-9429>

Аннотация. Социальный институт Православной Церкви проникает во все стороны творчества (иконопись, церковное пение, церковное действие), поддерживая неповторимое мышление. Однако целостность этого мышления становится понятной только сегодня. Методы иконографии, музыковедения, певческой палеографии, внимательное чтение богословских высказываний Иоанна Дамаскина, Отцов Церкви, анализ историографии творчества таких авторов, как отец Павел Флоренский, Юрий Лотман, Алексей Лидов, Сергей Аверинцев, Николай Михальцов, позволяют понять глубинную онтологию православного искусства. Автор статьи полагает, что концепция Иоанна Дамаскина, выраженная в понятии *перихорисис*, отражающем идею «взаимообмена энергиями», должна трактоваться не только христологически, но и как важнейшая онтологическая основа всего наследия, сопровождающего богослужение. Именно *перихорисис* обеспечивает синергию художественных средств: в единстве сливаются цветовое решение образов и цветовая модель текста песнопения к иконе, мелодические формулы распева. Благодаря этому формируется уникальный комплекс приёмов-регуляторов выразительности храмового искусства, оказывающих воздействие и на искусство современное. В статье приведены примеры такого влияния в творчестве Георгия Свиридова.

Ключевые слова: онтология православного искусства, иконография, цветопередача текста стихир, мелодические формулы, Георгий Свиридов

Для цитирования: Алексеева Г. В. Влияние онтологии православного искусства на музыку и иконопись // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 37–51. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.037-051>

Introduction

The constituent elements of the Orthodox Christian artistic tradition existent in the church have been actively studied in recent

times: the singing tradition, the icon painting tradition, and the features of the rituals for various church holidays are analyzed. The theological content of the icon has

** Статья основана на материалах, опубликованных на русском языке в журнале «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», 2022, № 3, с. 59–69.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.059-069>

been revealed by Irina Yazykova,¹ Vladimir Lossky, Leonid Uspensky,² Tatiana Eremina,³ and Galina Kolpakova,⁴ who wrote about the influence of hesychasm on icon painting, and Boris Uspensky analyzed the semiotics of icons.⁵ The content of the icon connected with the liturgical text was examined by Irina Shalina,⁶ and Liudmila Shchennikova⁷ following Alexei Lidov,⁸ Liliya Evseeva,⁹ and others. The singing tradition in the church is studied by a large number of researchers.

The foundations of the study of the iconostasis have been laid by such researchers

as Archbishop Dimitri (Sperovsky), Victor Lazarev, and Nikolai Troitsky. In particular, Nikolai Troitsky wrote about the symbolism of the iconostasis. Father Pavel Florensky in his work *Iconostasis* comprehended the theological content of the altar barrier, and in the article *The Church Ritual as a Synthesis of Arts* argued that the meaning and the content of the icon are revealed within the space of the church, and it is the church, not the museum, that provides the appropriate venue for this.¹⁰ The aforementioned authors have not studied the icon (iconostasis) within

¹ Yazykova I. *Bogoslovie ikony* [Theology of the Icon].

URL: <https://predanie.clients-cdnnow.ru/download/uploads/ftp/yazykova-irina-konst/bogoslovie-ikony-1/boghosloviie-ikony-iazzykova.fb2> (accessed: 04.12.2023).

² Lossky V. N., Uspensky L. A. *Smysl ikon* [The Meaning of Icons]. Trans. from French by V. A. Reshchikova, L. A. Uspenskaya. Moscow: Orthodox Christian St. Tikhon Humanitarian University: Eksmo, 2014. 336 p.

³ Eremina T. S. *Russkii pravoslavnyi khram. Istoriya. Simvolika. Predaniya* [The Russian Orthodox Church. Story. Symbolism. Legends]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2017. 508 p.

⁴ Kolpakova G. S. *Iskusstvo Vizantii. Rannii i srednii periody* [The Art of Byzantium. The Early and Middle Periods]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2004. 528 p.; Kolpakova G. S. *Iskusstvo Vizantii. Pozdnii period. 1204–1453 gg.* [The Art of Byzantium. The Late Period. 1204–1453]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2004. 320 p.

⁵ Uspensky B. A. *Semiotika iskusstva* [The Semiotics of Art]. Moscow: Yazyki Russkoi kul'tury, 1995. 360 p.

⁶ Shalina I. A. Vkhod "Svyataya Svyatykh" i vizantiiskaya altarnaya pregrada [The Entrance to the Holy of Holies and the Byzantine Sanctuary Barrier]. *Ikonostas: Proiskhozhdenie — razvitie — simvolika. Sbornik statei* [The Iconostasis: Origin — Development — Symbolism. Collection of Articles]. Ed.-comp. A. M. Lidov. Moscow: Progress-Traditsiya, 2000, pp. 52–84.

⁷ Shchennikova L. A. Drevnerusskii vysokii ikonostas XIV — nachala XV v.: itogi i perspektivy izucheniya [The Russian High Iconostasis at the turn of the 15th Century: The Results and Prospects of Research]. *Ikonostas: Proiskhozhdenie — razvitie — simvolika. Sbornik statei* [The Iconostasis: Origin — Development — Symbolism. Collection of Articles]. Ed.-comp. A. M. Lidov. Moscow: Progress-Traditsiya, 2000, pp. 392–410.

⁸ Lidov A. M. *Ierotopiya. Prostranstvennye ikony i obrazy paradigmy v vizantiiskoi kul'ture* [Hierotopia. Spatial Icons and Images of the Paradigm in Byzantine Culture]. Moscow: Dizain. Informatsiya. Kartografiya, 2009. 362 p.

⁹ Evseeva L. M. *Eskhatologiya 7000 goda i vozniknovenie vysokogo ikonostasa* [Eschatology of the year of 7000 and the Origins of the High Iconostasis]. *Ikonostas: Proiskhozhdenie — razvitie — simvolika. Sbornik statei* [The Iconostasis: Origin — Development — Symbolism. Collection of Articles]. Ed.-comp. A. M. Lidov. Moscow: Progress-Traditsiya, 2000, pp. 411–430.

¹⁰ Florensky P. *Khramovoe deistvo kak sintez iskusstv* [Temple Action as a Synthesis of Arts]. *Iconostasis. Selected Books on Art*. St. Petersburg: Mifril, Russkaya kniga, 1993, pp. 283–307.

the space of the church during the liturgical ritual in the annual cycle of divine services, nor have they studied the connection between the different elements of ritual.

However, the collection of icons with the texts of chants by Nikolai Petrovich Likhachev¹¹ supports the idea of the need to study the relationship between iconography and hymnography. Alexei Mikhailovich Lidov created works explaining church art as a *hierotopy*, or a sacred unity. This approach was initiated by Father Pavel Florensky and Prince Evgeny Trubetskoy at the beginning of the 20th century. The synthesis of the musical and the artistic phenomena through the “proto-meanings” of Orthodox Christian art is studied by Natalia Seregina,¹² which also becomes the basis for identifying the influence of the ontology of Orthodox Christian art on Russian art in a more profound sense.

Yuri Lotman in his work *Inside the Thinking Worlds* wrote: “The icon represents a part of the ritualistic-rhetorical context, which deals with not only the process of creating an icon by an icon painter, but also the entire spiritual structure of his life, implying a strict, righteous way of living, prayer,

fasting and spiritual ascension.”¹³ There are studies with the idea of synthesizing the arts in the church at a new level. Thus, in 2021 Natalia Dvinina-Miroshnichenko defended her dissertation in the field of cultural studies on the theme of “The Iconic Significance of Orthodox Christian Sacred Music in the Context of Russian Culture of the Late 20th and the 21st Centuries.”¹⁴

Researchers, following Robert Taft, recognize that the history of liturgical texts originates in Greece, in such places as Cappadocia and Pontus. However, Sergei Averintsev expresses his regrets that the subtleties of the early texts written by the Church Fathers presented an insufficiently studied aspect of Byzantine studies. This situation has continued up to the present day. It is no coincidence that at the present the University of Vienna is implementing a project for new translations of works by the Church Fathers. According to the website of the Association of Byzantinists, the aim of this project is to “identify the principles of the canon laid down in their works.”¹⁵ Therefore, it is important to understand what is known today from the liturgical settings of the Church

¹¹ Likhachev N. P. *Materialy dlya istorii russkogo ikonopisaniya. Atlas. Ch. 1–2 [Materials for the History of Russian Icon Painting. Atlas. Part I, Part II]*. St. Petersburg: Expeditsiya zagotovleniya gosudarstvennykh bumag, 1906.

¹² Seregina N. S. *Inonatsiya kak tsennost': protosmysly. Drevnyaya Rus' [Intonation as a Value: Proto-Meanings. Ancient Rus']*. St. Petersburg: Galart Plyus, 2017. 398 p.

¹³ Lotman Yu. M. *Semiosfera: Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov: Stat'i. Issledovaniya. Zametki [The Semiosphere: Culture and Explosion. Inside the Thinking Worlds: Articles. Researches. Notes]*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2004, pp. 183–184.

¹⁴ Dvinina-Miroshnichenko N. E. *Ikonoznachimost' pravoslavnoi dukhovnoi muzyki v kontekste otechestvennoi kul'tury kontsa XX — XXI veka: dis. ... kand. kul'turologii [The Iconic Significance of Orthodox Christian Sacred Music in the Context of Russian Culture of the Late 20th and the 21st Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]*. Moscow, 2021. 193 p.

¹⁵ *The Making of the Byzantine Ascetical Canon: Monastic Networks, Literacy and Religious Authority in Palestine and Sinai (7th–11th Centuries)*. <https://doi.org/10.3030/841476>
URL: <https://cordis.europa.eu/project/id/841476> (accessed: 04.12.2023).

Fathers, what can be understood about the essence of visual images and their symbolic meanings.

Because of this, I recall the words of St. John of Damascus about man's perception of the Hypostasis of God of the Word as being "about an inseparable and non-merged connection and Hypostasis."¹⁶ According to St. John of Damascus, we worship the "purple of the body", and not the body itself. This argument is connected with the idea of an exchange of energies: "And this is an image of mutual communication, when each of the two natures offers what is peculiar to it in exchange for the other because of the identity of the Hypostasis and their penetration of one into the other."¹⁷

As Mikhaltsov writes, "in fact, this argument of the Reverend John of Damascus is based on the doctrine of the properties of interchange (Greek. $\text{ἰσομεταστροφικὴ ἐνέργεια}$) or interpenetration (Greek. $\text{ἰσοπενητικὴ ἐνέργεια}$) of natures, one of the points of which states that the human nature in Christ communicates with the Divine energy." [1, p. 83] According to Lampe's lexicon of the Greek patristics, *perichorisis* is a "circular movement, repetition, mutual communication, or interpenetration."¹⁸

In other words, the material manifestation of Christian images in colors, forms and sounds provides a person with the opportunity of worshipping not a

"creature," but the Creator. Deification, the Incarnation of God as a union of the Human and Divine natures in the image of Christ, as well as the Mother of God, provide the Christological basis of icon worship and psalmody. Thereby, St. John of Damascus considers the simultaneous presentations of the images of Christianity in icons and singing as the most important basis for communion of the human being with God. At the same time, the Christological justification of the images of Christianity will undoubtedly be important for understanding the artistic integrity of the image, the unity of artistic means that are designed to support the ontology of imagery. The author of this publication believes his goal is to show the synergy of hymnography and iconography as the ontological basis of all Orthodox Christian art, regardless of the time of its creation, and I am confident that this ontological meaning of synergy accompanies the entire history of Orthodox Christian art both in the old days and at present.

For many years I have been developing a methodology for studying the *znamenny* chants, one that is based on the idea of the homily role (the preaching basis) of hymnography texts in the structure of chants, on understanding the melodic system of chants as a modal structure of the *ichos* (in the Byzantine tradition) or the *glas* (in the Russian tradition). This concept is outlined in a number of my

¹⁶ Kozlov M. Uchenie sv. Ioanna Damaskina o Presvyatoi Bogoroditse po ego slovam na Bogorodichnye prazdniki [The Teaching of St. John of Damascus on the Most Holy Mother of God According to His Words on the Feasts of the Mother of God]. *Svyatootecheskoe nasledie. T. 3: Tvoreniya prepodobnogo Ioanna Damaskina: Khristologicheskie i polemicheskie traktaty. Slova na bogorodichnye prazdniki* [Patristic Heritage. Vol. 3: The Works of St. John of Damascus: Christological and Polemical Treatises. Words for the Feasts of the Mother of God]. Trans. and comment. by Father M. Kozlov, D. Afinogenova. Moscow: Martis, 1993, pp. 228–248.

¹⁷ John of Damascus (the Monk). *Tochnoe izlozhenie pravoslavnoi very* [The Exact Exposition of the Orthodox Christian Faith]. Moscow: Sretenskii monastyr', 2003. P. 93.

¹⁸ Lampe G. W. H. *Patristic Greek Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1961, pp. 1077–1078.

monographs.¹⁹ Numerous stichera of the Oktoikhos in the Byzantine, Russian and Korean traditions — about 1000 hymns from the time period between the 10th and the 19th centuries, from the first to the eighth Byzantine ichos or the Russian glas, has become the material of the research. Manuscripts reviewed from Russian State Library, the Saint Petersburg National Library, Vienna State Library, the Russian State Archive of Ancient Documents and others. According to the methodology I have developed, the melody of the chant unfolds not solely in one mode, but in a certain modal system, wherein the melodic formulas that separate the zones of homiletics (the introduction, sentence, exposition, moral application, and conclusion) perform an important function of delimiting the individual sections. At the same time, the internal content of the melodic formulas written in the *znamenny* notation, but possessing their own supporting notes in each glas, correlates with all the supports of the glas system, which is fixed for the performance of this chant.

Deep foundations for understanding the ontology of Orthodox Christian Art are contained in the studies of Greek scholars Gregory Stasis,²⁰ Achilleus Chaldaiakis,²¹

Emmanuel Giannopoulos,²² and others. They do not contradict the thoughts expressed in this article. Moreover, as it turns out, the color perception of chant texts, according to the theory of Pseudo-Dionysius the Areopagite about the role of colors, correlates very precisely with the color scheme of the icons that support separate individual chants. It is because of this that the synergy of the artistic means of Orthodox Christian Art is realized. At the same time, some contemporary composers perceive very accurately the spiritual content of the authorial poetic texts of a number of Russian poets of the Silver Age and achieve the same synergy of artistic means. In this case, we are talking about Georgy Sviridov (1915–1998), who managed to sense the special “colored ear” of Sergei Yesenin’s poetry and reproduce the melodic and harmonic solutions closely resembling *znamenny* singing in his work. Albina Kruchinina wrote in her article about the Old Russian keys to the work of Sviridov,²³ highlighting as a trilogy three of his works — Three Choral Works from the Music for the Drama by Aleksei Tolstoy *Tsar Feodor Ioannovich*, the vocal poem *Departed Rus’* and the cantata *Bright Guest*. However, the researcher did not make any

¹⁹ Alekseeva G. V. *Vizantiisko-russkaya pevcheskaya paleografiya. Issledovanie* [Byzantine-Russian Singing Paleography. Study]. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2007. 368 p.; Alekseeva G. V. *Sinergiya sredstv vyrazitel'nosti pravoslavnogo iskusstva: tekst, tsvetovaya model' ikony, melodika: monografiya* [The Synergy of Expressive Means of Orthodox Christian Art: Text, Color Model of the Icon, Melody: Monograph]. Vladivostok: Far Eastern Federal University, 2022. 88 p.

²⁰ Στάθης Γ. Θ. Οι ανάγραμματισμοί και το μαθηματα της Βυζαντινής μελοποιίας. Αθήναι, 1979. 238 p.

²¹ Chaldaiakis A. From the Ritual of the Matins Service: The Insertion of Poetic Texts in the Chant of the Polyeleos. *Musicology. Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*. 2011. No. 11, pp. 75–101.

²² Γιαννόπουλος Ε. Ψαλτική τεχνη. Λόγος και μέλος. Θεσσαλονίκη, 2008. 409 p.

²³ Kruchinina A. N. Drevnerusskie klyuchi k tvorchestvu Georgiya Sviridova [The Early Russian Keys to the Music of Georgy Sviridov]. *Muzykal'nyi mir Georgiya Sviridova. Sbornik statei* [Georgy Sviridov's Musical World. Collection of Articles]. Comp. by A. Belonenko. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1990, pp. 124–134.

mention of Yesenin's and Sviridov's "color hearing." In this article, further below, we shall examine the same works, but also taking synesthesia into account.

The Ontology of Orthodox Christian Art in Music and Icon Painting

The results of my research of the ontology of Orthodox Christian art have been published in a number of articles.²⁴ [2, 3] Here the synergy of the expressive means of Orthodox Christian art is proposed to be considered by using the example of the dogmatic from 4 Glas or 4 Ichos "Christ the Good Shepherd". In this dogmatikon, the Mother of God was mentioned as a consolation.

The ideas of Christ as the Good Shepherd and the Idea of the Mother of God as consolation are supported by well-known icons. The educational nature of visual images containing the dogmas

of Christianity, according to the teachings of St. John of Damascus, synergistically enhances the logic of the tripartite sermon in dogmatics. The image itself traces its origins back to the ancient Orpheus, known from the Roman catacombs when Christianity had not yet been officially accepted, as well as from a mosaic in the mausoleum of Galla Placidia in Ravenna in 440 AD (Il. 1).

At the same time, the Mother of God, accompanied by the image of Christ the Good Shepherd is present only in the image of Heaven. According to the theory of Pseudo-Dionysius the Areopagite, blue is the color of the Mother of God, red is the color of life, purple is the imperial color, white is the color of sanctity, blue is the color of the Heavenly spheres, black is death, green is life, etc. The aesthetics of color in Byzantine icon painting is carefully analyzed by Victor Bychkov.²⁵ The researcher emphasizes the special



Il. 1. Mosaic *The Good Shepherd*. Ravenna, Mausoleum of Galla Placidia. 440

²⁴ Alekseeva G. V. Metatexts of the Sacred Image System in the Space of an Orthodox Temple. *Art History in the Context of Other Sciences in Modern World. Parallels and Interactions. Proceedings of the International Academic Conference. April 21–26, 2019*. Moscow: Filin, 2020, pp. 292–305. (In Russ. and English.)

²⁵ Bychkov V. V. *Fenomen ikony: Istoriya. Bogoslovie. Estetika. Iskusstvo* [Icon Phenomenon: History. Theology. Aesthetics. Art]. Moscow: VRS, 2008. 630 p.

spiritual structure of Byzantine icon painting, which creates the light-color symbols bringing in the understanding of the Christian meanings of the ascent to God in an anagogical manner. Following Otto Demus,²⁶ Victor Bychkov writes: “The Mother of God is placed on the concave surface of the conch in such a way that the real light, reflected from the golden cubes of smalt, is focused around her figure, creating the effect of the Mother of God belonging to another, Heavenly World. This effect is enhanced by the scale of the figure, more than twice the size of the Apostles depicted below it. The effect of light focusing in the center of concave surfaces of conchs, niches and sails was actively incorporated by Byzantine mosaicists.”²⁷ The color hermeneutics of the text is based on the same color spectrum: purple, green, blue, gold (see Table 1). At the same time, in the early versions of the icon image

of the Good Shepherd, the color scheme is simpler than in the later ones.

This dogmatic has the following meaning:

1. Through the help of You, O Mother of God, the prophet David, who became the forefather of God, in his Psalm to Him who exalted You, proclaimed about You: “The Queen has appeared at Your right hand.”

2. As God, who deigned to be born and become a man from You without a Father, made You the Mother, the Bearer of Life, in order to restore His image in Man, damaged by passions, and, having found a sheep lost in the mountains, to take it on His shoulders and bring it to the Father.

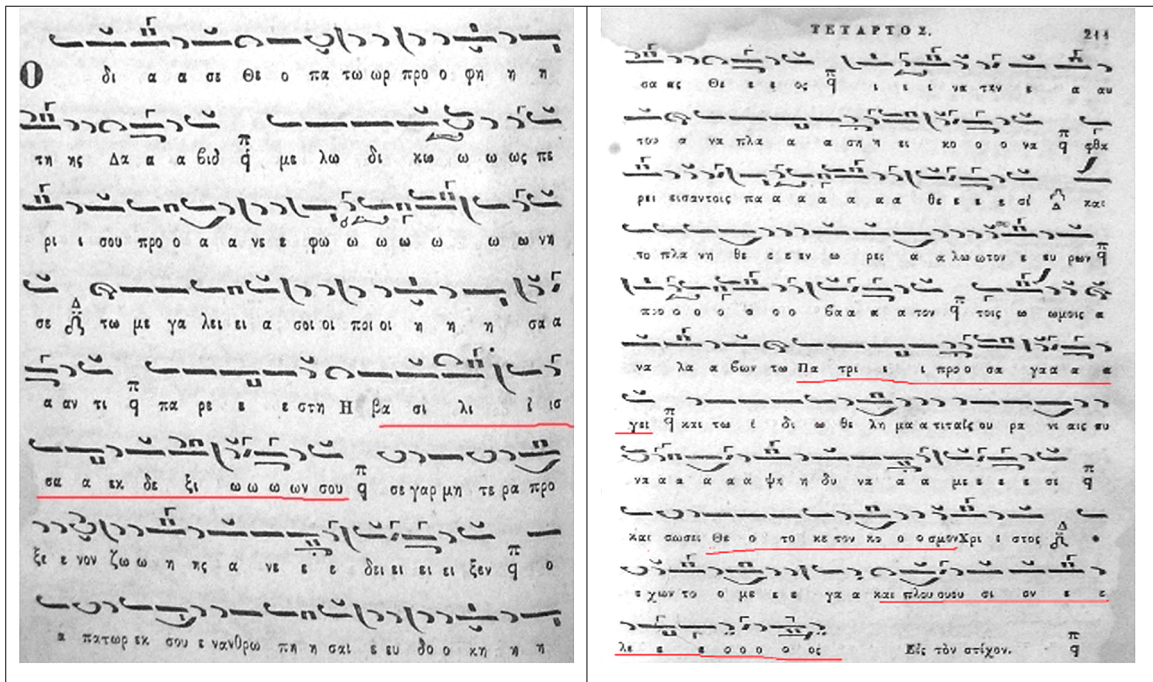
3. And, according to His will, in order to unite with the Heavenly Powers and the Mother of God, save the World, O Christ, who is endowed with great and profound blessing.

Table 1. Color Hermeneutics of Dogmatic “For the Sake of Thee”

4 глас	I. Иже Тебе ради Богоотен пророк Давид <u>песенно</u> о Тебе провозгласи величия Тебе Сотворшему : <u>предста</u> Царица одесную Тебе,	II. <u>Тя бо Матерь</u> ходатаицу живота показа, без отца из Тебе <u>вочеловечитися</u> <u>благоволивый</u> Бог , да Свой паки <u>обновит</u> образ истлевший <u>страстьми</u> , и <u>заблуждшее</u> <u>горохищное</u> <u>обрет</u> ОВЧА , на <u>рамо</u> <u>восприим</u> , ко Отцу принесет,	III. И по Своему хотению, с небесными совокупит силами, и спасет, Богородице , Мир , Христос , <u>имеяй</u> <u>велию</u> и богатую милость.
4 <u>Ichos</u>	I. For the sake of Thee, God the Father , the prophet David, proclaim in song about You the greatness of You the Creator : <u>the</u> Queen appears at Your right hand,	II. For God made You a Mother , the bearer of life, / without a father, deigned to be incarnated from You, / in order to renew His image in us, destroyed by passions, / and, having found a sheep lost in the mountains, / taking it on his shoulders to bring it to the Father ,	III. And according to His will, O Mother of God , Christ shall combine with the heavenly forces , and save the World , being endowed with a great and rich grace.

²⁶ Demus O. *Die Byzantinischen Mozaikikonen. I. Die grossformatigen Ikonen*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991. 99 p.

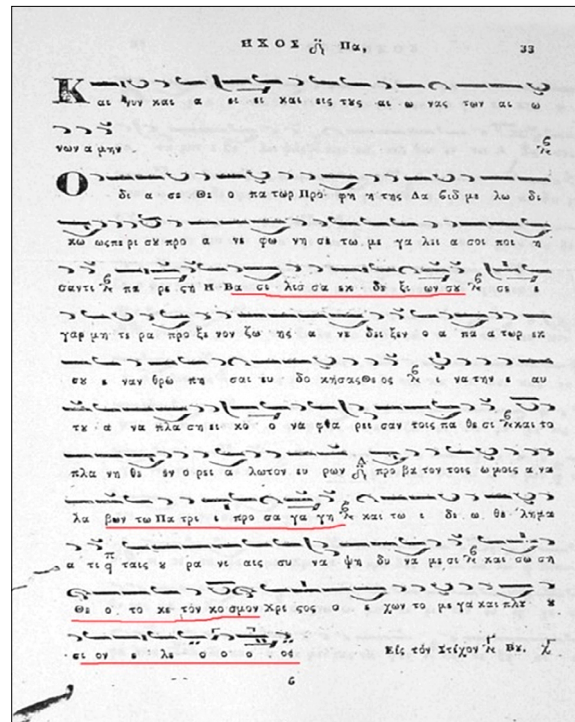
²⁷ Bychkov V. V. Op. cit. P. 231.



Il. 2 The Anastasimatarion of Constantin Protopsalt. 1863. Fol. 210–211²⁸

Accordingly, Byzantine notation bears the same signs of stops at the completion of each section (Il. 2, 3). Byzantine manuscripts from different periods convey different post-reform recording traditions: in 1865 we can see more extensive singing, compared to 1839. However, the perception of phrase endings and their main melodic outlines are not fundamentally different from each other.

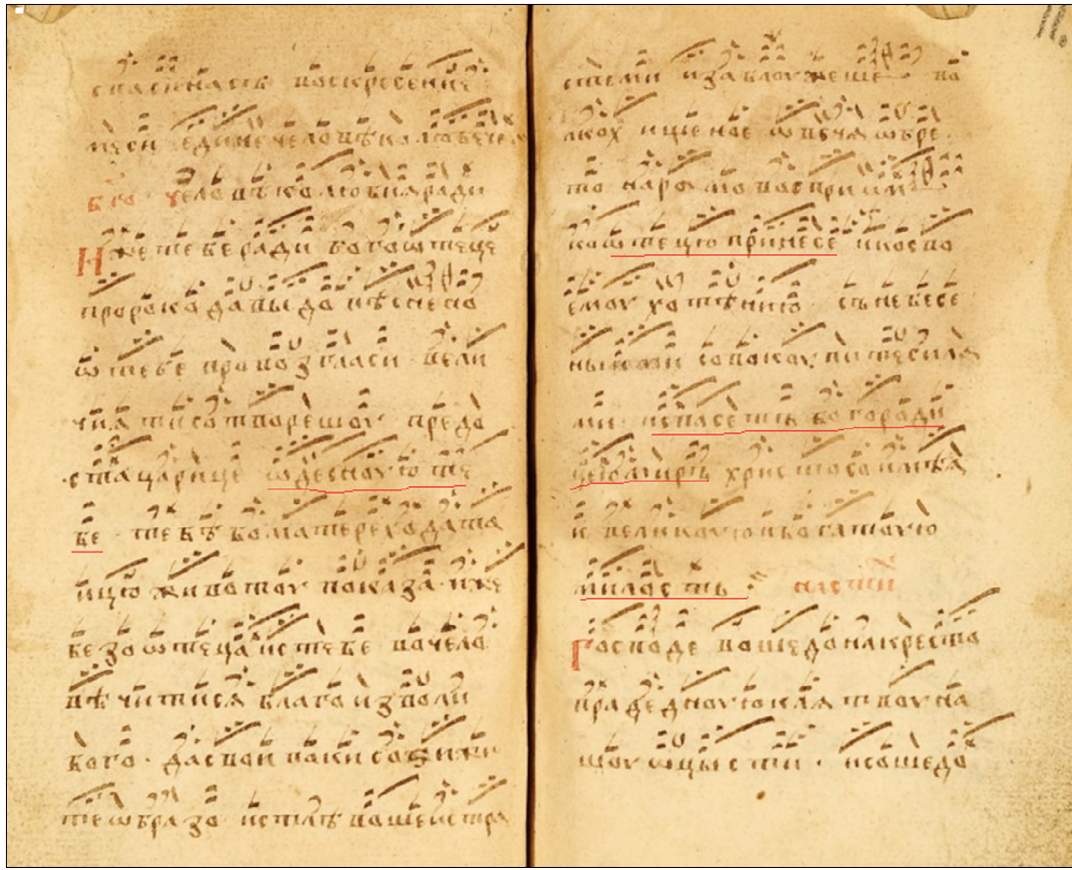
The nature of the musical formulas at the end of the sections in the Byzantine (Il. 2, 3) and Russian (Il. 4) versions is invariably based on the typical final formulas, and the color content of the meanings of the texts is conveyed by means of mosaics and versions of icon images. A purple chiton is discerned in a mosaic of the 5th century AD, featuring white sheep, the blue sky, and green vegetation — all this also appears in the text of the dogmatikon.



Il. 3. The Anastasimatarion of Peter Protopsalt. 1839. Fol. 33²⁹

²⁸ Νεον αναστασιματαριον αργον και σιντομον μελοποιηοεν παρα Κονσταντινος προτοπσαλις. Εν Κονσταντινουπολει, 1865. 686 p.

²⁹ Αναστασιματαριον σιντομον μελοποιηοεν παρα Πητρου Λαμπαδαπιου τοι Πελοποννησιω. Εν Κονσταντινουπολει, 1839. 104 p.



Ил. 4. The Octoechos and Obikhod in Kryuki Notation.
The End of the 15th and the Beginning of the 16th Century³⁰

What should be considered as the compositionally significant components of the text? There are two aspects to highlight here: the first component of the artistic form, which in all dogmatics are endowed with three-part foundations, as prescribed by Alexander Nikolsky,³¹ while each section ends with significant musical formulas, as a rule, possessing the meaning of characteristic formulas: culisms, groonka, and dolinka. Here we can see the groonka. I propose a new version of understanding the homiletical system of this text. [4]

All these are recognizable musical formulas, broadly circulated in the Byzantine and Znamenny chant.

It seems that Alexander Nikolsky did not assess quite accurately the complicated character of this dogmatic from the point of view of homiletics and poetics. The moral application in this section should be clarified:

And, according to His will, in order to unite with the Heavenly Powers and the Mother of God, save the World.

The second component: emphasizing the expressive words of the texts with fitas

³⁰ Collection by Dmitri Razumovsky. Fund. 379, No. 49. P. 11. Russian State Library.

³¹ Nikolsky A. V. *Formy russkogo tserkovnogo peniya. Formy dogmatikov bol'shogo znamennogo rospeva. Uchebnoe posobie [Forms of Russian Church Singing. Forms of the Dogmatists of the Greater Znamenny Chant. Tutorial]*. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2010. 92 p.

and extended chants in the music, which is also well known as a method of conveying the content of the emotional points of the liturgical texts of the znamenny chants.

The color symbolism of the icon image concurs with the hermeneutic structure of the melodic text endings, provides the very principle of teaching in the context of church art: conveying the dogmatic foundations of the dogma through the synergy of all the artistic means that take part in the church action. And here the national features of the chant intonations, the iconic adaptations to them, become only part of a large canon, what is essentially the Art of the Church.

Analysis of the melodic structures of the hymns to the Mother of God always results in the fact they declare the threefold nature of the sermon, as well as the threefold nature of the Christ, the son of the *Theotokos* [*Mother of God*]. The Russian and Byzantine traditions have a genetic connection between the melodic formulas of the section endings — they are the Byzantine kilisma and the Russian kulisma, which transmit the “movement of the wheel.” The nature of the usage of these formulas as metatexts of the chant constructions is obvious, but the melodic manifestation of these formulas differs in the various national traditions.

Due to the modern approach of the authors studying the synesthetic nature of musical and artistic consciousness, not only the traditions of Christian icon painting, but also the deep meaning of metaphysical experience in modern non-objective art, — the author proposes a new approach to the ontology of Christian imagery through

the synergetic-hermeneutic perspective, where everything exists in synthesis: the color solutions of the icon image symbolism concur with the hermeneutic structure of the text, and the poetic and structure of the text is rhythmicized by the endings of the melodic sections. All of these serve to convey the dogmatic foundations of the Creed through the synergy of artistic means in the church service. Thereby, every time we can see the power of the canon and the individuality of the master. This is the ontology of Orthodox Art artistic image.

The Influence of the Ontology of Orthodox Christian Art on Contemporary Music

It is not by chance, and there no coincidence that in the works of the outstanding Soviet/Russian composer Georgy Sviridov it is possible to sense the continuation of the ontological foundations in the spiritual traditions. His Three Choral Works from the Music to Alexei K. Tolstoy's Tragedy *Tsar Feodor Ioannovich* (1969–1972), Sergei Yesenin's Poem *Departed Russia* (1977) and his Cantata *The Bright Guest* (1979) are permeated with a synthesis of artistic means genetically related to the Russian Orthodox Christian tradition. As Mikhail Arkadiev writes, there is a special “axial pulse” present in Sviridov's music.³² The researcher connects this pulse with the traditions of J. S. Bach's music. Yet, it appears that Sviridov's works belong to the pulse of the Russian spiritual tradition. The author provides us with these examples from Sergei Yesenin's poems, as well as a composer by no means chosen randomly Georgy Sviridov and his music. Sergei Yesenin love for the Russian

³² Arkadyev M. *Liricheskaya vseleennaya Georgiya Sviridova* [The Lyrical Universe of Sviridov]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Ed.-comp. M. Aranovsky. Moscow: State Institute for Art Studies, 1997, pp. 251–264.

blue exransas is well known. In the poetry of the Silver Age, the concept of intermediality³³ is widely used as the creation of a holistic artistic image through the interaction of the different art forms. The special role of the blue color in the poetry of Sergei Yesenin is indicated in several studies [5]. At the same time, Yesenin was aware of the meaning of blue being the color of the Mother of God, the Intercessor. Georgy Sviridov felt this very well. In Yesenin's *Bright Guest* the fifth and sixth verses are permeated with "blue": "Glory to God in the Heaven and Peace on Earth! The moon pierced the clouds with its blue horn", "Quietly floated out of the grove darkness like a blue swan."

In Sviridov's music we can hear the turns of the "wheel", close to the Russian kulisma circling: *g – b-flat – e-flat – c – e-flat – f – d*, *g – b-flat – e-flat – c – d – b-flat* (Example No. 1).

At the same time, these sounds resemble bell peals, which subsequently create a harmonic completeness of the choral accompaniment. In the Prayer for three choruses, the "kulisma" or "wheel" singing is perceived very well at the end of the phrase "Blessed be Mary, the Lord is with You" (*e-flat – g – d – f – c*, Example No. 2), in the chorus *Holy Love*.

In other words, the ontology of the Orthodox Christian tradition has exerted an influence on contemporary sacred music.

Example No. 1

Georgy Sviridov. Cantata *Bright Guest*.
Part VI, mm. 18–24

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line (Soprano, C) and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "АЛТЫ - да. ТИ - хо* вы - плыл из ро - щИ". The piano accompaniment features a complex harmonic structure with a "wheel" pattern. The second system shows a vocal line (Alto, A) and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "си, ним ле - бе - дем мрак. Чу - до.". The piano accompaniment continues with similar harmonic patterns. The score includes performance markings such as *legatissimo*, *mp dolce espr.*, and *port.*

³³ Jensen K. B. Intermediality. *The International Encyclopedia of Communication. Theory and Philosophy*. 2016, pp. 1–12. <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect170>

Example No. 2

Georgy Sviridov. Prayer in Three Choral Works
from the music to Alexei K. Tolstoy's tragedy
Tsar Feodor Ioannovich, mm. 20–21

Бла - го - дат - на - я Ма - ри - я, Гос - подь с То - бо - ю.

port.
sfp
A...
sfp
sfp
A...
sfp
A...
sfp
sfp
A...
sfp
A...
sfp
sfp
A...
sfp

In the poem *Departed Rus*, the “indigo and blue” in Yesenin’s text are also associated with the swinging melodic formulas of the endings of his phrases: “the blue clang of her

horseshoes” in the movement titled *Autumn* (Example No. 3), “the blue doors of the day” in the number *Open to Me, Guardian above the Clouds* (Example No. 4).

Example No. 3

Georgy Sviridov. *Departed Rus*.
No. 1. *Autumn*, mm. 5–10

port. О - сень - ры - жа - я ко - бы - ла - че - шет гри - ву. Над реч - ным по -

port.

* rit. * rit. * rit. *simile*

ten. , più p espr.
- кро - вом бе - ре - гов слы - шен си - ний ляг е - е под - ков. Ве - тер -

Example No. 4

Georgy Sviridov. *Departed Rus.*

No. 3. *Open to Me, Guardian above the Clouds*, mm. 1–2

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo and mood markings are *P poco espr.* and *pp dolce*. The lyrics are in Russian: "От-во-ри мне, страж за-об-лач-ный, го-лу-бы-е две-ри дня." There is a performance instruction "(*) (МОЛОКОЛЬЮ)" above the piano part. The piano part includes a *con f* marking at the end.

The allusions to the Divine sphere of the Mother of God in Yesenin's texts are reinforced in Georgy Sviridov's music with melodic swings of a circular (*kulism*) type, firmly established in the consciousness of any Orthodox Christian.

Conclusions

In conclusion, the synergy of the artistic means of Orthodox Christian Art (the close interaction of the chant text color filling permeating an icon and the sections of the chant text homily melodic endings) reveals the ontology of Orthodox Christian Art from St. John of Damascus' writings and continues to be present in the present-day contemporary art.

The 24th Congress of Byzantine Scholars held in 2022 disclosed new possibilities for studying the mechanisms of conservation and means of the development of the paradigms of the Church. My report, written especially for the congress, was devoted to this issue. From the materials of this scholarly forum, I would especially like to note the work of Mirto Veikou (Uppsala University), who suggested searching for new means scholarship, since "the paths of bridging interdisciplinary gaps are proposed, together with a paradigmatic study based on the concept of space" [6, p. 235]. These recommendations must be heard and apprehended.

References

1. Mikhaltsov N. N. The Christological Argumentation of the Rev. John of Damascus in the Context of the Philosophy of Icon Worship. *NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Right*. 2020. Vol. 45, No. 1, pp. 81–87. (In Russ.) <https://doi.org/10.18413/2712-746X-2020-45-1-81-87>
2. Alekseeva G. V. The Image of the Mother of God "Life-Giving Source" in the Icon Painting and Singing Tradition: a Profound Synergy of Expressive Means. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 16–24. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.016-024>
3. Alekseeva G. V. Towards the Ontology of Orthodox Christian Art. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 59–69. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.059-069>
4. Alekseeva G. V. The Inexhaustible Resources of Church Art. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020, No. 4, pp. 59–67. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.4.059-067>

5. Kopyryulina O. M. The Semantics of Color Terms in the Lyrics of S. A. Yesenin and E. Verharn. *Neophilology*. 2021. Vol. 7, No. 26, pp. 320–327. (In Russ.)

<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2021-7-26-320-32729>

6. Veikou M. Which Interdisciplinarity? Reinvigorating Theory and Practice as an Opportunity for Byzantine Studies. *The 24th International Congress of Byzantine Studies*. Venezia: Edizioni Ca'Foscari, 2022, pp. 235–256. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-590-2/014>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Михальцов Н. Н. Христологическая аргументация прп. Иоанна Дамаскина в контексте философии иконопочитания // *НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право*. 2020. Т. 45, № 1. С. 81–87. <https://doi.org/10.18413/2712-746X-2020-45-1-81-87>

2. Алексеева Г. В. Образ Богоматери «Живоносный источник» в иконописи и певческой традиции: глубинная синергия средств выразительности // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2021. № 4. С. 16–24. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.016-024>

3. Алексеева Г. В. К онтологии православного искусства // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2022. № 3. С. 59–69. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.59-69>

4. Алексеева Г. В. Неисчерпаемый ресурс храмового искусства // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2020. № 4. С. 59–67. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.4.059-067>

5. Копырюлина О. М. Семантика цветообозначения в лирике С. А. Есенина и Э. Верхарна // *Неофилология*. 2021. Т. 7, № 26. С. 320–327.

<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2021-7-26-320-32729>

6. Veikou M. Which Interdisciplinarity? Reinvigorating Theory and Practice as an Opportunity for Byzantine Studies // *The 24th International Congress of Byzantine Studies*. Venezia: Edizioni Ca'Foscari, 2022, pp. 235–259. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-590-2/014>

Information about the author:

Galina V. Alekseeva — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Art and Design of the School of Arts and Humanities.

Информация об авторе:

Г. В. Алексеева — доктор искусствоведения, профессор Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук.

Received / Поступила в редакцию: 08.11.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 29.11.2023

Accepted / Принята к публикации: 05.12.2023

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.052-067>

EDN: DJMSNG



В поисках подлинной реальности: специфика жанра и драматургии в опере Пера Нёргора «Сиддхартха»

Екатерина Гурьевна Окунева

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

Аннотация. Статья фокусируется на жанровых и драматургических особенностях оперы «Сиддхартха» (1974–1979, ред. 1984, либретто Оле Сарвига) датского композитора Пера Нёргора. Её сюжет основан на истории юного Будды, его рождении, взрослении и столкновении с человеческими страданиями, от которых принц был искусственно ограждён своим отцом. Автор статьи связывает жанровое своеобразие оперы с её модулирующим характером из мистерии в драму, что подтверждается изменениями, возникающими в лексическом строе либретто, в хронотопе сочинения, последовательно отображающем разные модели времени (мифологическое, художественное, психологическое), в выборе для каждого действия разных оперных форм, в драматургическом процессе, направленном от внешне-событийного плана к внутренне-психологическому. В статье раскрываются композиционные стратегии, помогающие Нёргору воплотить конфликт подлинного и недостоверного миров на музыкальном уровне: ритмическая трансформация и метрическая переакцентировка тем, соединение обертоновых и унтертоновых рядов, отказ от иерархической системы в конце III акта, символизирующий разрыв героя с прошлым миром. В связи с творческим кризисом, который Нёргор испытал после сочинения «Сиддхартхи», автор статьи полагает, что опера может быть интерпретирована как саморефлексия творческой деятельности.

Ключевые слова: датская музыка, музыкальный театр, Пер Нёргор, Оле Сарвиг, «Сиддхартха», мистерия, драма

Для цитирования: Окунева Е. Г. В поисках подлинной реальности: специфика жанра и драматургии в опере Пера Нёргора «Сиддхартха» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 52–67. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.052-067>

Musical Theater

Original article

In Search for a Genuine Reality: The Specificity of Genre and Dramaturgy in Per Nørgård's opera *Siddharta*

Ekaterina G. Okuneva

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

Abstract. The article focuses on the peculiarities of genre and dramaturgy of the opera *Siddharta* (1974–1979, revised 1984, libretto by Ole Sarvig) by Danish composer Per Nørgård. Its plotline is based on the story of young Buddha, his birth, growing up and encounter with human sufferings, from which the prince had been artificially shielded by his father. The author of the article connects the opera's singularity of genre with its character of modulation from a mystery to a drama, which is confirmed by the changes occurring in the libretto's lexical structure, in the chronotope of the composition, which reflects consistently the various models of time (the mythological, the artistic, and the psychological), in the choice of different opera forms for each act, and in the dramaturgical process directed from the outward eventful plane to the inward psychological dimension. The article reveals the compositional strategies that helped Nørgård manifest the conflict between the genuine and the inauthentic world on a musical level: the rhythmic transformation and the metric reaccentuation of the themes, the combination of the overtone and the undertone pitch sets, the rejection of the hierarchical system at the end of Act III, symbolizing the main protagonist's estrangement from the world of his past. In connection with the artistic crisis experienced by Nørgård after he composed *Siddharta*, the author presumes that the opera may be interpreted as a self-reflection of artistic activity.

Keywords: Danish music, musical theater, Per Nørgård, Ole Sarvig, *Siddharta*, mystery, drama

For citation: Okuneva E. G. In Search for a Genuine Reality: The Specificity of Genre and Dramaturgy in Per Nørgård's opera *Siddharta*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 52–67. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.052-067>

Датский композитор Пер Нёргорд (Per Nørgård, р. 1932), несмотря на преклонный возраст, по праву занимает сегодня лидирующее место среди музыкантов Северной Европы. Его творческий багаж весьма внушителен и на данный момент охватывает свыше четырёхсот опусов, написанных в разных жанрах. Хотя ведущей областью его

творчества выступает симфоническая музыка (подробнее об этом см.: [1]), не менее значимый пласт составляют музыкально-театральные сочинения. Нёргорд является автором шести опер — «Лабиринт», «Гильгамеш», «Сиддхартха», «Божественный цирк», «Бесконечная песнь», «Ночь человечества», поставленных в театрах Копенгагена, Орхуса и Стокгольма.

Музыкально-театральная деятельность композитора, насколько известно, не получила всестороннего освещения в мировом музыкознании. Обзор сценических опусов содержится в статье Йенса Бринкера «Музыкальная драма Пера Нёргора: неудачи, триумфы и новые начинания»¹, отмечающего двойственность художественных поисков датского мастера, которые определяются установками на традицию и на эксперимент. В недавнем номере *Cambridge Opera Journal* опубликована статья Барри Винера [2]. В центре её внимания — две оперы Нёргора «Гильгамеш» и «Ночь человечества», рассматриваемые в культурологическом (посредством концептов Дж. Кэмпбелла) и психоаналитическом (сквозь призму архетипов Юнга) ракурсах.

К сожалению, оперная музыка Нёргора, как, впрочем, и других современных датских авторов, продолжает оставаться *terra incognita* для отечественного музыкознания (исключение составляет, пожалуй, лишь творчество Б. Сёренсена [3]). Данная статья отчасти призвана компенсировать существующий пробел и привлечь внимание не только исследователей, но и театральных деятелей к оперной музыке Дании.

Объектом изучения стала опера-балет «Сиддхартха» (*Siddharta*), созданная

Нёргором в 1974–1979 годах. Выбор обусловлен особой ролью этого сочинения в творчестве композитора, о чём в конце работы будет упомянуто отдельно. Предметом внимания оказались жанровые и композиционно-драматургические черты, а также «эстетика, рождённая композиционными новациями» [4, p. 146].

Поводом для сочинения послужил заказ национальной оперной труппы Осло, Хельсинки, Копенгагена и Стокгольма, обратившейся к четырём композиторам Северной Европы — датчанину Перу Нёргору, финну Йоонасу Кокконену (Joonas Kokkonen, 1921–1996), норвежцу Альфреду Янсону (Alfred Janson, 1937–2019) и шведу Бьёрну Вильхо Халльбергу (Björn Vilho Hallberg, p. 1938) — с просьбой написать оперы на религиозную тему. Проект предусматривал премьеру сочинений в североευропейских столичных театрах и гастролью².

Обдумывая сюжет для новой оперы, Нёргор остановил свой выбор на двух фигурах — Иисусе и принце Сиддхартхе, будущем основателе буддизма. Первоначально композитор больше склонялся к истории Христа, намереваясь отразить тему одиночества. Его внимание привлекла сцена в Гефсиманском саду, когда Христос томился в мучительном ожидании надвигающихся страшных событий

¹ Brincker J. Per Nørgård's Music Drama: Failures, Triumph, and new Beginnings // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scholar Press, 1996, pp. 189–215.

² С заказом ранее всех справился Альфред Янсон, представивший оперу *Et fjelleventyr* («Горная сказка», 1972), постановка которой была осуществлена в Осло в 1973 году. Премьера оперы Бьёрна Вильхо Халльберга *Josef* («Иосиф», 1979) состоялась в Стокгольме в 1979. Опера Йоонаса Кокконена *Viimeiset kiusaukset* («Последние искушения», 1975), раскрывающая историю жизни финского проповедника, основателя лютеранского религиозного движения «Пробуждение» Пааво Руотсалайнена, получила наибольший резонанс. После премьеры в Хельсинки в 1975 году Финская национальная опера показала её во многих музыкальных театрах мира, в том числе в Метрополитен-опера.

— ареста, пыток и казни. Для написания либретто Нёргор обратился к датскому поэту и искусствоведу Оле Сарви-гу (Ole Sarvig, 1921–1981), автору книг *Evangeliernes Billeder belyst af denne tid* («Образы Евангелия, освещённые нашим временем»), *Krisens Billedbog* («Книга с иллюстрациями кризиса»), в которых нашло отражение, по словам композитора, «почти эксгибиционистское саморазоблачение нашего века»³. Сарвиг опасался, что история Иисуса в конечном итоге может оказаться слишком эмблематичной, тогда как идею «пробуждения» Сиддхартхи он нашёл более заманчивой.

Либретто отталкивалось от канонических буддийских и санскритских текстов, в которых излагалось не только учение, но и жизнеописание Будды Шакьямуни, имевшего при рождении имя Сиддхартхи Гаутамы. В опере показаны события его появления на свет, взросления, а также столкновения с реальностью.

Сиддхартха происходил из знатного рода и стал долгожданным ребёнком раджи Суддходаны и королевы Майи. Он был наделён божественными чертами с самого своего рождения: едва выйдя из утробы матери, мальчик сразу смог встать и пройти семь шагов по земле в четырёх направлениях сторон света (на север, юг, запад и восток). Придворный астролог Асита предсказал, что принц отречётся от мира и покинет дворец Капилавасту, как только познает человеческие страдания. Желая, чтобы его сын стал великим правителем, Суддходана решил оградить его

от суровой реальности жизни и избавить от несчастья и страданий. Он окружил Сиддхартху роскошью и удовольствиями, заперев всех больных, уродливых и калек в подземельях дворца. Принца воспитала тётя Праджапати, заменившая ему мать после смерти Майи. Она с сомнением и беспокойством наблюдала, как мальчик рос в искусственно выстроенном мире, замечая частую задумчивость и тревогу на его лице. Повзрослев, Сиддхартха женился на самой красивой девушке — принцессе Язодхаре, которая родила ему сына.

В опере истина открывается принцу во время увеселительного представления, когда больная танцовщица Амра, развлекавшая Сиддхартху, его стареющего отца и придворных, теряет сознание во время танца и умирает. В этот момент перед Сиддхартхой предстают три «видения» — болезни, старости и смерти. Разоблачив обман, принц покидает дворец Капилавасту.

История о Сиддхартхе приобрела для композитора вневременное звучание. Нёргор признавался, что обнаружил в ней параллели с современной действительностью, в которой довольно часто предпринимаются попытки сгладить жизненные противоречия и «приукрасить ужасное утешительными манерами речи, сводящими, как это происходит в средствах массовой информации, жизнь и смерть к своего рода непрерывным, безобидно-гротескным “американским похоронам” в стиле Ивлина Во»⁴. Не каждый, по мнению Нёргора, способен сегодня

³ Nørgård P. Programme Note: *Siddharta* (1974–79/1984) — Play for the Expected One // Per Nørgårds kompositioner. Kronologisk værkfortegnelse 1949–2015. Udgivet af Per Nørgård & Ivan Hansen. Copenhagen: Det Kgl. Bibliotek & Ivan Hansen, 2022. P. 221.

⁴ Ibid. P. 222.

узреть истину и, подобно Сиддхартхе, найти в себе силы противостоять этим тенденциям. Композитор полагал, что люди не должны занимать конформистскую позицию по актуальным вопросам современности, будь то гонка вооружений, загрязнение окружающей среды, борьба женщин за равноправие или расовое неравенство. История Сиддхартхи учит их сопротивляться ложной картине мира и говорить нет безнравственности политической демагогии⁵.

В программных заметках к опере Нёргор подчёркивал, что, по существу, преобразовал миф в драму, сделав акцент на одиночестве и отчаянии, которые испытывает герой, когда вскрывается ложь его существования. Подзаголовок сочинения — *Spil for den ventede* (Пьеса для ожидаемого) — проясняет как замысел, так и позицию автора. Опера пронизана ожиданием — ожиданием появления Сиддхартхи на свет, ожиданием предначертанной ему судьбы, ожиданием разоблачения обмана и проч. Показательно при этом, что внимание композитора, а вслед за ним и зрителя/слушателя, сосредоточивается первоначально не на внутреннем психологическом мире героя, а, по меткому наблюдению Й. Бринкера, «на окружении, формирующем сознание» Сиддхартхи⁶. В этой связи именно ожидание определяет специфический тип событийности в опере Нёргора, становясь внутренней пружиной, направляющей весь ход дей-

ствия к неминуемому раскрытию трагической истины.

Жанровое обозначение, которое композитор дал своему сочинению, — опера-балет — отсылает к традициям, сложившимся в придворном театре Франции на рубеже XVII–XVIII веков. Вершинными образцами этого жанра, как известно, считаются «Галантная Европа» А. Кампа и «Галантная Индия» Ж.-Ф. Рамо. В последующие века к опере-балету периодически обращались такие композиторы, как А. Даргомыжский («Торжество Вакха»), Д. Пуччини («Виллисы»), Н. Римский-Корсаков («Млада»), Х. В. Хенце («Театр чудес») и др.

В данном жанре вокальные и танцевальные сцены лишь на первый взгляд были равноправны по своей значимости. Хореографические компоненты зачастую всё-таки имели дивертисментный характер и носили декоративную функцию. Новый взгляд на роль танца в опере был предложен в XX веке Р. Штраусом («Саломея») и А. Шёнбергом («Моисей и Аарон»), в сочинениях которых, хотя они и не принадлежали жанру оперы-балета, хореографические эпизоды (танец Саломеи и танец вокруг Золотого тельца) наделялись концептуальным значением.

Аналогичным образом и у Нёргора танцевальные номера становятся узловыми моментами драматургии оперного спектакля. Таковы, к примеру, танец Майи из I акта, символизирующий,

⁵ «Что произошло, например, с процессом политической чистки после разоблачения Хрущёвым сталинского террора на партийном съезде 1956 года? — восклицал композитор. — Как могли люди продолжать жить с организацией, которая сделала возможными такие чудовищные извращения? Как могут сегодняшние красноречивые цифры, касающиеся риска развития рака, связанного с ежедневным воздействием радиоактивности на урановых рудниках и атомных электростанциях, не положить конец этому затянувшемуся каннибализму?» См.: Nørgård P. Programme Note... P. 223.

⁶ Brincker J. Op. cit. P. 207.

по сути, зачатие Сиддхартхи и определяющий таким образом ход всех дальнейших событий, и танец Амры из III акта, во время исполнения которого у принца закрадываются сомнения в достоверности окружающего мира⁷, что в конце концов приводит к постижению героем истины.

Обращение Нёргора к опере-балету, помимо этого, позволяло наиболее выпукло воплотить гедонизм придворной жизни Капилавасту, а также наделить театральное действие своего рода символичностью. Синтетическая природа жанра отразилась не только на сочетании в сценическом пространстве хореографии и пения, но и на распределении ролей. Например, главный герой — Сиддхартха — присутствовал на сцене в двух ипостасях: как певец (тенор) и как танцор. Роли королевы Майи и Амры предназначались исключительно для танцовщиц.

Хотя Нёргор и называет своё сочинение драмой, в действительности его опера в жанровом отношении имеет модулирующий характер. Она начинается как мистерия со всеми характерными для неё признаками: идеей избранничества, мотивом мистериального пути, основанного на концепте «жизнь — смерть — возрождение» (предполагающем не обязательно реальную смерть, но духов-

ную трансформацию⁸), единством ритуального и театрального начал. Черты мистериальности сохраняются в сочинении и в дальнейшем, но главным образом на содержательном уровне (наличие двух миров, создание модели идеального миропорядка, появление пограничных состояний сознания, формой которых выступают видения, ситуация этического выбора), тогда как оперные формы и драматургия всё больше модулируют в сторону драмы.

Опера включает три акта, озаглавленных соответственно «Утро», «Полдень» и «Вечер». Эти названия, по замыслу Нёргора, несут символическую функцию, ибо ассоциируются с разным течением времени⁹. Утро выступает метафорой начала творения, начала жизни. В связи с этим показательно, что в лексике либретто в I акте доминируют слова, связанные с семантическим компонентом света: *stråler* (лучи), *lys* (свет), *lyser* (светиться), *glans* (сияние), *stjerner* (звёзды), *sol* (солнце), *himlen* (небо), но также важную роль играет и оппозиция *glæde* (радость) — *sorg* (горе)¹⁰. Действие I акта протекает в сверхреальном, мифологическом времени, охватывающем как бы в одном моменте события прошлого, настоящего и будущего и наделённом символичностью:

⁷ Амра во время танца изображает волшебницу Мрагатрашану, которая разыгрывает историю любви молодого юноши к девушке Кайрие. Бесконечное нанизывание ролей (Амра играет Мрагатрашану, которая играет Кайрию, которая на самом деле оказывается принцессой Ширмой) заставляет Сиддхартху задуматься над вопросом, а кто играет саму Амру? Что, если всё вокруг является не тем, чем кажется на самом деле?

⁸ Подробнее об этом см.: Куранова Ю. А. Мистерия XX века: к проблеме жанровой идентификации // Исследования молодых музыковедов: сб. статей. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 110–118.

⁹ Композитор сравнивает типы времени, воплощённые в трёх актах «Сиддхартхи», с видом, открывающимся взору пассажира из иллюминатора самолёта при его приземлении: «...с высоты обзор лучше, хотя детали неясны, тогда как на уровне земли общий вид теряется, хотя детали становятся видимыми, осязаемыми и слышимыми». См.: Nørgård P. Op. cit. P. 216.

¹⁰ Здесь и далее критерием отбора слов является частота их появления в тексте.

безрадостное существование Суддходаны и Майи, молящих небеса послать им сына, зачатие Сиддхартхи, его рождение, смерть Майи и пророчество астролога. Цикличность мифологического хронотопа Нёргора отражает в многочисленных повторениях вербального и музыкального материала. В I акте доминирующие позиции занимает хор, который выступает преимущественно в роли комментатора событий (в его репликах преобладают формы третьего лица), танец Майи несёт ритуальную функцию. Всё это определяет мифопоэтические черты оперного жанра.

Полдень, ассоциирующийся с максимальным возвышением солнца над горизонтом, символизирует жизнь как таковую. Лексический строй либретто во II акте определяют слова *livet* (жизнь), *glæde* (радость), *lykke* (счастье), *fest* (торжество), *lyst* (удовольствие), ибо цель Суддходаны заключалась в том, чтобы поймать сына в «ловушку жизни», то есть привязать его к земным удовольствиям. События II акта разворачиваются в художественном времени, специфичность которого определяет композиционная симметрия. Действие начинается с противостояния Суддходаны и Праджапати, не одобряющей планов царя. “Men under hver bloms, se: rod og jord og ormes nat sorte rige — jord og orme: skjul ikke dét! Luv ikke for prinsen!”¹¹ — предупреждает Праджапати. Этим же предостережением действие заканчивается. Во II акте, в отличие от первого, ведущее значение при-

обретают диалогические сцены и ансамблевые эпизоды, хор включается лишь в конце, во время свадебного торжества. Его функция меняется, он оказывается пассивным участником событий. В хоровых высказываниях появляется личное местоимение множественного числа *vi* (мы).

Вечер в опере Нёргора выступает, с одной стороны, завершением определённого этапа жизни, а с другой, олицетворяет начало нового пути, связанного с познанием Сиддхартхой своего истинного предназначения. Лексика III акта наполнена словами, входящими в семантическое поле оппозиций сокрытости — явленности: *virkelig* — *uvirkelig* (реальное — нереальное), *synlig* — *usynlig* (видимый — невидимый), *egentlig* (на самом деле), *slør* (вуаль), *underligt* (странно), *ukendt* (неведомый), *se* (узреть), *vide* (узнать). Согласно Нёргору, события в III акте протекают в гиперреалистическом времени, отражением которого становится весьма продолжительный монолог главного героя, исполняемый после явления ему трёх «видений». В нём момент прозрения (в реальности длящийся доли секунды) предстаёт словно бы под увеличительным стеклом, поэтому точнее говорить о времени субъективном или психологическом.

Отметим, что монолог был включён композитором после премьеры оперы в Стокгольме, состоявшейся в 1983 году. Вставка была обозначена как *Formarkelse* («Затмение»). Нёргор при этом использовал текст стихотворения Адольфа Вёльфли

¹¹ «Под каждым цветком взгляни: корень, и земля, и тёмно-ночное царство червей — земля и черви: не скрывай этого! Не лги принцу!» Здесь и далее перевод фрагментов либретто с датского языка выполнен автором статьи по рукописной партитуре, размещённой на сайте Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21615/Siddharta--Per-N%C3%B8rg%C3%A5rd/> (дата обращения: 08.01.2024).

Wie ein Kind, стилистически и лексически существенно отличающийся от текста либретто Сарвига, что позволяло более отчетливо передать перемену, произошедшую в Сиддхартхе в момент открытия им неподлинности окружающего мира.

В III акте главную роль в драматургии играют монологи¹² и диалоги, благодаря чему в опере усиливаются черты драмы. Показательно, что существенно меняется и функция хора (хоровые эпизоды немногочисленны), роль которого словно бы раздваивается. С одной стороны, хор выступает в оппозиции к герою, так как персонифицируется с придворными служителями, с другой, в хоровые реплики постепенно проникают фразы Сиддхартхи с характерным для них употреблением личного местоимения единственного числа *jeg* (я), то есть хор становится транслятором мыслей протагониста.

Таким образом, жанрово-драматургические трансформации отражаются на нескольких уровнях сочинения: через лексический строй языка, посредством разных моделей времени, а также благодаря предпочтению различных оперных форм, выбранных в качестве ведущих в драматургическом развёртывании действий. Всё это даёт основание утвер-

ждать, что драматургия оперы в целом оказывается подвержена постепенному процессу интериоризации, переходу от внешне-событийного плана к внутренне-психологическому.

В композиционной структуре оперы Нёргор сочетает принципы сквозного развития с традиционными оперными жанрами. Акты не подразделяются на сцены или отдельные номера, следуя сквозному принципу строения. Тем не менее внутри этого непрерывно развёртывающегося целого возникают вполне определённые в жанровом отношении и законченные по оформленности сольные, ансамблевые и хоровые эпизоды (например, танец Майи, песня Праджапати и детей, баллада из I акта, монологи Праджапати и Сиддхартхи из II и III актов), нередко написанные в куплетных формах.

Основной конфликт оперы сосредоточен на противопоставлении двух миров — подлинного и недостоверного¹³. Его завязка осуществляется в конце I акта, когда отец Сиддхартхи решает оградить сына от неприглядных сторон жизни и воспитать его в «саду удовольствий», но против этого решительно возражает Праджапати¹⁴. Открытое столкновение противоборствующих сил (Суддходаны

¹² Отметим, что часть из них лишена оркестрового сопровождения. Прежде всего это монологи Сиддхартхи “Forunderlige Amra” («Чудесная Амра») и “Disse toner så triste” («Эти звуки так печальны»), прерывающие танец Амры и служащие важными драматургическими моментами на пути постижения принцем истины, а также заключительный монолог Праджапати “Så er det sket, dét som jeg frygted” («Случилось то, чего я так боялась»), сопровождаемый альтом соло. Аскетизм звучания позволял композитору полнее передать драму одиночества и отчаяния.

¹³ «Фальшь дворцовой жизни — суть оперы!», — указывал Нёргор. См.: Nørgård P. Kvalmemusik? // Dansk Musik Tidsskrift. 1983–1984. ÅRGANG 58. Nr. 6. P. 312–313.

¹⁴ Её короткий монолог опирается на следующий текст: “Sorgen har ramt os på glædernes dag: døden har ramt som en hævn for vor synd: det er ondt, perverst at skille lyst fra nød og død, giv de svage fri, de gamle, det er ikke for sent” («Печаль поразила нас в день радости: смерть поразила как возмездие за наш грех. Это зло, извращение — отделять удовольствие от горя и смерти. Освободи слабых, старых, пока не слишком поздно»).

и Праджапати) происходит в начале II акта, временным «победителем» из которого выходит раджа. В дальнейшем конфликт протекает в завуалированной форме. Его выражением в конце II акта становится свадебное торжество, которое, согласно ремарке Нёргора, должно иметь неоднозначную сценическую реализацию, балансируя между праздником и кошмаром (*mareridt*). В III акте конфликт скрыто содержится в рассказе Гандарвы и танце Амры, представляющих собой не что иное, как «текст в тексте». Благодаря этому умножается искусственность и без того поддельного мира, а границы между иллюзией и реальностью окончательно утрачиваются. Несмотря на свой латентный характер, конфликт обостряется благодаря вовлечению в него новых действующих лиц — придворного астролога Аситы, сомнения которого в успехе искусственно смоделированной жизни не остаются незамеченными Сиддхартхой, поэтессы Гандарвы и танцовщицы Амры, чьи развлекательные представления наводят принца на определённые размышления. Развязкой конфликта выступает монолог Сиддхартхи из III акта, выстроенный на тексте А. Вёльфли.

Большая часть событий оперы разворачивается в рамках ложной картины мира, олицетворением которой выступает Суддходана и его дворец. Аутентичная сфера в первую очередь ассоциируется с Праджапати, которая неоднократно

и безуспешно предостерегает раджу о последствиях обмана. В этой связи конфликт достоверного и недостоверного, по справедливому замечанию Й. Бринкера, получает дополнительный ракурс, демонстрируя столкновение «различных когнитивных миров — мужского, основанного на власти, и женского, основанного на сопереживании»¹⁵. Датский исследователь подчёркивает, что вследствие этого в «Сиддхартхе» принципиально меняется тип женского персонажа. Если в прежних музыкально-театральных работах Нёргора доминировал архетип «вечно-женственного» с явным уклоном в сторону *la femme fatale*¹⁶, то теперь женский образ приобретает «этическое измерение»¹⁷.

Двоемирие — типичная черта романтической поэтики, казалось бы, свидетельствующая о неоромантических тенденциях творчества Нёргора. Однако речь в данном случае идёт не о противопоставлении мечты (идеала) и действительности, в результате которого герой отчуждается от мира, но об иллюзорности, искусственности, недостоверности той реальности, в которой существует большинство людей. Поставленная Нёргором в 1970-е годы проблема, по существу, отразила, а скорее, даже предвосхитила актуальные темы постмодернистской культуры конца XX столетия, связанные с виртуальной реальностью, семантикой возможных миров, неомифологизмом, картиной мира, временем и пространством¹⁸.

¹⁵ Brincker J. Op. cit. P. 209.

¹⁶ Женщина у композитора зачастую выступала объектом сексуального желания. Таковы невесты в балете *Den unge mand skal giftes* («Молодой человек решает жениться», 1964), гетера Ишара в опере «Гильгамеш» (1971–1972).

¹⁷ Brincker J. Op. cit. P. 208.

¹⁸ В киноискусстве наиболее ярким и доступным их воплощением стал фильм «Матрица» (1999, реж. Л. и Э. Вачовски), приобретший культовый статус.

Конфликт подлинного и недостоверного миров получил специфическое выражение на музыкальном уровне. Отметим, что период творчества Нёргора, приходящийся на 1970-е годы, исследователи именуют иерархическим¹⁹. Бесконечная серия, открытая композитором в конце 1950-х годов, надолго определила его композиционные стратегии. Она обладала фрактальными свойствами и иерархичностью, наиболее очевидными при её реализации в горизонтальном измерении (на мелодическом уровне, в соотношении фактурных голосов), что побудило Нёргора с этих же позиций исследовать и другие параметры музыкального языка. «Сиддхартхе» предшествовали опера «Гильгамеш» (1971–1972) и Третья симфония (1972–1974), в процессе работы над которыми композитор обнаружил возможности иерархической организации ритма при помощи золотого сечения и гармонии на основе обертоновых рядов.

Музыка «Сиддхартхи» также опирается на иерархические структуры. Её интонационным источником является бесконечный ряд, на основе которого создаются непохожие друг на друга темы. Частично принципы своей работы Нёргор раскрыл в программной заметке, составленной для премьеры оперы²⁰. Так, одним из важнейших приёмов в создании новых тем стал метод фильтрации бесконечного ряда, обозначенный самим композитором как *wavelength* (длина

волны). Процедура предусматривала извлечение тонов из бесконечно развертывающейся серии по систематическому принципу. Например, открывающая I акт «дворцовая музыка» (название самого Нёргора) возникла на основе извлечения каждого третьего тона, песня Праджапати и детей — каждого 15-го, баллада — каждого 45-го, тема пророчества — каждого 75-го тона. Отметим, что подобная операция не является новаторской по своей сути. Сходным образом создавал производные ряды Альбан Берг в своей опере «Лулу»²¹.

Нёргоровской музыке при этом оказываются присущи тональные черты. Это связано, с одной стороны, с особенностями строения серии, основанной на постепенном интервальном расширении, но периодически возвращающейся к исходному тону. С другой стороны, тональные ассоциации обусловлены реализацией в музыкальной ткани обертоновых рядов. Таково, например, начало оперы. Его тональной опорой служит *A dur*. Утончённость звучания оркестровки во многом определяют тембры фортепиано, арфы, вибрыфона и кроталлов. При этом импрессионистическая звукопись достигается благодаря противопоставлению нижних (основанных на более широких консонантных интервалах) и верхних (сливающихся в кластеры) обертонов. Связь же образа дворца с обертоновым звукорядом в каком-то

¹⁹ Периодизация творчества композитора предложена в статье: Bonde A., Nielsen R. Per Nørgårds musikalske univers // *Col Legno*. 1997. P. 499–536.

²⁰ Размещена в книге: Per Nørgårds kompositioner. Kronologisk værkfortegnelse 1949–2015. Udgivet af Per Nørgård & Ivan Hansen. Copenhagen: Det Kgl. Bibliotek & Ivan Hansen, 2022. 598 p.

²¹ Более подробно об этих методах см.: Окунева Е. Г., Крапивина Д. Е. Многообразие единства: о способах преобразования высотных рядов в серийной и сериальной музыке // *Opera musicologica*. 2017. № 3. С. 21–50.

смысле оказывается символичной, выступая отражением патриархального устройства Капилавасту.

Ключевой темой I акта можно считать тему баллады (пример № 1). Её интонации в дальнейшем пронизывают сольные реплики придворного астролога Аситы, предсказывающего будущее принца Сиддхартхи. Поскольку данная тема получена посредством достаточно широкой «длины волны» (каждый 45-й тон), все остальные темы I акта (песня Праджapati и детей, танец Майи и др.) так или иначе включают в себя её интонации. В примерах № 2 и 3 эти ноты для наглядности обведены кружочками. Таким образом, тема баллады в скрытом виде как бы уже содержится в каждой из тем, что свидетельствует о предопределённости и неизбежности всех происходящих событий.

Пример № 1 П. Нёргор. «Сиддхартха». I акт.
Тема баллады (хор)
Example No. 1 Per Nørgård. *Siddharta*. Act I.
The Theme of the Ballad (chorus)

sotto voce

Man can væ-re dron-ning og ha' sorg. Grå-den ris-ler midt i kon-gens borg.

Пример № 2 I акт. Песня Праджapati и детей
Example No. 2 Act I. The Song of Prajapati and Children

Prajapati Børnekor

Se: Ma-yas-tår så e-ne skomt hun har en mând. Er da en blomst a-le-ne i sin blom-ster-stand. Hun fin-der in-gen glee-de un-der hjer-tets skat. Hor e-vig he-den sum-ner om os, den-ne nat. Sor-gen, sorgen ges-ter al-le, in-gen kan gå fri.

Пример № 3 I акт. Танец Майи
Example No. 3 Act I. The Dance of Maya

Как уже отмечалось, конфликт двух миров — достоверного и недостоверного — находит непосредственное отражение в самой музыке. В своих композиционных стратегиях Нёргор исходил из того, что искусственно выстроенную Суддходаной реальность следует воспринимать как вмешательство в «естественную иерархию, сделанную ещё более строгой благодаря тому, что “красивое” стало ещё красивее, а “уродливое” было просто спрятано в подземельях дворца»²². Композитор при этом стремился, чтобы «искривлённость» нового мира оказалась как предельно осязаемой, так и привлекательной для слушателя. Для этого, по его собственным словам, он прибегнул к приёму «соединения знакомого (и безопасного) с незнакомым (и волнующим)», который реализовал на стилистическом и языково-техническом уровнях. В чисто техническом отношении речь идёт о ритмической трансформации и об изменении метрической акцентуации повторяющихся мотивов и тем. Например, мелодическая линия в партиях персонажей членится композитором на небольшие сегменты, которые при повторении наделяются новым ритмом (пример № 4), а иногда в интонационно и ритмически сходных фрагментах смещаются сильные доли (пример № 5).

²² Nørgård P. Programme note... P. 218.

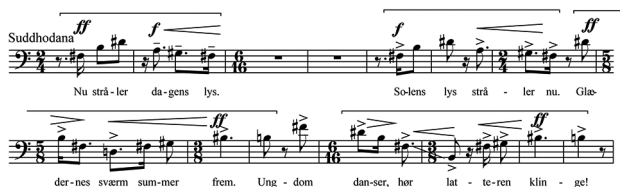
Пример № 4 II акт. Диалог Сиддхартхи и Суддходаны (литера J), реплика Суддходаны "Så lev da end nu stærkere"

Example No. 4 Act II. Dialogue between Siddharta and Śuddhodana (rehearsal letter J), Śuddhodana's Reply "Så lev da end nu stærkere"



Пример № 5 II акт. Монолог Суддходаны "Nu stråler dagens lys" (литера C)

Example No. 5 Act II. Śuddhodana's Monologue "Nu stråler dagens lys" (rehearsal letter C)



В I акте данный приём используется в отношении лишь двух тем — песни Праджапати и танца Майи. Как видно из примеров № 2 и 3, в их основе лежит, по сути, одна и та же мелодия. В танце она более хроматизирована за счёт полутоновых сдвигов, изменяющих качество интервалов (например, большие секунды и терции становятся малыми). Пунктиры и синкопы придают музыке танца оргиастический характер, тогда как в песне ритмический рисунок более простой и незатейливый. Следующие друг за другом песня и танец, согласно Нёргору, оказываются взаимосвязаны по принципу импульса и действия.

Во II и III актах приём сочетания «знакомому с незнакомым» является основополагающим. Смена акцентуации и ритмические преобразования интонационно неизменных (или незначительно варьированных) тем создают, по мысли композитора, иллюзию изменений. Не-

подлинность, таким образом, выражается прежде всего на метроритмическом уровне, то есть связывается с временной стороной музыки.

«Искривлённость» искусственного мира Нёргор воплощает и иным способом. Во II акте восходящие обертоновые ряды соединяются в одновременности с нисходящими унтертоновыми (см., например, партию струнных в литере F из II акта). Ряд тем, точнее мотивов, аналогичным образом выстраивается в зеркальном обращении либо ракоходе (см. пример № 6). Таким образом, перевернутость мира находит отражение в рамках имманентно музыкальной структуры текста.

Пример № 6 а II акт, т. 1–2
Example No. 6 а Act II, mm. 1–2



Пример № 6 б II акт, т. 25–26
Example No. 6 б Act II, mm. 25–26



Пример № 6 в III акт, рассказ Гандарвы
Example No. 6 в Act III, Gandarva's Story



Разницу между достоверной (I акт) и недостоверной (II и III акты) реальностью Нёргор даёт почувствовать и на уровне стилистики. В музыку II и III актов он включает элементы поп-музыки, проявляющиеся прежде всего в простых мелодических и гармонических оборотах, танцевальности и ритмично-

сти. Ориентация на область массовой культуры, ассоциирующейся с жизнью гедонистической, но при этом насквозь фальшивой²³, помогает слушателю воссоздать уже знакомую ему по средствам массовой информации картину «косметической» действительности.

Наиболее сложной со стилистической и композиционно-технической точки зрения оказалась работа над сценой, в которой Сиддхартхе открывалась истина, поскольку реальность, представшая перед принцем во всей подлинности, *сквозь призму его сознания*, была вовсе не тождественна тому миру, подлинность которого в I акте зритель устанавливал сам, отвлечённо от личности протагониста. В первой версии оперы Нёргор предоставлял возможность слушателю самому вообразить, что должен почувствовать герой в момент прозрения (Сиддхартха молча покидал сцену). Однако это решение вызвало критику после стокгольмской премьеры оперы. Так, Йенс Бринкер отмечал, что иерархическая музыка Нёргора прочно связывалась с иллюзией и идеологией, в рамках которых воспитывался Сиддхартха, и не давала «новой аутентичной идиомы», которая показывала бы отделённость принца от его прошлого, чтобы «построить новое, духовное мировое господство в качестве основателя религии»²⁴. Поэтому в 1984 году, как

уже упоминалось, композитор добавил *Formarkelse*.

В монологе осуществляется резкий стилистический и композиционно-технический разрыв со всем предшествовавшим материалом. Нёргор отказывается от иерархической системы, определявшей его способы сочинения и рождавшей до некоторой степени «идеализированную» музыку. Так, музыка монолога Сиддхартхи опирается на атональность, она насыщена скачками на широкие диссонантные интервалы (нередко больше октавы) и всевозможными глиссандо. В отличие от прежних кантиленных высказываний героя, обладавших чертами песенности и танцевальности, она лишается связей с какими-либо жанровыми прототипами. Декламационная взвинченность здесь находится на грани исполнительских возможностей. Монолог завершается нисходящей хроматической гаммой, которая станет характерной идиомой музыкального языка Нёргора в так называемый период Вёльфли, последовавший за «Сиддхартхой»²⁵. Стремясь выразить «экзистенциальную тошноту»²⁶ героя, композитор прибегает к таким приёмам, которые могли бы адекватно передать физиологические проявления, свойственные данному состоянию (дезориентация, нарушение равновесия). Монолог пронизан постоянными темповыми ускорениями и замедлениями, переменными метрами

²³ Напомним, что популярность поп-музыки зачастую зависит не от вокальных данных певца и способностей композитора, а определяется сугубо вторичными факторами, такими как сексуальная привлекательность и скандальная репутация, причём последняя подчас намеренно фабрикуется самими звёздами с целью привлечения внимания.

²⁴ Brincker J. Op. cit. P. 211.

²⁵ Хроматическую гамму композитор сравнивал с образом катастрофы. См.: Jensen J. The Great Change: Per Nørgård and Adolf Wölfli // The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays / ed. by Anders Beyer. London: Scholar Press, 1996. P. 11.

²⁶ Nørgård P. Kvalmemusik?.. P. 313.

и полиритмией, создающими эффект «качающегося пола»²⁷.

Таким образом, жанровую и драматургическую специфику оперы определяет её «модулирующий» характер. По мере развёртывания мистерия превращается в драму, мифологическое время сменяется психологическим, а драматургические приёмы направлены на постепенную интериоризацию музыкально-театрального пространства. Произведение не просто синтезирует в себе разные жанровые признаки и драматургические процессы, но именно «двигается» от одного полюса к другому.

Специфичность авторской концепции на самом деле была обусловлена глубокими изменениями, наметившимися в художественно-эстетическом мировоззрении Нёргора. Опера «Сиддхартха» обозначила переломный пункт в его творчестве. В 1979 году, по завершении сочинения, композитор пережил серьёзный художественный кризис. Увлечённость Нёргора иерархическим принципом в 1970-е годы была так велика, что в конце концов превратилась для него, по меткому выражению Й. Бринкера, в «философию жизни»²⁸. Музыка рассматривалась им как отражение природы (трактуемой как дух, а не материя), базировавшейся на законах

саморегуляции и самосохранения и отрицавшей любые исторические изменения. В своих высказываниях датский мастер нередко апеллировал к феномену музыкальной экологии, актуализировавшейся во второй половине XX века и составившей фундамент эстетической концепции ряда европейских авторов, среди которых наиболее крупной фигурой является Сальваторе Шаррино (см., например: [5]). В 1973 году музыкальный критик Пол Нильсен в открытом письме, опубликованном в *Dansk Musik Tidsskrift*, обвинил композитора в реакционном метафизическом идеализме, граничащем с солипсизмом. Он отметил, что «органическое» мышление ведёт к опасному отказу от диалектики, лишая музыку «необходимого фермента критики — отрицания», поэтому Нёргора Нильсен сравнил со светским священником, «...который приносит отчаявшемуся человечеству утешение, воображаемое отпущение грехов и обещание внутреннего спасения вместо того, чтобы призывать к раздаче хлеба, воды и реальной материальной жизни»²⁹. И хотя в ответном письме, размещённом в том же номере *Dansk Musik Tidsskrift*³⁰, композитор отрекся от подобных трактовок, указывая, что его взгляды были неверно истолкованы³¹, время показало, что

²⁷ Ibid.

²⁸ Brincker J. Op. cit. P. 203.

²⁹ Nielsen P. Åbent brev til Per Nørgård // *Dansk Musik Tidsskrift*. 1973–1974. ÅRGANG 48. Nr. 1. P. 10.

³⁰ См.: Nørgård P. Svar til Poul Nielsen // *Dansk Musik Tidsskrift*. 1973–1974. ÅRGANG 48. Nr. 1. P. 12–14.

³¹ Нёргор подчеркивал, что его композиционный метод в основе своей диалектичен, поскольку выстроен на противоречии между рационально организованным материалом, данным природой, и индивидуальной волей автора, вмешивающегося в этот материал и редактирующего его. Очевидно, что рассуждения Нёргора оставались в границах композиторской практики, тогда как критика Нильсена касалась прежде всего философско-эстетической позиции датского мастера.

доля истины в критике Нильсена существовала, поскольку иерархическая система композиции завела Нёргора в тупик. Вечный и неизменный иерархический мир как в композиционно-техническом, так и эстетическом плане основывался на принципе самоподобия и не оставлял композитору иной возможности, кроме бесконечного самоповторения.

Выходом из кризиса для Нёргора стало знакомство с творчеством швейцарского художника-шизофреника Вёльфли, которое указало ему новые пути развития. В этом свете опера «Сиддхартха» приобретает некий автобиографический отблеск, хотя отождествление Нёргора

с основателем новой религии, безусловно, может показаться кому-то не только преувеличенным, но и шокирующим. В действительности речь идёт об опыте композиторской саморефлексии, характерной для многих художников в данный период времени. Сюжет оперы можно трактовать метафорически как выход из плена собственных эстетических убеждений и заблуждений. Опера оказалась не только «впечатляющим завершением великого периода творчества Нёргора, но и началом новой эпохи»³². И в этом отношении значение «Сиддхартхи» для творчества композитора трудно переоценить.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Окунева Е. Г. Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14, вып. 4. С. 646–673. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>
2. Wiener B. Per Nørgård's Tragic Vision: A Comparison of *Gilgamesh* (1972) and *Nuit des hommes* (1996) // Cambridge Opera Journal. 2023. Vol. 35, Issue 3, pp. 224–258. <https://doi.org/10.1017/S0954586723000150>
3. Окунева Е. Г. *Sounds Like You* Бенга Сёренсена как феномен современного музыкального театра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 62–76. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.062-076>
4. Сусидко И. П., Луцкер П. В., Пилипенко Н. В. Опера в зеркале российской научной периодики последних пяти лет // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 142–164. (На рус. и англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164>
5. 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. <https://doi.org/10.25791/musicology.05.2020.1127>

³² Brincker J. Op. cit. P. 212.

References

1. Okuneva E. G. The Symphonic Work by Per Nørgård: The Trajectory of the Genre's Development. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*. 2023. Vol. 14, No. 4, pp. 646–673. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>
2. Wiener B. Per Nørgård's Tragic Vision: A Comparison of *Gilgamesh* (1972) and *Nuit des hommes* (1996). *Cambridge Opera Journal*. 2023. Vol. 35, Issue 3, pp. 224–258. <https://doi.org/10.1017/S0954586723000150>
3. 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.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.062-076>
4. Susidko I. P., Lutsker P. V., Pilipenko N. V. Opera as Reflected in Russian Academic Periodicals of the Last Five Years. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 142–164. (In Russ. and English.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164>
5. 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.) <https://doi.org/10.25791/musicology.05.2020.1127>

Информация об авторе:

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

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 09.01.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 30.01.2024

Принята к публикации / Accepted: 02.02.2024

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.068-080>

EDN: EOKWNY



Повесть А. Чехова «Чёрный монах» как объект композиторской рефлексии (на примере одноимённой оперы А. Курбатова)

Александр Иванович Демченко¹, Динара Махмадовна Дисенова²

^{1,2}*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
г. Саратов, Российская Федерация*

¹*alexdem43@mail.ru*✉, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

²*shoniezovadm@sarcons.ru*, <https://orcid.org/0009-0006-8898-6629>

Аннотация. В статье рассматривается литературное наследие А. Чехова в музыкальной интерпретации отечественных композиторов. Основным материалом для изучения стала поздняя чеховская повесть «Чёрный монах» и её оперная версия, созданная молодым российским композитором Алексеем Курбатовым. Загадочность создания и музыкальность рассказа послужили поводом для исследований многих литературоведов и музыковедов. Особое место в этом ряду занимает научный труд Н. Фортунатова «Музыкальность чеховской прозы», в которой исследователь трактует структуру повести как сонатную форму. Авторы данной статьи рассматривают оперный текст А. Курбатова, используя метод сравнительного литературно-музыкального анализа, и показывают, как структура оперы, её музыкальные темы, характеристика образов коррелируют со скрытой музыкальной формой чеховской прозы. Этому способствует и избранный композитором жанр — литературная опера, сохраняющая оригинальный текст и канву сюжета.

Ключевые слова: А. Чехов, опера, литературная опера, А. Курбатов, «Чёрный монах»

Для цитирования: Демченко А. И., Дисенова Д. М. Повесть А. Чехова «Чёрный монах» как объект композиторской рефлексии (на примере одноимённой оперы А. Курбатова) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 68–80.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.068-080>

Musical Theater

Original article

Anton Chekhov's Novelette *The Black Monk* as an Object of Compositional Reflection (on the Example of the Eponymous Opera by Alexei Kurbatov)

Alexander I. Demchenko¹, Dinara M. Disenova²

^{1,2}*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russian Federation*

¹*alexdem43@mail.ru*✉, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

²*shoniezovadm@sarcons.ru*, <https://orcid.org/0009-0006-8898-6629>

Abstract. The article examines Anton Chekhov's literary heritage in the musical interpretation by Russian composers. The main material for study was formed by Chekhov's novelette written in his late period and its opera version created by the young Russian composer Alexei Kurbatov. The enigmatic circumstances of the creation and the musical qualities of the short story served as the occasion for research by numerous literature and music scholars. A special place in this category is taken up by Nikolai Fortunatov's scholarly work *Muzykal'nost' chekhovskoi prozy* [*The Musical Qualities of Chekhov's Prose*], in which the researcher interprets the structure of the novelette as that of a sonata form. The authors of the present article examine Kurbatov's operatic text making use of the method of a comparative literary-musical analysis and show how the structure of the opera, its musical themes and characterization of the images correlate with the hidden musical form of Chekhov's prose. This is also aided by the genre chosen by the composer — a literary opera that preserves the original text and the outline of the plot.

Keywords: Anton Chekhov, opera, literary opera, Alexei Kurbatov, *The Black Monk*

For citation: Demchenko A. I., Disenova D. M. Anton Chekhov's Novelette *The Black Monk* as an Object of Compositional Reflection (on the Example of the Eponymous Opera by Alexei Kurbatov). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 68–80. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.068-080>

К тому, что определяют дефиницией «литературная опера»¹, в последнее время возник достаточно устойчивый интерес как со стороны всё чаще обращающихся к данному жан-

ру композиторов, так, соответственно, и в среде учёных, разрабатывающих вопросы его теории и практики. Помимо изучения общих закономерностей музыкального процесса в данной сфере (одна

¹ Возникновение термина связывают с именем выдающегося немецкого учёного Карла Дальхауза (1928–1989) и его книгой «Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte» («От музыкальной драмы к литературной опере: очерки новейшей истории оперы», 1983). Изначально учёный представил данный термин в докладе на симпозиуме, посвящённом проблемам литературы в Schloss Thurnau в 1980 году. На этой конференции К. Дальхауз дал краткое определение литературной опере, в которой словесный текст литературного первоисточника воспроизводится в опере «как он есть».

из показательных работ — «Литературная опера: к проблеме жанровой дефиниции» [1]), совершенно необходимым на нынешнем этапе становится анализ конкретных произведений, написанных современными композиторами, что создаёт базис для полномасштабного научного осмысления формирования типологических контуров литературной оперы и её эволюции. В этом направлении в отечественном музыковедении пока наблюдаются только единичные опыты [2; 3]. Отдельное, причём творчески весьма продуктивное русло жанра связано с активным привлечением чеховского литературного наследия, чему, естественно, посвящено немало специальных статей [4; 5]. Предлагаемый материал сложился именно на пересечении отмеченных направлений исследовательского поиска: отдельно взятое произведение, основанное на известном чеховском сюжете.

Как показывают исследования последних лет, оперы по произведениям А. Чехова стоят особняком в претворении жанра литературной оперы в творчестве отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI века. Среди музыкально-театральных сочинений по А. Чехову выделяются «Свадьба» А. Холминова (1977), оперный диптих «Цветы запоздалые» (1979) и «Мошенники поневоле» (1984) Е. Гохман, «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского (1999)², «Вишнёвый сад» Н. Мартынова (2004–2008), камерные оперы «Беззащитное существо» (1996), «Ведьма» (1998), «Медведь» (2006–2013) В. Ходоса и «Юбилей» (2001), «Медведь» (2007)

С. Кортеса. Подобная интенсивность обращения к произведениям А. Чехова, помимо их прочих художественных достоинств, во многом объясняется присущей им ярко выраженной музыкальностью.

В целом можно говорить о двух уровнях музыкальности в творчестве А. Чехова — *эксплицитном* (где музыкальная образность привносится извне) и *имплицитном* (где влияние музыкальности имеет *глубинный структурообразующий характер*). Вполне естественно чеховская музыкальность объясняется и с позиции трёхуровневой масштабно-иерархической системы музыкального восприятия Е. Назайкинского, включающей в себя тембро-фактурный (фонический), интонационно-лексический (синтаксический) и композиционный уровни.

Первые два уровня указывают на особое музыкальное чувство, присущее писателю, который с большой художественной силой выражения создаёт целые музыкально-звуковые картины в своих литературных сочинениях. Композиционный же уровень музыкальной поэтики Чехова, согласно системе Е. Назайкинского, на наш взгляд, связан с цельной и абсолютно логической структурой произведений писателя, о которой проницательно заметил Л. Толстой: «Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде. Чехов — несравненный художник. Да, да, именно несравненный... у Чехова своя особенная форма»³.

Музыкальность стиля А. Чехова в полной мере рассмотрена в исследованиях его последней повести «Чёрный монах».

² Опера написана на основе нескольких пьес А. Чехова: «Три сестры», «Чайка», «Дядя Ваня».

³ Цит. по: Фортунатов Н. М. Музыкальность чеховской прозы // Пути исканий: о мастерстве писателя. М.: Советский писатель, 1974. С. 111.

Написанная в зрелый период творчества писателя, она до сих пор привлекает к себе внимание многих исследователей, порождая большое количество различных интерпретаций.

Повесть писалась летом 1893 года в имении Чеховых в Мелихово. С точки зрения своего содержания она удивительным образом актуализирует все три уровня своеобразной музыкально-поэтической системы А. Чехова. Примеры фонического уровня проявляются в «звуковых» описаниях сада, парка и окружающей героя природы. Для иллюстрации этой особенности писательской манеры приведём отрывок из первой главы повести «Чёрный монах»: «Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши»⁴.

Интонационно-лексический уровень опредмечен через упоминание конкрет-

ного музыкального сочинения в «Чёрном монахе» — это серенада «Валахская легенда» итальянского композитора Г. Брага. Очевидность музыкально-композиционного уровня связана с известным высказыванием Д. Шостаковича о сонатности чеховской повести. В 1960 году в статье «Самый близкий» композитор признаётся: «Многие чеховские произведения музыкальны по своему построению. Повесть “Чёрный монах” я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме»⁵.

Впоследствии эта мысль послужила основой для работы нижегородского литературоведа Н. Фортунатова «Музыкальность чеховской прозы»⁶, в которой подробно проанализирована структура чеховского «Чёрного монаха» с точки зрения претворения в ней черт сонатности.

Как известно, в XX веке повесть «Чёрный монах» могла послужить источником для оперы Д. Шостаковича. В архиве композитора сохранился эскизный план оперы, датированный 1972 годом⁷. В наше время повесть получила воплощение в одноимённой опере московского композитора Алексея Курбатова⁸.

Оперу «Чёрный монах» Курбатов написал в 2009 году, а в 2014 состоялось

⁴ Чехов А. П. Чёрный монах // Чехов А. П. Полное собрание сочинений. В 18 т. Т. 8. М.: Наука, 1977. С. 226–227.

⁵ Цит. по: Фортунатов Н. М. Указ. соч. С. 107–108.

⁶ Там же.

⁷ Подробнее об этом см.: Будаева Е. «В опере всё должно быть в движении» // Трибуна молодого журналиста: Музыкальная газета студентов Московской консерватории. 2004. № 7.

URL: <http://tribuna.mosconsv.ru/?p=2893> (дата обращения: 01.02.2024).

⁸ Алексей Курбатов (р. 1983) — российский композитор, пианист, педагог, лауреат международных конкурсов. Окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано доцента Ю. Лисиченко и профессора М. Воскресенского, занимался композицией у Т. Хренникова, Т. Чудовой и Е. Терегулова. Диапазон произведений московского композитора весьма широк — от камерных произведений и различных переложений до масштабных симфонических полотен и опер. В своём творчестве продолжает развивать классические традиции мировой музыки. В настоящее время преподаёт в Московской консерватории, активно концертирует как пианист.

её первое исполнение в рамках Международного фестиваля «Опера априори» (г. Москва).

По жанровой принадлежности сочинение можно отнести к разновидности литературной оперы. Музыкавед Г. Заднепровская в своей статье «Литературная опера в теории Карла Дальхауза» (2017) выделила следующие отличительные черты литературной оперы: направленность эстетики «литературной оперы» на «разговорный театр» (это означает, что «...в соотношении словесного и музыкального текстов важно не отражение первого в деталях второго, а создание средствами музыки определённой сценической ситуации и общего аффекта»)⁹ и недопустимость полного исключения основных элементов драматургии словесного источника.

Первая черта указывает на то, что истоки литературной оперы коренятся в традициях итальянской оперы XVII века *drama per musica*. По этому поводу британский музыковед Джеффри Чу пишет: «При такой интерпретации любая литературная опера должна быть автоматически скомпрометирована отношениями, которые она устанавливает между текстом и музыкой: литературная опера становится жанром, в котором музыка, по сути, терпит поражение в древней битве со словом, становясь добровольным рабом канонического текста»¹⁰.

Отметим, что на протяжении всего исторического пути становления оперы первенство отдавалось разным её составляющим. Музыкавед И. Сусидко справедливо отмечала два фактора, влиявших на «гармоничную прилаженность разных искусств в опере»¹¹: во-первых, «...во внутренней структуре оперного жанра имелся некий главный, центральный элемент, “стержень”, который и обеспечивал целостность данной системы, создавая основу для взаимодействия других искусств»¹²; во-вторых, за время существования оперы этот центральный элемент периодически менялся, «...лидерство имели разные искусства. И облик оперного представления определял главным образом то поэт, то декоратор, то композитор, то певец»¹³.

Второй отличительный признак связан с последовательным воплощением в опере сюжета выбранного литературного источника.

Иной, этимологический, ракурс понятия «литературная опера» представил лингвист О. Панагл. Его внимание сосредоточивается на семантике двух частей слова *Literaturoper*: «В то время как *Oper* (опера) в значительной степени однозначно используется в немецком языке, а также в романской зоне охвата, существует по крайней мере два направления понятийной интерпретации для части “*Literatur*”. Первое обозначает всю литературу культурного языка в це-

⁹ Заднепровская Г. В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2, № 3. С. 186.

¹⁰ Chew G. “*Literaturoper*”: A Term Still in Search of a Definition // *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university*. H, *Řada hudebněvědná*. 2009. Vol. 56–57, Issue H42–43. P. 6.

¹¹ Сусидко И. П. Синтез искусств в опере: иллюзия или реальность // Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 169.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 170.

лом эпохи или одной дисциплины, другое означает в узком смысле область поэзии, художественной литературы»¹⁴. Придерживаясь правил языка, исследователь относит выражение «литературная опера» к типу так называемых сложных слов (*Determinativkomposita*), в которых первый элемент определяет и задаёт содержание второго звена. К примеру, барочная опера указывает на эпоху становления, художественная опера относится к предмету и постановке вопроса сюжета. «Для выражения “литературная опера”, — поясняет О. Панагл, — этот лингвистический вывод означает, что переменная внутренняя структура соединения и семантическая область действия первого элемента не дают точных аргументов “за” использование термина». Отсюда автор предлагает рассматривать литературную оперу «как жанр, не имеющий определённого терминологического аппарата»¹⁵.

Рассуждения О. Панагла, на наш взгляд, важны для понимания литературной оперы. В научной среде сложилась «модель объяснения посредством охватывающих законов», созданная в 1948 году двумя немецкими учёными К. Гемпелем и П. Оппенгеймом (логика объяснения Гемпеля — Оппенгейма). Согласно ей, существуют единичные высказывания, не универсальные, которые описывают начальные условия, и суждения, расшифровывающие объясняемый феномен. Опираясь на данную теорию, О. Панагл советует различать прототипический, приоритетный и смешанный варианты понимания лите-

ратурной оперы. Исходя из размышлений исследователя, можно дать следующую характеристику данным разновидностям:

– *прототипический* вариант литературной оперы предполагает частичное или полное воспроизведение текста литературного первоисточника «как он есть» с последовательным развёртыванием фабулы литературного произведения;

– *приоритетный* вариант также исходит из частичного или полного воспроизведения текста в его оригинальном виде, но допускает композиторское переосмысление драматургии литературного источника;

– *смешанный* вариант основывается на «методе комбинаторики текстов» (Е. Ручьевская), то есть подразумевает частичное использование оригинального текста и его переработку, допускающую композиторское переосмысление драматургии литературного источника.

Необходимо отметить, что во всех значениях именно слово, вербальный текст в опере выступает как «субстрат» музыки, становясь структурным элементом в композиции целого. И всё же литературная опера, несмотря на все нападки, отвечает основным признакам оперы, так как включает вокализацию сценического текста; ритмизацию оперного действия; симфонизацию динамического раскрытия музыкального содержания¹⁶.

Опера А. Курбатова — один из немногих случаев, когда текст литературного первоисточника практически полностью сохраняется в оперной партитуре.

¹⁴ Panagl O. Literaturoper: Terminologische und semantische Überlegungen eines Linguisten // Sborník prací Filozofické fakulty brněnské. H, Řada hudebněvědná. 2007–2008. Vol. 56–57, Issue H42–43. P. 20.

¹⁵ Ibid. P. 24.

¹⁶ См.: Ферман В. Основы оперной драматургии // Оперный театр: статьи и исследования. М.: Музгиз, 1961. С. 7.

Исходя из предложенной выше типологии, она относится к приоритетному типу литературной оперы. В основу оперного либретто, автором которого выступил сам композитор, положены все чеховские диалоги главных героев.

В опере семь картин, составляющих основу двух действий. Композитор вводит некоторые сокращения, пропуская IV и VI главы повести.

Соответствие глав повести картинам оперы зафиксировано в приводимой ниже таблице.

Решение исключить из оперного действия IV главу связано с желанием композитора заострить внимание на образе главного героя и его отношениях с «чёрным посланником». А пропуск VI главы объясняется превалированием в ней повествовательной части (рассказывающей о свадебных хлопотах) и отсутствием сюжетной событийности.

По музыкальному языку опера А. Курбатова близка романтической и поздне-

романтической традиции (в духе П. Чайковского, Р. Вагнера и Р. Штрауса). Кроме того, сам композитор отмечает влияние монооперы Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» по мотивам одноимённой повести Н. Гоголя.

В структурном плане «Чёрный монах» А. Курбатова представляет собой композицию со сквозным развитием. Исключая традиционные оперные формы в виде дуэтов, арий, ансамблей или речитативов и создавая как бы «омузыкаленный литературный текст», опера находится в русле современных трансформаций классической оперы.

Можно отметить, что в сочинении вообще нет привычного сценического действия. Скорее её можно назвать оперой *внутреннего психологического* состояния. Как говорил сам композитор: «В то время как Чехов описывает события отстранённо и объективно, я попытался средствами музыкальной выразительности сместить акцент на *внутренний мир* Коврина —

Таблица 1. Соответствие структуры оперы А. Курбатова и рассказа А. Чехова

Table 1. The Correspondence of the Structure of Alexei Kurbatov's Opera with Anton Chekhov's Novelette

Повесть А. Чехова	Опера А. Курбатова
I глава — экспозиция образов Тани, Егора в диалогах с Ковриным	ДЕЙСТВИЕ I 1 картина — экспозиция образа Тани 2 картина — экспозиция образа Егора
II глава — пересказ легенды о Монахе, первая встреча с ним	2 картина
III глава — разговор с Ковриным, мысли о Монахе	3 картина
V глава — беседа Коврина и Монаха в парке	4 картина
VII глава — вторая беседа с Монахом в квартире, приведшая к лечению	ДЕЙСТВИЕ II 5 картина
VIII глава — лечение Андрея, разрыв с Песоцкими	6 картина
IX глава — финальная встреча с Монахом, гибель Коврина	7 картина

т. е. всех героев оперы и все события мы видим сквозь призму его зрения»¹⁷.

Кроме того, А. Курбатов подчёркивал и большую роль оркестра в своём сочинении: «В принципе, опера звучит не совсем даже как опера в классическом понимании, где есть пение под аккомпанемент оркестра. Скорее, пение вписано внутрь оркестровой ткани, и в целом это больше похоже на ораторию (с чертами симфонии), чем на оперу»¹⁸. Отсюда огромная роль тембрового компонента и лейттем, придающих яркость музыкальным характеристикам персонажей и их состояниям.

В структурном плане опера словно следует музыкальной форме повести, подробный анализ которой Н. Фортунатов представил в упомянутой выше статье. Представим некоторые из сравнений.

I глава, по мысли Н. Фортунатова, — *экспозиция сонатной формы*. Начало повести открывается описанием состояния Коврина. Эту тему исследователь рассматривает как вступление. В качестве *главной* и *побочной партий* он выделяет два контрастных образа: *угрюмый парк*, в котором Коврин впервые встретит Чёрного монаха, и лирическая тема *расцветающего сада* Песочких. Там же Н. Фортунатов указывает и на возникновение ещё одной темы — темы любви Тани и Коврина. «I глава, а вместе с ней и экспозиция повести, заканчивается картиной сада... — пишет исследователь. — Эта завершающая часть главы построена на

отблесках, реминисценциях материала, который знаком нам уже по предшествующим разделам экспозиции. Тем самым и всей экспозиции придаётся известная законченность, завершённость»¹⁹.

Опера открывается мерным арпеджио арфы, которое задаёт вступительной теме характер почти «эпического зачина» (пример № 1).

Пример № 1 А. Курбатов. Опера «Чёрный монах». I действие, картина 1, т. 1–7
Example No. 1 Alexei Kurbatov. The Opera *The Black Monk*. Act I, Scene 1, mm. 1–7



Основная тема у скрипки звучит неустойчиво и «зыбко», создавая призрачный и мрачный колорит, сопровождающий образ *дыма*. В то же время последующее развитие темы, переходящее в крещендирующую кантилену струнных, будто рисует светлый и *расцветающий сад* (пример № 2). Таким образом,

Пример № 2 I действие, картина 1, т. 22–28
Example No. 2 Act I, Scene 1, mm. 22–28



¹⁷ Смородинова Е. Н. Композитор Алексей Курбатов: «Странно, что Чехова так редко ставили на оперной сцене» // Новостной портал «Вечерняя Москва». URL: <https://vm.ru/entertainment/489985-kompozitor-aleksej-kurbatov-stranno-chto-chehova-tak-redko-stavili-na-opernoj-scene> (дата обращения: 01.02.2024).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Фортунатов Н. М. Указ. соч. С. 107–108.

тема вступления, подобно чеховской мотивно-структурной завязке, включает в себе два противоположных образа.

В свою очередь, А. Курбатов придаёт темам Чехова иные значения: *парк* — место, в котором Андрей впервые встретит Монаха, и, соответственно, именно эта тема будет предварять его появление, тема же *сада* — как выражение любовной линии Тани и Андрея — в дальнейшем будет сопровождать лирические сцены оперы.

Вторая картина, продолжающая повествование I и II глав, также открывается партией рассказчика (тема арфы). Заметим, что Фортунатов в своём исследовании выделял схожесть начала второй главы повести с первой, ведь обе они открываются напоминанием о болезненном состоянии Андрея. У композитора же первая и вторая картины (по аналогии с повестью) начинаются темой вступления, связанной с *садом*. После изложения темы следует новый диалог — на этот раз Коврина и Песоцкого. Таким образом, первая и вторая картины служат своеобразной *экспозицией* основных действующих персонажей, окружающих Коврина.

По концепции Н. Фортунатова, II–VII главы выполняют функцию разработки. Исследователь выделяет в них также и новую тему — тему эпизода в разработке, а именно мистическую *серенаду Брага*, слова которой повествуют о девушке с больным воображением. Эта «тема» предвещает появление Монаха, так как по сюжету Коврин, услышав именно серенаду, вспоминает легенду о Чёрном монахе.

Композитор не цитирует произведение итальянского композитора, а приводит свою версию. Её основными выразителями являются полутоновые

секундовые и тритоновые интонации в верхнем регистре у скрипок, которые далее дублируются в вокальной партии (пример № 3). Создаётся почти экспрессионистский образ манящей таинственности и страха.

Пример № 3

| действие, картина 2, т. 284–288

Example No. 3

Act I, Scene 2, mm. 284–288

Сцену на балконе и следующий важный раздел картины — легенду Коврина о Монахе — разделяет оркестровая интермедия на тему вступления.

Следует отметить, что у А. Чехова Андрей с появлением Монаха начинает испытывать манию величия, у А. Курбатова же герой с самого начала возвеличивает образ Монаха, а не себя. Отсюда подчёркнуто эпический характер музыкального повествования.

Вслед за этим фрагментом, как пишет Н. Фортунатов, получает развитие тема угрюмого парка (*главная партия*). Она концентрирует в себе огромную силу напряжения и в итоге трансформируется в тему *Чёрного монаха* — главную тему в *разработке*.

В опере наблюдается аналогичный процесс: тема вступления плавно модулирует в сцену первого явления Монаха. Начальный мотив оперы при появлении Монаха приобретает величественный характер (подчёркивая божественное начало в его облике), постепенно трансформируясь в лейттему величия, основной мотив которой звучит у валторн и труб (пример № 4).

Пример № 4

I действие, картина 2, т. 346–350

Example No. 4

Act I, Scene 2, mm. 346–350



Н. Фортунатов отмечал, что в разработке повести-оперы *две волны развития* (II–III и IV–V главы) организованы одинаково. «Своеобразие их построения в чеховской новелле заключается в том, что начало каждой из этих глав устанавливает связь с заключительной частью предшествующей главы, представляет собой своеобразное напоминание, преемственность, “рифму” ситуаций [курсив наш. — А. Д., Д. Д.]»²⁰.

Так, заключительный раздел беседы (4 картина — V глава) представляет собой оркестровую интермедию, продолжающую мрачные образы 3-й картины или III главы повести. Особое внимание стоит обратить на последнюю музыкальную тему диалога 4-й картины («тема безумия»), которая появлялась в окончании уже упомянутой 3-й картины. Именно там Андрей впервые задумался об иллюзорности Чёрного монаха. А уже в 4-й картине «тема безумия» окончательно оформляется и приобретает infernalные черты, становясь темой «предвестия смерти».

Сонатность в повести А. Чехова подчеркнута и репризным окончанием сюжета. В IX главе вновь развёртываются события рокового вечера, когда Ков-

рин встретил монаха (II глава). По словам Фортунатова, здесь «Коврин волею обстоятельств приходит в состояние, подобное тому, какое некогда было пережито им, когда, потрясённый, он впервые увидел таинственный призрак, столько горя и несчастий принёсший впоследствии ему и его близким»²¹. Исследователь

обозначает эту главу как *динамическую (динамизированную репризу)*, ведь темы в ней проходят в преобразённом виде.

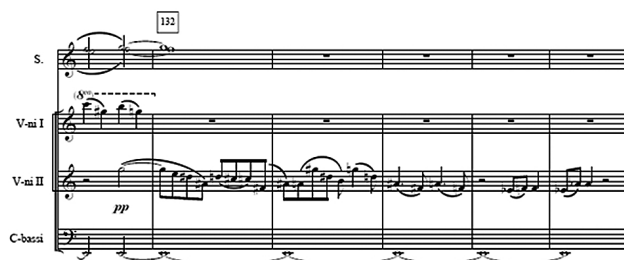
Здесь снова появляются темы *Чёрного монаха* и *серенады Брага* (как темы-спутника первой). Напомним, что в IX главе перед смертью герой вновь слышит этот романс. Собственно, с этой темы (серенада в композиторском варианте А. Курбатова) открывается и заключительная 7 картина оперы (пример № 5). Её последние такты плавно переходят в тему Тани — так автор напоминает о трагической судьбе героини.

Пример № 5

II действие, картина 7, ц. 132

Example No. 5

Act II, Scene 7, rehearsal number 132



Таня вспоминает о своём первом впечатлении об Андрее: «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим...»²². Реплику сопровождает

²⁰ Там же. С. 117.

²¹ Там же. С. 124.

²² Чехов А. П. Указ. соч. С. 255.

тема величия, которая впервые появилась в партии её монолога из первой картины.

В момент смерти Коврина, как пишет Н. Фортунатов, звучит тема любви Тани и Коврина — как высший итог всего развития. По аналогии с этим, в опере в партии струнных возникает второй мотив вступления, характеризующий, как уже писалось выше, любовно-лирическую линию действия. Завершает оперу соло арфы, создавая тем самым закруглённую арочность в общей структуре оперы (пример № 6).

Пример № 6

II действие, картина 7, ц. 141

Example No. 6

Act II, Scene 7, rehearsal number 141

Таким образом, заключительная картина представляет собой динамическую репризу (соотносимую с описанной Н. Фортунатовым репризой повести).

В опере А. Курбатова в 7-й картине в связи с повтором сюжетной ситуации также возвращается тема предвестия Монаха (композиторское решение серенады Г. Брага), тема Тани (напоминающая о её несбывшихся надеждах), тема величия (впервые прозвучавшая в монологе Тани, а затем в эпизодах с Монахом, проводится у медных инструментов), тема вступления (как последнее напоминание о расцветающем саде и любви).

Общая архитектура повести «Чёрный монах» и одноимённой оперы

А. Курбатова может быть схематично выражена следующим образом:

Экспозиция (глава II — картины 1, 2)

Главная партия — тема угрюмого парка (образы Коврина, Монаха)

Побочная партия — лирическая тема сада (в разработке тема любви, Тани)

Заключительная партия — на основе темы парка

Разработка (главы III–VII — картины 3–6)

Тема эпизода — Серенада Г. Брага

Развитие темы главной партии — темы парка → тема величия (главная тема в разработке, по сюжету первый разговор с Монахом)

Развитие темы побочной партии (тема Тани) → тема крушения (по сюжету Андрей впервые проявляет признаки безумия)

Центральный раздел разработки — конфликт обеих тем во втором действии оперы (Монах завладел разумом Андрея)

Заключительный раздел — 6-я картина (Андрей после лечения) — трансформированные темы главной партии и побочной.

Реприза (глава VIII — картина 7)

Повторение всех тем из экспозиции в трансформированном виде.

Итак, сонатная рифма повести, выраженная наличием двух контрастных образов, их развитием и трансформированным повторением в заключительной части, нашла претворение и в оперном варианте А. Курбатова. В своём воплощении сонатной формы композитор словно рефлекторно следует схеме, выявленной Д. Шостаковичем и впоследствии Н. Фортунатовым. Нельзя не отметить и музыкальное чутьё самого А. Чехова, чьи повести и рассказы не раз становились предметом музыкального анализа, также подтолкнувшее композитора на подобную структуру оперы.

Однако музыкальные характеристики главных героев в опере А. Курбатова изначально предвосхищают трагический исход событий, чего нельзя проследить в повествовании писателя. Так, элегично взволнованная тема Тани уже указывает на несбывшееся счастье героев. Об этом же свидетельствует и появление темы безумия в третьей картине (III главе), когда речь заходит о возможном замужестве Тани. Образ Монаха с его эпическим характером музыкального повествования раскрывает не манию величия Андрея, а величие тёмного посланника. Композитор показывает, что образ Монаха, напротив, не несёт для Андрея ничего разрушительного. Литературовед М. Гиршман, высказываясь о выявленной Фортуновым *двутемности* в общей структуре повести, пронизательно отмечал: «...каждая из тем, в свою очередь, несёт в себе внутреннее противоречие и принципиально двутемна. Ведь в теме чёрного

монаха совмещены не только несчастья, болезнь, сумасшествие и в конечном счёте смерть, но и мечта о высоком предназначении, счастье и любовь, подлинная жизнь человека, которому “нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа”. Одним словом, здесь и мания, и величие»²³. Именно такое толкование образа монаха передал в своей опере композитор.

Таким образом, опера А. Курбатова демонстрирует соответствие основополагающим критериям литературной оперы — как в фабульно-драматургическом плане, так и структурно-композиционном. В этом жанровом претворении композитор сумел высветить глубинную, архетипическую «музыкальность» текста повести А. Чехова и при этом представить главные образы в индивидуально-авторском музыкальном прочтении.

Список источников

1. Шониёзова Д. М. Литературная опера: к проблеме жанровой дефиниции // Музыкаведение. 2021. № 2. С. 10–14. <https://doi.org/10.25791/musicology.2.2021.1174>
2. Гуляева Е. С. Черты литературной оперы в сочинении Г. Н. Иванова «Ревизор» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 41–54. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2021-1-41-54>
3. Карпун Н. А. Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена // Opera musicologica. 2023. Т. 15, № 3. С. 42–57. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>
4. Демченко А. И. Постскрипtum. Ещё несколько композиторских имён // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 84–102. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.084-102>
5. Шониёзова Д. М. Чеховская проза в опере конца XX — нач. XXI вв. // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 6. С. 20–27. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.6.37354>

²³ Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 358.

References

1. Shoniezoza D. M. Literary Opera: On the Problem of Genre Definition. *Musicology*. 2021. No. 2, pp. 10–14. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.2.2021.1174>
2. Gulyaeva E. S. Features of the Literary Opera in the Work of G. N. Ivanov *The Inspector*. *Journal of Musical Science*. 2021. Vol. 9, No. 1, pp. 41–54. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2021-1-41-54>
3. Karpun N. A. The Past and Present in the Multimedia Ballet-Opera *Apocalyptic* by Milko Kelemen. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, No. 3, pp. 42–57. (In Russ.) <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>
4. Demchenko A. I. Postscript. A Few More Composers' Names. *ICONI*. 2021. No. 3, pp. 84–102. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.084-102>
5. Shoniezoza D. M. Chekhov's Prose in Opera of the Late 20th — Beginning 21st Centuries. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021. No. 6, pp. 20–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.6.37354>

Информация об авторах:

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

Д. М. Дисенова — преподаватель кафедры теории музыки и композиции; руководитель Центра креативных индустрий.

Information about the authors:

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

Dinara M. Disenova — Lecturer at the Department of Music Theory and Composition; Head of the Center for Creative Industries.

Поступила в редакцию / Received: 06.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 21.02.2024

Принята к публикации / Accepted: 26.02.2024

Theory of Music

Original article

UDC 781.41

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.081-090>

EDN: HZLQXV



The Music of Fausto Romitelli: Concerning the Question of “Musical Material”*

Tatiana V. Tsaregradskaya

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
tania-59@mail.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>*

Abstract. The end of the 20th century demonstrates an expansion of horizons of the comprehension of musical sonorities, the conception of their transformation from music into “sound,” which radically changes the perception of timbre: this element becomes transformed from a peripheral component of sound to the primary element, thereby changing entirely the entire conception of musical material. Thus, the theory of music material developed by outstanding German philosopher Theodor Adorno in the middle of the 20th century has found its confirmation. The latter’s concept of the historicity of music material was upheld and further developed by Italian composer Luigi Nono, who fundamentally changed the sphere of perception of this phenomenon, which subsequently was testified by his German student Helmut Lachenmann. This required not only new combinations of sound, but a reevaluation of the attitude of working with them. Fausto Romitelli (1963–2004) pertains to the generation of composers that discovered new paths for work with sound. In his musical output sound becomes a complex multicomponent phenomenon presuming an interaction between acoustic instruments, electronic sounds and reverberation — the sound “aura” and the sound “halo,” both of which are also composed consciously (presenting “composed resonance”). Romitelli’s individuality demonstrates itself in the fact that he builds this component of his musical material, basing himself on sonar discoveries in the sphere of rock music, in particular, the Pink Floyd ensemble, which finds reflection in such of his works as *EnTrance*, *Professor Bad Trip*, etc. Romitelli characterized the “aura” of his sound as “dirty,” comprehending this as a specific resonance of the sound of the electric guitar in rock music. Romitelli’s “composed resonance” is not characteristic solely of him; “composed resonance” as an element of musical material may be discerned in the works of other composers, in particular, Kaija Saariaho in her *Amers* for solo cello and ensemble.

* The article was prepared for the International Scholarly Conference “Musical 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.

© Tatiana V. Tsaregradskaya, 2024

Keywords: Fausto Romitelli, Theodor Adorno, musical material, sound, “composed resonance”

For citation: Tsaregradskaya T. V. The Music of Fausto Romitelli: Concerning the Question of “Musical Material.” *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 81–90. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.081-090>

Теория музыки

Научная статья

Музыка Фаусто Ромителли: к вопросу о «музыкальном материале»**

Татьяна Владимировна Цареградская

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация,
tania-59@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>

Аннотация. Конец XX века демонстрирует расширение горизонтов понимания звука, концепцию его перехода в «саунд», что в корне меняет представление о тембре: из сопутствующего компонента звучания тембр становится основным, меняя в результате всю концепцию музыкального материала. Таким образом находит своё подтверждение теория историчности «музыкального материала», выдвинутая первоначально выдающимся немецким ученым Теодором Адорно в середине XX века. Его концепт был подхвачен прежде всего итальянским композитором Луиджи Ноно, который принципиально изменил зону представлений об этом феномене, о чём свидетельствует его ученик Хельмут Лахенман. Это потребовало не просто новых звучаний, но пересмотра отношения к работе с ними. Фаусто Ромителли (1963–2004) принадлежит к той генерации композиторов, которые в области академического искусства нашли новые пути работы со звуком. В его творчестве звук (саунд) становится многокомпонентным, специально сочинённым сложным феноменом, где взаимодействуют акустические инструменты, электронные звучания и реверберация — «аура», звуковое «гало», которые также сочиняются намеренно («сочинённый резонанс»). Индивидуальность Ромителли сказывается в том, что этот компонент своего музыкального материала он строит, опираясь на звуковые находки в области рок-музыки, в частности музыки группы «Пинк Флойд», что отражается в ряде сочинений (*EnTrance*, *Professor Bad Trip*). «Ауру» своего звука Ромителли характеризовал как «грязную», понимая под этим специфический резонанс звучания электрогитары в рок-музыке. «Сочинённый резонанс» Ромителли не является чем-то присущим только этому композитору; феномен «сочинённого резонанса» как части музыкального материала можно проследить и у других авторов, в частности у Кайи Саариахо (*Amers* для виолончели соло и ансамбля).

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

Ключевые слова: Фаусто Ромителли, Адорно, музыкальный материал, саунд, «сочинённый резонанс»

Для цитирования: Цареградская Т. В. Музыка Фаусто Ромителли: к вопросу о «музыкальном материале» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 81–90. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.081-090>

Fausto Romitelli (1963–2004) has captivated Russian listeners by his dazzlingly brilliant media opera *An Index of Medals*, which was performed in Moscow as part of the *Drugoe prostranstvo* [*Other Space*] festival in 2016, and then in St. Petersburg in 2017. By that time, the composer was not alive for some time. However, during the 41 years of his life, he was able to demonstrate himself as one of the greatest stars of the generation of the end of the 20th century. The weight of his contribution to the art of music may be confirmed by the imposing list of publications bearing witness to that interest that his art has aroused among professionals, critics and the general public.¹

Romitelli studied in Milan with Franco Donatoni, and in 1991 he came to the “Course of Musical Informatics” at the IRCAM, since he was interested in the French Spectral music, in particular, the works of Hugues Dufourt and Gérard Grisey. And while Grisey and Dufourt merit to be characterized as the “indomitable sons of Darmstadt” who rejected the legacy of Boulez and Stockhausen, Romitelli ought to be dubbed as their “indomitable grandson,” who distanced himself from Spectralism, but departed into the realms

where the “Arthouse” Darmstadt music feels itself uncomfortably — the spheres of psychedelic art-rock music and the complex forms of jazz.

He formulated his artistic creed in the following way: “The pivotal idea of music is to examine sound as the material which is intruded upon in order to endow it with physical and perceptive characteristics by means of refinement...”² The concept of “sound” bears a special meaning for the composer: the author of the first monograph on Romitelli, Italian researcher Alessandro Arbo testifies that “...anybody who had the luck of meeting Romitelli most likely remembers how he pronounced that word suono [sound], with that exceedingly characteristic intonation of his, resonating on the vowel ‘o.’ When he was listening to music that was not his, sound was the first (and sometimes the last) thing to attract his attention. He conceived a substantial part of his compositional work as an attempt to make the energy of sound work.”³ Sound in this case is understood not as a compendium of parameters, such as pitch, duration or timbre; it is comprehended particularly as the *material*, that is something substantial, complex, but at the same time unified. The conventional concept of “sound”, on the

¹ See: Guidarini L. *Transtextuality Techniques and Spectral Manipulation in Fausto Romitelli's Late Compositions*. URL: <https://www.academia.edu/41452505> (accessed: 30.01.2024).

² Cit. ex: Veller V. *Vechnaya krasota v sovremennykh zvuchaniyakh* [*Eternal Beauty in Contemporary Sounds*]. URL: http://gnesin-college.ru/content/print/concerts/20111213_mforum.pdf (accessed: 27.01.2024)

³ Guidarini L. Op. cit.

one hand, is subdivided into pitch, timbre and articulation; on the other hand, these parameters are not summated in sound, but are especially comprehended within a unified complex and *composed*. Not only these parameters are realized in sound, but also in plastic and psychophysical traits; in this respect it is possible to view the parallels in relation to sound as it is perceived by Romitelli and, to take one example, Erwin Schulhoff; the way Schulhoff presumed “bodily pleasure” from sound determinately finds a parallel with Romitelli’s understanding of sound. [1]

In present-day musicology, it is customary to presume that the term “musical material,” notwithstanding the historically existent usage of the word, was brought into broad discourse by Theodor Adorno. Some Russian researchers (such as Mikhail Pylaev⁴ and Liudmila Leipson⁵) note that particularly in German musicology this expression has become, as Carl Dahlhaus expressed it, “a term pertaining to philosophy and music theory.”⁶

In his *Philosophy of New Music*, Adorno for the first time begins polemicizing with the predominating “naïveté,” according to his characterization, the characterization of musical material as a certain assemblage of tones abstractly granted to the composer. He rejects the possibility of this definition as an exclusively physical phenomenon,

asserting that it is essentially a historical category, rejects the invariant understanding of musical material for all the times and speaks of the necessity of cognition of “the laws of the motion of the material,” according to which “not everything is possible in each of the epochs.” As Leipson shows, “...the compositional material is to a certain degree distant from pitches in the same way as language is distant from the supply of its phonemes. The material does not merely narrow down or expand with the flow of history. All of its specific features are signs of the historical process.”⁷

With the appearance of atonality and Schoenberg’s twelve-tone method and the dissolution of the classical-romantic forms, Adorno comes up with the necessity of posing the question of new consistent patterns of the musical material pertaining to New Music. And this becomes justified — the Second Viennese School presents a paradigm shift in the organization of pitch. However, the musical material of the composers of this direction continues to exist within the autonomy of the tempered scale, which had been created before them and was carefully preserved during the course of several centuries. The conception of musical sound remains the same in it.

The appearance of the new genres of the postwar avant-garde style and the emergence of the tendency towards creating

⁴ Pylaev M. E. Muzykal'no-sotsiologicheskaya kontseptsiya T. Adorno: opyt kharakteristiki [The Music-Sociological Conception by Theodor W. Adorno: Trial of Description]. *Modern Problems of Science and Education*. 2015. Vol. 1, Issue 2. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=19797> (accessed: 27.01.2024).

⁵ Leipson L. K. The Concept of Musical Material: From Adorno to the Present. *Almanac*. 2018. No. 10, pp. 73–86. (In Russ.) URL: https://nma.bg/almanac_en/the-concept-of-musical-material-from-adorno-to-the-present/ (accessed: 27.01.2024)

⁶ Cit. ex: Pylaev M. E. Op. cit.

⁷ Leipson L. K. Op. cit. P. 75.

borderline genres involving the contiguous forms of art and technology have stimulated considerable radical changes in the regular laws of choice. The figure of Luigi Nono appears along this path rather predictably: Adorno's pivotal ideas are present in the foundation of the understanding of music intrinsic to the Second Viennese School as "intrusions into the sound reality of our time."⁸ This was reflected in Nono's text *The Historical and the Real in Contemporary Music* written by him in 1959. Nono's student, Helmut Lachenmann continued the work of his teacher. The perception of the "real" in contemporary music imminently led towards a strengthening of attention towards the acoustic component, towards the expansion of the field of experiments with sounds. The logical result of this was the creation of IRCAM — the institute of electroacoustic research in Paris and the electronic music studios in various countries — Germany, Italy and the United Kingdom.

Lachenmann acknowledged that he had sent his students to IRCAM to obtain experience of what he called "real" sound in a concert hall. The new "turn of the collective ear" distinctly heard in its sound an immense potential of the inner microstructure of sound, its endless diversity. The prospects of the disclosed possibilities seemed endless; this explains why Lachenmann stated in his interview in 2012: "There is something dangerous in sound."⁹ This "real sound" is connected by the composer particularly with the work in electronic studios, which,

in his opinion, has led to a new conception of musical sound. "The old, traditional concept was not rejected, but it was seen as historic: melody, harmony, rhythm, symphony orchestra, counterpoint, polyphony... <...> 'a harp pizzicato,' or another pizzicato, or a certain intensity, or a certain duration, or a register, etc. One tried to think in these categories, and Nono was one of the most strict [of the] persons doing this."¹⁰

Lachenmann felt that during his studies with Nono, he was made to be sort of an object of experimentation. As he remembered it: "I was a kind of *Versuchskaninchen* [a guinea pig]; he tried out how to teach."¹¹ He writes: "Whenever I wrote two notes, one after the other for the same instrument — let's say for an oboe a C# and then an E b with a legato slur — he said, 'This is a melodic element, this is bourgeois, you should never do this!' And this was hard. If I wrote a trill, he would say, 'You are François Couperin, with all these ornaments...' <...> Some weeks later... he said that if you wrote only one note, let's say for harp, it was already a bourgeois element. <...> These were very important provocations for me, so I had to think about other categories. <...> He has to construct his own behaviour. And he has to find it for each new piece again and again. And this is not in the electronic medium (which is a kind of 'paradise'), but in society's material."¹²

It is well-known, what the search of musical material in Lachenmann's music resulted in: he was able to create an original conception, a peculiar aesthetics and

⁸ Phillips W. Spaces of Resistance: the Adorno–Nono Complex. *Twentieth-Century Music*. 2012. Vol. 9, Special Issue 1–2. P. 83. <https://doi.org/10.1017/S1478572212000217>

⁹ *Experimental Affinities in Music*. Ed. by Paulo de Assis. Ghent: Orpheus Institute, 2015. P. 93.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., pp. 93–94.

a typology of sound, which has continued to attract researchers by its originality — let us make a reference to one of the latest attempts of interpretation of “the phenomenon of Romitelli,” Nastasya Khrushcheva’s article, [2] as well as the recently published article by Svetlana Lavrova. [3] Romitelli did not create his conception of sound as material, but we are able to reconstruct it: we can determine certain features of Romitelli’s sound that characterize the specificity of his compositional style. In a certain sense, he was also compelled to follow the path of Lachenmann — through the rejection of pre-established standards of sound.

Musicologist Alessandro Arbo highlighted the concepts that were crucial for Romitelli: sound, modernity, the high and the low, degeneration, paroxysm and profundity.¹³ This may be considered as a contour description of the entire sound material of Romitelli.

The term “sound” began to come into general use by musicologists, first of all, for describing and analyzing rock music: the “sound” created by the electric guitars may have been so individual that it did not fit in any of its variations into the pure form of a timbre or an individual manner of playing. The level of individualization of the sound was built out of many components: the attack of the sound, the manner of intoning, the degree and character of technological processing of the initial sonority. “Sound” may also be understood as the source character of the “musical material,” similar to the way how in the present day it is of no

small importance on what material an artist draws (whether he uses concrete, paper, plastic, glass or a composite surface) and what he draws with (a pencil, oil, wax, drawing ink, etc.). Already prior to the artistic stylistic manifestations, the source technological data prepare the ground for fundamental differences in a work of art. Of course, their choice is stipulated by the personality of the artist (or the composer), but, nevertheless, for the beginning, it remains beyond the limits of the individual: Romitelli oriented himself on the world of complicated (complex) sounds in which the leading role was played by electric instruments (first of all, the guitar) and, complementarily, the electronic processing of sound. Researchers note that “these sonorities were combined by him with traditional orchestral instruments.”¹⁴ We may concur with Svetlana Lavrova’s opinion: “Romitelli distinctly realized the aesthetic importance of the technological revolution, which has created new forms of sensitivity.”¹⁵ The composer asserts: “At the center of my composition lies the idea of sound as a wholeness. Sound is material, it possesses traits of the tessitura element — graininess, porosity, density and resilience. Its physical characteristic features must necessarily be made accessible to perception. The new possibilities today are — sound sculpture, instrumental synthesis, anamorphosis, sound transformation, spectral morphology, drifting into the sphere of unstable densities, distortions, and interferences occurring, among other reasons, because of the use of electroacoustic

¹³ Arbo A. *Le corps électrique: voyage dans le son de Fausto Romitelli*. Paris: Harmattan, 2005. 198 p.

¹⁴ Lavrova S. V. *Salvatore Sharrino i drugie. Ocherki ob ital'yanskoi muzyke kontsa XX — nachala XXI veka* [*Salvatore Sciarrino and Others. Essays about Italian Music of the Late 20th and the Early 21st Century*]. St. Petersburg: Vaganova Ballet Academy, 2019. P. 120.

¹⁵ Ibid.

technologies. In the present day, a greater amount of significance is attached to sounds of a non-academic origin, 'adulterated' and 'harsh' sounds, those of metallic nature, derived from rock and techno music."¹⁶ All of this inevitably redirected the composer toward the computer technologies of processing and obtaining sound immediately at the beginning of his association with IRCAM.

The piece written during this period, *EnTrance* (1995–96) includes in itself a study of sound with the help of a mantra from the *Tibetan Book of the Dead*. The idea of the composition is rooted in ritual, and its aim is to arouse the state of a trance. The text of the work is served by a mantra consisting of 15 syllables. The means used by Romitelli are: the sound of breathing (inhaling and exhaling.) This is accompanied by turns of the head, as if recreating the physiology of reaching the state of a trance. For the sake of enhancing the action of the ritual, two microphones are used on both sides of the singer's face, transmitting his voice. The exhalation is sounded through the frontal microphone, and regular reverberation is applied; at the same time, the inhalation is, in contrast, carried away through microphones to the rear wall of the hall, and a lengthy, unnatural reverberation with the light effect of an echo is made use of.

The material of the entire piece summarily consists of three components: acoustic sound, electronic sound and reverberation — the latter merits additional discussion. It is difficult to say, at what moment the spot of the resonance becomes the object of special attention on the part of composers. It may be presumed that at first it was paid

attention not so much by the "arthouse" composers, as it was by rockers, especially those who were inclined not towards mass art, but toward more conceptual intentions. We could remember the audio experiments of THE BEATLES at the time of the release of the album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, inasmuch as there still exist valuable video recordings, where Paul McCartney manipulates the multitrack recording. There are memoirs available written by ingenious British sound engineer Peter Zinoviev about his work in a British studio with the PINK FLOYD group. There is proof available that Romitelli was very enthusiastic about the music of PINK FLOYD, admiring their sound. It turns out chronologically that the famous albums of the PINK FLOYD, such as *The Dark Side of the Moon* and *Wish You Were Here*, were created, respectively, in 1973 and 1975, almost 20 years prior to Romitelli's trip to IRCAM. One could presume that the magical effect of the sound reverberation, or the "aura" of sound, a sort of sonar "halo" became an insuperable sound enticement for Romitelli, an effect which he brought into the sound material of his music from the very beginning.

The composer had a predilection toward referring to Bacon and rock music, as he acknowledged that "...sound in contemporary music has been castrated by formalism and dogmas in regard to the purity of the musical material: cerebral (lacking sensitivity), incorporeal sound, bereft of flesh and blood. Personally, I love dirty sound, distorted, harsh and visionary, which at times is created by pop music and which I am trying to integrate in my compositions."¹⁷

¹⁶ Cit. ex: Ibid. P. 266.

¹⁷ Cit. ex: Arbo A. *Le corps électrique: voyage dans le son de Fausto Romitelli*. Paris: Harmattan, 2005. P. 143.

Romitelli carried out several intentions where aura prefers to be “dirty.”

The saturated energy of his music arouses the intense sensation of the sonar “presence” that the composer expresses verbally, characterizing *EnTrance* for soprano, ensemble and electronics. He asserts that in this piece he wished to put a stop to all “dialogic, discursive and purely formal intensions in favor of the intensions of sonar presence, immobile and continual, hypnotic, spherical, revolving in space and time.”¹⁸ A component of such a hypnotic sound is created by what may be called “composed resonance.”¹⁹

Another composition by Romitelli — the cycle *Professor Bad Trip* — illustrates perfectly the idea of “composed resonance” according to the logic of “shadowed aura.” In his annotations to this three-movement cycle, the composer wrote: “That which predominates in *Professor Bad Trip* is the hypnotic and ritual aspects, the taste for deformation and the artificial; constant repetitions; continuous persistent accelerations of the material and the time prone to turbulences and distortions, to the state of super saturation, flat spectrum noise and catastrophe, constant driftage to the direction of chaos, objects denominate and attenuated; unsupportable speed and density; ragged, discontinuous routes or, on the contrary, harshly set ones as the trajectory of a shell.”²⁰

The first of the movements of *Professor Bad Trip, Lesson 1* (1998) is written for an ensemble of eight instruments (flute and bass flute, bass clarinet, electric guitar,

piano and electric piano, percussion instruments, violin, viola and cello) and electronics. The piece begins with a section of “persistent repetitions.” This movement, which may be called “the accumulation of energy,” is intriguing from the perspective that it aspires towards the interfusion of all the elements; it becomes clear that it is particularly this interfusion (or amalgamation) that provides the sensation of the “aura.” It is perceptible in the example that several strata superimposed on each other support each other: the winds, the guitar, the electric piano, the vibraphone and the strings create a rich “texture” of sound wherein it becomes impossible to isolate any separate sonorities from each other. This circumstance is emphasized by many researchers: “Romitelli succeeds in maintaining a delicate balance between sounds of diverse origin, and as a result the extremely heterogeneous ensemble is perceived as a unified whole, without being divided into the ‘acoustic,’ ‘electroacoustic’ and ‘electronic’ groups. It is also inappropriate to talk of a predominance of the ‘acoustical’ or the ‘electronic’ sound: these are intermixed in the unified authorial sound, without which the composer’s style is unthinkable.” [4, p. 33]

There is a sensation that the aesthetics of the “composed resonance” revealed itself most strongly during the time period beginning from the 1980s and ending with the 2000s in the music of a mixed type, wherein electronics neighbors with acoustic instruments. This is demonstrated especially brilliantly by the repertoire

¹⁸ Cit. ex: Arbo A. *Anamorphoses. Études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*. Strasbourg: HERMANN, 2015. P. 25.

¹⁹ Analogous ideas are developed in Svetlana Lavrova’s aforementioned article. See: [3].

²⁰ Cit. ex: Arbo A. *Fausto Romitelli: An Index of Titles*. Paris: L’Harmattan, 2005. P. 55.

of IRCAM, including Boulez's *Resonances* (1981–1984). There the electronic sounds are heard as a double of the instrument, or as an intensification of the creation of the “halo” or the artificial prolongation, or even immersion — the feeling intensified by the fact that not infrequently these compositions required special spatial conditions. At times, this “aura” is created by that fact that the electronic sounds seem to form an echo for the instrumental part. This is especially characteristic for the music existent in line with the ideas of Spectralism, for example, the early compositions of Kaija Saariaho.²¹ [5] In *Amers* (“Coastal Landmarks”) for cello, ensemble of instruments and electronics, the material is “worked out” from the cello sound as the result of the existent spectral analyses of the cello trill upon different positions of the bow and with different bow pressure. The spectrum changes when it is generated from a sound made with normal bow pressure and *sul ponticello*. As for the procedural side, characteristic for spectral scores, we see changes, which frequently are not perceived as confirmations of the evolution of the pitches, when a sole spectrum becomes variably either richer or poorer. The electronic transformations

interacting with the cello make use of Iana, and such programs as CHANT, Phase Vocoder SVP and the IRCAM program of synthesis of physical modeling. Their aim is to generate the sound “halo” that sometimes merges with its instrumental counterpart. This sonar “halo” or “aura” is one of the most important qualities of the new sound material at the turn of the 20th and the 21st centuries, when electronics do not generate sound, but create a sort of a new periphery of sound commensurable in certain ways with the acoustic experiments of those who wrote musical compositions acoustically having in mind a particular church (for example, there exists the opinion that Monteverdi's *Vesperae* was composed particularly in expectation of being performed at the San Marco Cathedral.) The new conditions of sound of music in the 20th century suggested something different: an “aftermath” is being created especially for it, which no longer presents a certain uncontrolled summarizing result — the acoustic resonance of a certain particular space. The latter in particular is what becomes a part of the musical material, a self-sustained component that possesses its own laws of elaboration and possibilities of development.

References

1. Veksler Yu. S. Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets: From Mystery to Grotesque. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, No. 3, pp. 8–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.001>
2. Khrustcheva N. A. An Attempt at Transgression: “An Index of Metals” by Fausto Romitelli as a Metamodernist Opera. *Music Academy*. 2023. No. 4, pp. 166–177. (In Russ.) <https://doi.org/10.34690/351>

²¹ It must be noticed that in her compositions of her mature period, Saariaho also constantly makes use of “construction” of the sound spectrum, without applying any computations during the process.

3. Lavrova S. V. To the Concept of “Sound Object” in Musical Theory and Composition Practice of the End of the 20th — the Beginning of the 21st Century. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2023. Vol. 13, No. 1, pp. 20–39. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.102>
4. Iglitskaya A. K., Iglitskiy M. M. Fausto Romitelli: Harmony of Altered Mind. *Journal of Moscow Conservatory*. 2020. Vol. 11, No. 4, pp. 30–41. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.003>
5. Tsaregradskaya T. V. Kaija Saariaho and her *Laterna Magica*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2021. Vol. 11, No. 4, pp. 607–635. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.403>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Векслер Ю. С. Дадаистские балеты Эрвина Шультхофа: от мистерии к гротеску // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15, № 3. С. 8–27. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.001>
2. Хрущёва Н. А. Попытка трансгрессии: «Каталог металлов» Фаусто Ромителли как метамодернистская опера // *Музыкальная академия*. 2023. № 4. С. 166–177. <https://doi.org/10.34690/351>
3. Лаврова С. В. К понятию «звуковой объект» в музыкальной теории и композиторской практике конца XX — начала XXI века // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2023. Т. 13, № 1. С. 20–39. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.102>
4. Иглицкая А. К., Иглицкий М. М. Гармония изменённого сознания Фаусто Ромителли // *Научный вестник Московской консерватории*. 2020. Т. 11, вып. 4. С. 30–41. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.003>
5. Tsaregradskaya T. V. Kaija Saariaho and her *Laterna Magica* // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2021. Т. 11, № 4. С. 607–635. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.403>

Informations about the author:

Tatiana V. Tsaregradskaya — Dr.Sci. (Arts), Professor, Professor at the Department of Analytical Musicology.

Информация об авторе:

Т. В. Цареградская — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры аналитического музыкознания.

Received / Поступила в редакцию: 19.02.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 01.03.2024

Accepted / Принята к публикации: 06.03.2024

Научная статья
УДК 781.41
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.091-104>
EDN: JFHSQV



Взгляд на криптофонию в цикле Александра Райхельсона «Шесть переводов из Вилли Мельникова» для терменвокса и фортепиано

Ирина Владимировна Копосова

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Российская Федерация,
irina.koposova@glazunovcons.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>*

Аннотация. Техника криптофонии, сформировавшаяся в 1990-х, является редким примером отечественного ноу-хау в области новейших методов сочинения музыки. Её суть связана с последовательным перекодированием словесного текста в музыкальный на основе избираемой автором системы звукобуквенных соответствий. Особенности данной техники в общих чертах уже описаны, однако анализ связанных с ней сочинений не утрачивает своей актуальности, поскольку позволяет расширять представление о криптофонии и её потенциале. Объектом изучения в статье стал цикл для фортепиано и терменвокса «Шесть переводов из Вилли Мельникова» (1996), один из первых криптофонических опусов Александра Райхельсона. В статье отмечены особенности поэзии Мельникова, проанализированы принципы работы композитора с ней и установлено, что его подход определяется содержанием и объёмом стихов. Краткие тексты, фиксирующие один образ (№ 1, 3, 4, 5), превращены в инструментальные миниатюры при помощи более простого шифра (хроматического или диатонического звукоряда, расходящегося от определённого тона), в них соблюден синтаксис текста, используется гомофонная фактура. Номера, производные от протяжённых стихов (№ 2 и 6), имеют полимелодическую фактуру, линии которой порывают связь со словом; в них применено по два шифра, имеющих индивидуальное устройство. В ходе изучения цикла также выявлены элементы звукоизобразительности, возникающие в «Шести переводах» на разных уровнях — от особенностей организации шифра, фактурных закономерностей до передачи голоса поэта средствами тембра терменвокса. Предпринятый анализ раскрывает богатство возможностей, заложенных в технике криптофонии, и убеждает, что действие принципа перекодировки, лежащего в её основе, не ограничивается нахождением системы звукобуквенных соответствий, а, охватывая разные слои, устанавливает многочисленные связи между музыкой и породившим её текстом.

Ключевые слова: криптофония, современные техники композиции, Александр Райхельсон, Вилли Мельников, терменвокс

Для цитирования: Копосова И. В. Взгляд на криптофонию в цикле Александра Райхельсона «Шесть переводов из Вилли Мельникова» для терменвокса и фортепиано // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 91–104.

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.091-104>

Theory of Music

Original article

A Glance at Cryptophony in Alexander Raikhelson's *Six Translations from Willi Melnikov* for Theremin and Piano

Irina V. Koposova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russian Federation,
irina.koposova@glazunovcons.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>

Abstract. The technique of cryptophony, which was developed in the 1990s, presents a rare example of skill and knowledge formed in this country in the sphere of the newest methods of composing music. Its essence is connected with a consistent recoding of a verbal text into a musical text on the basis of correlations between letters and pitches chosen by the composer. The peculiarities of this technique have already been described in their general features, however analysis of the compositions connected with it has not lost its topicality, since it makes it possible to expand our perception of cryptophony and its potential. The object of study in the article is Alexander Raikhelson's cycle *Six Translations from Willi Melnikov* for piano and theremin (1996), one of the composer's first cryptophonic works. The article highlights the peculiarities of Melnikov's poem, analyzes the principles of the composer's work, and establishes that the latter's approach is determined by the content and the capacity of the poems. The short texts that fixate one image each (Nos. 1, 3, 4, 5) are transformed into instrumental miniatures with the help of a simpler cipher (a chromatic or diatonic pitch set stemming from one definite pitch), and in them the syntax of the text is observed and a homophonic texture is used. The movements created from extended poems (Nos. 2 and 6) possess a polymelodic texture the lines of which sever the connection with the words; they make use of two ciphers each that possess individual structures. During the course of study of the cycle, elements of sound-figurateness have been revealed, which appear in the *Six Translations* on various levels — from the peculiarities of the organization of the cipher and the textural regularities to the transmission of the poet's voice by means of the timbre of the theremin. The undertaken analysis discloses the wealth of the possibilities present in the technique of cryptophony and convinces us that the action of the principle of recoding lying at its basis does not limit itself to the identification of the system of correlation between the letters and the pitches, but, spanning various strata, establishes numerous connections between the music and the text that generated it.

Keywords: cryptophony, contemporary composition techniques, Alexander Raikhelson, Willi Melnikov, theremin

For citation: Koposova I. V. A Glance at Cryptophony in Alexander Raikhelson's *Six Translations from Willi Melnikov* for Theremin and Piano. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 91–104. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.091-104>

Техника криптофонии, сутью которой стал последовательный перевод словесного текста в музыкальный на основе избираемой автором системы звукобуквенных соответствий¹, зародилась в начале 1990-х среди отечественных авторов круга «Альтернативы» — Сергея Невраева (предложившего её название), Ираиды Юсуповой, Ивана Соколова². Она являет редкий пример отечественного ноу-хау в области новейших методов сочинения музыки. Хотя данная композиционная стратегия и уходит корнями в известные европейскому искусству идеи (например, технику монограммирования), но развивает их абсолютно самобытно. Показательно в этой связи понимание криптофонии как специфически русского ответа на вызовы европейского музыкального сериализма, давшего возможность преодоления комплекса эстетической неполноценности и отста-

вания от Запада в области новых средств композиции (об этом пишет И. Сниткова с опорой на высказывания С. Невраева³).

К настоящему моменту криптофония уже довольно полно охарактеризована: её эстетическая платформа соотносена с концептуализмом и особой ролью слова в музыкальном сочинении [1]⁴, а этапы композиционного процесса получили осмысление и описание⁵. Первый из них связан с *выбором первоисточника*⁶; чаще всего это литературный текст поэтического или прозаического свойства, нередко определённой жанровой природы (письма, статьи, религиозные проповеди, псалмы, эпитафии, шарады и загадки и т. д.). Вторым этапом становится *нахождение шифра* (ключа или кода), который позволяет перевести «уртекст» в музыкальное звучание. В исследовательских текстах, как и в данной статье, термины «шифр», «ключ» и «код» используются как

¹ Все варианты определения, даваемого криптофонии, акцентируют этот аспект, поскольку отталкиваются от первого описания техники, выполненного И. Снитковой. См.: Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: материалы междунар. науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. Сб. 25. С. 98–109; Сниткова И. И. Музыка идей и идеи музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 158–168.

² Также к ней обращались Виктор Екимовский, Дмитрий Смирнов, Александр Райхельсон, Максим Бабинцев и др.

³ Сниткова И. И. Музыка идей... С. 164–165.

⁴ Среди более ранних публикаций по этому поводу наиболее важны статьи И. Снитковой, упоминаемые в сноске 1.

⁵ Подробнее всего это сделано в статье Р. Потапкиной. См.: Потапкина Р. В. Криптофония: история и современность // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 96–103. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2018-13015>

⁶ Р. Потапкина предлагает обозначать литературный первоисточник как *уртекст*.

синонимы, хотя есть попытка отделить их друг от друга (см.: [2]).

Обобщение аналитических наблюдений, выполненных разными авторами, позволяет заключать, что на этапе кодировки сложилось несколько способов создания криптофонического ряда. Чаще всего композиторы развивают существующую систему звукобуквенных соответствий⁷. При последовательной алфавитной шифровке могут использоваться следующие принципы:

– *хроматический* — ему свойственно последовательное кодирование ряда по полутонам от исходной точки вверх и вниз или только в одном направлении;

– *диатонический* — подразумевает аналогичный алгоритм последовательной кодировки только по диатоническим звукам;

– *интервальной кодировки* — при нём алфавит делится пополам, получившиеся буквенные пары соотносятся с определёнными интервалами.

Используемые при кодировке алфавиты могут шифроваться целиком (в случае развёрнутых текстов) или частично (при опоре на отдельные слова). При кодировании всего алфавита из-за несоответствия количества букв числу хроматических или диатонических звуков диапазон используемого звукоряда расширяется на необходимое число октав, отчего один и тот же звук получает многократную буквенную номинацию.

Композиторами нахождение шифра трактуется не только как сугубо логиче-

ский этап. Например, Ираида Юсупова говорит: «При всей кажущейся простоте и очевидности научить этому методу невозможно, момент композиторской работы заключается в нахождении шифра, ключа и самой системы знаков. И рациональному анализу этот момент не поддаётся вообще»⁸.

Финальным этапом работы над криптофоническим опусом становится *переработка* внемузыкального первоисточника в конкретную звуковую форму⁹. Несмотря на кажущийся автоматизм данного процесса — ведь каждый звук нотного текста определяется шифром — на поверку данный этап оказывается тесно связан с действием творческой интуиции: превращение набора, россыпи отдельных звуков, полученных в процессе звукобуквенного перевода, в живую музыкальную ткань всегда индивидуально. Кроме того, переработка не ограничивается лишь воспроизведением буквосостава текста, в музыке в той или иной степени находят отражение и иные его слои. Поэтому вполне закономерно, что существующие аналитические описания конкретных криптофонических опытов далеко не всегда характеризуют все обозначенные этапы и особенно третий из них (см., например: [3; 4; 5]), что побуждает вновь и вновь обращаться к изучению криптофонических опусов и запечатлённой в них самобытной форме диалога текста и музыки.

Объектом изучения в настоящей статье стал цикл для фортепиано и терменвокса

⁷ В криптофонических сочинениях главенствует выведение из слова звуковысотного параметра, иногда встречается кодирование тембров, ритма, приёмов звукоизвлечения и др.

⁸ Заднепровская Г. В. Ираида Юсупова: «Я типичный концептуалист...» // Музыка и время. 2008. № 1. С. 16.

⁹ Р. Потапкина называет выведенную при помощи звукобуквенного кода музыку *шифротекстом*.

«Шесть переводов из Вилли Мельникова» (1996), один из первых криптофонических опусов Александра Райхельсона¹⁰. К технике криптофонии композитор обращался с середины 1990-х¹¹: его первым сочинением, связанным с ней, стал № 3 из цикла «Три пьесы для флейты соло» (1995), в числе последних — «Там нет земли...» для фортепиано и электроники (2021)¹². Особняком среди криптофонических опытов автора стоят циклы переводов с указанием первоисточника — «Шесть переводов из В. Мельникова» и «Семь переводов из В. Хлебникова». Их названия говорят о трактовке криптофонической идеи в духе межсемиотического перевода, а обращение к циклу позволяет предполагать многообразие претворения криптофонических средств.

В качестве первоисточника в анализируемом цикле Райхельсон выбрал стихо-

творения своего друга, поэта-эксперименталиста Вилли Мельникова (настоящее имя Виталий Робертович Мельников, 1962–2016), написанные в 1990-е годы.

Литературный стиль Мельникова весьма оригинален и определяется феноменальным полиязычием: поэт утверждал, что писал стихи на 93 языках, свободно говорил на 153 наречиях и читал на 250 языках¹³. Жанром, концентрированно выразившим специфику его творчества, стали так называемые *лингвогобелены* — стихотворения, составленные из фрагментов, принадлежащих разным, преимущественно редким или исчезающим, языкам. Декламируемые автором, лингвогобелены превращались в своеобразные вокальные композиции, соединяющие текстуры с различными сонорными характеристиками¹⁴. Более привычная по своей форме поэзия, принадлежащая Мельникову,

¹⁰ Александр Владимирович Райхельсон (род. 1969) — выпускник Московской консерватории по классам фортепиано (1993) и композиции (1999). В 2002–2003 годах стажировался в Парижской консерватории, где обучался компьютерной музыке. В период с 1995 по 2009 год был научным сотрудником Центра электроакустической музыки («Термен-центра») и в это же время работал на кафедре сочинения Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сегодня А. Райхельсон кроме композиции преподаёт музыкальную информатику в Академическом музыкальном колледже при Московской консерватории, а также является концертирующим сольным и камерным исполнителем. См.: URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=8964> (дата обращения: 01.02.2024).

¹¹ Выход к криптофонии оказался для композитора закономерным итогом творческих исканий. В начале 1990-х им был создан ряд сочинений («Эллипсис», «Вариации» и «Интермеццо»), зафиксированных при помощи слов, но являющихся по своей сути музыкальными: их художественная выразительность и смысл раскрывались именно при чтении вслух, декламировании. Затем возникла череда камерно-вокальных произведений на выразительные лирические тексты: цикл пьес на стихи К. Бальмонта и Г. Тракля для двух сопрано и баритона (баса); «Лунное» для высокого голоса на стихи Н. Тэффи; вокальный цикл для баса на стихи немецких поэтов; вокально-фортепианное сочинение «11» на слова Бонифация для двух сопрано, баритона и двух фортепиано; вокальный цикл для баритона «Псалмы Давида для пения».

¹² Среди других сочинений: «Возвращение» для двух скрипок и электроники (1999), Фуга из цикла «Шесть предпочтений» для органа соло (2001), сюита «Море» для флейты, гобоя и электроники (2011). Часть из них опирается на собственные тексты автора.

¹³ Федин С. Легко ли выучить сотню языков // Наука и жизнь. 1999. № 4. С. 58–60.

¹⁴ В сети Интернет есть несколько видео, позволяющих услышать авторскую интерпретацию лингвогобеленов.

также имеет своё «лицо»: её отличает тяготение к афористичности, ёмкости высказывания и использование «слов-кентавров», неологизмов, полученных путём слияния корней нескольких слов, обладающих вследствие этого широкой семантикой. Они концентрированы представлены в следующей автохарактеристике: «Я — словообразоварвар, неисправикинг, непредсказубр, неукротигр, в чём-то — изящерица. Социальное происхождение — творянин из разночтинцев. Род занятий — вездельник. Склад ума — мультименталист. Национальность — идеец. Профессия — болеглот»¹⁵. Встречаются подобные неологизмы и в стихотворениях, избранных А. Райхельсоном: *жаборонок* (№ 4), *извненастье*, *металломглеет*, *синесерь* (№ 6). Все перечисленные особенности делают поэзию Мельникова, в которой слово преодолело свои границы, идеальным объектом для криптофонического перевода.

Композитором отобрано шесть стихотворений Мельникова, отличающихся по протяжённости и складу. Преимущественно это верлибры: однострочные (№ 3–5) и многострочные: краткий (№ 1, из трёх строк) и длинный (№ 2, из девяти строк). Лишь последнее стихотворение представляет собой четырёхстопный ямб из трёх четверостиший, каждое со своей рифмовкой: кольцевой, парной

и перекрёстной; кроме того, это стихотворение единственное имеет заглавие (см. таблицу 1).

Таблица 1. Текстовая основа цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона¹⁶

Table 1. The Textual Basis of Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

№ 1	Межоконный простенок — замкнутость, рождённая перемножением двух беспредельностей.
№ 2	В крошечном стеклянном осколке Отражается целое небо. А видел ли кто-нибудь, Чтобы небо Отражало осколок?.. Так зачем же считать Малое — ничтожным, А величественное — Непременно великим?
№ 3	Пустое множество — это нуль, покончивший самоубийством.
№ 4	Из болота донеслось пение жаборонка.
№ 5–6	Любовь есть выздоровление от ненастоящего себя. >>> Извненастье <<<< Скольженье. Вперескользь — впроскользь Невнятных слов самосожженье. Неяви недоотраженье Вполуобнимку — вполуврозь. Пролужин матовая смальта Растёрта о наждак асфальта. И, затворив заката дверь, Металломглеет синесерь. Многоязычье дня — солист, Лишённый кружевного банта Предночьем. И исписан лист На лунно-звёздном эсперанто.

¹⁵ Вилли Мельников. Определезвия и оощуцпки // Четырёхлистник. Ежесезонный литературно-художественный журнал. 2023. 15 ноября. URL: https://cloveromsk.blogspot.com/2023/11/blog-post_26.html (дата обращения: 01.02.2024).

¹⁶ Стихотворения приводятся по изданию цикла. См.: Райхельсон А. Шесть переводов из Вилли Мельникова: для терменвокса и фортепиано // *Theremin: композиции для терменвокса и сопровождающих инструментов*. Москва: Композитор, 2009. С. 46–52.

Из шести стихов образовано 5 пьес: финал цикла произведен от двух текстов, о чём говорит его сдвоенный номер (5–6). Распределение стихов в сочинении задаёт его контуры — краткие номера (№ 1, 3 и 4) в нём чередуются с протяжёнными (№ 2 и 5–6). Композитором не оставлено никаких указаний по поводу принципов перекодировки текста в музыку, хотя идея их взаимобратимости указана им очень ясно. Во-первых, об этом свидетельствует название сочинения, во-вторых, в существующем варианте публикации цикла следом за нотным текстом расположены поэтические тексты.

В номерах, имеющих разный масштаб, композитором использованы отличающиеся друг от друга принципы «перевода» текста в звуковую форму. Краткие по размеру стихи (№ 1, 3, 4), запечатлевающие один образ-состояние, превращены в инструментальные миниатюры с помощью более простого алгоритма. В качестве «ключа» или «шифра» здесь выступил хроматический звукоряд, выстроенный вверх и вниз от центрального тона: в № 1 и 3 — это звук c^1 , в № 4 —

звук fis^1 . Центральный тон соответствует первой букве алфавита («а»), от которой он последовательно кодирован вверх и вниз, образуя ряд из 65 звуков в диапазоне шести октав. Каждая буква в пределах такого звукоряда получила соотнесение с двумя звуками (одним из верхней, условно «обертоновой», вторым — из нижней, условно «унтертоновой», части). Исключение составили четыре буквы — «а», «ё», «с» и «э» — звуки, соответствующие им в «обертоновом» и «унтертоновом» рядах, совпадают (это центр ряда и звук, отстоящий от него на тритон, являющийся общим при соотнесении прямой и инверсионной форм хроматической гаммы, см. таблицу 2). В целом шифры, использованные при переводе кратких стихов, можно считать родственными, поскольку их «каркас» образуют одни и те же звуки — c и fis в № 1 и № 3 и fis и c в № 4.

Преобладающая двойная номинация даёт композитору возможность выбора конкретного звукобуквенного соответствия, что отражается на облике каждого слова в «музыкальном измерении» [1]¹⁷. Отметим, что, определяя тон,

Таблица 2. Шифр, используемый в № 1 и № 3 цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона

Table 2. The Cipher Used in the 1st and 3rd Movements of Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

c^1	cis^1	d^1	dis^1	e^1	f^1	fis^1	g^1	gis^1	a^1	b^1	h^1	$c^2...$	«обертоновая» часть ряда
	h	b	a	gis	g	fis	f	e	dis	d	cis	$c...$	«унтертоновая» часть ряда
а	б	в	г	д	е	ё	ж	з	и	й	к	л	первая октава / малая октава
	м	н	о	п	р	с	т	у	ф	х	ц	ч	вторая / большая октава
	ш	щ	ъ	ы	ь	э	ю	я					третья / контроктава

¹⁷ В исследовательской литературе утвердилось мнение, что в криптофонических опусах «развёртывание музыкальной формы диктуется фонетической природой вербального текста, его буквенно-частотным составом» [1, с. 31]. При общей справедливости этого положения его действие условно, поскольку в большинстве своём используемые коды предполагают соотнесение каждой буквы с несколькими музыкальными звуками (в кодах «Шести переводов» это соотношение колеблется от 1:2 до 1:4). Следовательно, у композитора всегда есть выбор, какому из соответствий отдать предпочтение.

соответствующий каждой букве, композитор воспроизводит его абсолютную высоту, включая регистр («обертоновая» часть ряда охватывает диапазон от первой до третьей октавы, «унтертоновая» часть располагается в диапазоне от малой до субконтроктавы, поэтому в данных номерах выводимые тоны располагаются в диапазоне шести октав).

Во всех номерах, выведенных из кратких текстов, границы слов вполне осязаемы, поскольку каждое из них равно такту. Это правило не соблюдено лишь единожды, в отношении слова «беспредельностей», последнего в № 1: словно подтверждая свой смысл, оно не «вписалось» в обозначенные рамки и «растеклось» на два заключительных такта пьесы. Способ же «произнесения слов» здесь варьируется. Если их границы сохраняются, то образуются мотивы равные такту (пример № 1); при разбиении на синтагмы или слоги слова превращаются в более краткие мотивы (пример № 2). В случае побуквенного разделения они предстают как пуантилистическая россыпь либо как интервальный или аккордовый комплекс. В отличие от более целостного подхода, ориентированного на слово или слог, «буквенный» подход приводит к тому, что буквы-звуки появляются в такте не в своей исходной последовательности, а в произвольном порядке, вследствие чего предопределённость звучащей материи вуалируется (пример № 3).

Важным моментом в процессе «перевода» текста в музыку становится выбор фактурного облика пьес. Его поиск во многом определяется содержанием текста. Идея противопоставления замкнутости и беспредельности, обозначенная в первом стихотворении, находит выражение в трёхголосной фактуре, в которой партия терменвокса, нотированная в малой

и большой октавах, окружена звучанием фортепиано. Разреженная, сходная с пуантилистической фактура, используемая в № 3 (пример № 2), коррелирует с феноменом пустого множества, описанным в стихотворении-первоисточнике. Связаны с ним его регистровка и агогические особенности: звучание терменвокса здесь впервые поднимается в верхний регистр, а в его партии используются атака звука с глиссандированием и стаккато, приёмы игры, усиливающие пронзительность звучания тембра в этом диапазоне и становящиеся неким эквивалентом «звонящей пустоты». Характерны изменения, происходящие в двух последних тактах

Пример № 1 А. Райхельсон. «Шесть переводов». № 3, т. 1–2

Example No. 1 Alexander Raikhelson. *Six Translations*. No. 3, mm. 1–2

Пример № 2 «Шесть переводов». № 1, т. 1–2

Example No. 2 *Six Translations*. No. 1, mm. 1–2

Пример № 3 «Шесть переводов». № 4

Example No. 3 *Six Translations*. No. 4

пьесы, — разрастание фактуры, приводящее к экспрессивным аккордовым ударам, в которых можно видеть реакцию на финальные слова стиха: «покончивший самоубийством».

Изобретательно и с юмором решён № 4. В нём партия терменвокса опирается на графическую нотацию и изображает доносящееся из болота «пение» мифического жаборонка, которое в композиторской интерпретации больше похоже на завывание. Ему аккомпанируют колкие аккорды фортепиано, собранные из звуков стиха (пример № 3). Перечисленные элементы звукоизобразительности лишней раз убеждают в том, что криптофонические сочинения можно трактовать как особый род вокальной музыки, в которой слово, перестав быть слышимым, незримо присутствует в нотном тексте не только структурно, но и семантически.

Одним из моментов, повлиявших на звучание цикла и его фактурный облик, по-видимому, также стало подражание голосу поэта. «Шесть переводов» удивляют необычной трактовкой партии терменвокса. Диапазон этого инструмента широк и может охватывать до восьми октав, при этом наибольшую характерность тембр инструмента имеет в среднем и высоком регистрах. В данном же цикле партия терменвокса в трёх номерах (первом, втором

и четвёртом) нотирована в басовом ключе¹⁸ и связана с большой октавой, где инструмент звучит приглушённо и вполне сравним по тембру с мужским голосом.

Строение номеров, производных от протяжённых стихов (№ 2 и 5–6), более сложно. В них композитор выбирает полимелодическую фактуру, линии которой самостоятельны в метrorитмическом, звуковысотном и регистровом планах. Причина этого кроется в обращении к средствам двух разных кодов. В № 2 они применены к одному и тому же тексту (что позволяет, как мы увидим впоследствии, раскрыть образную оппозицию, заложенную в стихе), в финале — к двум разным, дополняющим друг друга по смыслу стихам.

Принципы построения этих кодов выглядят изоощрённее, чем в номерах, «выведенных» их кратких стихов. Во второй пьесе партия терменвокса, как уже было сказано, звучит преимущественно в нижнем регистре и получена при помощи шифра, охватившего почти полную восходящую хроматическую гамму из 11 тонов от *c* до *b*. Число звуков в ней объясняется кратностью количеству букв русского алфавита. Он разбит на 3 сегмента, соответствующих большой, малой и первой октавам, — в итоге каждый звук в данном случае связан с тремя буквами (таблица 3).

Таблица 3. Шифр, используемый в партии терменвокса в № 2 цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона
Table 3. The Cipher Used in the Theremin Part in the 2nd Movement of Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b...</i>	
а	б	в	г	д	е	ё	ж	з	и	й	большая октава
к	л	м	н	о	п	р	с	т	у	ф	малая октава
х	ц	ч	ш	щ	ъ	ы	ь	э	ю	я	первая октава

¹⁸ В целом же в сочинении задействован диапазон в 5 октав: самым низким звуком, появляющимся в партии терменвокса, оказывается *C*, а самым высоким — *fis*³.

Фортепианная партия здесь получена посредством симметрично организованного шифра: в нём русский алфавит «сложен пополам» вокруг буквы «п», являющейся центральной в алфавите из 33 букв. Получившийся буквенный ряд соотнесён с 17 звуками нисходящей хроматической гаммы в диапазоне децимы — от as^3 до e^2 . В итоге четыре звука (as , g , fis , f) связаны с четырьмя, один (e) — с тремя, оставшиеся семь — с двумя буквами (таблица 4). Симметричность построения второго шифра, как и соотношение между собой двух шифров, действующих в пьесе (один из них основан на восходящей, а второй — на нисходяще-восходящей хроматической гамме), можно связать с мотивом отражения, который по-разному обыгран в тексте второго стихотворения (осколок, отражающий небо / небо, отражающее осколок).

Фактура второй пьесы построена по законам контрастной полифонии, партии которой вступают одновременно и регистрово противопоставлены друг другу. Их шифры контрастны по диапазону, поэтому партия фортепиано здесь связана с хрустальным звуком второй и третьей октав, а терменвокса — с тусклым низким регистром. Кроме того, с такта 8 звучание инструментов автономизируется (согласно авторской ремарке, отсюда партии можно исполнять независимо друг от друга). Причина такого жеста кроется

в изменении текстовой основы партии терменвокса: её звуко-состав с этого момента «сворачивается» до одного слова «осколок», оно внятно и членораздельно «декламируется» в первой октаве *ff*.

Метроритмическое строение ансамблевых партий в этой пьесе поначалу отличается от окружающих номеров. В ней композитор практически отказался от синтаксиса поэтического текста. Пластика линий здесь такова, что, несмотря на следование буквосоставу стиха, соответствие слово=такт не выдерживается, музыкальные цезуры довольно произвольно «рассекают» текст, поэтому контуры слова как композиционной единицы оказываются поглощены развёртыванием музыкальной мысли (пример № 4). Ситуация меняется начиная с такта 8, в котором текстовая основа партий разделяется: фортепианная продолжает ориентироваться на заданный с начала принцип «звукового потока», а в партии

Пример № 4

«Шесть переводов». № 4, т. 1–4

Example No. 4

Six Translations. No. 4, mm. 1–4

Таблица 4.

Шифр, используемый в партии фортепиано в № 2 цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона

Table 4.

The Cipher Used in the Piano Part in the 2nd Movement of Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

as^3	g^3	fis^3	f^2	e^3	es^3	d^3	cis^3	c^3	h^2	b^2	a^2	as^2	g^2	fis^2	f^2	e^2
а	б	в	г	д	е	ё	ж	з	и	й	к	л	м	н	о	п
я	ю	э	ь	ы	ъ	щ	ш	ч	ц	х	ф	у	т	с	р	

терменвокса вновь выявляются границы слова как единицы текста. Все описанные особенности материализуют, облачают в звуковую форму по-разному обыгранный в поэтическом тексте мотив сопоставления противоположностей: крошечный осколок / целое небо; малое / величественное; ничтожное / великое.

Финальная пьеса «Шести переводов» по строению оригинальна. Она имеет сдвоенный номер, что говорит о производности её звуковысотной структуры от двух стихотворений¹⁹. Поскольку их природа отлична (пятое стихотворение — однострочный верлибр, шестое — 12-строчный четырёхстопный хорей), к кодировке композитор подошёл по-разному, учтя закономерности, сложившиеся в сочинении. При переводе пятого стихотворения, как и иных кратких верлибров, он составил шифр на основе звукоряда, расходящегося от центрального тона (таблица 5). Но в отличие от других номеров данный звукоряд не хроматический, а диатонический. Количество звуков в нём (их шесть: *fis*, *gis*, *a*, *h*, *cis*, *e*) задано числом букв в слове «любовь», главном для финальной пьесы. В отношении второго текста, развёрнутого по масштабу, применён симметричный 17-звучный хроматический шифр,

который был найден при выведении фортепианной партии во второй пьесе (таблица 4). В обоих шифрах центральным являются энгармонически равные звуки — *gis/as*.

Номер организован так, что контрапункт стихов и выведенных из них инструментальных партий возникает не сразу. Часть открывает выразительная мелодия, построенная на «декламации» пятого стихотворения (т. 1–6). Непрерывно повторяясь²⁰ на протяжении всей композиции, она становится в ней своего рода *cantus firmus*. С такта 7 его сопровождает голос, образованный из тех же звуков, а с рубежа тактов 15–16 — звуков, продуцируемых новым стихотворением. Отсюда партии интонационно обособляются и исполняются независимо друг от друга (аналогично тому, как это происходило в № 2).

Мелодия *cantus* — инструментальная, опирается на размеренное движение (четвертные, половинные), чередует ходы на широкие интервалы с поступенным движением (пример № 5, верхний голос). Многократная номинация каждой буквы в звуковом ряду обеспечила возможность выбора соответствующего ей тона. Делая его, композитор остановился на высотах, сообщающих мелодии краску натураль-

Таблица 5. Шифр, используемый в пятом стихотворении цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона
Table 5. The Cipher Used in the Fifth Poem in Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

...gis	a	h	cis	e	fis	gis	a	h	cis	e	fis	gis...
...ё	е	д	Г	в	б	а	б	в	г	д	е	ё...

¹⁹ Являясь лирическими по своей сути, стихотворения дополняют друг друга и объединяются темой любви.

²⁰ Количество повторов темы — пять — совпадает с номером стиха и номером пьесы.

Пример № 5

«Шесть переводов», № 5–6, т. 19–22

Example No. 5

Six Translations. No. 5–6, mm. 19–22

ного минора: в структуре линии преобладает трезвучие *fis–a–cis* (из 37 звуков мелодии 23 приходятся на этот аккорд).

В противоположность *cantus* линия, производная от второго стиха, имеет хроматическую природу и организована при помощи мелких длительностей (восьмых, шестнадцатых, снабжена большим количеством форшлагов). Поскольку её шифр связан с высоким регистром, звучание обретает характерный колорит — оно близко птичьему пению. В целом благодаря своим особенностям новый контрапункт оттеняет, но не затмевает *cantus*, диатоническое звучание которого является доминирующим в финале. Даже в последних четырёх тактах пьесы, где *cantus* отключается, его присутствие продолжает ощущаться. Так происходит не только из-за слуховой инерции, возникшей вследствие многократного повтора, но и ввиду сохранения до конца финала переменной метрической основы первой темы: 8/4, 6/4, 14/14, 4/4, 13/4. С позиций звукоизобразительности такая особенность структуры — выключение упрямо возвращающейся темы — резонирует со словами стиха «освобождение от ненастоящего себя» и выражает их смысл.

Таким образом, среди других пьес цикла финал выделяется и по своей

структуре, и по звуковому колориту. Вместе с тем последний номер сочинения выступает как обобщающий основные технологические идеи сочинения. Причина этого кроется в обращении к стихам разной протяжённости, что в рамках «Шести переводов» означает два отличных подхода к первоисточнику и отражается на выборе типа шифра, общих принципов организации фактуры, а главное — особенностей синтаксиса. Как можно было увидеть, при переводе кратких стихов (№ 1, 3, 4) композитор сохранил в музыкальном высказывании пластику текста, а при работе с развёрнутым стихом (№ 2) преодолел структурирующую силу слова. Эти принципы соблюдены и в финале, где мотивы диатонической мелодии *cantus* ориентированы на контуры слов и зачастую выполнены так, что соблюдают свойственное вокальной музыке правило удлинения ударных слогов. Структура же хроматической темы достаточно автономна от породившего её стиха (деление на мотивы выполнено произвольно, слово в ней не равно такту).

Детали скрупулёзной работы со стихом, которые мы постарались охватить при анализе «Шести переводов», убеждают, что лежащий в основе криптофонии принцип звукобуквенного перевода, несмотря на его внешнюю простоту, весьма вариабелен и может приводить к несхожим звуковым результатам. Они зависят от различных факторов: свойств переводимых текстов (их объёмов, лексики и семантики); особенностей построения шифра, его регистровой закреплённости и центра (в данном случае использованы по-разному организованные диатонический и хроматические ряды разного диапазона); избираемого типа синтаксиса (словесного, когда границы слова учитываются в мотивике, размерах тактов; либо

музыкального, в случае если слово растворяется в инструментальном звучании). А главное — от способности композитора творчески интерпретировать интенции, излучаемые словесным текстом, поскольку его перекодировка оказывается гораздо шире нахождения соответствий между буквами и музыкальными звуками.

Цикл «Шесть переводов», являясь одним из первых криптофоническихopusов А. Райхельсона, удивляет мастерским владением возможностями криптофонии и глубиной проникновения в особенности поэзии Вилли Мельникова²¹. Отобрав стихи с разным содержанием — лирические, философские, фантазмагорические, — композитор раскрыл их образы через нюансы фактурной организации, жанровый облик пьес, а также через особенности звуковой структуры: меняя шифры, их исходный тон, диапазон, он сумел достичь в каждом случае индивидуального звучания, по-разному связанного со стихом.

Отдельно отметим авторское попадание в тембр: на наш взгляд, причудливое звучание терменвокса как нельзя точно соответствует духу мельниковской поэзии, а сам инструмент благодаря его использованию в первой половине цикла в не слишком характерном для него низ-

ком регистре даже оказался способен донести до слушателя голос поэта. Продолжая аналогию, можно уподобить «Шесть переводов», номера которых контрастны между собой и перетекают друг в друга *attacca*, звучанию одного из лингвогобеленов Вилли Мельникова.

Эстетический смысл криптофонии работающие в ней авторы и исследователи понимают схоже. И. Юсупова считает: «Мысль, выраженная в одной системе знаков, будучи переведённой в другую знаковую систему, обретает объём и воздействие, которых не было, когда она существовала только в одной системе...»²². По мнению И. Снитковой, «...криптофония олицетворяет особую идею музыки: она понимается как инобытие Слова — носителя высшего смысла и высшей ценности»²³. Райхельсон же в своём произведении придал этим высказываниям довольно конкретный смысл. Назвав свои пьесы «переводами», он указал их первоисточники и насытил музыку связями с ними. Это заставляет исполнителя, слушателя, исследователя искать и находить многочисленные соответствия между текстом и музыкой, вновь и вновь восхищаясь их способностью по-разному говорить об одном и том же.

Список источников

1. Мельникова Е. В. Слово, музыка и жест в фортепианном опусе «Волокос» Ивана Соколова // Opera musicologica. 2020. Т. 12, № 2. С. 25–41. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.2.002>

²¹ В этом сказался опыт автора в области синтеза музыки и слова: работа на радио, литературные опыты, создание концертов, в которых он выступал в качестве пианиста и чтеца, и т. д.

²² Заднепровская Г. В. Указ. соч. С. 15.

²³ Сниткова И. И. Музыка идей... С. 165.

2. Юферова О. А. Феномен кода и механизмы его музыкального воплощения // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 3. С. 16–25. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-3-16-25>
3. Пантелеева Ю. Н. «Магия повтора» в музыке Ираиды Юсуповой // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 25–33. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.025-033>
4. Петров В. О. Триптих «О Кейдже» Ивана Соколова: к проблеме синтеза музыки и слова // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 6. С. 17–21. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.6.31458>
5. Заднепровская Г. В. Эстетика концептуализма в творчестве Ираиды Юсуповой // Художественное образование и наука. 2023. № 3. С. 36–47. <https://doi.org/10.36871/hon.202303036>

References

1. Melnikova E. V. Word, Music and Gesture in Piano Opus *Volokos* by Ivan Sokolov. *Opera musicologica*. 2020. Vol. 12, No. 2, pp. 25–41. (In Russ.) <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.2.002>
2. Yuferova O. A. The Phenomenon of Code and its Mechanisms of Musical Incarnation. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 3, pp. 16–25. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-3-16-25>
3. Panteleeva Yu. N. “The Magic of Repetition” in Iraida Yusupova’s Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 25–33. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.025-033>
4. Petrov V. O. Ivan Sokolov’s Triptych *About Cage*: on the Problem of Synthesis of Music and Text. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2019. No. 6, pp. 17–21. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.6.31458>
5. Zadneprovskaya G. V. Aesthetics of Conceptualism in the Works of Iraida Yusupova. *Art Education and Science*. 2023. No. 3, pp. 36–47. (In Russ.) <https://doi.org/10.36871/hon.202303036>

Информация об авторе:

И. В. Копосова — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции.

Information about the author:

Irina V. Koposova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Head of Department of the Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 27.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 13.03.2024

Theory of Music

Science Article

UDC 781.41

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.105-113>

EDN: NGOMKI



The Multidimensionality of the Harmony in Sergei Rachmaninoff's Compositions Written in Large-Scale Forms: The Experience of Analysis of the *Third Piano Concerto**

Vitaly V. Aleev

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
v.aleev@gnesin-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-9104-9437>*

Abstract. The piano concerto was one of the genres that accumulated important stylistic traits in Sergei Rachmaninoff's music. The significant compositional scale, the breadth and the multidimensionality of the musical content make it possible to observe within its limits the diverse phenomena of the harmonic language. The author of the article examines the peculiarities of the composer's thinking by the example of the *Third Piano Concerto*, laying emphasis on the specificity of the organization of the tonal plan, the harmonic functionality, the chordal structure, etc. The innovative features of the composer's harmonies discussed in the article are connected with the processes of differentiation within the large-scale sound model. Extended tonality appears through a multitude of local tonal states (a term coined by Yuri Kholopov) that make it possible to determine its inner dynamics. Along with the extended functional tonality of the major-minor mode, the other types of states of tonality marked out are the multivalent, the wavering, the dismantled, and a few additional types of states of tonality. These most important particular features make it possible to look anew at the style of Rachmaninoff's large-scale compositions.

Keywords: Rachmaninoff's style, piano concerto, tonal plan, extended tonality, tonal states

For citation: Aleev V. V. The Multidimensionality of the Harmony in Sergei Rachmaninoff's Compositions Written in Large-Scale Forms: The Experience of Analysis of the *Third Piano Concerto*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 105–113.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.105-113>

* The article was prepared in Russian for the journal *Scholarly Notes of the Gnesin Russian Academy of Music*, 2019, No. 4, pp. 39–44.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Vitaly V. Aleev, 2024

Теория музыки

Научная статья

Многомерность гармонии в произведениях крупной формы С. В. Рахманинова: опыт анализа Третьего фортепианного концерта**

Виталий Владимирович Алеев

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
v.aleev@gnesin-academy.ru✉, <https://orcid.org/0000-0002-9104-9437>

Аннотация. Одним из жанров, аккумулирующих важные стилевые приметы творчества Сергея Рахманинова, стал фортепианный концерт. Значительный композиционный масштаб, широта и многомерность музыкального содержания позволяют наблюдать в его пределах разнообразные явления гармонического языка. Автор статьи рассматривает особенности мышления композитора на примере Третьего фортепианного концерта, выделяя специфику организации тонального плана, гармонической функциональности, аккордового строения и др. Новаторские черты гармонии композитора в статье связываются с процессами дифференциации внутри крупной звуковой модели. Расширенная тональность предстаёт сквозь множество частных тональных состояний (Ю. Холопов), позволяющих определить её внутреннюю динамику. Наряду с расширенной функциональной тональностью мажорно-минорного лада выделены многозначная, колеблющаяся, снятая и другие виды состояний тональности. Эти важнейшие особенности помогают по-новому взглянуть на стиль крупных рахманиновских произведений.

Ключевые слова: стиль Рахманинова, фортепианный концерт, тональный план, расширенная тональность, тональные состояния

Для цитирования: Алеев В. В. Многомерность гармонии в произведениях крупной формы С. В. Рахманинова: опыт анализа Третьего фортепианного концерта // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 105–113. (На англ. яз.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.105-113>

Relatively little has been written about the harmony of Sergei Rachmaninoff's music, notwithstanding the significant amount of research made of his life, his music, and the performance aspects of his works. [1] When discussing the harmony in the great Russian composer's style, musicologists most frequently touch upon the questions connected with the modal organization of

** Статья подготовлена на русском языке для журнала «Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных», 2019, № 4, с. 39–44.

his music, the application of his “signature” chord — Rachmaninoff’s subdominant, the complexification of the chords as a result of the characteristic particular features of voice-leading transformed in the poly-melodic texture. [2]

Undoubtedly, these integral attributes of the harmonic style are present in the composer’s works throughout his entire musical legacy. [3] At the same time, it must be mentioned: their individualizing role pertains to Rachmaninoff’s chamber works — his instrumental and vocal miniatures. [4] The compositions written in large-scale forms, in our view, reveal, along with the aforementioned traits, significantly more substantial “indicators” of the composer’s harmonic thinking. Such categories as *tonality* and *tonal plans*, *melodic modulations* and *linear-chromatic voice-leading*, which in Rachmaninoff’s large-scale forms have a special individual-authorial meaning, have almost never been elaborated on in scholarly literature.

One of the genres that accumulated the composer’s important stylistic traits turned out to be the piano concerto. [5] The significant compositional scale, the breadth and the multidimensionality of the musical content make it possible to include within its limits a significant amount of various harmonic “phenomena” and “facts.” Towards the moment of the creation of the *Second Piano Concerto* (1901) and especially the *Third Piano Concerto* (1909), we may pronounce the final confirmation of Rachmaninoff’s harmonic style, which remained unchanged during the subsequent years, as well. It reveals itself with a profound reliance on the traditions of late romantic harmony (following both the Russian tradition and those from other countries) in the use of a number of innovations characteristic of the music of 20th century tonal composers,

as well as in the broad incorporation of Rachmaninoff’s own original harmonic techniques and means.

Let us examine certain harmonic peculiarities intrinsic to Rachmaninoff, by the example of the *Concerto for Piano and Orchestra No. 3*.

The tonal plans of the different movements of the concerto vividly manifest the features intrinsic to the extended tonality of composers of the Romanticist era. This is discovered on the macro- and the microstructural levels. Thus, the correlation of the chief tonalities between the movements of the cycle is realized according to the scheme of *D minor* (first movement) — *D minor* — *D-flat major* — *F-sharp minor* (second movement) — *D minor* (third movement), which confirms the obvious interaction of the major-minor systems. Within the first movement we observe “free” mediant harmony connections between the primary and the subsidiary theme groups in the exposition (*D minor* — *B-flat major*); in the recapitulation there are connections of the minor second between these two sections: the subsidiary theme group sounds in the relation of the tonality of the “Neapolitan” degree to that of the primary theme group (*D minor* — *E-flat major*).

The second movement — the Intermezzo — brings in numerous tonal-harmonic innovations and intrigues. Thus, its beginning, in which the theme of the subsequent variations is expounded, is marked by three sharps in the key signature. At the same time, we observe the real exposition of the thematic material in the key of *D minor*.

In light of this, the beginning statement of the theme in the key of the first movement, on the one hand, must be perceived as a conscientious device on the part of the composer. Apparently, the tonal

unity of both of the movements on the level of the ending of the previous movement and the beginning of the subsequent movement emphasizes to the greatest degree their undoubted artistic-figurative and dramaturgical integrity. Simultaneously with this, let us note that the prolongation of the *D minor* key on the level of the beginning of the second movement is very brief; its purposes is seen in the transition to the new tonal content. The central continuous section of the movement, presenting an active variational development of the theme, is marked by five flats in the key signature with the predominance of the key of *D-flat major* (a similar method of interaction between two remote tonalities can also be marked in the *Second Piano Concerto* between the first and the second movements.)

On the other hand, the presence of the three sharps in the beginning of the Intermezzo receives a definite explanation closer to the end of the second movement. What is meant here is the transition of the variations sounding in the flat tonalities to those endowed with sharps. (In this music this transition is confirmed by the change of the key signature: the five flats are replaced by three sharps.)

The previously sounding *D-flat major* (which is enharmonically the same as *C-sharp major*) takes upon itself the function of the dominant of the subsequent key of *F-sharp minor*. Moreover, after the further brief sound of the variations, most perceptible is the return of the initial theme in the harmonically changed and diminished version in the tonality of *F-sharp minor*. Its sound creates a thematic stability in

regards to the beginning of the movement (two thematic foundations are obvious here). In this light, the initial exposition in *D minor* is perceived on the level of the tonality of the VI minor (“Schubertian”) degree, so frequently encountered in Rachmaninoff’s compositions.

Other tonal interactions of this kind also testify in favor of this kind of interpretation. This can be seen, for example, in the culminating fragment from the first movement based on the sequencing of the enharmonic links. The augmented triad lying at the basis of the complex enharmonic connections makes it possible to input tonalities contained in such a correlation in each link of the sequence. These are *E-flat minor* and *B minor*; *F-sharp minor* and *D minor* (Example No. 1 shows the interaction between the keys of *F-sharp minor* and *D minor* in the relationship of the VI “Schubertian” step). Thereby, the correlation of the minor tonalities in the relationship of the VI “Schubertian” step must rather be perceived as a tendency.

Example No. 1

Sergei Rachmaninoff.
Third Piano Concerto.
First movement, development section

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Grit' and the second system is marked '(Grit)'. Both systems feature complex chordal textures with triplets and sixteenth-note patterns in the right hand, and sustained chords in the left hand. The notation includes various accidentals and dynamic markings, illustrating the tonal interactions discussed in the text.

The third movement, similar to the first, demonstrates a free correlation of the tonalities between the primary and the subsidiary theme groups. Both in the exposition and in the recapitulation, their interaction is built according to the plagal principle (*D minor — G major; C minor — F major*). Such is the strategy in lining up the tonal plan between the movements of the cycle and inside each one of them.

As for the tonal development within the limits of the specific, local fragments of the concerto, we must note its definitive abundance, diversity, and, what is quite characteristic, frequent unpredictability, stipulated by a number of factors. Among them, of paramount importance are the numerous enharmonic deviations and modulations, the entire set of major-minor systems, the broad modal changeability, as well as the linear-chromatic voice-leading, influencing the peculiarities of the tonal plan. Each of the factors enumerated earlier receives an individual authorial application in the *Third Concerto*, as well as in all of Rachmaninoff's music, in general. Together they confirm in all of their apparentness the meaning of the concept of *extended tonality*, formulated by Arnold Schoenberg in a scholarly fashion and expounded by Ernst Kurth in a literary, figurative way. As the latter noted "...for Romanticism (even with the preservation of the tonal completeness), the main element lies in the fluctuating, mobile forces, in the endless *possibilities of the deviations*. Its luxuriating fantasy abounds in the riches of tonal development. For this reason, even in the completed forms, leading

to the return to the main tonality, the latter presents merely the background removed to the very depth, concealed by the impetuously proliferating with the offshoots of numerous deviations [the author's italics. — *V. A.*]."¹

Along with this, it is important to note that, just like in most musical compositions of the turn of the 19th and 20th centuries, as well as those created during the subsequent decades of the 20th century, the peculiarities of tonality in the *Third Piano Concerto* are not exhausted by merely by a generalized stable word combination — extended tonality. The actualization of the "Rachmaninoff tonality," in our opinion, takes place not in a straightforward manner and, in a number of cases, hardly in a definitive manner. The explanation of the process of tonal development cannot be presented solely according to the principle of "here one chord passes onto another, and here a certain deviation takes place." We presume that without the consideration of specific characterizations reflecting the local, concrete displays of the tonal manifestations, any analysis of Rachmaninoff's many-sided and ambiguous tonal system turns out to be absolutely ineffective. Particularly the minor effects, specific features and details, each time forming new formulas of tonal expressions, allow in many ways to reveal and establish those "current, mobile forces creating extremely saturating effects" about which Kurth wrote.

In connection with this, let us turn to Yuri Kholopov's teaching about harmony,² which expounds the criteria of special *tonal states*, broadly applied by 20th century composers.

¹ Kurth E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v "Tristane" Vagnera* [*Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"*]. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 307–308.

² Kholopov Yu. N. *Garmoniya. Teoreticheskii kurs* [*Harmony. Theoretical Course*]. St. Petersburg: Lan, 2003. 544 p.

The list of the states suggested by the scholar includes, in addition to the traditional type, associated with *functional* tonality (in our case, the *extended functional tonality of the major-minor mode*), nine various types, in a number of cases containing associative-metaphorical names. The latter include *loose* tonality, *dissonant* tonality, *floating* tonality, *inversional* tonality, *variable* tonality, *swaying* tonality, *multivalent* tonality, *withdrawn* tonality, and *polytonality*. All these enumerated types reflect the various interactions of the stable criteria — the four tonal indices — the Center, the Tonic, Sonata features, and Functions.

A number of tonal states can be found by us in the music of the *Third Piano Concerto*. Thus, the application of *functional tonality* is characteristic for all the movements of the cycle; especially apparent is its presence in the “stable” sections of the outer movements — the primary and the secondary theme groups.

Quite frequent are the cases of applying *multivalent tonality*. (In such examples we interpret harmony in two keys at once.) As a rule, this is connected with the phenomenon of polymodality, in the condition of which the major and minor modes sound simultaneously in different strata of the texture. A typical expression of the present phenomenon turns out to be the so-called modal mixtures, which in Rachmaninoff’s case unify the closely related tonality with the indispensable combination in the vertical dimension of two harmonic “tiers” — the major and the minor.

Moreover, a multivalent type of tonality evidently manifests itself in the situation

of the variability of functions. During the process of harmonic development, the previous tonic begins to accept on itself a different function of a new tonality, for example, the dominant. As a result of this, the subsequent motion of the harmony is carried out insufficiently precisely from the tonal point of view: the multivalence is stipulated by its simultaneous interpretation — both as the tonic and the dominant. The most brilliant example of this is the significant fragment of the second movement in its length — the variation in *F minor*, within which the keys of its parallel major tonic and its subdominant (*F major* and *B-flat minor*). Similar manifestations of multivalent tonality are a characteristic sign not only of the *Third Concerto*, but also of a number of other works by Rachmaninoff.

A broad application in the music of the *Third Concerto* may be found in the *swaying tonality*, presenting for Rachmaninoff its typical means of artistic-figurative thinking, a sort of visiting card of modal-tonal expression. In many ways, it is connected with the phenomenon of modal variability,³ inherited by the composer from his predecessors, the representatives of the “Mighty Handful.” Each new statement of the theme (motive) is frequently accompanied by a modal-harmonic renewal. In such cases, it is possible to observe the obvious swaying state of changing tonics (Example No. 2 demonstrates a *swaying* tonality in the states of modal variability).

A manifestation of swaying could also be seen in the numerous cases of the D_7 harmony resolving into tonalities that “substitute”

³ This is also stated by Liudmila Dyachkova. See: Dyachkova L. S. *Garmoniya v muzyke XX veka: uchebnoe posobie* [*Harmony in 20th Century Music: Tutorial Manual*]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2003. P. 62.

Example No. 2

Sergei Rachmaninoff. *Third Piano Concerto*.
First movement, conclusive theme

Tempo precedente, ma un poco piu mosso

The image shows a musical score for the first movement, conclusive theme of Sergei Rachmaninoff's Third Piano Concerto. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and pianissimo (pp) dynamic range. It includes a tempo instruction 'Tempo precedente, ma un poco piu mosso'. The score is written for piano and includes a right-hand and left-hand part. The right-hand part features a melodic line with a prominent interval of a fourth, and the left-hand part provides harmonic support with chords and moving lines.

the tonic possessing local characters. These are predominantly represented by the harmonies of the II, III, and IV degrees in major. The meaning of the application of such innovations is in the directedness towards the veiling of the sound of the tonic, in the extension of the developing character of the action.

By analogy with this, we must also note the heightened role of the tonal-harmonic connections formed due to the interaction of the tonalities in the states of a relative major–minor. Such interactions are marked by the usage of specific harmonies, among which there is the major III^5_3 in major (similar to the D^5_3 of the relative minor), the D_2 of the minor tonality, resolving into the T^5_3 of the relative major, and especially the VII^4_3 with the interval of a fourth (the “Rachmaninoff subdominant”), endowed with three variants of solution, in addition to the main version. Through frequent usage of the indicated harmonies, there appears

the feeling of tonal unpredictability, a constant tonal renewal, and sometimes — the effect of a deceived expectation. Frequently, the resolution of the D_2 in a minor tonality into a T^5_3 of the relative major is presented in the conditions of lengthy sequencing, which strengthens the character of the tonal swaying.

The described cases of the special states of tonality are the most demonstrative for the *Third Concerto*. Our attention is drawn to the repeated cases of their recurrence. Moreover, the various types of tonal states change frequently, as if passing (flowing) into each other. Such successive combinations constantly renew the tonal image, making it multifaceted, colorful, and ornate.

The most complex cases of the special states are connected in Rachmaninoff’s music with their simultaneous “vertical” application. In other words, not four, but eight combinations of tonal indices mentioned earlier work simultaneously. Their frequent non-concurrence stipulates the augmentation of chromaticization and even the elements of disharmony, which in their turn provide for the enhancement of emotional tension.

The indicated case of the simultaneous presence of *multivalent* and *dismounted tonality* is the “chromatic” transition in the second movement between the initial section in *D minor* and the subsequent *D-flat major*. The short passage (*piu mosso*), consisting of six measures, distinct for its instability and uncertainty of sound, accumulates a set of interesting tonal-harmonic peculiarities.

First of all, its application is stipulated of a bright ellipse formed upon the combination of the D_2 of the previous *D minor* section (which in the states of the multivalent

tonality are interpreted, rather, in the vein of *A major*⁴ as $D_2 \rightarrow S$) with the subsequent half-diminished VII_5^6 . It is noteworthy that it would be logical to perceive the function of two harmonies in the state of the ellipse, particularly stemming from the key of *A major*. (The half-diminished VII_5^6 has no direct connection to the preceding *D minor* and may be interpreted only by analogy with the subsidiary D; in the states of *A major*, it is an elliptically taken half-diminished $DD VII_5^6$.) Its stable prolongation in the low registers of the orchestra and the soloist's part naturally leads to the key of *D-flat major*, in which it becomes considered equivalent to a II_5^6 with a diminished fifth.

Second, the stable consistency of the half-diminished VII_5^6 in the low registers of the orchestra is considerably enriched by the superstructure in the high registers of the piano. It is particularly this chromatic stratification, saturated by the supplementary counterpoint of the middle voices sounding in the conditions of polyrhythmic relations is what creates the features of dismantled tonality. Its essence is in the functional decoupling of each of the chords (sonorities), defined merely in the various tonalities, but not subservient to any of them. In this regard, Kholopov uses a very forceful comparison: "Tonal darkness as a special means."⁵

The diversity of the tonal "images" has also significantly influenced the particular features of the functional relations between the chords. The overwhelming majority of the specific manifestations of functionality intrinsic to the tonality of the late 19th and early 20th century, found a brilliant reflection

in the music of the *Third Piano Concerto*. We have in mind such manifestations as the enhancement of the plagal and the mediant functional groups, the violation and the variability of the functions, the broad bifunctionality, the elliptic correlations between the dominant chords of tonalities of remote steps of relationship, and, finally, the use of melodic deviations and modulations localizing and even canceling the customary functional connections.

Thereby, the harmony in the *Third Concerto* reflects the features of tradition and innovation characteristic to the music of many composers of the first half of the 20th century. The traditional aspects are expressed in the reliance on extended functional tonality of the major-minor mode broadly applied by the Romanticist composers. The given type of pitch organization determines in many ways the specificity of the tonal plan of the composition, the peculiarities of the functionality of the chordal structure.

Along with this, a significant place is also taken by those new traits that came to music at the turn of the 19th and the 20th centuries. It is tied to the processes of apparent *differentiation* within a large-scale pitch model: extended tonality appears through a multitude of its local manifestations (states) making it possible to determine its inner dynamics in a more precise manner.

These most important tendencies emerging by means of numerous interactions of the elements comprising them make it possible to look at the phenomena lying at the basis of the harmonic style of Rachmaninoff's large-scale works, in particular, his *Third Concerto*.

⁴ The tight interaction between the keys of *D minor* and *A major* is clearly perceived, starting with the very beginning of the second movement.

⁵ Kholopov Yu. N. Op. cit. P. 421.

References

1. Gulyanitskaya N. S. Rachmaninoff's High Culture of 'Conservatism'. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. No. 3, pp. 35–39. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-35-39>
2. Sheludyakova O. E. Concerning the Issue of Interaction between the Melodic Element and Harmony in Sergei Rachmaninoff's Works. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 158–166. (In Russ.) <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.158-166>
3. Krivitskaya E. D. Searching for a Unified Style. Review on the book "Rachmaninoff's Style." *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2023. No. 3, pp. 246–255. (In Russ.) <https://doi.org/10.34690/336>
4. Skvortsova I. A., Smolkin K. V. New Stylistic Principles in the *Romances op. 38* by S. Rachmaninoff. *South-Russian Musical Anthology*. 2020. No. 3, pp. 50–56. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13007>
5. Koryapina T. P. Transformation of the Finale in Three Editions of the *Fourth Piano Concerto* by S. V. Rachmaninoff. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2023. No. 2, pp. 56–66. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/otmroo.2023.42.2.004>

Список источников

1. Гуляницкая Н. С. Высокая Культура “консерватизма” Рахманинова // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 35–39. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-35-39>
2. Шелудякова О. Е. К проблеме взаимодействия мелодического начала и гармонии в произведениях Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 158–166. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.158-166>
3. Кривицкая Е. Д. В поисках единого стиля. Рецензия на книгу «Стиль Рахманинова» // Музыкальная академия. 2023. № 3. С. 246–255. <https://doi.org/10.34690/336>
4. Скворцова И. А., Смолкин К. В. Новые стилевые закономерности в романсах оп. 38 С. В. Рахманинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 50–56. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13007>
5. Коряпина Т. П. Трансформация финала в трёх редакциях Четвёртого фортепианного концерта С. В. Рахманинова: новый взгляд на форму // Журнал Общества теории музыки. 2023. № 2. С. 56–66. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2023.42.2.004>

Information about the author:

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

Информация об авторе:

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

Received / Поступила в редакцию: 19.02.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 04.03.2024

Accepted / Принята к публикации: 06.03.2024

Музыкальная культура народов России

Научная статья

УДК 781.7

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.114-125>

EDN: RBRVQL



Формы взаимодействия народного песенного творчества и инструментальной музыки (на примере традиционного сольно-группового пения кавказских народов)

Беслан Галимович Ашхотов

*Северо-Кавказский государственный институт искусств,
г. Нальчик, Российская Федерация,
bashkhotov@mail.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0003-0525-8898>*

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь вокально-хоровой и инструментальной музыки в общекавказском традиционном сольно-групповом исполнительстве (адыгском, абхазском, осетинском, балкарском и карачаевском). Данная проблематика ещё не становилась предметом специального научного осмысления. В этой связи цель статьи — привлечь внимание специалистов к её изучению и определению роли инструментального пласта в нормативной фактуре широко распространённого песенного исполнительства в кавказском регионе. Традиционная региональная фактура песнетворчества включает два основных пласта: сольное декламационное изложение напева и хоровое (ансамблевое) сопровождение, находящиеся в диалоговом взаимодействии. Зачастую встречается и третий пласт — инструментальный, как правило, в исполнении традиционного струнно-смычкового инструмента. Как подтверждает живая фольклорная практика, его участие в сольно-групповом песнопении не является обязательным фактором. В статье определяется место и роль инструментального пласта в рассматриваемом фольклорном материале. Автором выявляются основные функции всех фактурных пластов, паритетность первых двух линий песенной фактуры и формы их взаимодействия, в которых отражается традиционно-нормативная и самодостаточная структура характерного многоголосного песнопения народов Северного Кавказа.

Ключевые слова: этнокультура, сольно-групповая манера исполнения, музыкальная инструментальная культура, инструментализм, коммуникативные фольклорные традиции

Для цитирования: Ашхотов Б. Г. Формы взаимодействия народного песенного творчества и инструментальной музыки (на примере традиционного сольно-группового пения кавказских народов) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 114–125. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.114-125>

Musical Cultures of Russia

Original article

The Forms of Interaction of the Folk Song Creativity and Instrumental Music (on the Example of Traditional Solo and Group Singing of the Peoples of the Caucasus)

Beslan G. Ashkhotov

*Northern-Caucasus State Institute of Arts, Nalchik, Russian Federation,
bashkhotov@mail.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0003-0525-8898>*

Abstract. The article examines the interconnection of the vocal-choral and instrumental music in the traditional solo-and-group performance among the different peoples throughout the Caucasus (the Adyghians, Abkhazians, Osetians, Balkars and Karachays). The present problem range has not yet become a topic of special academic comprehension. In this connection, the aim of the article is to draw the attention of specialists towards studying it and defining the role of the instrumental strata within the standard texture of broadly disseminated song performance in the Caucasus region. The traditional regional type of texture of song composition includes two main strata: the solo declamatory presentment of the tune and the choral (i.e., ensemble) accompaniment existing in dialogic interaction with each other. Frequently, we can find a third stratum, as well — the instrumental, as a rule, existing in performance on a traditional bowed string instrument. As living folk music practice confirms, its participation in the solo-and-group singing is not a mandatory factor. The place and the role of the instrumental stratum in the examined folk musical material is determined in this article. The author highlights the main functions of all the textural strata, the parity of the first two lines of the song texture and the forms of their interaction, in which the traditional standard and self-sufficient structure of characteristic polyphonic singing of the peoples of the Northern Caucasus is reflected.

Keywords: ethnic culture, solo-and-group manner of performance, musical instrumental culture, instrumentalism, communicative folk music traditions

For citation: Ashkhotov B. G. The Forms of Interaction of the Folk Song Creativity and Instrumental Music (on the Example of Traditional Solo and Group Singing of the Peoples of the Caucasus). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 114–125. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.114-125>

Во второй половине XX столетия изучение народных инструментов заметно расширяется благодаря возросшему интересу исследователей к исполнявшейся на них музыке. Ещё в 1986 году И. Мациевский в статье «Отражение специфики инструментария в музыкаль-

ной форме народных инструментальных композиций» поднимал проблематику звучащего народного инструментализма. Он писал: «Тембровая наполненность музыки, единство структурных характеристик и воспроизводящего её инструмента — одна из главнейших черт традиционного

народного искусства»¹. Симптоматично, что в этот же период в отечественной фольклористике возник термин «музыкальная народно-инструментальная культура». В новом тысячелетии наряду с отдельными статьями появились и объёмные диссертационные исследования, системно представляющие всесторонние характеристики национальной инструментальной культуры того или иного этноса². Большой резонанс вызвала изданная в 2007 году фундаментальная монография И. Мациевского «Народная инструментальная музыка как феномен культуры», в которой учёный представил обобщённое исследование народной и инструментальной музыки³. Им же было обосновано понятие «традиционная инструментальная музыкальная культура»⁴.

В данной статье затрагивается практически не исследованная ранее тема взаимодействия песенного фольклора и инструментальной музыки в традиционной культуре народов Северного Кавказа. Априори известно, что в соответствии со сложившимися социально-культурными приоритетами, особенностями бытия и характером жизнедеятельности скла-

дываются место и роль фольклорного творчества, где наблюдается доминирование песенного сольного и коллективного или вокально-инструментального начал. Исходя из этого, в статье предлагается примерная классификация форм взаимодействия песенного и инструментального творчества. Её аргументация основывается на материале адыгского народного творчества, а в необходимых случаях привлекаются маркированные свойства отдельных этнических культур в северокавказском фольклорном ареале (адыгском, абхазском, осетинском, балкарском и карачаевском).

Итак, в музыке устной традиции каждого народа присутствуют два самостоятельных направления — песенное и инструментальное. С одной стороны, они имеют либо самостоятельный характер развития, либо их синтезирование становится выражением этнического фольклорного мышления, а с другой стороны, у отдельных народов в основных песенных жанрах присутствие музыкального инструмента оказывается совсем не обязательным. Кратко представим наши наблюдения в данном вопросе.

¹ Мациевский И. В. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 11–29.

² В качестве примера приведём концептуальное исследование Р. Г. Рахимова «Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование», где автор, опираясь на трихотомическое деление «музыкальный инструмент — инструментальная музыка — исполнительские традиции», подводит важный итог своим изысканиям: «...башкирская инструментальная культура представляет собой стройную и взаимно проникающую систему». Цит. по: Рахимов Р. Г. Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2006. С. 12.

³ Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.

⁴ Мациевский И. В. Традиционный инструментализм в этнической истории: балто-финно-угорский и тюрко-славянский аспекты // Ежегодник финно-угорских исследований. 2018. Т. 12, № 4. С. 141–160.

Во-первых, М. Харлап авторитетно утверждал, что музыкальный инструмент в народном творчестве изначально являлся автономным и использовался человеком «преимущественно для самостоятельных наигрышей»⁵. Действительно, у большинства этнических групп как в сольных обрядовых и семейно-бытовых жанрах, так и в неприуроченных многоголосных песнях преобладает женское пение. Например, у восточнославянских народов, особенно в русском традиционном музыкальном фольклоре, инструментальное сопровождение практически отсутствовало, при этом игра на музыкальных инструментах оставалась прерогативой мужчин. Таким образом, народная песня, не имея прямого пересечения с инструментальной музыкой и находясь с ней в параллельном сосуществовании, долгое время развивалась *автономно*⁶.

Однако в любой установившейся закономерности всегда присутствуют исключения. В данном контексте Ю. Гайсина справедливо указывает, что «изменение песенной традиции — процесс довольно быстрый, динамичный» [1, с. 179]. Так, в средневековый период на Руси былины «сказывались» под звуки гуслей⁷, а в XIX веке, когда частушка «перебралась» в деревню, балалайка, а впоследствии и гармоника заняли место неременного аккомпанирующего

инструмента. Назовём ещё одно исключение из русской традиционной культуры. Речь идёт о творчестве скоморохов, где в тесном единстве находились пение, танец, пантомима, вербальное чтение, цирковые трюки, которые в совокупности можно отнести к закату раннефольклорного синкретизма.

Во-вторых, в восточных культурах (иранской, таджикской, индийской, азербайджанской и др.) пение и инструментальная музыка находятся в *синкретическом* взаимодействии. Обычно певец своё вокальное исполнение, имеющее монодическую основу, сопровождает игрой на многострунном инструменте типа ситара, тара. В качестве подтверждения «включённости» (Б. Путилов) музыкального инструментария и его значения в азербайджанских жанрах профессиональной музыки устной традиции приведём слова Л. Зохрановой: «Принципы создания лада связаны с мугамным исполнительством, ведущую роль в котором играет звуковая настройка инструмента *тар*» [2, с. 188]. В беседе с этномузыкологом, доктором искусствоведения Фаиком Челебиевым известный исполнитель азербайджанских мугамов поделился некоторыми особенностями восточного вокально-инструментального исполнительства. С одной стороны, музыкант зачастую сопровождает своё пе-

⁵ Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. С. 13.

⁶ Соединение песенного и инструментального начал в фольклоре произойдёт в период постфольклора в так называемом городском фольклоре, который сложился по причине особых факторов влияния, прежде всего инокультурного, представившего новый тип фольклора, основанного на принципах гомофонно-гармонического мышления.

⁷ Данный вопрос, безусловно, остаётся спорным, однако сложно не предполагать, что былины могли исполняться на Руси в сопровождении гуслей, особенно в новгородский период. Исполнители с помощью гуслей создавали соответствующий звуковой фон неторопливому пропеванию повествовательного текста. Также нельзя не вспомнить и сакральный образ героя эпических песен в русской культуре – Садко-гуслияра.

ние инструментальной игрой потому, что вокальная и инструментальная партии, находясь в синкретизе реализации звучаний различных звуковых сфер, связаны единой драматургической линией. С другой стороны, инструментальная музыка порой охватывает большее игровое пространство и содержит значительное импровизационное развитие.

В-третьих, у кавказских народов с древних времён состав доминирующей сольно-групповой формы традиционного песенного исполнительства ограничивался запевалой и хоровым (ансамблевым) сопровождением. В некоторых случаях использование музыкального инструмента в общем музицировании допускалось, но и отсутствие музыканта-инструменталиста не считалось нарушением установленных традиционных норм народно-песенного исполнительства. Данный вопрос мы затрагивали ещё в 2020 году; тогда наличие подобного расширения фактуры рассматривалось как дополнительный фактор её обогащения [3]. Здесь напрашивается объяснение с применением расхожего фразеологизма «человеческий фактор»: в описываемом случае он «работает» так, что если в поле зрения определённой фольклорной группы находился опытный инструменталист, его, естественно, приглашали для совместного исполнения песен. Именно так быто-

вала исполнительская практика у народов Кавказа. При этом формообразующим и ладоинтонационным регулятором всегда была устойчивая партия мужского хора (*ежью*⁸), излагаемая в структуре подвижного бурдона⁹. В этой связи приведём беспрецедентный пример активизации ежью, где изложение основной мелодии принадлежит именно хоровому ансамблю с дублированием струнно-смычкового инструмента, создающим контрастное сопоставление с солирующей декламационной партией. Это «Песня о Бахчисарайском походе», роль солиста в которой, по мнению выдающегося исследователя и исполнителя народных песен З. Кардангушева [4, с. 70], ограничивается констатацией сюжетной канвы, а эмоционально-выразительную сторону напева выполняет хоровое сопровождение средствами «вербализирующего» ассонансного текста.

Таким образом, в настоящей статье предпринимается попытка дифференциации видов взаимодействия народно-песенного и инструментального творчества, зависимого, главным образом, от традиционного фольклорного мышления того или иного этноса.

В этом контексте может возникнуть весьма важный, но естественный вопрос: может ли присутствие инструментального сопровождения оказать влияние

⁸ Понятие из народной терминологии.

⁹ См. подробнее: Ашхотов Б. Г. Кавказское бурдонное многоголосие: опыт сравнительной характеристики // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. № 1. С. 90–101. Говоря о кавказской сольно-групповой песенной форме, необходимо напомнить, что в Дагестане народное многоголосие практически отсутствует, за исключением северных аварцев и кумык, для которых «не характерно коллективное мужское пение». У них широкое распространение имеет сольное или коллективное унисонное исполнительство (чаще женское), сопровождаемое струнным инструментом. См.: Абдуллаева Э. Б. Вокальный фольклор даргинцев: состав и специфика жанров: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2003. С. 9.

на жанровую принадлежность песни? В музыкальной фольклористике есть множество определений термина «жанр», отражающих ракурс подхода к его раскрытию (по среде бытования, по тематическому признаку, по виду приуроченности и т. д.). Наиболее близким к нашей проблематике является определение Е. Гиппиуса, акцентирующее функциональное значение жанра в структуре конкретной народной песни¹⁰. Не менее важно в этой связи и мнение Т. Рудиченко, которая, идентифицируя жанровую систему фольклорного материала, приводит в качестве непременных критериев *ситуативность и формы коммуникативности его бытования* [5]. В процессе научного изыскания мы установили, что присутствие или отсутствие музыкального инструмента в фактуре общекавказской песни ни в коей мере не создаёт двусмысленности в определении её жанровой принадлежности.

В подтверждение вышеизложенного тезиса приведём статистику дополнительных включений инструментального пласта в фактуру сольно-группового пения у отдельных народов на основе нотных публикаций с достаточным уровнем их эдиционной подготовки. Так, в изданной сравнительно недавно двухтомной «Антологии народных песен балкарцев и карачаевцев»¹¹ насчитывается 135 обрядовых и нартских песен, среди которых 45 относятся к сольно-групповому ис-

полнительству. И только две песни из них имеют инструментальное сопровождение. К сожалению, в данной этнической культуре отсутствуют опубликованные историко-героические песни, где преимущественно доминирует сольно-групповая манера исполнения, поэтому сложно делать конечные выводы о характере координации коллективного песнопения с инструментальной музыкой у балкарцев и карачаевцев.

Осетинский песенный фольклор представлен в количестве 100 примеров в сборнике «Осетинские народные песни» (составитель Б. Галаев)¹². В нём опубликованы практически все жанры — мифологические, обрядовые, героические, лирические, плясовые, одна нартская, современные песни и танцевальные инструментальные наигрыши. Из общего количества народных песен 85 образцов соответствуют традиционной общекавказской нормативной структуре (сольно-групповой). Среди них лишь три сольных напева и одна хоровая песня имеют струнно-смычковое сопровождение, относящееся к типологии общекавказских струнных инструментов (*шикапшина* — адыгск., *кыз-кобуз* — балкарск., карачаевск., *апхьарца* — абхазск., *кисын-фандыр* — осетинск.).

Известно, что многоголосное пение у абхазов имеет уникальную коллективную форму песнопения — на протяжении многих десятилетий у них

¹⁰ Дорохова Е. А., Пашина О. А. Научная проблематика исследований Е. В. Гиппиуса // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М.: Композитор, 2003. С. 17–58.

¹¹ Антология народной песни балкарцев и карачаевцев. Т. 1. Мифологические и обрядовые песни. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2015. С. 52–411; Антология народной песни балкарцев и карачаевцев. Т. 2. Нартские песни. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2020. С. 30–262.

¹² Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым / под ред. и с предисловием Е. В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1964. С. 29–228.

сформировались семейные ансамбли, включавшие не только типичную для большинства кавказских народов сольно-групповую мужскую традицию, но и пение женщин и детей, поэтому многоголосное пение в данном регионе приобрело более масштабную фактуру с преобладанием трёх- или пятиголосных песен, а некоторые из них достигают семи- и даже восьмиголосия¹³. Нужно также констатировать, что развитое многоголосие распространено практически во всех жанрах абхазского фольклора — от нартских и походных до современных шуточных и колхозных. В отличие от линейного взаимодействия солиста и мужского ансамбля в сольно-групповой форме (антифонной или стреттной), в абхазской песне в большей степени превалирует аккордовый склад как несомненное влияние грузинской многоголосной традиции. Однако в абхазском песнопении наличие диалогового «узколокального» явления отмечено только в трёх случаях.

Адыгский музыкальный фольклор, имеющий сольно-групповую форму изложения, составил 205 песен¹⁴ различных

жанров: мифологические, нартские, обрядовые, трудовые, врачевательные, семейно-бытовые, историко-героические, песни-плачи. Из них инструментальное сопровождение наблюдается лишь в 46 (22%).

Кратко остановимся на особенностях взаимодействия песенного напева и инструментальной музыки на основе нартских пшинатлей¹⁵. В анализируемом нами материале нотных транскрипций¹⁶ нормативную (обязательную) структуру имеют 44 образца и лишь в восьми примерах присутствует инструментальное сопровождение. Такие показатели статистики лишней раз подтверждают необязательность его наличия в общей фактуре не только в эпических, но и в других многоголосных песнях.

Данный фактор в традиции эпического народно-песенного исполнительства даёт возможность раскрытия разнообразной роли инструментальных пластов в повествовательном жанре. В этом, пожалуй, и просматривается одна из маркированных стилистических особенностей адыгского фольклора по сравнению с сольно-инструментальной практикой других

¹³ Ашуба В. Р., Щуров В. М. Песенные традиции бзыбских и абжуйских абхазов. М.: Современная музыка, 2015. С. 256, 285.

¹⁴ См.: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1980–1990. Т. 1. 1980. 224 с.; Т. 2. 1981. 232 с.; Т. 3, ч. 1. 1986. 264 с.; Т. 3, ч. 2. 1990. 488 с.

¹⁵ Пшинатль — персонифицирующий этномузыкальный термин, который применяется только к нартским песням и инструментальным наигрышам, в пространственно-сакральном смысле указывающий на вместилище (кладезь) и ассоциирующийся с объёмностью эмоционального, визуально-чувственного восприятия музыки в целом. Пшинатль (*пшыналъэ*) состоит из двух слов — «*пшынэ*» (музыкальный инструмент) и «*лъэ*» (место, нога, вместилище). Если буквальный перевод сложного слова («музыкальный инструмент в футляре») перевести на уровень сакрального понимания, то оно оказывается ценностным определением архаической музыки (*песнь*) протоадыгов со времени II тыс. до н. э., являющегося историческим периодом формирования героического эпоса «Нарты».

¹⁶ Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов... Т. 2.

народов, в частности у осетин. Здесь нужно отметить, что осетинские нартские (эпические) песни изложены одноголосно и только в сопровождении струнно-смычкового хордофона, тем самым нарушая традицию общекавказской сольного-групповой формы. В данном случае можно предположить, что у осетин до наших дней сохранилась кочевая традиция сугубо сольного с инструментальным сопровождением песнопения из далёкого алано-сарматского исторического периода. Что же касается других осетинских песенных жанров — мифологических, обрядовых, плясовых, героических, лирических (всего 94 песен), — они исполняются только в сольного-групповой форме без всякого присутствия инструментального пласта.

Теперь рассмотрим характерные формы взаимодействия песенных мелодий и инструментальной музыки в адыгских нартских песнях, в фактуре которых наблюдается инструментальная линия. При этом акцентируем внимание на её местоположении в мелострофе и на том, какие функции музыкальный инструмент выполняет в формообразовании.

Итак, во-первых, в корреляции инструментальной музыки с сольного-групповым песенным исполнением корректировка их отношений в большей степени связана с жанровой спецификой песни и во многом определяется практическим опытом и исполнительскими возможностями музыканта-инструменталиста. С функциональной точки зрения музыкальный инструмент, как уже

было отмечено, чаще всего дублирует партию ансамблево-хоровой линии, обогащая орнаментальным варьированием общую фактуру. Разумеется, что в таком союзе сложно ожидать их ритмоинтонационного тождества, вызванного исполнительскими особенностями голоса и инструмента. Однако встречаются отдельные примеры, где оба пласта в буквальном смысле приближаются к единству. Подтверждением сказанного могут служить, например, несколько песен разных жанров: мифологические («Пшимазитха» и «Святой Георгий»), свадебная песня, когда невесту ведут в дом, нартская («Сосруко добывает огонь»), историко-героическая («Песня о Бахчисарайском походе») ¹⁷.

Во-вторых, внешнее впечатление значения инструментального сопровождения в нартских песнях выражается в чёткой поддержке метроритмической организации коллективного музицирования. Его присутствие в общей структуре образцов способствует динамизации темподвижения, безусловно воздействуя на равномерное развёртывание повествования. Так, в пшинатле «Бой Саусарыко с Тотрещем» (бжедугская версия) стимулом энергетического импульса, способствующего активизации мелодического содержания песни, становится оstinатно акцентируемый опорный тон, дублируемый в партии мужского хора (пример № 1).

В-третьих, в наименьшей степени роль инструментального сопровождения в эпической песне заметна, когда инструмент вариантно повторяет лишь короткий

¹⁷ См.: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов... Т. 1. С. 65–67, 70–75, 152–154; Т. 2. С. 70–72; Т. 3. С. 51–53.

с неоднократно акцентированным главным опорным тоном, дублированный мужским ансамблем, создаёт ритмоинтонационную формулу на протяжении всей макроформы песни, вызывая аналогию со структурой *остинатной формы* (А. Юсфин). Данный пример одновременно выполняет и связующую функцию рефрена между вариативно изменяющимся напевом солиста (пример № 2).

В-четвёртых, в большинстве примеров, где присутствует сопровождение, песня может начинаться с инструментальной партии. В песне «Бой Сосруко с Тотрешем» (кабардинская версия) мелодика как в сольной, так и в хоровой партиях ограничивается узким звуковым диапазоном — большой и малой терциями соответственно. В то же время интонационное содержание партии шикапшины расширяет звуковое пространство напева до шестиступенного звукоряда (с пропуском второй ступени). Тем самым инструментальный пласт окрашивает декламационно-повествовательный контекст напева широким мелодическим размахом, создавая ясную *ладоинтонационную поддержку* верхним пластам, структурно объединяя диалоговые переключки солиста и хорового ансамбля в единое целое. Ритмоинтонационное варьирование партии инструмента также влияет на мелодическую гибкость в общем напеве, по-

Пример № 2
Example No. 2

«Мсть Ашамеза за кровь отца»²⁰
Ashamez' Revenge for His Father's Blood

Пример № 3
Example No. 3

«Бой Сосруко с Тотрешем»²¹
Sosruko's Fight with Totresh

рождая ещё одну интонационную линию *формульного значения* (пример № 3).

В-пятых, иной вариант контрастности, создающийся партией инструментального пласта, может иметь косвенное отношение к понятию «контрастной полифонии», порождая сложную структуру трёхстрочной фактуры, непривычную для эпического жанра. Так, песня «Шабатыныко едет на хасу нартов» (шапсугская версия) также начинается с развёрнутого вступления, где нисходящая мелодическая линия шикапшины достигает диапазона сексты, трижды чередуясь с дихордной репликой (*си-ля*) мужской хоровой группы (пример № 4). Далее вступает солист, партия которого

²⁰ Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов... Т. 2, № 14. С. 102.

²¹ Там же. № 5. С. 46.

Пример № 4
Example No. 4

«Шабатыныко едет на хасу нартов»²²
Shabatynyko Rides on the Khasa of the Narts

представляет собой декламационно-остинантную мелодизацию текста на одной высоте *ля*. Если во вступлении линии инструмента и хора находились в антифонном режиме, то в мелострофе устанавливается одновременное совмещение всех пластов — остилатно силла-

ностями музыканта. Вышеизложенные наблюдения являются предварительными. Данный феномен регионального фольклорного мышления, безусловно, требует другого формата исследования с привлечением более широкого круга научных ракурсов.

бического напева запевалы, педального бурдона хоровой группы и индивидуальной инструментальной мелодии, представляя ярко контрастную песенную фактуру.

На основе представленных песенных образцов кавказских этнических культур выявлено, что народная песня, не имея прямого пересечения с инструментальной музыкой и, в то же время, находясь с ней в параллельном сосуществовании, долгое время в своём развитии оставалась автономной. Инструментальный же пласт носит факультативное (не обязательное) значение: как правило, это дублирование партии хорового сопровождения, в редких случаях дополнительно создаётся контрастное инструментальное звучание, порождаемое креативными возмож-

Список источников

1. Гайсина Ю. В. К вопросу эволюции этномызыкальной системы (на материале песенных традиций верхнеокских сёл Тульского региона) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 177–187. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.177-187>

²² Там же. № 28. С. 194.

2. Зохрабова Л. Р. Мелодика азербайджанских народных песен // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 186–194. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.186-194>
3. Ашхотов Б. Г. О вербализирующих признаках ассонансного текста в сольно-групповом пении народов Кавказа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 98–106. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.098-106>
4. Ашхотов Б. Г. О мастерстве интерпретации музыкального фольклора // Доклады Адыгской (Черкесской) Международной академии наук. 2021. Т. 21, № 4. С. 70–76. <https://doi.org/10.47928/1726-9946-2021-21-4-70-76>
5. Рудиченко Т. С. Жанровые системы музыкального фольклора: подходы к построению // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 52–59. https://doi.org/10.52469/20764766_2021_02_52

References

1. Gaisina Yu. V. Concerning the Question of the Evolution of an Ethno-Musical System (on the Materials of the Song Traditions of the Upper Oka Villages of the Tula Region). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 177–187. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.177-187>
2. Zokhrabova L. R. The Melodicism of Azerbaijani Folk Songs. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 186–194. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.186-194>
3. Ashkhotov B. G. About the Verbalizing Patterns of an Assonant Text in the Solo vs. Group Singing of the Peoples from the Caucasus. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 98–106. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.098-106>
4. Ashkhotov B. G. О мастерстве интерпретации музыкального фольклора [About the Mastery of Interpreting Musical Folklore]. *Doklady Adygskoj (Cherkesskoj) Mezhdunarodnoi Akademii nauk [Reports of the Adyghe (Circassian) International Academy of Sciences]*. 2021. Vol. 21, No. 4, pp. 70–76. (In Russ.) <https://doi.org/10.47928/1726-9946-2021-21-4-70-76>
5. Rudichenko T. S. Genre Systems of Musical Folklore: Construction Approaches. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 2, pp. 52–59. (In Russ.) https://doi.org/10.52469/20764766_2021_02_52

Информация об авторе:

Б. Г. Ашхотов — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки.

Information about the author:

Beslan G. Ashkhotov — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History and Theory.

Поступила в редакцию / Received: 26.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 12.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 13.03.2024

Science Article

UDC 781.68

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.126-135>

EDN: RIPVQB



Transcriptions of Musical Texts in Work with Beginning Pianists*

Liudmila N. Shaymukhametova

Independent Researcher, Vienna, Austria,
journalbuch08@yandex.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-1355-9677>

Abstract. The article examines artistic tutorial assignments for transforming the primary authorial musical text in the conditions of ensemble music-making in a piano class. Their goal is the mastery of certain skills of free music-making in the context of the dialogic structures and intonational lexis of baroque music. Examination is made of such universal techniques of artistic transformation as registering and doubling, which were widely used in the 17th and 18th centuries upon the re-exposition of the clavier musical text into various instrumental ensemble textures. The technique of application presumes turning to the timbral possibilities of the contemporary piano or the keyboard synthesizer. On the basis of the tutorial assignments, fragments of J. S. Bach's instructive compositions are presented, most notably, the introductory pieces to cycles (the preludes, fantasies and pieces written in dance genres). Role play is applied on the basis of analysis of the semantic structures of the musical text in the storylines of *I am playing the organ*, *There is a rehearsal of early orchestra going on*, and *Trio for two flutes and cello*.

Keywords: piano transcription, preluding, musical dialogues, authorial musical text, J. S. Bach, intonational lexis of baroque music

For citation: Shaymukhametova L. N. Transcriptions of Musical Texts in Work with Beginning Pianists. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024, No. 1, pp. 126–135.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.126-135>

* In Russian the article was published in the journal *ICONI*. 2019, No. 2, pp. 116–127.
<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.2.116-127>

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Liudmila N. Shaymukhametova, 2024

Музыкальное образование

Научная статья

Транскрипции музыкального текста в работе с начинающими пианистами**

Людмила Николаевна Шаймухаметова

Независимый исследователь, г. Вена, Австрия,
journalbuch08@yandex.ru✉, <https://orcid.org/0000-0002-1355-9677>

Аннотация. В статье рассматриваются творческие задания по преобразованию первичного авторского текста в условиях ансамблевого музицирования в классе фортепиано. Их цель — овладение некоторыми навыками свободного музицирования в контексте диалогических структур и интонационной лексики барокко. Рассматриваются такие универсальные приёмы творческого преобразования, как регистровка и дублировка, используемые в XVII–XVIII веках при переизложении клавирного текста в различные ансамблевые составы. Техника применения предполагает обращение к тембровым возможностям современного фортепиано или клавишного синтезатора. В основу заданий положены фрагменты инструктивных сочинений И. С. Баха, а именно вступительные пьесы к циклам (прелюдии, фантазии, танцевальные жанры). На базе анализа смысловых структур текста в сюжетах «Я играю на органе», «Идёт репетиция старинного оркестра», «Трио двух флейт и виолончели» используются ролевые игры.

Ключевые слова: фортепианная транскрипция, прелюдирование, музыкальные диалоги, авторский текст, И. С. Бах, интонационная лексика барокко

Для цитирования: Шаймухаметова Л. Н. Транскрипции музыкального текста в работе с начинающими пианистами // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 126–135. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.126-135>

The technique of variant transformations of original compositions was formed in the instrumental musical culture of the 17th and 18th centuries in the conditions of standard ensemble music-making. It was reflected in the musical texts of piano reductions. [1; 2; 3] The tradition of amateur music-making was that of unfolding the two-staff piano score into an ensemble score with various versions of re-exposition. [4] The foundation of the technology was

served by the sixteen chief techniques of transformation of the initial musical text, among which the most diffuse were: *registering, doubling, inversion, folding and unfolding, tempo change (deceleration, acceleration), change of dynamics (intensification, attenuation), change of articulation, the technique of ars combinatoria, expansion and contraction, transformation of the vertical into the horizontal and of the horizontal into*

** На русском языке статья опубликована в журнале "ИКОНИ / ICONI", 2019, № 2, с. 116–127. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.2.116-127>

the vertical, and ornamentation. They pervade the graphics of numerous musical texts as the universal means of work with the primary source. The mastery of the acquired practice of variant transformation compositions has become the tradition of creation of transcriptions of ready-made musical texts in the conditions of ensemble play along with the frequent changes of the makeup of the performers or the genre-related basis of the dance. Below we present the development of intonational etudes on the basis of fragments of J. S. Bach's works for clavier with the aim of mastering two of the aforementioned techniques — *registering* and *doubling*. The application should result in the initial attempts of work with transcriptions of original compositions for beginner musicians. [5] The conditions of competent organization of the proposed forms of work with the musical text on intonational and figurative bases are: 1) deciphering the semantic structures and intonational lexis of the initial authorial musical texts; 2) work in the conditions of role playing (narrative-driven situations); 3) reliance on the structures of syntactic dialogue (between the horizontal and the vertical). [6; 7]

J. S. Bach. *Prelude in D minor*

The musical score graphics indicate at the attributes of the presence of two grammatical-semantic structures in the *Prelude: ornamentation* (the upper line) and the *bass part* (the lower line). In the original musical text they are examined as grammatical structures up until the moment of the choice and concretization of the acoustical images hidden in them on the part of the performer.

The concretization of the semantic structures and the endowment by them of various meanings may occur depending

on the chosen storylines, since it is particularly the storyline which is capable of endowing each of the versions with various — already not abstract, but definite — meanings. Below we propose different versions of storyline situations for subsequent transcriptions: “I am playing the organ,” “There is a rehearsal of early orchestra going on,” “And how this would sound on a flute ...? with two cellos ...? in a dialogue between the strings and wind instruments ...?”

“I am Playing the Organ”

In the vertical structure of the musical text (Example No. 1) in the storyline of “I am playing the organ” in the *bass part* the performer assigns a particular meaning to the “organ pedal.” In the situation of role play, the student performs it as an “organist,” by playing it with the left hand, which marks this structure on the piano in an articulatory manner. The *figurations* are colored by the “soloist-organist” by means of the technique of *registering*: he transfers segments of the ornamental design into the various registers of the organ.

The universal technique of *registering* presumes the action of transference of separate sounds, motives, phrases, melodies or other sections of the musical

Example No. 1

J. S. Bach.

*Notebook for Wilhelm Friedemann Bach.
Prelude in D minor*

text into another register. The application of this technique was frequently connected with the peculiarities of the structure of the instruments and the necessity of playing the manuals. With the help of the technique of registering, the clavier pieces were unfolded into a semantic score, thereby creating a *quasi*-orchestral sound in household conditions. The registering was also one of the most elementary and, at the same time, the brightest means of improvisation and prelude on the organ.

In the examined example the drawing of the ornamentation (the figuration) in a horizontal unfolding may be segmented and transferred an octave above in the pianist's right hand in the proportions of $1 + 1$; $0.5 + 0.5$ or $2 + 2$. It is necessary to sound out all of these variants. The piece is performed in a majestic, moderate tempo intrinsic to the organ. Whenever appropriate, it is possible to identify and include the necessary timbre on the keyboard synthesizer.

"There is a Rehearsal of an Early Orchestra Going On"

In the role playing, on the basis of the selfsame example with the participation of an imaginary orchestra and the *solo* part (of a virtuoso soloist), the student is offered to bring in the registral shifts of the motives corresponding to the subject ($1+1$; $0.5+0.5$) in a fast tempo. In this case, we can count as the "soloist" an acoustic image of a string instrument (e.g., a violin) or a wind instrument (e.g., a flute) performing figurations (upper line of Example No. 1).

The teacher or partner in the ensemble performance would play the lower line — the *basso continuo*¹ part, strengthening the effect of the orchestral sound *by means of doubling* ("two cellos").

Doubling is the technique of performing the same melody or harmonic element on several instruments at once (in classical compositions — in octaves, thirds or sixths). Doubling is frequently applied by condensing the sound and creating a dynamic effect for the aim of expanding the acoustic space. In works for clavier doubling becomes an indication of the elements of a shortened score: the acoustic images of *solo*, *tutti*, *basso continuo*, and instrumental duos. For example, in the following examples octave doubling represents the images of *tutti* (mm. 3–4 and 7–8 of Example No. 2, mm. 1–2 and 5–6 of Example No. 3). Doubling in thirds presents a continuous belt-type variety voice-leading, typical for a duo for two flutes (mm. 3–4 and mm. 7–8 of Example No. 3). It creates the timbral-acoustic images of shepherd pipes and pastorals.

The Musette (Shepherd's Pipes and Bagpipes)

Example No. 2 *Notebook for Anna Magdalena Bach.*
Musette. BWV Anh. 126

¹ *Basso continuo* (Italian for "continuous bass voice") — in a polyphonic musical composition from the baroque period — is the part intended for variant transformation. The performance of the *continuo* part was assigned to the pedal part of the organ played by the legs or to the low string instruments — the cellos, violas da gamba, etc.

Example No. 3 *Notebook for Anna Magdalena Bach.*
C. P. E. Bach. *Polonaise*. BWV Anh. 125



The well-known piece from the pedagogical repertoire for beginners, the *Musette* from the *Notebook for Anna Magdalena Bach* (Example No. 2) contains easily recognizable semantic structures: acoustic images of the soloist (the shepherd's pipe) and the accompanying instrument (the bagpipe) (mm. 1–2 in a vertical dialogue), as well as the *tutti* image (mm. 3–4; mm. 7–8). However, this example, condensed into the notation of piano music in the score, is not so simple in itself. It ought to be examined as a specimen of a twice reflected musical text. First of all, the clavier text contains features of a baroque ensemble with the alternation of a smaller and a larger groups of the orchestra. The small group is the flute and the cello (mm. 1–2 and 5–6); the large group is the orchestral tutti (mm. 3–4 and 7–8). Second, the *baroque ensemble* demonstrated in the clavier text carries out its own artistic goal: it performs a pastoral scene in the storyline of playing of a village orchestra: “the shepherd's pipe and the bagpipe.” The performer's use of registering in the soloist's part (the transferal of the tune played by the flute-pipe in mm. 2 and 6 an octave higher) may be conducive to creating a dialogue the simplest way — as an echo of two flutes.

The result of such work with semantic structures is provided by the capacious

sound of the material in the guise of an unfolded score (instead of a flat text with a depiction of a bagpipe, a straightforward and crude means in this refined picture). Correspondingly, adjustments are made to the goals of performance articulation which provide the correct style of exposition. While unfolding the text from a flat two-line format into the format of a capacious musical depiction, we obtain acoustic stereo effects.

The grammar and syntax of the musical text with its division into repeating motives, as well as the figured type of exposition in many compositions create the possibility of applying the aforementioned storylines and registering as the chief techniques of transformation and “coloration” of the ornamentations.

J. S. Bach. *Prelude in C major*

In the assignment for preluding placed by J. S. Bach in the *Notebook* for his son (Example No. 4), the model of exercise, similar to the previous cases, is built on grammatical-semantic structures of the “organ pedal” and ornamentation.

Example No. 4 J. S. Bach.
Notebook for Wilhelm Friedemann Bach.
Prelude in C major



In the storyline “I am playing the organ,” the registering is carried out on the level of ornamental motives, or by means of transposition up an octave of an entire figured segment equal to a measure. The doubling of the bass part is possible on the condition of the participation of a musical partner playing the role of the “second organist.” In the case of a performance of the prelude on the piano (or two pianos), the goals of subject-related articulation are set. The intonational study may also be solved by an organ sound created on a synthesizer.

Especially intriguing is the effect of combining the synthesizer (organ) and the piano (a *quasi*-flute sound) together with applying the technique of registering: the even-numbered measures (or motives) of the prelude are played on the piano an octave higher than what is written, drawing out the necessary timbre into the colorful palette of the flute register.

J. S. Bach. *Prelude No. 6* in D minor

Example No. 5 J. S. Bach. *Well-Tempered Clavier*. Volume I. *Prelude No. 6* in D minor



In the musical text of the *Prelude* from the *Well-Tempered Clavier* (Example No. 5), the bass part is deciphered as a sign of a particular orchestral sound (the staccato of the low strings). By creating a transcription, we can presume the development of the storyline by enhancing the spatial effect by the octave doubling of the bass and the registral transfers

of the soloist's ornamental motives. The meaning of the *organ pedal* is obtained by the bass part, just as in all analogous cases, in the storyline “I am playing the organ.” The difference between the sounds of two various meanings — the orchestral and that of the organ — is achieved on the piano by means of dynamics and articulation.

Considering the presence of ornamental structures in the musical text of this fragment, it becomes possible to create various versions of unfolding of the ornamental lines: 1) to carry out the registering by separating the figurations into the phrases or motives; 2) to group the triplets into “anacrusis” motives and to play the piece in a slow tempo; 3) to perform the motives-designs in various dynamics, with “echo effects”; 4) to perform the motives-designs in various timbral colorations (“And how would the melody have sounded on the flute ...? On two flutes ...? On a flute and an oboe ...?”).

Thereby, each version may create new combinations of the constituent parts of the ornamentation, to enhance their colorfulness by means of registering and doubling.

J. S. Bach. *Prelude* in C minor

In the following fragment (Example No. 6) in the storyline “I am playing the Organ,” a different allotment of roles is suggested: the first measure would be played by the teacher and the student strictly according to the musical text (in the notated register), while in the second measure the ornament would be transferred by the student an octave higher. The repeated pitch C at the end of each even-numbered measure may also sound out in an organ registering, if the player makes use of both of his or her hands. In the storyline “there is a rehearsal of a string orchestra going on” in the same example, a precise allotment of roles is

desirable in the vertical dialogue between the bass and the soloist parts $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo}}$. The variant re-exposition of the text may be initiated by subsequent changes in the storyline. For example, in the soloist's part a change of the problem-related situations and a performance of the solo parts in the form of role playing are possible: "And how would this sound on a flute?" (the technique of registering on the top line), "And how would this sound when played by solo violins?" (the technique of doubling in octaves; the combination of registering and doubling).

Example No. 6 J. S. Bach. *Twelve Little Preludes. Prelude in C minor*



J. S. Bach. *Sarabande in D minor*

In the clavier text of the *Sarabande* in *D minor* from J. S. Bach's *French Suites* (Example No. 7) we can discern the indications of a *quasi*-orchestral score

Example No. 7 J. S. Bach. *French Suite No. 1 in D minor. Sarabande*



with the stratification of its instrumental parts into *divisi* sections in each of the lines of the two-line clavier notation.

The teacher and the student are advised to "unfold" the clavier text into a "stereophonic" space of the voices of the texture, which may be done by applying the techniques of *registering* and *doubling* when performing a work for piano four hands. Each of the performers is expected to play his or her line with two hands. The teacher has to intonate the lower line of the musical text, carrying out the registering of the lower voice by means of its transferal an octave down (in the left hand). The student then would play the upper line of the musical text, transferring the upper line (in the right hand) an octave higher ("And how this would sound on a flute?"). The solo flute could also sound in a different variant: as a horizontal, alternate dialogue "of two flutes." In this case, the student would apply the registering on a massive level of 4 + 4. The upper voice — the one assuming the role of the first flute (mm. 1–4) — is performed according to the musical text; the voice impersonating second flute (mm. 5–8) would sound an octave higher.

As can be seen from these clear examples, the assignments are to be carried out in the form of both solo and ensemble music-making; in a dialogue of the teacher (or the partner) with the pupil. Such a type of work is suggested by the semantic structures of the musical texts of most of the pieces, the storyline organization of which is dialogic: the pupil performs the figures of the *ornamentation* (or the melody) in the upper line in the role of the soloist; the part of the lower line "on the organ" or in the orchestral sound of the *basso continuo* is performed by the teacher.

This type of work has much merit. It makes it possible to divide into two

portions for two musicians the difficulties connected with performance, and at the same time it presents the possibility of concentrating on applying various concrete techniques of transformation of the musical text, comprehending it not only from the technical side, but also from the side of its musical content.

J. S. Bach. *Minuet in B minor*

In J. S. Bach's works for clavier and his suite cycles we frequently encounter dance pieces with the genre indicated in the title. Such pieces may also be subjected to variant performance transformations on the basis of changing the storylines. Thus, Example No. 8 undoubtedly possesses the genre features of a minuet, and the key intonation of the piece is the rhythm of the step, however, this does not provide the sole semantic structure of the musical text. The vertical syntactical model of *solo continuo* turns out to be no less obvious. It serves as an indication of the presence in the clavier music of a compressed *quasi-score*. On its basis, the minuet can be presented in the role play as a piece that is "not danced," but, in other words, as a scene of music-making. Two well-known techniques suffice for its unfolding: the *doubling* within the *basso continuo* part and the *registering*

Example No. 8 J. S. Bach. *French Suite No. 3 in B minor. Minuet*



of the soloist's ornamentation. The technique of doubling would create the illusion of the sound of the low string instruments (the performer's left and right hands play in octaves simultaneously). Registering represents the acoustic images of the flute and the violin whose dialogue may be built on the thematic responses of various proportional levels by means of transposing one of them an octave higher.

A no less interesting version of registering can also be applied in this example in the *basso continuo* part, built on dialogic anacrusis motives. The storyline for the performer would be the situation of playing in the horizontal dialogue on "two cellos" with an alternating exchange of thematic responses in various registers of the piano.

J. S. Bach. *Fantasia*

Example No. 9 J. S. Bach. *Partita No. 3 in A minor. Fantasia*, mm. 79–89



In conclusion, we suggest performing a fragment from the *Partita in A minor* (Example No. 9) with the insertion of various storylines: "I am playing the organ," "There is a rehearsal of a string orchestra going on," or "Trio for two

flutes and cello” in combination with the teacher, applying the various different types of registering and doubling at alternate times.

Types of registering: a) a segment of the ornamentation is equal to a phrase (2 measures); b) a segment of the ornamentation is equal to a motive.

Types of doubling: in the *basso continuo* part make use of two storylines: a) “The cellos are playing simultaneously;” b) “The cellos are playing at alternate times.”

The formation of proficiency of the mastery of the universal techniques of transformation of the composer’s musical

text is extremely relevant not only for adult performers, but also for young musicians. They are conducive to a dynamic interaction on the part of the pupil with musical compositions and make the routine work on the text more fascinating and meaningful. Such forms of study activities pertain to the category of intensive forms, since they provide accelerated results in the understanding of the semantic organization of the musical text and in the increasing of pianistic and compositional skills of the learner, and they also allow the pupil to make the first confident steps in mastering the art of transcription.

References

1. Shaymukhametova L. N. Semantic Transformations in the Musical Themes of Domenico Scarlatti’s Clavier Sonatas. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 87–96. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.2.087-096>
2. 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. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.073-081>
3. Alekseyeva I. V., Kirsanova O. V. The “Notebooks” of Leopold Mozart (“Die Notenbücher der Geschwister Mozart”) as a Specimen of Instructive Compositions. *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 92–101. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.1.092-101>
4. Gordeyeva E. V. “The Ensemble of Performers” in the Textures of Clavier Compositions by J. S. Bach. *ICONI*. 2020. No. 1, pp. 24–29. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.1.024-029>
5. 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. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.3.086-096>
6. Shaymukhametova L. N. Role Playing in Piano Instruction. *ICONI*. 2021. № 1, pp. 160–167. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.1.160-167>
7. Garipova N. F. The Semantic Structures of Domenico Scarlatti’s Sonata for Clavier K. 466, L. 118 in *F minor*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 97–104. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.2.097-104>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Shaymukhametova L. N. Semantic Transformations in the Musical Themes of Domenico Scarlatti's Clavier Sonatas // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2019. No. 2, pp. 87–96. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.2.087-096>
2. 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. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.073-081>
3. Алексеева И. В., Кирсанова О. В. «Нотные тетради» Леопольда Моцарта («Die Notenbücher der Geschwister Mozart») как образец инструктивных сочинений для клавира // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 92–101. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.1.092-101>
4. Гордеева Е. В. «Ансамбль солистов» в фактуре клавирного текста И. С. Баха // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 24–29. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.1.024-029>
5. 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. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.3.086-096>
6. Шаймухаметова Л. Н. Ролевые игры в классе фортепиано // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 160–167. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.1.160-167>
7. Garipova N. F. The Semantic Structures of Domenico Scarlatti's Sonata for Clavier K. 466, L. 118 in *F minor* // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2019. No. 2, pp. 97–104. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.2.097-104>

Information about the author:

Liudmila N. Shaymukhametova — Dr.Sci. (Arts), Professor, Independent Researcher.

Информация об авторе:

Л. Н. Шаймухаметова — доктор искусствоведения, профессор, независимый исследователь.

Received / Поступила в редакцию: 18.01.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 30.01.2024

Accepted / Принята к публикации: 02.02.2024

Музыкальное образование

Научная статья
УДК 781.7 + 377.5
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.136-144>
EDN: RVBQZS



Учебная дисциплина «Народная музыкальная культура» в системе среднего профессионального образования: проблемы и перспективы

Варвара Петровна Калюжная

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация,
v.kalyuzhnaya@gnesin-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0009-0006-8591-6684>*

Аннотация. Народная музыкальная культура — одна из значимых дисциплин в системе среднего профессионального образования, которая на сегодняшний день не имеет какой-либо научно-методической поддержки. В статье рассматриваются ключевые проблемы, связанные с реализацией данного учебного курса, такие как отсутствие современных учебных пособий и сборников демонстрационного материала, а главное — устаревшая на сегодняшний день методическая установка, согласно которой народная музыкальная культура рассматривается как сумма фольклорных текстов. Автором обосновывается актуальность выработки иного — культурологического — подхода к изучению дисциплины, который обеспечивал бы восприятие её объекта как целостного многомерного явления. Для реализации этой инициативы предлагается тематический план, составленный на основе собственного педагогического опыта в рамках учебной нагрузки, которая предусмотрена действующими образовательными стандартами. При его формировании учитывались запросы и интересы студентов, выявленные в результате социологического опроса учащихся Калужского областного музыкального колледжа имени С. И. Танеева. В заключение определяются пути решения проблемы учебно-методического обеспечения с ориентацией на возможности современной цифровой образовательной среды.

Ключевые слова: народная музыкальная культура, среднее профессиональное образование, культурологический подход, межкультурная коммуникация, учебное пособие

Для цитирования: Калюжная В. П. Учебная дисциплина «Народная музыкальная культура» в системе среднего профессионального образования: проблемы и перспективы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 136–144.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.136-144>

Musical Education

Original article

"Folk Music Culture" as an Academic Discipline in the System of Secondary Vocational Education: Problems and Perspectives

Varvara P. Kalyuzhnaya

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
v.kalyuzhnaya@gnesin-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0009-0006-8591-6684>

Abstract. Folk musical culture is one of the significant disciplines in the system of secondary vocational education, which does not enjoy any academic or methodological support in the present day. The article discusses the key problems associated with the implementation of this training course, such as the lack of modern teaching manuals and compilations of demonstration material, and most importantly, the currently outdated methodological approach, according to which folk musical culture is regarded as a summation of folklore texts. The author substantiates the relevance of developing a different — namely, a culturological — approach to the study of the discipline, which would ensure the perception of its object as an integral multidimensional phenomenon. For the implementation of this initiative, a thematic plan is proposed, drawn up on the basis of the author's own teaching experience within the framework of the teaching load, which is provided for by the current educational standards. As it was being formed, the requests and interests of students were taken into account, identified as a result of a sociological survey of students at the Kaluga S. I. Taneyev Regional Music College. In conclusion, means of solving the problem of educational and methodological support are determined with a focus on the capabilities of the modern digital educational environment.

Keywords: folk musical culture, secondary vocational education, culturological approach, intercultural communication, tutorial manual

For citation: Kalyuzhnaya V. P. "Folk Music Culture" as an Academic Discipline in the System of Secondary Vocational Education: Problems and Perspectives. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 136–144. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.136-144>

Народная музыкальная культура (далее — НМК) занимает особое место в корпусе дисциплин, составляющих программу подготовки специалистов среднего звена по направлению «Музыкальное искусство». В отличие от большинства предметов, названия которых ассоциированы с музыкой, НМК входит не в профессиональный, а в общеобразовательный учебный цикл, относясь к его профильному разделу. Здесь она со-

седствует с историей мировой культуры и всеобщей историей, вместе с которыми составляет предметный блок историко-культурологической направленности. История мировой культуры и народная музыкальная культура задают два вектора для постижения учащимися культурного наследия человечества. В первом случае студенты изучают различные области профессионального искусства, во втором — непрофессионального

(народного, традиционного). Поскольку современное музыкальное образование связано прежде всего с музыкой профессиональной традиции, сочетание собственно музыкальных дисциплин с историей мировой культуры создаёт целостную культурную среду, формируя у студентов комплексное представление о сфере их деятельности.

НМК адресуется к иной культурной области, причём и само наименование дисциплины, и описание её в рамках действующих образовательных стандартов¹ делает акцент исключительно на музыкальной составляющей курса. При этом для абсолютного большинства обучающихся сфера музыкального фольклора является чуждой и трудно постигаемой. Многолетний педагогический опыт автора позволяет утверждать, что народные напевы в их аутентичном звучании воспринимаются студентами тяжело, воспроизведение даже несложных песенных образцов по нотам зачастую вызывает значительные затруднения. Вероятно, основная причина подобных явлений — в особом музыкальном языке, который непонятен молодому человеку, воспитанному в современной городской музыкальной среде. Как ни странно, сходные проблемы наблюдаются сегодня в процессе усвоения студентами классической музыки, составляющей основу учебной програм-

мы. Г. Тараева объясняет скудность культурного багажа учащихся тем, что такая музыка отсутствует в их повседневном жизненном опыте [1, с. 200]. Очевидно, что для решения подобной проблемы необходимо создавать новые культурные связи взамен отсутствующих. Г. Тараева предлагает генерировать их на основе эмоционального соучастия, используя различные формы визуализации музыкального материала [там же, с. 202].

Эмоциональный отклик как основа изучения народной песни составляет одну из базовых методических установок советской педагогики². Однако современное этномузыкальное знание зиждется на том, что сущностным качеством фольклорного произведения является не его эмоциональная подоплёка, а определённая культурная функция, которая обуславливает структурные параметры музыкального текста³. Соответственно, для того чтобы облегчить восприятие учащимися народной музыки, необходимо создать у них представление о подобных функциях и их предпосылках. Таким образом, в фокусе учебной дисциплины оказываются не песни и наигрыши как таковые и даже не музыкально-фольклорные жанры, а традиционная культура как целостное и самодостаточное явление, основу которого составляет своеобразная картина мира. Такой подход позволяет знакомить учащихся с музыкальным фолькло-

¹ Имеются в виду Федеральные государственные образовательные стандарты среднего профессионального образования по ряду направлений группы «Музыкальное искусство» (2021).

² См.: Попова Т. В. Основы русской народной музыки: учебное пособие. М.: Музыка, 1977. С. 14.

³ Впервые подобная идея была высказана выдающимся отечественным этномузыковедом Е. Гиппиусом и кристаллизована в его определении фольклорного жанра, который есть «типизация музыкальной структуры под воздействием общественной функции и содержания». Подробнее см.: Гиппиус Е. В. Ритуальные инструментальные наигрыши медвежьего праздника обских угров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов. В 2 ч. Ч. 2. М.: Советский композитор, 1988. С. 165.

ром, не постулируя его «экзотичность», а объясняя её.

На сегодняшний день культурологический вектор в изучении народной музыкальной культуры следует признать не только актуальным, но и единственно возможным. Кроме того, именно такой подход оказывается востребованным в студенческой среде. Об этом говорят результаты анонимного опроса, проведённого автором среди студентов Калужского областного музыкального колледжа имени С. И. Танеева в феврале 2024 года. В исследовании участвовали 84 человека, обучающиеся на разных курсах, в том числе первокурсники, которые осваивают дисциплину в настоящее время. В числе прочих был задан вопрос «Для чего, по-вашему, нужен предмет НМК?» и предложены следующие варианты ответа (с возможностью выбора любого их количества):

- а) повышает общий культурный уровень;
- б) участвует в формировании профессиональных компетенций музыканта;
- в) вообще не нужен;
- г) другое (укажите, что именно).

Подавляющее большинство опрошенных выбрало первый вариант, причём если среди первокурсников доля таких ответов составила 75%, то среди представителей остальных курсов (тех, кто уже закончил изучение НМК) — 93–94%. Отметим, что к их числу относится половина тех студентов, которые считают дисциплину ненужной⁴ (трое из шести). Показательно сочетание вариантов «а» и «б» в тестовых бланках. Так, около 2/3 первокурсников и второкурсников пред-

полагают, что знакомство с народной музыкальной культурой необходимо для формирования их профессиональных компетенций. На 3–4 курсах количество подобных мнений резко уменьшается и составляет лишь 1/3 от всех имеющихся. Запрос на соприкосновение с традиционной культурной средой выражен и в немногочисленных «других» ответах на поставленный вопрос: «даёт представление о народе», «позволяет лучше понимать менталитет», «помогает лучше и больше узнать о своей стране и обычаях».

Стремление к пониманию сути явлений окружающего мира, в том числе музыкальных, является отличительной чертой студентов-подростков, составляющих основной контингент музыкальных училищ и колледжей. Преподавая НМК, автор из года в год отвечает на многочисленные вопросы, начинающиеся со слова «почему». Интерес учащихся к родной, но вместе с тем чуждой для них культуре находится в русле межкультурной коммуникации, запрос на которую возрастает как в обществе в целом, так и в современной образовательной среде. Опыт постижения «иной» культуры, изучения смысловой основы её явлений может способствовать развитию в учащихся культурной и социальной толерантности (подробнее см.: [2]), открытости и восприимчивости к новому, стремлению не отторгнуть, а исследовать непонятное [3, с. 31].

К сожалению, культурологический подход к преподаванию народной музыкальной культуры находится в значительном противоречии с требованиями ФГОС. Думается, одна из причин сложившейся ситуации кроется в отсут-

⁴ Вероятно, при таком сочетании мнений «ненужность» стоит расценивать как отсутствие интереса к предмету, значимость которого всё же признаётся.

ствии какой-либо научно-методической рефлексии в этой области, вследствие чего за последние десятилетия не было создано ни одного (!) учебного пособия по народной музыкальной культуре или народному музыкальному творчеству для средних специальных учебных заведений⁵. Исключением можно было бы считать книгу В. Щурова «Жанры русского фольклора», изданную в 2007 году⁶. Работа позиционирована как учебное пособие для музыкальных вузов и училищ, но стоит отметить, что она не проходила никакой экспертной проверки (подробнее о проблеме экспертной проверки учебных пособий для СПО, а именно об отсутствии законодательно оформленной системы экспертизы и негативных последствиях сложившейся ситуации см.: [4, с. 302–303]). В описании музыкально-фольклорных жанров В. Щуров придерживается историко-стилистического подхода, наследуя известным на сегодня авторам учебников и учебных пособий Н. Бачинской, Т. Поповой, А. Рудневой⁷. Во всех этих пособиях народная музыкальная культура предстаёт как некий набор песен и наигрышей, объединение которых в жанровые группы осуществляется прежде всего по содержанию их поэтических текстов и обстоятельств исполнения. Помимо того, что такой подход не даёт целостного представления о культу-

ре, за его рамками остаются как собственно музыкальные критерии жанровой дифференциации, так и определяющие их функции музыкальных текстов. Особо нужно сказать о музыкальном материале, которым проиллюстрированы теоретические разделы упомянутых учебных пособий: значительную их часть составляют примеры из песенных сборников разных лет, начиная с конца XIX века (в учебнике В. Щурова большая часть нотировок принадлежит автору). Во всех приводимых примерах отсутствуют единые принципы нотирования, которые позволили бы сопоставлять их между собой по каким-либо структурным параметрам. Кроме того, песни из сборников рубежа XIX–XX веков (Н. Римского-Корсакова, А. Рубца и других) лишены аутентичной фактуры, что значительно снижает их ценность в качестве иллюстративного материала. Существенным минусом имеющихся учебных пособий следует признать почти полное игнорирование региональной специфики русского музыкального фольклора как в теоретических разделах, так и в составе нотной части.

Ввиду устарелости учебных пособий и отсутствия учебно-методической базы проблема содержательного наполнения курса НМК стоит сегодня особенно остро. Каждое образовательное учреждение решает её по-своему, разрабатывая соб-

⁵ Помимо музыкальных училищ и колледжей, народная музыкальная культура преподаётся в училищах и колледжах культуры и искусств, реализующих программы подготовки специалистов среднего звена по направлению «Музыкальное искусство».

⁶ Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2-х ч. Ч. 1. История, бытование, музыкально-поэтические особенности. М.: Музыка, 2007. 398 с.

⁷ См.: Бачинская Н. М., Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество: хрестоматия. М.: Музыка, 1973. 303 с.; Попова Т. В. Основы русской народной музыки: учебное пособие. М.: Музыка, 1977. 224 с.; Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора. М.: Композитор, 1994. 224 с.

ственные рабочие программы дисциплины⁸. Принципы их формирования и тематического наполнения различны, перечни предлагаемой литературы пестры и разнородны. Если такие списки и включают источники, предназначенные непосредственно для студентов средних профессиональных учебных заведений, то их возраст — не менее 30 лет⁹. Объём учебного времени, отводимого на изучение НМК, определяется учебными планами училищ и колледжей и в подавляющем большинстве составляет 36 академических часов¹⁰. Также важным фактором является «точный» принцип освоения дисциплины, при котором формируются смешанные учебные группы, состоящие из студентов разных специальностей. В этих условиях важнейшей задачей становится создание оптимального тематического плана, который, учитывая все перечисленные условия, отвечал бы культурологическому подходу к изучению народной музыкальной культуры. Один из вариантов такого плана на протяжении 10 лет реализуется автором этой статьи в Калужском областном музыкальном колледже. В значительной степени он опирается на тематический план учебника по народному музыкально-

му творчеству для высших учебных заведений¹¹, созданного коллективом авторитетных этномузыкологов (ответственный редактор — О. Пашина):

№	Содержание тем	Количество учебных часов
1	Теоретические основы традиционной культуры	9
1.1	Введение. Фольклор как особый тип культуры	1
1.2	Русская народная музыкальная культура: история и география	2
1.3	Жанровая система русского фольклора	1
1.4	Региональная природа народной культуры	1
1.5	Традиционная картина мира	2
1.6	Коды-языки традиционной культуры. Музыкальный язык	2
2	Русская народная музыкальная культура и её компоненты	23
2.1	Ритуалы природного цикла	(7)
2.1.1	Календарные обряды и песни	5
2.1.2	Хороводы	2
2.2	Ритуалы жизненного цикла	(8)
2.2.1	Родины и крестины	2
2.2.2	Свадебный обряд	4
2.2.3	Похоронно-поминальный обрядовый комплекс	2
2.3	Необрядовый фольклор	(3)
2.3.1	Русский эпос	1,5
2.3.2	Лирическая песня	1,5
2.4	Будни и праздники	1
2.5	Русская народная инструментальная культура.	4
	Контрольные мероприятия	4
	Всего	36

⁸ Рабочие программы, в соответствии с которыми дисциплина «Народная музыкальная культура» реализуется в том или ином учебном заведении, размещены на их официальных сайтах в режиме открытого доступа.

⁹ См., например, программы учебной дисциплины «Народная музыкальная культура» на сайтах Красноярского колледжа искусств имени П. И. Иванова-Радкевича, Нижегородского музыкального училища (колледжа) имени М. А. Балакирева, Новосибирского музыкального колледжа имени А. Ф. Мурова, Свердловского музыкального училища (колледжа) имени П. И. Чайковского и др.

¹⁰ Минимальное количество учебных часов, отведённых для НМК в учебных планах, составляет особую проблему. Значительная часть выпускников учреждений СПО не продолжает обучение в профильных вузах, последние, в свою очередь, предусматривают изучение народного творчества лишь для некоторых специальностей. Таким образом, для большинства студентов обучение в музыкальном колледже — единственная возможность знакомства с народной музыкальной культурой, которое необходимо сделать полноценным и адекватным.

¹¹ Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 586 с.

К сожалению, в приведённый перечень не входят темы, связанные с особенностями ритмической и звуковысотной организации традиционных напевов и наигрышей, поскольку общее количество часов, отведённых учебным планом для НМК, крайне ограничено. Можно предположить, что для освещения подобных вопросов было бы достаточно 2–3 уроков, однако опыт автора показал, что это нецелесообразно, поскольку не позволяет сформировать у учащихся сколь-нибудь устойчивых представлений об указанных параметрах музыкальных текстов. Наблюдения своеобразного языка фольклорной традиции могут включаться в разделы, освещающие отдельные жанры и обрядовые комплексы. Если же учебным планом образовательного учреждения для НМК предусмотрены более широкие временные рамки, эти темы, безусловно, должны присутствовать в тематическом плане дисциплины.

Ориентация тематического плана на целостное представление о традиционной культуре способствует формированию у студентов познавательного интереса, имеющего разные векторы. К такому выводу позволяют прийти ответы учащихся на вопрос, о чём им хотелось бы узнать больше на уроках НМК, заданный в рамках вышеупомянутого анкетирования. В качестве вариантов ответа были предложены следующие:

- а) о психологии носителей традиционной культуры;
- б) об обрядах и праздниках;
- в) о фольклорных жанрах;
- г) о народных музыкальных инструментах;
- д) о музыкальном языке фольклора — его ритмической и звуковысотной организации, многоголосии;
- е) свой вариант.

Наибольшее внимание респондентов привлекла традиционная инструментальная культура — этот вариант выбрали 42% старшекурсников и 53% студентов первого курса (последнее, очевидно, объясняется тем, что соответствующий раздел НМК они ещё не проходили). Одинаково высок и устойчив интерес учащихся к обрядам и праздникам (48% опрошенных) в сочетании с потребностью в их психологическом осмыслении, которая постепенно возрастает: на первом курсе вариант «а» выбирают 33% опрошенных, на втором — 40%, на старших — 45%. Аналогичная тенденция прослеживается и в росте интереса к элементам музыкального языка фольклорной традиции — от 25% студентов в первый год обучения до 36% в последующие. Очевидно, что желание разобраться в том, как устроено изучаемое явление, усиливается по мере взросления учащихся. Сочетание этого процесса с профессиональным ростом студентов позволяет предположить большую эффективность освоения народной музыкальной культуры на старших курсах училища/колледжа, а не на первом, как это предписано современными учебными планами.

Одна из ключевых проблем в реализации предлагаемого подхода к изучению дисциплины заключается в соотношении её содержательного наполнения и когнитивных возможностей учащихся подросткового возраста. Оценить правильность избранной стратегии отчасти позволяют ответы студентов на вопрос «Насколько сложным был/является для вас предмет НМК?». Измерять уровень сложности предлагалось по 10-балльной шкале. В целом подавляющее большинство опрошенных оценили трудность освоения народной музыкальной культуры ниже средней, выставив 3–4 балла.

При этом среди первокурсников, изучающих дисциплину в настоящее время, многие считают предмет лёгким (33% выбрали диапазон 1–2 балла), а часть представителей старших курсов — умеренно сложным (18% поставили 7–8 баллов). Отметим, что среди полученных ответов не нашлось ни одного, который указывал бы на высокий уровень сложности дисциплины.

Успешность усвоения студентами информации в рамках заявленной концепции, разумеется, не может определяться одним лишь тематическим планом дисциплины. Отметив безусловную важность доступного изложения теоретического материала, укажем два важнейших компонента курса народной музыкальной культуры, необходимые для обеспечения ему статуса полноценной учебной дисциплины. Это современные учебные пособия, способствующие закреплению полученных знаний и позволяющие расширять их спектр, а также многочисленные хрестоматии аудио- и видеоматериалов. Отсутствие таких пособий

в централизованном учебно-методическом поле составляет одну из ключевых проблем в преподавании не только НМК, но и смежных с нею дисциплин, таких как народное музыкальное творчество, расшифровка народной песни, областные певческие стили, и ряда других, реализуемых в программах различных специальностей среднего профессионального образования. Решение этой проблемы может лежать в традиционной плоскости создания бумажного учебника. Вместе с тем сегодня практически каждому студенту и преподавателю доступна современная цифровая среда, обладающая широкими образовательными возможностями. Использование интернет-ресурсов позволяет находить нужную информацию своевременно и в требуемом объёме [5, с. 424], а потому формирование сетевого демонстрационного фонда НМК следует признать одним из оптимальных способов решения проблемы учебно-методического обеспечения курса народной музыкальной культуры.

Список источников

1. Тараева Г. Р. О педагогических инновациях в контексте метаморфоз современной музыкальной культуры // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 196–208. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.196-208>
2. Сорокоумова Е. А., Чердымова Е. И. Формирование толерантного сознания личности в педагогической практике // Педагогика и психология образования. 2023. № 3. С. 151–161. <https://doi.org/10.31862/2500-297X-2023-3-151-161>
3. Овчинникова Ю. С. Межкультурная компетентность в современном образовании: опыт построения музыкально-ориентированной модели // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10, № 3. С. 27–44. <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2022-10-3-27-44>
4. Фролко М. С., Третьякова Т. Н., Ткаченко Н. Л., Пасько О. В., Ванданова Э. Л. Технологии экспертизы учебников: проблемы, требующие решения для системы среднего профессионального образования // Управление образованием: теория и практика / Education Management Review. 2021. Т. 11, № 2. С. 300–308. <https://doi.org/10.25726/v9209-8279-7643-e>

5. Монтиня И. М. Применение интернет-ресурсов при обучении студентов педагогического вуза // Педагогический журнал. 2022. Т. 12, № 3А. С. 423–430.
<https://doi.org/10.34670/AR.2022.57.36.024>

References

1. Taraeva G. R. About Pedagogical Innovations in the Context of the Metamorphoses of Contemporary Musical Culture. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 196–208. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.196-208>
2. Sorokoumova E. A., Cherdymova E. I. Formation of Tolerant Consciousness in Pedagogical Practice. *Pedagogy and Psychology of Education*. 2023. No. 3, pp. 151–161. (In Russ.)
<https://doi.org/10.31862/2500-297X-2023-3-151-161>
3. Ovchinnikova Yu. S. Intercultural Competence in Modern Education: Experience of Building a Music-Orientated Model. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2022. Vol. 10, No. 3, pp. 27–44. (In Russ.) <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2022-10-3-27-44>
4. Frolko M. S., Tretyakova T. N., Tkachenko N. L., Pasko O. V., Vandanova E. L. Technologies of Examination of Textbooks: Problems Requiring Solutions for the Secondary Vocational Education System. *Education Management Review*. 2021. Vol. 11, Issue 2, pp. 300–308. (In Russ.)
<https://doi.org/10.25726/v9209-8279-7643-e>
5. Montina I. M. The Using of Internet Resources in Teaching Students of a Pedagogical University. *Pedagogicheskii zhurnal [Pedagogical Journal]*. 2022. Vol. 12, No. 3А, pp. 423–430. (In Russ.) <https://doi.org/10.34670/AR.2022.57.36.024>

Информация об авторе:

В. П. Калюжная — кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии Российской академии музыки имени Гнесиных; преподаватель Калужского областного музыкального колледжа имени С. И. Танеева.

Information about the author:

Varvara P. Kalyuzhnaya — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Department of Ethnomusicology at the Gnesin Russian Academy of Music; Teacher at the Kaluga Regional Music College named after S. I. Taneyev.

Поступила в редакцию / Received: 27.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 12.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 13.03.2024

Music in the System of Culture

Original article
UDC 78.01:004
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.145-156>
EDN: TGBIVN



The Problem of Authorship in the Epoch of New Media. The Universal Digital Archive as a Source of Trans-Medial Transcriptions*

Svetlana V. Lavrova

*Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russian Federation,
slavrova@inbox.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>*

Abstract. The article is devoted to the problem of authorship in the digital and post-digital eras. The digital revolution that took place in the early 21st century, radically changed artistic thinking. It was conducive towards the dismantling of the previous analog system and the subsequent transformation into the digital format, stipulated by the methods of encoding of information. The discreet cyber system makes it possible to reduce to a maximal degree the processes of informational transmission and to solve numerous various aims in simultaneity. The contemporary artist operates with the broadest spectrum of materials, including everything that was created and fixated not only in the digital, but in the analog form. This comprehensive archive forms the basis of the trans-medial transcriptions and opens up new trajectories of creative development. The article presents composers' concepts that have appeared in the era of New Media: glitch-art, which uses intentionally distorted digital objects, which are presently included into the field of new music, the development of systems of artificial intellect for the creation of imitations of authorial styles, as well as conceptual outsourcing. The academic novelty consists in the fact that for the first time in Russian musicology the challenge of the problem of authorship is being realized in the digital and post-digital eras, and also for the first time in the present angle the music of composers Bernhard Lang and Johannes Kreidler is examined. The conclusion of the present research is that the contemporary issue of authorship turns out to be subservient to the openness of the unified digital archive and the possibilities of the trans-medial transcriptions in the situation of a unified digital perception.

* 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.

© Svetlana V. Lavrova, 2024

Keywords: Epoch of new media, the problem of authorship, glitch art, Bernhard Lang, Johannes Kreidler, new music, digital and post-digital eras, *loop*-aesthetics

For citation: Lavrova S. V. The Problem of Authorship in the Epoch of New Media. The Universal Digital Archive as a Source of Trans-Medial Transcriptions. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 145–156. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.145-156>

Музыка в системе культуры

Научная статья

Проблема авторства в эпоху Новых медиа. Всеобщий цифровой архив как источник трансмедиальных транскрипций**

Светлана Витальевна Лаврова

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
slavrova@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

Аннотация. Статья посвящена проблеме авторства в цифровую и постдиджитальную эпоху. Цифровой переворот, произошедший в начале XXI века, радикально изменил художественное мышление. Он способствовал слому прежней аналоговой системы и последующей трансформации в *digital* — формат, обусловленный методами кодировки информации. Дискретная киберсистема позволяет максимально сократить процессы информационной передачи и решать множество различных задач в одновременности. Современный художник оперирует широчайшим спектром материалов, включая в себя всё то, что создано и зафиксировано не только в цифровой, но и в аналоговой форме. Этот всеобщий архив становится основой трансмедиальных транскрипций и открывает новые траектории творческого развития. В статье представлены композиторские концепции, появившиеся в эпоху Новых медиа: глитч-арт, использующий намеренно искажённые цифровые объекты, которые сегодня включены в поле новой музыки, развитие систем искусственного интеллекта для создания имитаций авторской стилистики, а также концептуальный аутсорсинг. Научная новизна состоит в том, что впервые в русскоязычном музыкознании осуществляется постановка проблемы авторства в цифровую и постдиджитальную эпохи, а также впервые в данном ракурсе рассматривается творчество современных композиторов Бернхарда Ланга и Йоханнеса Крайдлера. Вывод из данного исследования: современная проблема авторства оказывается подчинённой открытости единого цифрового архива и возможности трансмедиальных транскрипций в ситуации единого цифрового представления.

Ключевые слова: эпоха Новых медиа, проблема авторства, глитч-арт, Бернхард Ланг, Йоханнес Крайдлер, Новая музыка, цифровая и пост-диджитальная эпохи, *loop*-эстетика

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

Для цитирования: Лаврова С. В. Проблема авторства в эпоху Новых медиа. Всеобщий цифровой архив как источник трансмедиальных транскрипций // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 145–156. (На англ. яз.)
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.145-156>

The digital revolution that took place at the threshold of the 21st century, of which we have become the direct witnesses, has cardinally changed artistic thinking. In the present-day understanding it has carried out the demarcation of the dismantling of the previous analog system and the transformation to a digital format, which is based on special methods of encoding information with the help of a discreet cyber system that makes it possible to reduce to a maximal degree the processes of informational transmission and to solve numerous very different aims at once.

For the sake of communication of various artistic language in the art of New Media, a common communicative field is created in which the modus of the artistic impact becomes unusually broad. It may span both the visual and the audial spheres, generating them into a single media space. In Lev Manovich's book *The Language of New Media* it becomes possible to find a fair assertion that the hybridization of art is aided by a single digital representation.¹ Thereby, all the objects (regardless of the means of their creation or digitalization from analog sources) receive a unified digital representation, moreover, both the visual and the audial media are represented in a single format, which makes it possible to pass with ease from one source to another and combine them together freely.

Such a metamorphosis presents by itself a cardinal transformation from a monolithic — or continuous — image into a discreet one.

The field of cinema, presenting in itself moving pictures — i.e., a set of photographs — presents a massive model of the process of pixelization. In the system of New Media, it is projected onto the fractal principle, wherein the structures, regardless of their scale, are analogous. Lev Manovich enumerates the following five peculiarities of New Media: 1) numerical perception, 2) modularity, 3) the possibility of automation, 4) mutability, 5) transcoding.² Thereby, the key features turn out to be the following: discreteness, automation and variability, being the result of modularity, and also the changeability of the “New Media object,” which no longer presents a fixed, immutable form.

Recoding becomes the characteristic trait of compositional thinking in the era of New Media, being conducive towards the deconstruction of the comprehensive digital archive. The technology of morphing, which has received circulation in the three-dimensional and in the two-dimensional (raster and vector) types of graphics, applicable for the transformation of objects, may be presented in the regime of audio and video processing of the source material, which merely heightens the possibilities of trans-medial converting.

¹ Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2002. P. 80.

² Ibid. P. 27.

Researcher Alina Venkova, when mentioning Lev Manovich, writes: “Digital technologies form their own aesthetic register that influences, just as any artistic medium would, the form of expression and provides a repetitive answer: ‘The digital compositing that unifies the scattered elements into a single ‘seamlessly stitched’ virtual space, — this provides a fitting example of the alternative ‘aesthetics of continuity. <...>’”³ The work with the data of the media tracks becomes a “convincing form of impact due to its fitting into the mechanisms of hyper-stimulation of feelings, which are characteristic for contemporary culture.”⁴ The logic of the montage technique and the aesthetics of discontinuity reveal in themselves the paradox of digital culture wherein the visual, the stylistic and the semantic heterogeneity are turned to the integration of the fragments into a single essence and the presentation of a new wholeness. This new form of continuity works with temporal structures and the heterogeneous material is analogous to the montage technique of cinematic art, which operates with moving photography image.

The emergence of photography has become revolutionary for the analogue epoch. As Michael Rush writes in his research work *New Media in Art*, photography endowed humanity with “power over time, having made it possible to stop it, to measure its structure, to set the tempo with the help of a frame-by-frame accelerated or slowed film shooting and numerous other manipulations

with the category of time applied in the discipline and art of photography.”⁵ Herbert Marshall McLuhan in his book *Understanding Media* asserts that “...mosaic is the mode of the corporate or collective image and commands deep participation. This participation is communal rather than private, inclusive rather than exclusive.”⁶

The new dynamic, mobile and elusive digital technology obviously contradicted the heavy analog tradition existent during the course of many years, which could not protect the notated depictions and information from loss, obsolescence and destruction. Today we live in the post-digital epoch of unification of the analog and the digital worlds that were previously juxtaposed from one another. This new hybrid aesthetics, arising from the experience of mixture or juncture of the analog and the digital traditions, demonstrates an overt interest — first of all from its aesthetical points of view — in defeat, defect, deterioration and the final failure of the project of digitalization. Elvira Zhagun-Linnik, while citing the authority of such critics of contemporary art as Michael Betancourt, Claire Cloninger, Rosa Menkman, John Case, etc., asserts that glitch-art is presently carrying out the “sociocultural function of the meta-criticism of the contemporary technology-generated civilization, showing its limitations and deficiency.” [1, p. 72] Our perception is formed through visual and sound aberration, which generates new artistic meanings. It is noteworthy that the term

³ Venkova A. V. Digital Immersive Environments in Art: New Anthropological Horizons. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles. Vol. 10*. St. Petersburg: NP-Print, 2020, pp. 649–655. (In Russ.) <https://doi.org/10.18688/aa200-4-60>

⁴ Ibid. P. 652.

⁵ Rush M. *New Media in Art*. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. P. 13.

⁶ McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts; London, England: First MIT Press, 1994. P. 211.

“glitch-art” has come into use from the sphere of experimental electronics of the 1990s, within the framework of which the genre of glitch-music. [Ibid.] The account started from 1991, with the appearance of the album *October 91* created by a group of German sound-artists and experimenters, one of the songs of which — *Neopren* — contained elements of digital noise, called glitch.⁷

Subsequently, during the 2000s sound techno-morphism became the basis of the artistic manner of Italian composer Fausto Romitelli. In addition to cultivated musical sound, it includes nonmusical technology-related irritants, which also evoke associations with glitch. The preference towards “dirty,” uncultivated sound possessing numerous hindrances on Romitelli’s part leads to the fact that this acoustically heterogeneous material is filtered, transformed, synthesized and involved in the spectral sound field of musical composition.

Thus, in the present day the contemporary artist has at his disposal the entire gigantic archive uniting in itself everything that is created and fixated both by digital and analog means. The ideas of disturbance of an “ideal” sound object, [2] the possibilities of its compression, accelerated replication, and defect serve as the chief means of work with material that is for the most part derived from the universal archive of recordings.

Glitch-art, being the art of mistakes and digital hindrances, signifies destruction of the digital code or physical manipulation of various electronic devices. By estranging,

adopting and damaging the recordings, and then mounting them together, the artist constructs a conception in which the idea of the wreckage of the digital culture turns out to be predominating in the context of the increscent crisis of digitalization.

Composer Alexander Schubert in his theoretical work *Switching Worlds*⁸ presumes that the influence of glitch-art is retrospectively traced back to Italian Futurism, wherein the use of noises was generated, and then this technology was applied by artists during the course of the entire 20th century, including the representatives of “concrete art”: Bruno Munari, Franz Walter, Christian Markley and others. While editing the programs or using them in an untypical quality, glitch-artists with the aid of digital deconstruction created new specimens of “the art of the mistake.” British publicist, avant-garde artist, as well as specialist in the sphere of computer technologies, James Bridle determines as the semantic axis of the new aesthetics the so-called “rendering phantoms,”⁹ living in our imagination, in the liminal virtual space: between the present and the future, the real and the virtual, the physical and the digital. In certain cases, artists place digital objects into the physical world, and vice versa. The interchange between the digital and the analog “source material” lies at the source of the artistic method of glitch-art, working with the “abducted” and the “restored” word in a new context.

From the point of view of Roland Barthes, myth in its contemporary understanding is formed from the “speech stolen

⁷ Scott H. C. *Against the Tyranny of Musical Form: Glitch Music, Affect, and the Sound of Digital Malfunction. Critical Studies in Media Communication.* 2017. No. 34. P. 328.

<https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1333624>

⁸ Schubert A. *Switching Worlds.* Frankfurt am Main: Wolke Verlag, 2021. 231 p.

⁹ Bridle J. *The Render Ghosts.* URL: <https://www.readingdesign.org/render-ghosts> (accessed: 02.02.2024).

and restored.”¹⁰ The expropriation of the sound material and its subsequent return in a new context — in the music of the post-digital era — serves as a foundational method of the contemporary composer’s work. Alexander Schubert suggests defining by the term of “post-digital imperative” the rejection of the interaction with the digital technologies, presuming by it the attitude that is negative to it — an “intentional nostalgic escapism.”¹¹ As the point of departure for the critique of the art of the digital era, Schubert proposes shifting the accent from the possibility of applying technologies in the sphere of perception of technical changes.¹²

German experimental composer Maximilian Marcoll (b. 1981) has been working since 2016 on a series of compositions called *Amproprifications*. The title of the cycle presents the sum of appropriated specimens of music with their procedural enhancement. The fragments of the music extracted from the universal internet archive are modulated within the frameworks of this cycle with the aid of changes to the volume taking place in real time. The performance parts include in themselves elements of various musical scores, at the same, the composer does not add a single note into the text of the original music. The creation of the acoustic hindrances spans through a broad spectrum of techniques — from the soft attenuations barely perceived by the

ear to the harsh and loud fragmentations. The filtrations, the laminated cultivation of sound are connected with the overall idea of acoustic strengthening and the principle of expropriation of the material.

Manipulations with units of storage of musical information and the reconfiguration of ready-made materials lie at the basis of the artistic method of Austrian composer Bernhard Lang (b. 1957). His idea, reflecting the artistic principles of the digital epoch from the position of the technologies in use have been inspired by the philosophical concepts of Gilles Deleuze.¹³ Thus, in particular, especially representative for his work is the “meta-cycle” *Difference/Repetition* for various ensembles, in which the composer projects the ideas of Deleuze’s treatise into his music. Having begun his work on the cycle in 1998, simultaneously, since 2007, the composer has been creating another meta-cycle endowed with a similar philosophical title, however, at the same time, connected with the ideas of Gottfried Wilhelm Leibniz. The cycle of pieces titled *Monadologies* includes in itself various musical “monads” from the examples of music of various centuries and styles. Having from the start been influenced by Deleuze’s treatise and simultaneously presenting the specificity of the artistic thinking of the epoch of New Media, Lang has defined his aesthetic conception as “loop-aesthetics.”¹⁴ In its focus was the problem of Differentiation

¹⁰ Barthes R. *Mythologies*. Trans. by J. Cape. N. Y.: The Noonday Press, 1991. P. 124.

¹¹ Schubert A. Op. cit. P. 74.

¹² Ibid.

¹³ Deleuze J. *Difference and Repetition*. Trans. by P. Patton. London; New York: Continuum, 2004. 432 p.

¹⁴ For more on this see: Lavrova S. V. Akusticheskaya fotografiya i “loop”-estetika. Nasledie printsipov eksperimental'nogo kino v novoi muzyke [Acoustic Photography and “Loop”-Aesthetics. The Legacy of the Principles of Experimental Films in New Music]. *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*. 2016. No. 3, pp. 218–227.

and Repetition, which, further on, is also developed in *Monadologies*. The phenomenon of “loop-aesthetics,” theorized by Lang in his eponymous work,¹⁵ has created the basis for endless repetition of the already existing material. The processing and the multiple re-recording of music leads to the creation of meta-compositions that are intended to change radically the listener’s understanding of the issues of original musical compositions. In contemporary reality, fragments of classical and popular music are omnipresent, the world has become a peculiar acoustic space. Lang, similar to Schubert, orients himself not on technological extensions as such, but on the shift in the listener’s perception that the latter form.

In his cycle *Monadologies* Lang creates a “collection” of musical elements existent on gramophone records and revises it artistically. The key to understanding the new method of composition is provided by Deleuze’s interpretation of *Dissimilarity and Repetition*: the composer displays the short fragments of the musical material in irregular loops. The material is subjected to deconstruction: it may be sliced, compressed or enlarged, but in the form of a short musical cell it remains in the heart of the composition. The repetition of the same sound elements is intended to transform our perception: the object remains unchangeable, whereas the focus of its perception opens to the listener a labyrinth of interpretational possibilities, in which the latter has to find his own path. This way, repetition generates

differences in perceptions, disrupting the identity of thought. In one of the articles, titled *Weltraummüll: Kurze Notiz zu den Mythologien des Ab-Falls* [*World Garbage: A Concise Mythology of Waste*],¹⁶ Lang turns to the sphere of contemporary mass culture — intellectual garbage (or trash) that is “the creation of the mass production of machines,” “the civilizational snare” and “the stimulus for the activation of the creative element.”¹⁷

The reorientation of the aims and principles of compositional work in the post-industrial epoch, wherein there remains no place for the previously predominant attitude towards authorship in the differentiation between “one’s own” and “somebody else’s,” makes itself felt in Lang’s music, in all obviousness. The composer makes use of the digital archive of musical recordings, and polemicizes with analog technologies in the technique of compositional work, simulating the effect of a broken record or of a frame bounce (the jitter effect). Upon the replication of the “jitter effect,” first of all, it is necessary to determine the epsilon region, wherein the modulated point of the cycle is shifted back and forth chaotically. This technique is frequently created with the help of control over random generators. At the same time, the primary source text itself can be frequently traced out quite concisely.

Max Erwin in his analysis of Lang’s opera *ParZeFool*, created on the basis of Wagner’s *Parsifal*, asserts that on a superficial level Lang remains faithful to the source material. [3, p. 101] Making

¹⁵ Lang B. *Loop aesthetics Darmstadt 2002*.

URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop_aestet.pdf (accessed: 14.02.2024).

¹⁶ Lang B. *Weltraummüll: Kurze Notiz zu den Mythologien des Ab-Falls*. *Ton*. 1998. Nr. 4. URL: <https://bernhardlang.at/publikationen.html> (accessed: 14.02.2024).

¹⁷ *Ibid.*

use of the recording of Pierre Boulez's performance as his basis, Lang replicates almost precisely the respective durations of the sounds of the three acts. The principle of the work consists of splicing and looping of separate phrases that Lang fixated as being the key elements of the musical text. These examples of expropriation of the material and the playing with digital technologies are designed to form a new type of their perception. The hermeneutical circle of the digital era includes analysis not only of the so-called databases, but also of the specimens of digital art, as well as their interpretation in glitch-art, opening up an infinity of articulation of meanings.

The work with the databases may be carried out both "manually" by the composer himself and by means of a machine with artificial intellect. [4; 5] One of the steps towards Barthes' *The Death of the Author* turned out to be the "Emmy" system developed by David Cope in the 1980s. With its help the method of automatically composing music within the framework of particular stylistic grammars has emerged. The work of "Emmy" is aligned on the analysis of the existent musical fragments, making it possible to create new ones on their basis. The algorithm, titled *Continuator*, developed by François Pachet, has presented the possibility of continuing any musical composition and literally finishing writing it from the spot where the "living" composer stopped. The basis of the documentation is formed by the notated musical specimens, and for this reason the programmer does not necessarily have to be a specialist in Bach's music, for example, to have the possibility

of creating a program that generates music in that composer's style.

Cope has become a mediator between the historical figure existing in real life — the composer — and the computational machine. He initially stemmed from the idea that all music in its essence is inspired plagiarism. The great composers had "absorbed" the music that existed before it, whereas their brains had "recombined" the musical material and in some cases made it special and recognizable, forming what we have determined to be henceforward as the authorial style.

"Emmy" is based on the process of encoding data: the melodic language, the harmonic structures, as well as the particular stylistic lexis that considers the logic of development and the style of any particular composer on the basis of the database. The list of "Emmy" musical scores compiled with the aim of computer programs numbers in the hundreds. The latter include *Beethoven's Tenth Symphony*, *Vivaldi's Zodiac*, the *Well Programmed Clavier* and numerous other works.¹⁸ One of the most interesting experiments for Cope was the creation with the aid of "Emmy" the opera *Mahler*, which is based on the aforementioned composer's songs and symphonies downloaded into the database, while the libretto was generated from his personal correspondence. In his approach to composing the opera, Cope traces the parallel with the music of Mahler, who, in his turn, made several attempts to write an opera, but was only able to finish one that Carl Maria von Weber failed to complete, *Die drei Pintos*. Henceforward, this opera

¹⁸ Cope D. The Well-Programmed Clavier: Style in Computer Music Composition. *XRDS: Crossroads, The ACM Magazine for Students*. 2013. Vol. 19, Issue 4. P. 18. <https://doi.org/10.1145/2460436.2460444>

has existed in two authorships.¹⁹ Thereby, the work with the system of artificial intellect “Emmy” in Cope’s music, in general, and in relation to the opera *Mahler*, in particular, almost completely erodes the conception of the authorial musical text.

The most well-known linguist-scholar, Noam Chomsky does not consider it possible to identify human reason with ChatGPT and the like, since according to him, it is not “a static machine, avaricious for hundreds of terabytes of data.” On the contrary, “...human reason presents a remarkably effective and elegant system operating with a limited capacity of information. It does not aspire to violate the correlations of the data, but attempts to create explanations.”²⁰ Chomsky also attempts giving a different appellation to this phenomenon, rejecting “artificial intellect” as such. From his point of view, this technology is nothing else but a software computer program for plagiarism, since it does not create anything, but only copies already existent works by real artists, modifying them to such an extent as to bypass copyright laws.²¹

There also exist examples wherein plagiarism is carried out not by artificial intellect, but by other composers whose work in copying is evaluated significantly lower than the initial composer’s “original idea.” A well-known example of such a conceptualistic approach towards creative work is the three-movement composition *Fremdarbeit (Outsourcing)* (2009) for flute, electronic keyboard, cello and percussion by Johannes Kreidler (b. 1980).

In his preceding self-advertising campaign, the composer oriented himself on social and political issues. The low payment for labor and the hand-to-mouth existence of specialists in Third World countries have compelled people to consent to degrading pennyworth contracts offered by the author of the “ingenious idea,” namely, Kreidler.²² Having received a commission from the musical festival *Klangwerkstatt* in Berlin for 2000 dollars, he decided to sell his idea of musical outsourcing for the greatest sum possible. Part of the advertising campaign, and the performative constituent part of the composition proper, turns out to be the transmission of the general idea and the explanation by the composer himself of the conception preceding the performance.

For the first movement of his piece, Kreidler discovered on the vast spaces of the internet and befriended Chinese composer Xia Nong Xiang, who specialized in writing musical compositions for special occasions: weddings and funerals. Kreidler agreed to pay Xia Nong Xiang a standard fee of the sum of \$10 for a composition in Kreidler’s style, presenting the corresponding examples of his music for copying.

For the second movement, Kreidler established a contract with Ramesh Murraybay, a programmer-engineer from India with the experience of work in the sphere of programming audio systems. Upon the completion of the contract in Germany, the latter was compelled to return to India. Murraybay consented to create technology generating software

¹⁹ Cope D. *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*. New York: The MIT Press, 2004. 552 p.

²⁰ Chomsky N. The False Promise of ChatGPT. *New York Times*. 2023. March 8. P. 3.

²¹ Ibid.

²² Iddon M. Outsourcing Progress: On Conceptual Music. *Tempo*. 2016. Vol. 70, Issue 275, pp. 36–49. <https://doi.org/10.1017/S0040298215000613>

that would be capable of duplicating Kreidler's style. Having no reservations, he began his work for \$15, since he had to sustain his wife and four children in India. Murraybay had to analyze numerous examples of Kreidler's music with the aim of determining the percentage composition of stylistic components, dynamics, tempi and timbres. During the process of study, it has been found that the music of the German composer consisted of 25% of samples, which in their turn included 70% of elements of pop music, 20% of speech and 10% of classical music. The remaining 75% was taken up by instrumental music, in which 53% was comprised of work using the pointillist technique, and 23% was linear and possessed a complexly defined structural constituent part. The scale of percentage of volume was presented by the following characteristic features: "46% of moderate capacity, 39% of loud sounds, and 15% of soft sounds."²³ Kreidler used a software program to create the second movement.

For the third movement Kreidler entered into another contract for the sake of cooperation, following which Xia Nong Xiang created a musical composition with the means of Murraybay's software programs, which included the additional condition that it would include fragments of ragtime and Maria Callas' singing. For this means, Kreidler paid the associate composer another \$45, as the result of which the overall cost of the entire composition rose

to \$90. This way, the composer realized his conception, according to which the idea of a musical work costs in terms of money much more than the performance does.

Confirming the fact of anonymity of the incorporated musical material by Lang, as well as the conception of Cope's overall plagiarism, Kreidler concurs with the validity of all sorts of technological innovations and the "cheap labor" of copyists. He says that he hears his pieces for the first time at the concerts, emphasizing especially that he is the bearer of a brand. Here parallels appear with the work of Andy Warhol, who also represented himself as a brand. Nevertheless, Kreidler asserts that in the sphere of music, in contrast to the visual arts, it is impossible to receive so much money from advertisement.²⁴ In his musical works, he makes use of numerous various samples, which also include quotations from the sphere of pop music. Thereby, Kreidler "tests music for self-identity and accentuates the exacerbation of the theme of copyright in the digital epoch."²⁵

The composition for musical theater *Audioguide* is a poetical talk show, in which Kreidler affronts Roland Barthes' *The Death of the Author*, creating pseudo-authorial material, and also making use of a large number of self-quotations from his earlier works composed seven years prior. Extremely contrasting musical material is illustrated by his quotations and pseudo-quotations from the music by the composers of the postwar avant-garde direction. Such an

²³ Pasicznik M. *Kreidler*. URL: <https://pasicznik.wordpress.com/2014/10/14/kreidler-2/> (accessed: 04.02.2024).

²⁴ Kreidler J. *The Culture of Copying: Monetary Value and Exploitation*. URL: <https://runway.org.au/culture-copying-monetary-value-exploitation/> (accessed: 04.02.2024).

²⁵ Rutherford-Johnson T. *Music after the Fall: Modern Composition and Culture Since 1989*. Oakland, CA: University of California Press, 2017. 348 p. <https://doi.org/10.1525/california/9780520283145.001.0001>

opposition can be examined as the dialectics between form and content; Theodor Adorno expresses it as a rejection of the conception of the work of art as a unified organism. The problem of the listener's perception today is connected with the rejection of authorial music as such, in the context of which the recipient already no longer tries to discern what was created by a real composer from the forgeries created by artificial intellect or a product of activities of "musical undocumented aliens." The evolutionary possibilities on a parametrical level turn out to be minimal, whereas the potential for innovations is concealed in the contexts.

The composer presents his music in the context of medial forms stipulated by the existence of digital technologies.

A very substantial factor is created by the act of acquisition or "expropriation" of so-called "outward" music. At the same time, it is necessary to note that the question of the estrangement of copyright for composers becomes one of the elements of intellectual play.

Kreidler works in the sphere of exceedingly "compressed sound art" (the conception he has come up with, in fact, being called *Compression Sound Art*.) Making use of a sound archive, he "compresses" the collections of all the songs by THE BEATLES and all the Beethoven symphonies to the duration of one minute, and even to a fraction of a second. In his piece *Product Placement*,

he compresses 70,200 musical specimens to the duration of 33 seconds. It becomes a comical affair that Kreidler attempts to register officially and receive the copyright permission for the use of 70,200 specimens of music from the sound recording company GEMA (*Gesellschaft für Musikalische Aufführung*), and this fact has also become a part of his conception and his advertising campaign.

The original idea, according to Kreidler, just as for Marcel Duchamp, with his rejection of work and promotion of "the great laziness"²⁶ of conceptualism, stands significantly higher than the "originality" of the music itself. The present time visibly demonstrates the situation of the so-called "music within music," as Kreidler asserts, when the time arrives for original ideas for the creation of various bricolages out of "ready" material.²⁷

It has become obvious that the present-day problem of the composer's authorship has become subservient to the openness of a unified digital archive and the possibility of trans-medial transcriptions in the situation of the general format of presentation of the musical material. The post-digital era has asserted the diversity of sources, the play with the "ideal sound" of total digitalization, the aspiration to destroy the "sterility" and, once again, to take away the hermetic seal from all the databases, allowing the authorial material to become the source of all sorts of archival play for the composer.

²⁶ Lazzarato M. *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*. Trans. by J. D. Jordan. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2014. P. 5.

²⁷ Kreidler J. Musik mit Musik Abgedruckt. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. 2012. Nr. 21 (Juli), pp. 73–80.

References

1. Zhagun-Linnik E. V. Problematization of Artistic Aspects of Glitch Art in Contemporary Glitch Studies. *Articult.* 2019. No. 2, pp. 69–78. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-2-69-78>
2. Lavrova S. V. To the Concept of “Sound Object” in Musical Theory and Composition Practice of the End of the 20th — the Beginning of the 21st Century. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts.* 2023. Vol. 13, Issue 1, pp. 20–39. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.102>
3. Erwin M. Bernhard Lang — Bernhard Lang: *ParZeFool*. Gloger, Hofmann, Bankl, Tómasson, Arnold Schoenberg Chor, Klangforum Wien, Young. Kairos, 0015037KAI. *Tempo.* 2020. Vol. 74, Issue 293, pp. 101–102. <https://doi.org/10.1017/S0040298220000157>
4. Lavrova S. V. The Problem of Musical Thinking and Artificial Intellect. *South-Russian Musical Anthology.* 2023. No. 4, pp. 84–95. (In Russ.) https://doi.org/10.52469/20764766_2023_04_62
5. Pereverzeva M. V. The Prospects of Applying Artificial Intelligence in Musical Composition. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship.* 2021. No. 1, pp. 8–16. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.008-016>

Список источников

1. Жагун-Линник Э. В. Проблематизация художественных аспектов глитч-арта в современных исследованиях глитч-феноменов // Артикульт. 2019. № 2. С. 69–78. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-2-69-78>
2. Лаврова С. В. К понятию «звуковой объект» в музыкальной теории и композиторской практике конца XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13, вып. 1. С. 20–39. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.102>
3. Erwin M. Bernhard Lang — Bernhard Lang: *ParZeFool*. Gloger, Hofmann, Bankl, Tómasson, Arnold Schoenberg Chor, Klangforum Wien, Young. Kairos, 0015037KAI // *Tempo.* 2020. Vol. 74, Issue 293, pp. 101–102. <https://doi.org/10.1017/S0040298220000157>
4. Лаврова С. В. Проблема музыкального мышления и искусственный интеллект // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 84–95. https://doi.org/10.52469/20764766_2023_04_62
5. Переверзева М. В. Перспективы применения искусственного интеллекта в музыкальной композиции // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 8–16. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.008-016>

Information about the author:

Svetlana V. Lavrova — Dr.Sci. (Arts), Associate Professor, Vice-Rector for Research and Development.

Информация об авторе:

С. В. Лаврова — доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию.

Received / Поступила в редакцию: 19.02.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 05.03.2024

Accepted / Принята к публикации: 06.03.2024

Музыка в системе культуры

Научная статья

УДК 78.1+130.2+004

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.157-168>

EDN: TSLYIO



Процессы цифровизации в искусстве и творчестве: диалектика взаимосвязи

Надежда Александровна Царёва

*Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный университет,
г. Владивосток, Российская Федерация,
nadezda58@rambler.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-6179-3978>*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности процессов цифровизации в современном искусстве и их влияние на художника, раскрывается понимание виртуального пространства в философии постмодернизма, обсуждается специфика цифрового искусства, определяется степень оправданности прогнозов развития виртуальности в искусстве. В философии постмодернизма процессы виртуализации оценивались неоднозначно. Виртуальность не всегда противостоит реальности. Искусство является сферой продуктивного взаимодействия реального и виртуального. Виртуальный мир, создаваемый искусством, содержит в себе возможность перехода в актуальную реальность. Современные процессы цифровизации в искусстве, с одной стороны, усиливают тенденции деградации киберкультуры, вероятность замещения художника программистом. С другой стороны, стирают границу реального и виртуального миров. Сгенерированное компьютером пространство открывает новые слои многогранного мира, иные измерения уже знакомого бытия. Средства компьютерных технологий порождают многообразие в эстетическом восприятии искусства. Но для актуализации виртуального пространства как преображённой реальности необходим творец. Сохранить самостоятельное присутствие художника в цифровых технологиях искусства позволит диалектический характер их взаимодействия.

Ключевые слова: цифровые технологии, философия постмодернизма, технологии виртуальной реальности, цифровое искусство, цифровизация и творчество

Для цитирования: Царёва Н. А. Процессы цифровизации в искусстве и творчестве: диалектика взаимосвязи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 157–168. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.157-168>

Music in the Sistem of Culture

Original article

The Processes of Digitalization in Art and Creativity: Dialectics of Interconnection

Nadezhda A. Tsareva

*Far Eastern State Technical Fisheries University, Vladivostok, Russian Federation,
nadezda58@rambler.ru*, <https://orcid.org/0000-0002-6179-3978>

Abstract. The article examines the peculiarities of the processes of digitalization in contemporary art and their influence on the artist, the comprehension of virtual space in the philosophy of postmodernism. In the article the specificity of digital art is discussed, and the extent of justifiability of the predictions of the development of virtual reality in art is determined. In the philosophy of postmodernism, the processes of virtualization have been evaluated ambivalently. The virtual dimension does not always stand against reality. Art presents a sphere of a productive interaction between the real and the virtual. The virtual world created by art contains within itself the possibility of transferal into actual reality. On the one hand, the contemporary processes of digitalization in art enhance the tendencies of degradation of the cyber culture, the possibility of replacement of the artist with the programmer. On the other hand, they erase the boundary between the real and the virtual worlds. The space generated by the computer opens up new strata of the multifaceted world, other dimensions of the already familiar existence. The means of computer technologies generate diversity in the aesthetic perception of art. But for actualization of the virtual space as a transformed reality a creator is required. The preservation of the self-sufficient presence of the artist in digital technologies of art would be possible with the aid of the dialectic character of their interaction.

Keywords: digital technologies, philosophy of postmodernism, virtual reality technologies, digital art, digitalization and creativity

For citation: Tsareva N. A. The Processes of Digitalization in Art and Creativity: Dialectics of Interconnection. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp.157–168. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.157-168>

Современная эпоха метамодерна осваивает пятый технологический уклад и находится в состоянии перехода к шестому. Фундаментальной основой развития становятся «высокие» нанобиотехнологии и технологии цифровизации [1]. В настоящее время человечество существует в мире технологий

«виртуальной реальности» — одного из основных проявлений процессов цифровизации.

В научной литературе выделяют различные виды виртуальности (естественно создаваемая воображением человека; как вид реальности; как вид небытия; информационная виртуальность

и др.)¹. Мы сосредоточимся на новом виде, порождённом компьютерными технологиями. В XXI веке новый технологический уровень компьютеризации общества обусловил процессы цифровизации, которая предложила качественно новый уровень создания и передачи культурных пластов информации. Предполагается, что процессы цифровизации — использование цифровых технологий в различных областях жизнедеятельности от производства и управления до образования и искусства — это переход общества к новому, качественно улучшенному уровню существования. Понятие «цифровые технологии» включает в себя «большие данные, нейротехнологии и искусственный интеллект, системы распределённого реестра, квантовые технологии, новые производственные технологии, промышленный интернет, компоненты робототехники и сенсорику, технологии беспроводной связи, технологии виртуальной и дополненной реальности»².

В эпоху метамодерна цифровые технологии создают особую среду, подобную реальности, — «виртуальное государство» без границ с мощной киберкультурой, перспективой которого становится постепенное замещение человеческого разума искусственным интеллектом.

Нарастание процессов информатизации и компьютеризации общества иници-

ирует усиление зависимости человека от IT-пространства. Процессы цифровизации коснулись всех сфер жизни. Цифровые технологии интенсивно внедряются в сфере образования. В науке современные открытия невозможно представить без цифрового инструментария. В религии церковные службы проходят в онлайн-режиме. В социальной сфере соцсети вытесняют реальную коммуникацию.

В новом феномене «цифрового искусства» многообразные цифровые формы произведений «создаются и модифицируются при помощи языков программирования и компьютерных программ»³. Такие художественные объекты обозначаются термином «виртуальное искусство». Современное искусство стало, по выражению Ф. Поппера, виртуализированным⁴. С одной стороны, в процессе цифровизации создаётся новый уровень искусства, где нет пространственных временных ограничений. С другой стороны, их влияние на развитие личности неоднозначно. Решение проблемы сохранения творческой сущности человека в эпоху цифровизации требует глубокого осмысления.

Технологии всегда использовались художником для воплощения его идеи. Проблема заключается в следующем: каково соотношение человека-творца и технологических инноваций в произведении? Не вытесняют ли компьютерные приёмы

¹ См.: Грязнова Е. В. Философский анализ концепций виртуальной реальности // *Философская мысль*. 2013. № 4. С. 53–82. <https://doi.org/10.7256/2306-0174.2013.4.278>

² Развитие цифровых сквозных технологий. URL: https://cdto.wiki/Развитие_цифровых_сквозных_технологий (дата обращения: 16.01.2024).

³ Кириченко Е. И. Цифровое искусство: способ коммуникации или средство новой художественной образности? // *Научное обозрение: электрон. журнал*. 2018. № 1. URL: <https://srjournal.ru/wp-content/uploads/2018/01/ID91.pdf> (дата обращения: 16.01.2024).

⁴ Popper F. *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, Mass.; London: MIT press, 2007. 459 p.

и средства воображение и душу автора? В связи с этим мы сосредоточимся на философско-антропологическом подходе к рассмотрению проблемы взаимодействия человека в искусстве с созданными им цифровыми технологиями.

В научной литературе изучение проблемы цифровизации искусства уже имеет историю. Р. Ю. Хурум, Е. Б. Птушенко представляют аналитику форм компьютерных технологий в изобразительном искусстве, рассматривают связь цифровой и традиционно-цифровой форм искусства, анализируют характеристики цифрового искусства (интерактивность, новые художественные средства, элитарность) [2]. Многие авторы показывают, как цифровые технологии расширяют возможности художников. О феномене цифрового искусства, особенностях его проявления в музыкальных практиках размышляет Н. Бардаченко⁵.

Цель настоящей статьи — рассмотреть особенности процессов цифровизации в современном искусстве и их влияние на художника.

Новизна исследования обусловлена ретроспективным анализом постмодернистского осмысления процессов виртуализации в свете цифровой трансформации искусства XXI века.

Постмодернизм о процессах виртуализации

Рефлексия философии постмодернизма в 70-е годы XX века о движении человечества к виртуальному существованию выражала ощущение высокой динами-

ки этого процесса. В фокусе внимания теоретиков постмодернизма находился вопрос о сущности виртуальной реальности. Концепты «виртуальность», «гиперсимуляция», «гиперреальность» вошли в научный оборот благодаря работам Ж. Бодрийяра, Р. Барта, Ж. Делёза и др.

Философы неоднозначно оценивали процессы виртуализации. С одной стороны, все представители постмодернизма понимали нарастающее противостояние виртуальности и реальности. Виртуальность рассматривалась как форма отчуждения образа от идеи, знака от означаемого, человека от его телесности. Причина отчуждения обусловлена особым характером взаимодействия человека и техники. Виртуализацию культуры в конце XX века связывали с технологиями СМИ и масс-медиа, которые, создавая симулякры, устанавливают неосязаемый контроль жизни человека и общества.

Так, Ж. Бодрийяр в работе «Симулякры и симуляции» (1981) определяет симулякр как явление, порождённое современными информационными технологиями. Симулякр понимается как образ, лишённый внутренней идеи, но он содержит избыточное число деталей, отсылающих к реальности. Симулякры становятся более реальными, чем сама реальность, и потому они вытесняют реальность. Симулякр — это «порождение моделей реального оригинала и реальности: гиперреального»⁶. Особенность постмодернистской культуры — гиперреальность — обусловлена массовым появлением симулякров. Симулякры

⁵ Бардаченко Н. А. Музыкальная культура в эпоху цифровизации // Философско-культурологические исследования. 2021. № 9. URL: <https://fki.lgaki.info/2021/07/01/музыкальная-культура-в-эпоху-цифрови/?ysclid=ls99vi2rr6721744431> (дата обращения: 16.01.2024).

⁶ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2015. С. 5.

перестают отражать действительность, но выстраивают «царство симулякров», виртуальную реальность. Бодрийяр даёт пессимистичный прогноз будущего. Общество потребления создаст виртуальный идеал, образец-симулякр, к которому должен будет стремиться человек. В «Системе вещей» философ пишет о «получестественном» существовании общества потребления, в котором уже завершён процесс дегуманизации культуры⁷.

С другой стороны, в постмодернизме осмысливалась перспектива сосуществования виртуального и реального. Пространством, в котором реализуется модель взаимодействия актуального и виртуального, философы видели искусство.

В искусстве как в семиологической системе, полагает Р. Барт, кроме «означающего» и «означаемого» существуют «не два, а три различных элемента: ведь то, что я непосредственно воспринимаю, является не последовательностью двух элементов, а корреляцией, которая их объединяет. Следовательно, есть означающее, означаемое и есть знак, который представляет собой результат ассоциации первых двух элементов»⁸. «Ассоциации» рождаются в сфере личного «я», они результат переживаний, восприятий во внутреннем мире субъекта. Значит, делает вывод Барт, существует означаемое, оно выражает эмпирическую реальность, есть означающее — это кажущаяся реальность, и третья реальность — знак (символ) — возникает в иррациональной сфере «я».

Определяя сущность симулякров в работе «Платон и симулякры», Ж. Делёз

анализирует идею Платона о существовании двух видов образов: есть копии и симулякры. Копия является подобием вещи, содержит в себе её внутреннюю идею. Симулякр — это копия копии, он имеет лишь внешнее подобие. Делёз определяет симулякр как образ, лишённый подобия.

В современном мире, убежден Делёз, симулякр воспринимается в качестве опорной точки. Это даже не искусственное, которое выступает как копия копии. В отличие от копии, которая живёт подобием, симулякр создаёт лишь внешний эффект сходства, а на самом деле является имитацией. Симулякр обнаруживает свою подлинную сущность в расхождении, становлении, вечном изменении и различии. Всё становится симулякром: «Симулякр — это система, в которой различное соотносится с различным посредством самого различия»⁹. Таким образом, Делёз приходит к выводу, что симулякр подразумевает изменение самой природы копии.

Но есть сфера, в которой виртуальность углубляет, украшает, усиливает реальность. Это искусство. В представлениях Делёза искусство способно создавать виртуальное бытие, существующее наряду с реальным, не затемняя, не отворачиваясь от него.

Делёз переосмысливает классический принцип мимесиса и трактует его более широко. Есть образ и его зеркальная копия, но в искусстве есть «за-зеркалье», другой мир реальности, противостоящий обыденному. На границе действительного и воображаемого, в области

⁷ Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. 168 с.

⁸ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 76.

⁹ Делёз Ж. Различие и повторение / пер. с фр. СПб.: Петрополис, 1998. С. 334.

иррационального существует «за-зеркалье», создаваемое в необъяснимом рационально творческом процессе. «Именно там, в “за-зеркалье” творчества, бушуют слепые, иррациональные силы неопределяемого и невыразимого, из “ничто” появляется “нечто”, хаос превращается в космос, энтропия — в красоту»¹⁰. В творческом акте благодаря постижению слов и образов субъект бессознательно пересекает границы миров. Погружение в сферу бессознательного в творческом процессе позволяет показать «чистые события, реальности, которые непрестанно прибывают и удаляются. <...> охватить вселенную, её ужасы и её славу: глубину, поверхность, объём или свёрнутую плоскость»¹¹.

В философии постмодернизма искусство и творчество представляют пространство взаимодействия эмпирического и трансцендентного, воспринимаемого на внерациональном уровне сознания. Рациональное объяснение сотворённого искусством мира «за-зеркалья», воображаемого и условного, логическим формам сознания недоступно. Поэтому философы утверждают возможность иного видения мира художником¹².

В философии Делёза искусство наделяется особой функцией постижения сущности бытия. «Искусство, — пишет Делёз, — даёт нам подлинное единство:

единство материального знака и абсолютного духовного смысла. Сущность является в точности таким единством знака и смысла, каким оно открывается в произведении искусства»¹³.

Делёз представлял объект в искусстве как единство актуального и виртуального. Эти два состояния: актуальное (данное в наличие) и виртуальное (продукт воображения) — сосуществуют. «Виртуальные образы не более отделимы от актуального объекта, чем последний от них. И именно они воздействуют на актуальное»¹⁴.

Виртуальное, организуя объект, актуализируется, оно становится вполне реальным, оно принадлежит реальному объекту. В процессе создания произведения виртуальное реализуется: объект становится материальным. В искусстве, убеждён Делёз, «воображаемое и реальное должны быть чем-то вроде двух смежных или накладывающихся друг на друга отрезков одной траектории, двумя то и дело меняющимися сторонами, вращающимся зеркалом»¹⁵. Воображаемое — это бессознательное прикрепление виртуального образа к реальному объекту или наоборот. Реальный объект создаёт виртуальный образ, в свою очередь воображаемый образ вторгается в реальность. Виртуальное становится реальным, поскольку оно переживается.

¹⁰ Личкова В. А., Петрова О. Н. «Зазеркалье» неклассической эстетики // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: матер. междунар. конф. / отв. ред. М. Уваров. СПб.: Ин-т человека РАН, 1997. С. 42.

¹¹ Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. С. 38.

¹² Царева Н. А. Проблема философии искусства и культуры в русском символизме и европейском постмодернизме: компаративистский подход: монография. Владивосток: Дальнаука, 2009. С. 110–130.

¹³ Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. С. 67.

¹⁴ Делёз Ж. Актуальное и виртуальное.

URL: <https://poisk-ru.ru/s44831t3.html?ysclid=lsantfdevt707346943> (дата обращения: 16.01.2024).

¹⁵ Делёз Ж. Критика и клиника... С. 89.

Искусство, полагает Делёз, основано на чувстве, поэтому в нём происходит взаимодействие реального и воображаемого, в творческом процессе актуализируется виртуальное.

Таким образом, в постмодернизме искусство рассматривалось как сфера продуктивного взаимодействия реальной и виртуальной среды. Исчезающие границы между подлинным произведением и его копией может восстановить воображение художника, связывающее реальность и создаваемый образ. Мир вращающегося зеркала, «за-зеркалья», формируемый искусством, соединяя существующее и воображаемое, актуализирует виртуальное.

Размышления о виртуальности в искусстве Делёза позволяют рассматривать цифровые технологии в искусстве как «зеркало», способное трансформировать виртуальное пространство и раскрыть многообразную реальность мира. Другими словами, виртуальный мир, создаваемый искусством, содержит в себе возможность перехода в актуальную реальность.

Особенности процессов цифровизации в сфере искусства

Научно-технические открытия предлагают новые технологии, которые во все времена использовались художниками для воплощения их идей. Но в настоящем технократическом, компьютеризированном веке возникает вопрос: не превратились ли технологии цифровизации из вспомогательного средства в доминирующую над воображением творца силу, когда за технологическими новациями уже не видно ни идеи произведения, ни самого автора?

В настоящий период очевидным становится наличие двух противоположных сторон процесса цифровизации в искус-

стве. Безусловно, позитивными являются возможности, создаваемые технологиями. Цифровизация открывает художнику новые способы выражения его творческого замысла, иные возможности представления существующего мира. С этой точки зрения виртуальность, возникшая благодаря цифровым технологиям, позволяет более полно и глубоко осмыслить и выразить различные грани бытия [3]. Ряд авторов полагает, что виртуальные процессы имеют позитивный характер. Они способны стать инструментом развития социальной системы. Виртуальность не ограничивается инструментальным характером и рассматривается как «структурный элемент пространства субъекта», который способен выявить реальность виртуального [4]. Трансформируются язык, пространство и сам способ творчества художника: «Технологии виртуальной и дополненной реальности смогли вывести интеграцию человеческой и виртуальной среды на новый уровень» [5, с. 40].

Современные виртуальные жанры электронной литературы используют новые средства (анимация, графика, видео, диалоговый интерфейс и др.) для включения пользователя в интерактивный процесс. Сетелитература, представленная в цифровом виде, распространяемая в интернете (электронные книги, компьютерные художественные инсталляции, чат-боты; стихи и рассказы, созданные компьютерами; проекты совместного написания и др.), позволяет пользователю в интерактивном процессе «интегрировать места реального мира с виртуальными повествованиями», преодолевать границу между реальным и виртуальным [6].

Цифровизация предложила не только новый инструментарий для создания произведения, но и иной, виртуальный

способ его существования в медийном пространстве. Интерактивность, элитарность, новые художественные средства становятся отличительными чертами цифрового искусства [2]. Так, в музыкальном искусстве новые технологии позволяют ставить и достигать художественной цели, даже не мыслимой в классической музыке. Возникает возможность создания бесконечного разнообразия звуков. Появляются новые методы обработки и редактирования звука: технологии позволяют трансформировать тембр, высоту, динамику звука. Повышается качество звучания музыкальной записи, «появляется возможность сохранять всевозможные параметры и настройки в студиях звукозаписи, совершенствуются методы обработки звуковых сигналов и редакторы музыкальных записей»¹⁶.

Автоматизированная генерация музыки разрабатывает разнообразные каналы связи творца и потребителя: от воспроизводства элементов композиции, трансформации тембра, темпа, тона до сбора и анализа данных о слушателях для создания музыкальных рекомендаций¹⁷. Сетевое, компьютерное искусство расширяет аудиторию для всех желающих познакомиться с произведениями, стать соучастником творческого процесса.

В перспективе развития цифровизации сформируется новая модель сознания, иной тип передачи знания, памяти. Это искусственный интеллект, создание которого является целью научно-технологического развития. Элементы искусственного интеллекта уже заняли значимое место

в различных сферах жизнедеятельности. Так, использование в музыке трансформативных цифровых устройств позволяет соединять исполнителя, звук и пространство. Технологии позволяют включить телесность в процесс создания. Например, применение сенсорного интеллекта разрешает техническому устройству использовать движение исполнителя [7, с. 155]. Новые практики с использованием датчиков движения (жесты, движения рук) представляют различные вариации со звуками, артикуляцией. В образном восприятии композитора цифровые технологии способны раскрыть чувствительность исполнителя-музыканта через его тело. Телесность мысли творца станет основанием для выражения культурных и исторических архетипов [там же]. Музыка представляет собой физическую форму движения материи, материальные звуковые формы создают физическую энергию звука. Здесь и обнаруживается участие тела в восприятии музыки, тесная связь мысли и тела. Виртуальное пространство способно выразить ощущения тела, его движений, открывает новые возможности понимания реальности.

Таким образом, технические компьютерные средства в искусстве моделируют объём, движение, звук, цвет и другие физические характеристики изображаемого. В сгенерированном пространстве явственно осязаемыми становятся несуществующие вещи и явления. Изменяется и характер восприятия искусства, созданного цифровыми технологиями. В интерактивной среде трёхмерного

¹⁶ Гирфанова О. В. Музыка в эпоху цифровых технологий // Научное обозрение: электрон. журнал. 2018. № 1. URL: <https://srjournal.ru/2018/id81/?print=pdf> (дата обращения: 12.01.2024).

¹⁷ Арбузова Т. Исследователи назвали тренды музыкальной индустрии. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/62cfae89a7947fbede54fd0> (дата обращения: 12.01.2024).

пространства слушатель (зритель) взаимодействует с виртуальными объектами.

Но, с другой стороны, невозможно игнорировать неоднозначность взаимодействия человека и технических устройств.

Следует назвать следующие важные аспекты проблемы взаимодействия художника-творца и новых цифровых технологий.

Во-первых, становится очевидным, что развитие науки в XXI веке опережает возможности человека в освоении научных достижений. Динамика развития технологий такова, что человек не успевает адаптировать открытия для реализации своих целей. Темп изменения материального мира, социальной и интеллектуальной сфер существования человека не включает его в процесс освоения, а, наоборот, отстраняет, отчуждает его от мира, новации которого он не в состоянии освоить. Появляется риск отставания человека от технического прогресса и его превращения в придаток технологического устройства.

Во-вторых, массовая культура, порождаемая цифровыми технологиями, воспроизводит копии копий, совершенствует только технические характеристики вновь создаваемых симулякров. Оторванность от смыслов означаемого демонстрирует деградацию киберкультуры. Коммерциализация искусства (компьютерные игры, кинофильмы 3D-формата и т. п.) становится «психологическим капканом», попав в который, человек добровольно меняет реальную жизнь на иллюзорное функционирование¹⁸.

В-третьих, компьютерная техника создаёт возможность замещения художника программистом. Ускоряющаяся модернизация общества превращает новые техники в независимую от человека, неконтролируемую систему. Созданная программа ограничивает возможности человека, поскольку предлагает ему образы, алгоритмы поиска и модели решений, ограниченные субъективным видением создателя программы.

А. Крокер и М. Вэйнштейн, развивая прогнозы постмодернизма об антропологических рисках технократического мира (Делёз и Гваттари о технике как машине желаний, об управлении человеком посредством «чипирования»; гиперреальности Ж. Бодрийера), представляют будущее отчуждение человека от его телесной оболочки как форму виртуализации. Философы XXI века так же, как постмодернисты, предупреждают о возможности превращения человека из субъекта культуры в «узел связи» медийной гиперреальности: «...тело будущего либо станет новой генетической комбинацией, либо исчезнет как исчерпанная эволюционная возможность. Пойманная в капкан в жёсткое силовое поле виртуальной реальности, кибер-плоть становится нашим телематическим горизонтом»¹⁹.

В то время как непосредственно художник способен создать множество интерпретаций, программа только имитирует бесконечность вариантов. На самом деле выбор реально ограничен. Программа — это «аппарат значений», предлагающий субъективное прочтение

¹⁸ Савицкая Т. Виртуализация культуры // Интелрос: интеллектуальная Россия.

URL: <http://intelros.ru/subject/figures/tatyana-savickaya/23649-virtualizacii-kultury.html> (дата обращения: 16.01.2024).

¹⁹ Kroker A., Weinstein M. A. Data Trash: The Theory of the Virtual Class. Montreal: New World Perspectives, 2001. P. 28.

исполнителя²⁰. Цифровое устройство не может генерировать бесконечность интерпретаций, поскольку компьютерная программа ограничена заложенными в ней алгоритмами и моделями решений. Так, анализ произведений цифровой живописи позволяет говорить, что при всех её достоинствах «арт-продукт цифровой живописи закодирован внутри компьютера» [8, с. 409]. «Продолжая трансформировать плоскость традиционного искусства, технологии сегодня настолько захватывают творца, что его эксперименты с “материалом” заслоняют собой все иные смыслы и назначения искусства, создавая искусство технологий»²¹.

Итак, современный уровень цифровых технологий таков, что они преодолели статус средств воплощения замысла для художника в материальную форму. Цифровые технологии в искусстве создают новые эстетические феномены. Коллаж, монтаж, медиасредства и другие технологические новации предлагают иной тип создания и восприятия художественного или музыкального произведения. Но при отсутствии творческого потенциала, эстетического вкуса при всех технических новациях произведения будут только презентацией технологических возможностей. В этой ситуации сосуществование творца и цифровых технологий может быть успешным лишь при сохранении диалектического характера их единства. Следует сохранять и использовать всё лучшее в процессе развития и взаимодействия художника со сквозными технологиями, буквально «прошива-

ющими» нашу реальность. Возможности цифровых технологий ограничены без творческого созидательного включения человека, но и человек усиливает свой творческий потенциал благодаря новым, созданным им же технологиям.

Заключение

Таким образом, в настоящий период очевидно, что прогнозы теоретиков философии постмодернизма о масштабности процессов виртуализации во всех сферах общества в полной мере оправдались. Трансформации в области информационных технологий определяют основную тенденцию современной культуры — постепенное замещение реальности виртуальным миром.

Рефлексия феномена виртуальности постмодернизмом содержала предупреждение об опасности виртуализации как процесса создания гиперсимулякрами иллюзорной реальности, киберкультуры. К сожалению, в мире наблюдается тенденция снижения уровня киберкультуры, предлагающей произведения, образы, негативно влияющие на массовое сознание.

Но философская рефлексия виртуального пространства в постмодернизме выражала идею преобразовательного потенциала искусства. Художник благодаря воображению, интеллектуальному и эстетическому дару способен облечь в конкретные формы несуществующую среду, которая является отражённой и преобразованной в его сознании реальностью. Создавая виртуальный мир, художник становится творцом реальности.

²⁰ Rokebay D. Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media // Critical Issues in Electronic Media / ed. S. Penny. Albany: State University of New York Press, 1995. P. 143.

²¹ Сколота З. Н. Современное искусство: формы и технологии // Молодой учёный. 2013. № 11. С. 852.

В цифровую эпоху у художника появляется больше возможностей для пересечения границы эмпирического и трансцендентного миров. Вспоминая образ творческого акта Делёза, можно представить виртуальное и реальное в искусстве XXI века как вращающееся «зеркало», в котором отражается мир. От художника, в руках которого находится такое «зеркало», зависит пересечение, совмещение, взаимозамена виртуального и реального.

Современные реалии показывают, что новые цифровые технологии как предлагают человечеству пространство возможностей, так и трансформируют представление о феномене эстетического, об истинной ценности искусства. В пространстве виртуальной реальности человек способен реализовать собственные креативные возможности во всех сферах своей жизнедеятельности: образовании,

науке, медицине, архитектуре. Возможность преодоления пространства и времени, коммуникация с искусственным интеллектом и созданными им образами открывают новый уровень переживания реального мира.

Итак, цифровые технологии являются не только средством для творческого процесса, для полноты воплощения художником эмпирического бытия. Технологии иницируют познавательный потенциал художника, побуждают его совершенствовать мастерство. Современные цифровые процессы в искусстве позволяют преобразовать виртуальное в реальное, включиться зрителю в творческий процесс, стать сотворцом. Вместе с тем в этой диалектической взаимосвязи технологий и творчества человеческий фактор продолжает оставаться определяющим.

Список источников

1. Царёва Н. А. Антропоморфность техники в культуре постмодерна и постпостмодерна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 30–42. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.3.030-042>
2. Хурум Р. Ю., Птущенко Е. Б. Перспективные цифровые технологии как инструмент дигитализации в изобразительном искусстве // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2022. Вып. 3 (302). С. 155–163. <https://doi.org/10.53598/2410-3489-2022-3-302-155-163>
3. Мелешко К. А. Влияние цифровых технологий на искусство и художников // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. Серия Искусствоведение. 2021. № 3. С. 162–164. <https://doi.org/10.24412/2500-1000-2021-5-3-162-164>
4. Смолиговец О. С. Субъектные основы виртуализации социальной реальности в информационном обществе // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2019. Т. 19, вып. 2. С. 166–170. <https://doi.org/10.18500/1819-7671-2019-19-2-166-170>
5. Lingyan Zhang, Yun Wang, Jiarui Liu. Artistic Creation in Virtual Space // Technology and Language. 2023. Vol. 4, Issue 3, pp. 40–48. <https://doi.org/10.48417/technolang.2023.03.04>
6. Мухутдинова Н. Р., Эрштейн М. О. Типология современных виртуальных литературных жанров // Мир науки, культуры, образования. 2023. № 1. С. 326–329. <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2023-198-326-329>

7. Жеслин В. Интерактивность цифровых технологий: новый импульс для музыкальной композиции? // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 154–167. <https://doi.org/10.34690/155>
8. Алиев Э. В. Художественный процесс в цифровой живописи // Художественная культура. 2021. № 2. С. 406–419. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-2-406-419>

References

1. Tsareva N. A. The Anthropomorphism Qualities of Technology in the Postmodern and Post-Postmodern Culture. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 30–42. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.3.030-042>
2. Hurum R. Yu., Ptushchenko E. B. Promising Digital Technologies as a Tool for Digitalization in Fine Arts. *Bulletin of the Adyghe State University. Ser.: Philology and Art Criticism*. 2022. No. 3 (302), pp. 155–163. (In Russ.) <https://doi.org/10.53598/2410-3489-2022-3-302-155-163>
3. Meleshko K. A. The Influence of Visual Art on Graphic Design. *International Journal of Humanities and Natural Sciences. The Art Criticism series*. 2021. Vol. 3, pp. 162–164. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2500-1000-2021-5-3-162-164>
4. Smoligovets O. S. Subject Bases of Virtualization of Social Reality in the Information Society. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philosophy. Psychology. Pedagogy*. 2019. Vol. 19, Issue 2, pp. 166–170. (In Russ.) <https://doi.org/10.18500/1819-7671-2019-19-2-166-170>
5. Lingyan Zhang, Yun Wang, Jiarui Liu. Artistic Creation in Virtual Space. *Technology and Language*. 2023. Vol. 4, Issue 3, pp. 40–48. <https://doi.org/10.48417/technolang.2023.03.04>
6. Mukhutdinova N. R., Ershtein M. O. The Typology of Modern Virtual Literary Genres. *World of Science, Culture, Education*. 2023. No. 1, pp. 326–329. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2023-198-326-329>
7. Geslin V. Digital Interactivity: a New Impetus for Musical Composition? *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2021. No. 2, pp. 154–167. (In Russ.) <https://doi.org/10.34690/155>
8. Aliev E. V. Art Process in Digital Painting. *Art and Culture Studies*. 2021. No. 2, pp. 406–419. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-2-406-419>

Информация об авторе:

Н. А. Царёва — доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин.

Information about the author:

Nadezhda A. Tsareva — Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines.

Поступила в редакцию / Received: 25.01.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.02.2024

Принята к публикации / Accepted: 07.02.2024

Music in the System of Culture

Original article

UDC 78.01 + 7.067

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.169-181>

EDN: VALZRQ



The Artistic Installation as a Form of Transmitting of Socially Significant Meanings*

Alexandra V. Krylova

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory,
Rostov-on-Don, Russian Federation,
a.v.krilova@rambler.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>*

Abstract. The connection between art and society presents the main subject of the article. Briefly touching upon the causes of this phenomenon, which stem from the high level of communicative activity of the modern context of our lives, the author shows the connection of these processes and the need of art to absorb the vital problems of our existence — war and peace, ecology, a healthy lifestyle, the role of art, etc. Many artists today think that the absence of that connection leaves art beyond the boundaries of its relevant and called-for forms. One sign of that global tendency is the special interest in the documentary artistic practices, as well as the drifting of art outside of its traditional environment of museums and concert halls. The result is wide dissemination of the performative forms of presentation of socially significant artistic concepts, one of which is installation. While characterizing the environmental side of the issue and tracing the key points of the historical development of the art of installation, the author observes that it is genetically determined to reflect the socially significant problems. Considering the different examples of installation artefacts, the author points out their predisposition to the synthesis of arts. Introducing music to the broad palette of expression means that it not simply intensifies this influence, but, because of the processual nature of music, it possesses the effect of theatricality that manifests itself in the process of exploration of artistically organized environments on the part of the audience. Analyzing the examples of installation constructs that are situated in urban landscapes from this perspective, the author arrives at the idea that the natural consequence of the aforementioned processes is the emergence of artistically presented installations. One of the possible examples is the installation by Heiner Goebbels *Everything that Happened and Would Happen* based

* The article was prepared for the International Scholarly Conference “Music Scholarship 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.

© Alexandra V. Krylova, 2024

on texts from *Europeana: A Brief History of the 20th Century* by Patrik Ourednik. The main aim of the analysis of all the examples is to identify some of the new forms of involvement of audiences in the process of perception. While traversing through the liminal state, it is involved in the meaning-generating process and in the process of search and comprehension of the meaning, the audience acquires the chance to understand profoundly the difficult problems of modern social life.

Keywords: installation, society, performance, synthesis of the arts

For citation: Krylova A. V. The Artistic Installation as a Form of Transmitting of Socially Significant Meanings. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 169–181. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.169-181>

Музыка в системе культуры

Научная статья

Арт-инсталляция как форма трансляции социально значимых смыслов**

Александра Владимировна Крылова

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
г. Ростов-на-Дону, Российская Федерация,
a.v.krilova@rambler.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>*

Аннотация. Связь искусства с социумом — главная тема статьи. Кратко касаясь причин данного явления, заключающихся в высокой степени коммуникативной активности современного контекста жизни, автор указывает на связь этих процессов с потребностью искусства вобрать в свою орбиту то главное, что составляет жизненно важные проблемы — экологии, войны и мира, здорового образа жизни, роли творчества и пр. Отсутствие этой связи, по мнению многих современных художников, выводит искусство за рамки актуализированных и востребованных форм его бытования. Знаком данной глобальной тенденции выступает особый интерес к документальным формам искусства, а также выход артефактов за пределы традиционных пространств — музейных и концертных залов. Следствием же становится широкое распространение перформативных форм преподнесения этих социально-значимых художественных концептов, одной из которых является инсталляция. Характеризуя энвайронментальную суть явления и прослеживая ключевые вехи исторического развития инсталляционного искусства, автор статьи указывает на генетическую его приверженность к отражению социально-значимой тематики. При рассмотрении разных примеров инсталляционных артефактов отмечается их предрасположенность к синтезу искусств. В статье акцентируется, что введение музыкальной составляющей в палитру средств не просто

** 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.

усиливает эффект воздействия на слушателя, но придаёт целому, в силу процессуальных свойств музыки, эффект театрализации, возникающий в процессе освоения публикой инсталляционных художественно организованных пространств. Анализируя с этой точки зрения примеры инсталляционных конструктов, расположенных в городских ландшафтах, автор подводит к мысли о том, что естественным следствием отмеченных процессов становится возникновение художественно-преподносимых инсталляций. В качестве одного из возможных примеров такого рода выступает инсталляция Хайнера Геббельса «Всё, что произошло и могло произойти» на тексты Патрика Оуржедника «Еурореана: краткая история двадцатого века». Ключевой установкой анализа всей совокупности примеров становится выявление новых форм участия зрителя в процессе восприятия. Проходя через лиминальное состояние, он оказывается соучастником конструирования смыслов, и в этом процессе их активного постижения и поиска с высокой степенью силы и глубины принимает на себя сложные проблемы современной социальной жизни.

Ключевые слова: инсталляция, социум, перформанс, синтез искусств

Для цитирования: Крылова А. В. Арт-инсталляция как форма трансляции социально значимых смыслов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 169–181. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.169-181>

*I am interested only in that art that changes the ideology of society...
Art that only reproduces aesthetic values is inferior.*

Marina Abramovich¹

Marina Abramovich's words, which were brought out in the epigraph of the present article, express in an extremely precise way her basic idea: in the 21st century art cannot be free from the problems of reality, it cannot be "pure." Art, including the art of music, when drawing the Human Being into its orbit, is aimed at the activation of his consciousness, at the process of analysis of the complex, acute, painful, and, at the same time, seminal problems of contemporary society.

The answer to why this is the case can be found, once again, appearing from the founder of performative practices Marina Abramovich, who asserts: "...if we regard art in an isolated way, as something sacred and existing separately from everything,

then it is not life. Art, after all, must be part of life."²

It is possible that the given assertion would be perceived by many to be too peremptory, however, it is doubtless that the concretion of art and reality is one of the global tendencies of contemporaneity, the proof of which can be provided by the development of documentary forms in all the arts, the denotation of existential objects as artistic ones in the conditions of transferring them into an environment that disfurnishes them of their initial functional belonging, and many other processes. One researcher of the contemporary musical theater writes about them the following way: "When choosing the storyline basis for their compositions, composers turn

¹ Abramović M. *Proiti skvoz' steny. Avtobiografiya* [Walk Through Walls: A Memoir]. Moscow: AST, 2019. P. 229.

² Ibid. P. 240.

to socially significant themes, raising questions of global, panhuman proportions. Similar to the experience of video art, documentary materials – texts, photographs and video recordings become for composers both a point of reliance for creating a libretto and the basic (and, at times, the sole) source, stipulating all the aspects of the artistic whole.” [1, p. 132]

At the same time, we must understand that, obviously, we are claiming not that contemporary art is called upon to comprise a certain part of a normal person’s being, but that the nature of the latter is changing. The consumer of art, living in the epicenter of numerous communicative practices, acquires a different demand towards the arts offered to him. The format of the “ready-made” is successful only within the framework of tradition and the classics marked by the imperishable test of time. The art of the present moment has required a different approach already during the course of several decades. The comprehension of it “not as a ready-made answer to the problematic questions of being, but rather as an impulse towards contemplation through experience, has led to implication of the public into the process of construction of meanings,” has provoked the consumer of art “towards the comprehension of various levels of reality and a more profound understanding of one.” [2, pp. 191–192] One of the key components of art turns out to be interactive element with a heightened degree of communicative involvement. In the format of real time, the listener/viewer immerses into a special artificially constructed space, which, reorienting it, transforms the passive contemplator into

a participant who combines the achievement of meanings with their construction. The latter occurs on the basis of the sharp impulses received during the process of an active form of perception, instigating a search of meanings of what has been seen, not endowed with direct analogies with realities through personal experience. In 1957, Guy Debord wrote: “Culture reflects, but also prefigures, the possibilities of organization of life in a given society.”³ The directedness of the artists working in the vein of an indicated tendency of transformation of life towards active contacts with society has become the basis for the development of new forms of perception of art, and the first in this set, in addition to performance, is presented by installation, about which it is referred.

Installations are an environmental art⁴ based on the conception of the inner interconnection of the artistic object with the surrounding environment, creating an impact on the viewer involved in the process of mastery of an unusual artistic space. As the art of the surrounding milieu, it appeared by having separated itself from painting, which was more inclined towards the artistic mastery over space. The roots of this phenomenon stem towards the early 20th century avant-garde art, towards the works of Pablo Picasso within the framework of analytic Cubism with its collage technique, towards Vladimir Tatlin’s counter-relief constructions, and Marcel Duchamp’s ready-mades and assemblages, into a constructivist kinetic sculpture.

But what is milieu? In the broad sense, it is the surrounding, the summation of the conditions in which a person’s living

³ Cit. ex: Foster H., Krauss R., Bua I., Buchloh B., Joslit D. *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Third edition.* New York, NY: Thames & Hudson, 2016. P. 456.

⁴ Environment — surrounding, milieu.

activities pass. Numerous scholarly works are devoted to the impact of the milieu — whether the natural, the social, or the psychological. Installation as an artistically oriented artificial “mounting” of a limited environmental space declared in the status of art is directed towards suggestion, concentrating on socially significant themes. It is not by accident that its emergence is associated with the Conceptualism of the 1960s. Demonstrating itself as a museum phenomenon, installation has opposed dynamicism to the academic staticism of architecture and paintings demonstrated at exhibitions.

When characterizing the researched phenomenon, Anne Ring Petersen delineates its most important distinctive features, indicating that installation:

- activates physical space and the contexts into which it is implanted;
- extends a work of art in time, thereby endowing it with a situational character;
- places the viewer’s “real” experiences of a phenomenological character at the center of attention, trying to arouse the realization of the interconnection of corporeal perception, its subjectivity with a temporal expansion of artistic experience.⁵

The aforementioned particular features explain to a certain degree the directedness of the phenomenon towards the socially oriented problem range capable of transforming the organization of life. Konstantin Bohorov notes that installation: “...should not only represent in a most accessible form a certain information in a spatially unfolded form, but

problematize the very structure of representation as derivative of global historical transformations.” [3, p. 169] Let us confirm by means of examples what we have asserted. Thereby, Marcel Duchamp’s installation device bearing the title “1200 Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove,” created for an international exhibition devoted to Surrealism in Paris in 1938, according to Hal Foster’s description, presented a “...conflation of spaces — of industrial work and artistic entertainment...”⁶ This effect was predetermined by the fact that the realities of industrial labor in the guise of coal sacks⁷ were complemented by an audio setting in the form of insane laughter, German march music, as well as a hysterical dance bearing the title *L’acte interrompue* [*The Interrupted Act*]. Each detail of this symbolic space possessed social significance and, overall, conveyed the atmosphere of the indeterminacy and tension (social hysteria) perceived in society on the eve of the war.

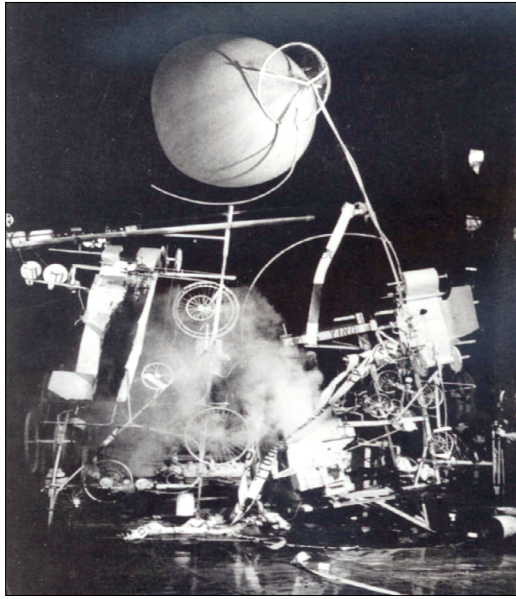
In the late 1950s, the artists of the “New Realism” movement brought out the installation from insular frames from exhibitions and museums onto the street. The interaction with the city public landscapes instigated the enhancement of the social meanings of the art of installation. Thereby, the self-destructing installation *Homage to New York* was characterized by its creator Jean Tinguely as “a simulacra of catastrophe” (Il. 1).

Christo and Jeanne-Claude’s installation *Wall of Barrels. Iron Curtain* (Il. 2)

⁵ Peterson A. R. *Spatial Formations. Installation Art Between Image and Stage*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015. 509 p.

⁶ Foster H., Krauss R., Bua I., Buchloh B., Joslit D. Op. cit. P. 354.

⁷ The configuration of space became more complicated by the fact that as a result the placement of the bags on the ceiling, the upper and the lower parts changed positions.



Il. 1. Jean Tinguely. *Homage to New York*.
Self-destructing installation. 1960



Il. 2. Christo and Jeanne-Claude. *Wall of Barrels, Iron Curtain*.
1961–1962

presented a barricade of 240 oil barrels on rue Visconti in Paris, referring directly to the then recently built Berlin Wall.⁸ There are numerous examples to this.

The semantic filling of the installation constructs has affected the most varied issues of society, for example, the installation *12 Cavalli (12 Horses)* by Jannis Kounellis accentuated the idea of Italy's primary connection with agrarian economics, bringing out natural values⁹ to the forefront and forcefully inscribing them into the context of the institutional American economic system (Il. 3).



Il. 3. Jannis Kounellis. *12 Cavalli (12 Horses)*.
1969

⁸ Foster H., Krauss R., Bua I., Buchloh B., Joslit D. Op. cit. P. 505.

⁹ Foster notes that incorporating installations into the institutional context had aroused a shock: "...shock of the reappearance of nature within the spaces of acculturation. Consisting of twelve workhorses displayed in the gallery over the duration of the exhibition, *12 Cavalli* emphatically countered any assumption about the sculptural object as either a discrete form, or a technologically wrought thing, or a discursive structure. Instead it insisted on the model of prelinguistic experience, as well as on nondiscursive structures, and nontechnological, nonscientific, nonphenomenological artistic conventions." Ibid. P. 585.

The works of Adrian Piper raise the problems of racial inequality and human rights — as can be seen, for example, in the video installation *Cornered* (Il. 4).



Il. 4. Adrian Piper. *Cornered*. 1988

Mona Hatoum's installation *The Light at the End* (1989) is devoted to the repudiation of stereotypes and clichés existent in the social conscience.¹⁰ There are numerous examples of this. It is apparent that any socially significant problematic aspect could be fit into the semantic field by installation art.

However, let us turn to the fact that the physical presence of the audience member within the space of the installation actualized new emotions oriented towards either unravelling or constructing the meanings encoded into new substantive objects or their unusual combination brought the participants into a liminal condition. This was conducive in many ways to the fact that the art of installation is synthetic, since it was formed at the

intersection of various arts, the capability of the phenomenon to assimilate any objects of the animate and inanimate world was also directly connected to various types of the artistic practices brought into the artists' range of vision. By virtue of this, musical and — to take it more broadly — sound realities have become no less significant materials for creation of installation works (see about this: [4].)

It is a curious fact that the first installation that introduced the Soviet audiences with this phenomenon, which was called “*Rai*” [“Paradise”] (by Vitaly Komar and Alexander Melamid, 1973), presented the space of an apartment permeated with objective symbols of various religions, the immersion into which took place with the light from a flashlight and with music. Unfortunately, it was not possible to find any information about what this musical accompaniment represented. One thing became apparent: music as a procedural temporal art when connected with the spatial plastic elements of the installation constructions endowed the resultant phenomenon with features of theatricalized reality.

While contemplating over the nature of sound installations, Nikolay Khrust notes: “Just as in self-sufficient sound installations, so in the applied sound design of exhibitory space, what seems to us as being extremely important is the prospect of the *creation of multi-variance*, which may be achieved by a multitude of means: for example, by the introduction of chance-based, interactive algorithms. As the result

¹⁰ “In a dark apex of a triangular gallery in London, she [Mona Hatoum. — A. K.] set six electrical rods in a vertical steel frame in a way that resembled an abstract cage. The viewer was attracted by the sheer beauty of the red-hot rods, only, on approach, to be repelled by the extreme heat <...> Contra the cliché, ‘the light at the end’ of this particular tunnel brooked no escape or reprieve; as Hatoum commented, only ‘imprisonment, torture, and pain’ were evoked.” Ibid. P. 739.

of the sound, the exhibit item really becomes a character with whom ‘it is possible to speak’; with each new time, it would ‘say’ something new to you, while avoiding turning into a mechanical device, such as a clock with a cuckoo [the author’s italics. — A. K.]”¹¹ The audial component in the structure of installations, undoubtedly, not only endows the total work of art with dynamics, but it brings in the element of dramaturgy and play, it enhances the feeling of interaction with the surroundings. These qualities are extremely important for the realization of socially significant themes. Let us examine a few examples from the present-day temporal context.

The development of digital computer technologies has opened up new possibilities for the manifestation of socially oriented subject matter. Just as in the museum space, so in the city landscape, the art of installation attracts people by its ability to “open” our eyes towards many problems of contemporaneity. Nathalie Rotenberg, when describing the musical installation *Music Works* created by the “City Peloto” studio (with architect Ilan Behrman and artist Anat Behrman), situated in the center of Jerusalem and presenting a construction in the form of a gramophone, from which it is possible to emit sounds only by turning the handle, writes: “In this effort there is something more than a simple pressing of a button, — this is a peculiar summons of defiance to the Clicking Man. To a certain degree, the gramophone functions as a ‘fitness machine’: herein lies the reference to the corporeal practices

of modernity — the enthusiasm towards the healthy way of living, the struggle against physical inactivity, and a certain type of de-virtualization aroused by physical activity reminding us that music (the ‘production’ of music in various hypostases, or music-making) is not merely a form of diversion, but a type of work worthy of respect”¹² (Il. 5).



Il. 5. Ilan Behrman and Anat Behrman. Installation *Music Works* (City Peloton studio)

Sport and the healthy way of living is a socially significant theme realized numerous times by the selfsame studio. Such is the installation *Going Nowhere Fast*, which presents bicycles attached to bases. When the pedal is pressed, the sounds of the gramophone and drums and the light of lamps, the speedometer and the fan are activated — they become turned on, creating a visual, tactile and auditory experience of a highly emotional scale (Il. 6).

Even more impressing with the idea of attraction of attention to the art of music is the

¹¹ Khurst N. Yu. The Real Aleatory in an Interactive Sound Installation. *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*. 2018. No. 4. P. 145. (In Russ.)

¹² Rotenberg N. Music of Public Spaces: Sounding Art-Objects in Urban Design. *Manuscript*. 2018. Vol. 12, Issue 1, pp. 170–171. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37>



Il. 6. Ilan Behrman and Anat Behrman. Installation *Going Nowhere Fast*
(City Peloton studio)

installation *The Royal Playback Orchestra*, presenting a podium and twenty so-called “orchestral chairs” set up seemingly on an orchestral stage. Any passerby, when sitting down to rest, unwittingly finds himself in the role of an oboist or violinist, depending on the place he sat in. The spontaneous concert achieves a culminating tutti, as soon as all the “musicians” are seated in their places. Nathalie Rotenberg writes: “The playback orchestra is ‘accordant’ with the playback theater — the performative artistic practice of group improvisation that intrudes into real life, erasing the boundaries between the actor, the audience member, the producer and the author-scenarist; the playback theater, just as the playback orchestra is oriented on the production of meanings within the framework of the milieu.”¹³ As the result of the art of installation, the city is being transformed into a certain type of theatrical plaza. One such global project is *The City of Memory* by the well-known French media artists Michel Lemieux and Victor Pilon, created in collaboration with the playwright Michel Marc Bouchard, who wrote the scenario

for each fragment of the installation, and composer Maxim Lepage, who created original music for this project. This monumental installation “canvas” adorns the historical part of Montreal and returns its residents to the city’s sources, to history, acquainting it with the people who have invested their labor into it: their spirit is imperceptibly present within the walls of the old city. [5]

The disclosure of the theatrical potential of the interactive musical installations provoke their transferal into the theatrical milieu, at the same time, the social substantive keynote of the phenomenon remains in force. A brilliant example of such a scenic installation is Heiner Goebbels’ work *Everything that Happened and Would Happen*. The word combination “theatrical milieu” is quite conditional for this type of work; more probably, this is a territory with an indicated division into the venue where the action is taking place and the place where the audience member is present. Thereby, the premiere demonstration of the aforementioned installation took place on an immense deserted railway station

¹³ Rotenberg N. Op. cit. P. 169.

in Manchester. This is important, since the immersion into the thicket of social life would be bereft of credibility in a refined interior of a traditional space. Regine Müller characterizes Goebbels' composition as "multimedia theater."¹⁴ Let us examine the constituents of this definition.

The nature of installations manifests itself in the fact that we are dealing here with the art of the environment that is purposefully constructed by the Master and saturated with messages provoking the viewer to a search for associations, the experience of stressful intellectually emotional states. But this is not a static composition, everything lives, moves, glitters, and changes, which does make it possible to doubt the theatrical essence of the action. The multimedia quality is predetermined by the palette of means that realize the social underpinning. Fragments of contemporary Czech writer Patrick Ourednik's book *Europeana: A Brief History of the Twentieth Century*¹⁵ are placed at the basis of Heiner Goebbels's installation. In correspondence with the literary source, the installation was infiltrated with fragments of the most varied events from the beginning of World War I to the invention of the Barbie doll presented outside of a temporal succession in various language, presenting the viewer with a factual "cocktail" from what had already occurred at a particular temporal point, as well as that which is yet to come in the future.

The second strata is comprised of video sequences presenting excerpts from the program "No Comments" of the news channel *Euronews* in a similarly spontaneous

order: the atomic reactor in England, the climate in Berlin, refugees aspiring to reach the island of Lampedusa, mass protests in Hong Kong, as well as texts from various books (in the forms of titles) sounded out by performers in various languages and recounting of facts that are terrible in their absurdity: the spontaneous ceasefires on the fronts of World War I, bearing such aims as exchanging chocolates for cigarettes; 15 kilometers of killed Germans counted with the consideration of the average age of each corpse of 172 centimeters, about the project of the competition of monuments to the victims of the Holocaust in Berlin, representing a motor park with red busses, where each one, instead of bearing the indication of the final station, has an inscription of the name of one of the various Nazi concentration camps and the sign "Where are you going? I am going to Maidanek"...

The most important artistic-expressive stratum of the performance is sound. Similar to the composer possessing radio technologies on a level of perfection and understanding profoundly the nature of the audio theater with its specificity of formation of an emotionally charged milieu, Goebbels forms the sound aura of the scenic installation through delicate, dynamic and diversified means.

If one could imagine sound complexes in the forms of objective substances, then within the space of installations each one of them possesses its concrete dislocation. These sound "isles" are situated along the side perimeter of the broad stage. The predominating sound constituent part of a composition turns out to be the aggressively

¹⁴ Müller R. *Taumeln um die leere Mitte*.

URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/1397> (accessed: 04.02.2024).

¹⁵ Ourednik P. *Europeana: A Brief History of the Twentieth Century*. Dalkey Archive Press, 2005. 120 p.

colored percussion texture; the latter is competed against by saxophones, their sounds directed at nontrivial means of sound production that complement the pulsation of the percussion by creaking, seemingly “sniveling” or “barking” sounds. The Ondes Martenot, the organ and the guitar form an “isle” of the softer timbral-acoustic sphere, which is rarefied by whistling and rattling electronic sounds. Regine Müller notes, that, as a result, this sound-and-noise suggestion leads to the conclusion that “you are struck by a shrill, noisy soundtrack which possesses something captivating in it.”¹⁶

A personal dramaturgy developing in a parallel way is owned by the light, the color and the landscape of the stage that changes “as the sea or a garden change in windy weather. Arches appear from mist, black buildings move by themselves on stage, performers with plangent scraping noises carry empty pedestals (while we love to dismount gods from them) along the black linoleum — moreover, the floor changes its color.”¹⁷

The basis of the scenography of the performance was comprised by decorations created by Klaus Grünberg in 2012 for the project *Europeras 1 & 2* featuring music of John Cage within the frameworks of the international festival for contemporary art “Ruhrtriennale,”

the director of which at that time was Heiner Goebbels. The material attributes of this project in its disassembled appearance, albeit, which at the same time preserves the splendor of luxury, comprised the decorative party of the installation, with the consideration of the permanent realignment of its substantive visual environment. “The background drawings are not fully adjusted, but, just as the parts of the stage furnishings and technical means, are organized so to create a new object-related theater.”¹⁸ Just as at times it becomes difficult to understand the words of the rumbling reverberating texts, so the visual pictures do not carry any concrete programmed meanings. This would contradict the aesthetics of absence advocated by Goebbels, the producer and composer.¹⁹ The failure to understand becomes the chief meaning of the presented action, which is from the start inherent to installations, the most important element turns out to be the raucous space of associations, which in itself may be varied. For example, the interpretation of the unclosed finale, wherein the chaos of objects, colors and sounds may be associatively compared to Caspar David Friedrich’s painting *The Arctic Sea (Failed Hope)* (Il. 7, 8).

The space for imagination and the construction of meanings is presented

¹⁶ Müller R. Op. cit.

¹⁷ Shenderova A. Otdel'naya nedostatochnost'. “Vsyo, chto proizoshlo i moglo proizoiti” Hainera Gebbelsa na Teatral'noi olimpiade [Separate Insufficiency. *Everything that Happened and Would Happen* by Heiner Goebbels at the Theatrical Olympiad]. *Kommersant*. 2019. № 203. P. 11.

¹⁸ Das Theater der rätselhaften Dinge Heiner Goebbels: *Everything that Happened and Would Happen*. Detlev Brandenburg *German Stage (DE)*. 24 August 2019.

URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/1401> (accessed: 04.02.2024).

¹⁹ Goebbels H. *Estetika Otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre. Seriya “Teatr i ego dnevniki”* [The Aesthetics of Absence. Texts about Music and Theater. The Series: “The Theater and Its Diary”]. Trans. by O. Fedyanina. Moscow: Teatr i ego dnevniki, 2015. 271 p.



Il. 7. Scene from the play by Heiner Goebbels
Everything that Happened and Would Happen



Il. 8. Caspar David Friedrich. *The Arctic Sea (Failed Hope)*.
1823–1824

by Heiner Goebbels to all the participants of this multimedia installation environment, and each person finds his answer to the question: is the “ship” of European

civilization sinking, or, moving in a vicious circle, does it repeat the mistakes of the past, or ...? What other versions are available?

Life does not provide any final answers...

References

1. Shornikova A. V. Documentation Activities in the Opera Theater of the Turn of the 20th and 21st Centuries: Concerning the Issue of Formation. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 130–138. (In Russ.) <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.3.130-138>
2. Shornikova A. V. About the Influence of the Performative Features of the Avant-garde Theater on Documentary Opera. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 186–194. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.186-194>
3. Bokhorov K. Yu. Installation in the Post-internet Era. *The Art and Science of Television*. 2019. No. 15.2, pp. 169–182. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2019-15.2-169-182>
4. Krylova A. V. Acousmatic Sound in Multimedia Installations. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 63–75. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.3.063-075>
5. Krylova A. V. Performative Installations: Virtuality in Reality. *Art and Culture Studies*. 2020. No. 3, pp. 90–105. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00045>

Список источников

1. Шорникова А. В. Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков: к проблеме становления // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 3. С. 130–138. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.3.130-138>
2. Шорникова А. В. О влиянии перформативных черт авангардного театра на документальную оперу // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 186–194. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.186-194>
3. Бохоров К. Ю. Инсталляция в эпоху постинтернета // Наука телевидения. 2019. № 15.2. С. 169–182. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2019-15.2-169-182>
4. Крылова А. В. Акусматика в мультимедийных инсталляциях // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 63–75. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.3.063-075>
5. Крылова А. В. Перформативные инсталляции: виртуальное в реальном // Художественная культура. 2020. № 3. С. 90–105. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00045>

Information about the author:

Alexandra V. Krylova — Dr.Sci. (Culturology), Cand.Sci. (Arts), Professor, Pro-Rector for Research, Head of Department of Performing Arts Production.

Информация об авторе:

А. В. Крылова — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой продюсерства исполнительских искусств.

Received / Поступила в редакцию: 19.02.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 04.03.2024

Accepted / Принята к публикации: 06.03.2024

History and Theory of Culture

Original article

UDC 78.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.182-190>

EDN: WCLXCY



Creativity as a Universal Phenomenon of Existence (About Olga Zhukova's Authorial Conception)

Polina S. Volkova

*Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russian Federation,
polina7-7@yandex.ru*, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>

Abstract. This article is devoted to the issue of creativity, which is perceived by the example of the monograph *Tvorchestvo i religioznost' v russkoi kul'ture. Filosofskie issledovaniya* [*Creativity and Religiosity in Russian Culture. Philosophical Studies*] (2022) written by Russian philosopher and cultural scholar Olga Zhukova. Although the philosophical and cultural analysis of the artistic process is carried out in the researcher's work mainly based on the material of literature, the universal nature of creativity allows the author to discover the parallels between the verbal, philosophical and musical modes of discourse. Since the provisions and ideas expounded in the monograph create the precedent for discussing the current topical theoretical and methodological issues of the art of music, the purpose of the article is determined by constructing a system of argumentation that ensures the legitimacy of the following statement: creativity acts as a phenomenon of existence, determining the self-justification of the artist's personality, whether he or she is a poet, artist or composer, or a reader, viewer and/or listener (performer). At the same time, the central task of this article is to position music as a spiritual and intellectual type of creativity, the universal forms of which are the knowledge of reality and the creation of an image of meaning, revealed in the structure of an artistic text. Relying on the experience of well-known philosophers, cultural and art historians, word artists and performing musicians, the author expresses the necessity to tune the ear of every artist to the sounding entity, the essence of which is able to be revealed with the most completeness only by music.

Keywords: sounding entity, the creative process, the structure of literary text, music and philosophy

For citation: Volkova P. S. Creativity as a Universal Phenomenon of Existence (About Olga Zhukova's Authorial Conception). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 182–190. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.182-190>

■ История и теория культуры ■

Научная статья

Творчество как универсальный феномен бытия (об авторской концепции О. А. Жуковой)

Полина Станиславовна Волкова

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
polina7-7@yandex.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>*

Аннотация. Статья посвящена проблеме творчества, которая рассматривается в монографии российского учёного — философа и культуролога О. А. Жуковой «Творчество и религиозность в русской культуре. Философские исследования» (2022). Несмотря на то, что философско-культурологический анализ творческого процесса осуществляется в работе исследователя преимущественно на материале литературы, его универсальный характер позволяет автору обнаружить параллели между словесным, философским и музыкальным дискурсами. Поскольку положения и идеи, выдвигаемые в монографии, создают прецедент для обсуждения актуальных теоретико-методологических проблем музыкального искусства, цель статьи определяется построением системы аргументации, обеспечивающей правомерность следующего утверждения: творчество выступает в качестве бытийственного феномена, обуславливающего самооправдание личности творца, независимо от того, идёт ли речь о поэте, художнике, композиторе либо читателе, зрителе и слушателе (исполнителе). При этом центральная задача настоящей статьи — позиционировать музыку в качестве духовно-интеллектуального творчества, универсальными формами которого выступают познание реальности и созидание смыслообраза, раскрывающегося в структуре художественного текста. Опираясь на опыт известных философов, культурологов и искусствоведов, художников слова и музыкантов-исполнителей, автор статьи приходит к необходимости настраивать слух всякого творца на звучащее бытие, суть которого с наибольшей полнотой способна раскрыть лишь музыка.

Ключевые слова: звучащее бытие, творческий процесс, структура художественного текста, музыка и философия

Для цитирования: Волкова П. С. Творчество как универсальный феномен бытия (об авторской концепции О. А. Жуковой) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 182–190. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.182-190>

The monograph of Russian philosopher and cultural scholar Olga Zhukova, which saw the light of day in 2022, titled: *Creativity and Religiosity in Russian Culture. Philosophical Studies*,¹ presents the final part of the trilogy, unified by an authorial concept, which has developed during a considerable amount of time: the first monograph — *The Philosophy of Russian Culture. A Metaphysical Perspective of Man and History* was published in 2017,² the second — *An Essay on Russian Culture. The Philosophy of History, Literature and Art* — came out in 2019.³ The essence permeating all three of the books is the centrality of ideals present in Russian culture. What is meant here is “the path of salvation, or justification by creativity,” which is so idiomatic for the Russian tradition, by means of which the controversy between the autonomous mind and the religious conciliarity is alleviated.⁴

The very fact that Olga Zhukova offers the reader on the pages of her monograph a “philosophical analysis of the cultural and intellectual heritage of Russia in terms of the continuity of the creative experience, the essence of which becomes the mutual semantic conditionality of religion, artistic creativity (mainly pertaining to literature) and philosophy,”⁵ is what allows us to discuss the modernity and the timeliness of the conception developed by the Russian

scholar, confirmed by a number of academic studies undertaken within the international humanistic tradition, as well as those indirectly affecting the issue advocated by the author present in many areas, including musical content, musical hermeneutics, musical cultural studies, philosophy and axiology of music. For the author of the book, a professional musicologist, the philosophical aspects of music, literature and the other arts have long become the defining topic of research.

The material for the author’s numerous years of research is the history of Russian culture in a variety of forms of artistic and philosophical creativity. Creativity is examined by Olga Zhukova in the ontological-epistemological, the historical-cultural, the psychological and the aesthetic aspects. It is noteworthy that in the new book a significant position is held by the theory of creativity, the psychology of creativity, the peculiarities of artistic comprehension of the world, and the forms of pre-predicative thinking that reveal themselves in the artistic and spiritual-religious experience. This research line connects the book with the first monograph of the philosophical trilogy, *The Philosophy of Russian Culture. The Metaphysical Perspective of Man and History*, wherein the author traced out in a special way the path of the formation of the aesthetic ideals of Russian culture in composers’ artistic endeavors.

¹ Zhukova O. A. *Tvorchestvo i religioznost' v russkoi kul'ture. Filosofskie issledovaniya* [*Creativity and Religiosity in Russian Culture. Philosophical Studies*]. Moscow: Soglasie, 2022. 594 p.

² Zhukova O. A. *Filosofiya russkoi kul'tury. Metafizicheskaya perspektiva cheloveka i istorii* [*The Philosophy of Russian Culture. The Metaphysical Perspective of Man and History*]. Moscow: Soglasie, 2017. 720 p.

³ Zhukova O. A. *Opyt o russkoi kul'ture. Filosofiya istorii, literatury i iskusstva* [*Essay on Russian Culture. Philosophy of History, Literature and Art*]. Moscow: Soglasie, 2019. 588 p.

⁴ Zhukova O. A. *Tvorchestvo i religioznost' ...* [*Creativity and Religiosity...*]. P. 2.

⁵ Ibid. P. 62.

The scholar's focus of thought is on the structure of the interdependence of religion and art in professional musical practice at the stage of creating the Russian school of composition as an artistic synthesis of folk, church and secular (Europeanized) musical traditions.⁶ The author shows that the art of music became a link of continuity and the moment of self-foundation of the cultural tradition during the time period between the 18th and 20th centuries through the artistic reinterpreting by composers of the aesthetic and ethical ideals of Russian religious culture and the artistic values and practices of European modernity.⁷

It is interesting to compare the approaches to the phenomena of musical, literary and philosophical creativity developed in Olga Zhukova's philosophical trilogy about Russian culture and a number of other monographs by the author with the types of studies that, in addition, formulate the theoretical models interpreting the universal aspects of creative activities.

In this context, we must cite Natalia Kireeva's large-scale research work in which the art historian elaborates on the communicative and axiological model of interaction of subjects that unite under the sign of musical theatricalization as a phenomenon that integrates various forms of musical and theatrical action and the musical and theatrical genres that have gradually developed during their evolution from their initial state of sacred ritual to that of artistic performances.⁸

By creating an axiomatic model of formation of the artistic personality, Kireeva emphasizes the importance of the following instance. Based on the formation of a holistic worldview, marked by the conformity of nature and the mindfulness of self-development, the desired model initiates the need for artistic self-expression as a response aroused in order to prevent or resolve the contradictions topical for a concrete sociocultural situation. [1] Motivated by the experience of the need to restore the lost integrity of being, such types of creative activity are implicitly oriented towards a value-permeated result, and the predominant features such as moral principles and the selfless service to the ideal. [2]

Returning to Olga Zhukova's monographic study, let us express the following assumption. The unconditional significance and undoubted validity of the cultural philosophic conception of the Russian thinker is stipulated by the fact that philosophy, artistic creativity, as well as religious experience are all derivatives of language in both its verbality and non-verbality. In this case, the question is not about the type of language that has as its source the self-organizing scheme of nature called to provide the communication processes relevant to any living organism — here the human being essentially comes to resemble a natural creature, because such an act of speaking resembling the moo of a cow or the barking of a dog does not provide an individual with an instant leap

⁶ Zhukova O. A. *Filosofiya russkoi kul'tury...* [*The Philosophy of Russian Culture...*]. P. 132.

⁷ Ibid. P. 134.

⁸ Kireeva N. Yu. *Evolutsiya muzykal'noi teatralizatsii: kommunikativno-aksiologicheskii rakurs: monografiya* [*The Evolution of Musical Theatricality: A Communicative-Axiological Perspective. Monograph*]. Saratov: Saratov L. V. Sobinov State Conservatory, 2023. 466 p.

from the world of nature to the world of society. On the contrary, we are discussing language as a source of thinking. Unlike the type of language initiating the process of communication called forth to create favorable conditions for accumulation, processing and storage of information with the aim of its subsequent transmission to other beings, which corresponds to the best adaptation of any creature to its surrounding environment, the type of language that is directly related to the experience of thought activity requires the direct participation of its bearer, the linguistic personality, for its best implementation. Its task is to carry out the *organization* of a self-organizing conveyance of nature in order to overcome natural automatism and release oneself from the oppression of a natural program that makes it difficult to form a property of speech affected by the individual *Self*.

In other words, while language as an informational system appears before us on the level of a ready-made product, language as a conceptual system appears to be only potentially possible, presenting in itself a continuous creation, or, equally, an actualization of the energy that has absorbed the spirit of the people. Because the word generated in the process of the formation of meaning of an individual person surpasses the framework of subjectivity, acquiring an intersubjective character, the activity of thought itself as an act of creativity performed by a linguistic personality diffuses the boundaries that divide religion, art and philosophy. [3]

From this point of view, it is impossible not to remember Marin Mersenne (1588–1648), the French mathematician, physicist, philosopher, theologian and music theorist who was aimed at finding the parallels between music and theology, which led him to discover the Triunity of God in

diatonicism (God the Father), chromaticism (God the Son) and enharmonics (the Holy Spirit). In the same way, Russian linguists are inclined to see in the language, as a system the embodiment of the Divine Trinity, under the sign of which the self-organizing scheme of nature becomes likened to God the Father, the experience of organizing this informational system becomes connected with God the Son and, finally, the Holy Spirit appears before us at the level of thought activity, the effectiveness of which becomes recognized in the actualization of meaning that focuses within itself the invisible unity of the past, the present and the future in their moral and ethical aspects. [4]

Finally, that circumstance that that the statement in the Gospel, “In the beginning was the Word” turns out to be in line with notions, according to which, “In the beginning was the Number”, “In the beginning was Music”, “In the beginning was Gesture”, “In the beginning was Emotion”, evidently convinces us that sound, just as emotion, are inherent features of musical speech, precisely as intonation actualized in verbal discourse holds in itself a certain gesture. No less remarkable in this context is that the Slavic Word finds its connection with sound and ability to hear. In a similar way, “Music as a deed” allows the sacred Word to be likened to thought.

It seems that all these connotations that are implicitly present in the designated lexemes found in the Russian language compel us to acknowledge the insights of certain representatives of Russian culture — contemporaries of the 20th century, who managed to obtain world recognition and have overcome time boundaries — as absolutely valuable for the art of music. Here appears the unity of philosophy and art, vindicated by Yakov Golosovker (1890–1967), albeit, with a slight reservation: while

philosophy deals with images of *meaning*, then art deals with *images* of meaning, as well as the position of Alexei Losev (1893–1988), according to which philosophy, mathematics and music are one and the same thing, and the inviolability of the position of Mikhail Bakhtin (1895–1975).

In a concise essay, titled *Art and Responsibility*, published in 1919, a little more than a hundred years ago, the Russian thinker emphasizes: regardless of the person able to bear responsibility for his words and actions, the integrity of scholarship, culture and life will always remain purely mechanical.

Answering a question, about what presents the guarantor of their internal communication, Mikhail Bakhtin writes: “Only the unity of responsibility. For all I have experienced and understood in art, I have to take responsibility with my life, so that all that has been experienced and understood by me would not remain inoperative in it. But guilt is also tied with responsibility. Not only must life and art bear mutual responsibility, but they must also share the blame for each other. The poet must remember that his poetry is to blame for the vulgar prose of life, while the man of life must know that the sterility of art is justified to blame his absence of discrimination and lack of seriousness of the issues of his life. Personality should become completely responsible: all its moments should not only fit together in the temporal series of its life, but also penetrate each other in the unity of guilt and responsibility.”⁹

While surreptitiously concurring with Bakhtin, Zhukova constructs a system

of argumentation basing herself on personalia represented by the names of Alexander Herzen, Fyodor Dostoyevsky, Mikhail Stakhovich, Vladimir Ern, Vasily Karaulov, Sofia Panina, Ariadna Tyrkova-Williams, Piotr Struve, Alexander Golovnin, Lev Tolstoy, Nikolai Berdyaev, Lev Karsavin, Boris Zaitsev, Osip Mandelstam, and Boris Pasternak. The authorial commentaries uttered about their lives, destinies, individual works, and specific actions, etc., based on the subtlest observations, non-trivial experience of perception of events standing apart from us at a distance of an entire epoch, a fundamental knowledge of Russian history, literature, and philosophy – all of this shows Olga Zhukova as a researcher of the highest caliber, endowed with powerful intuition and the ability to respond sometimes even to the most remotely perceptible vibrations of time.

The book comprises an introduction, two sections, a conclusion, a bibliography, an index, as well as a summary and information about the author. The first section, titled *The Historical Dynamics of Russian Culture: Religious Values, Social Ideals and Cultural-Political Practices* is presented in six chapters, each of which gradually resolves the questions of the axiological transformations of Russian culture in terms of the historical dynamics of sociocultural ideals and the typology of creative experience; the sociocultural dynamics of Russian religiosity: from the culture of medieval traditionalism to the modern post-secular society; the ideals of national literature and the mission of the Russian writer; the religious

⁹ Bakhtin M. M. *Iskusstvo i otvetstvennost'* [Art and Responsibility]. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Ed. by S. Bocharov. Publ. 2. Moscow: Iskusstvo, 1986, pp. 7–8.

and creative principles of social life, examined in the aspect of Russian political thought; the values of the Russian Enlightenment and practice of social construction; the national ideal of culture and politics, implemented by Piotr Struve in keeping with Pushkin's Russia.

The second section, titled *The Self-consciousness of Russian Culture: Creativity and Religiosity in the Artistic and Philosophical Tradition* is comprised of seven chapters, in which artistic creativity and religiosity are consistently examined as an epistemic issue; the question is raised on the formation of a professional philosophical culture in Russia and Alexander Golovnin's role in this process; the ethical-religious concept of the creative self-consciousness of the artist Nikolai Berdyaev is revealed in the example of his reception of the heritage of Lev Tolstoy; an interpretation of the concept of perfection in the religious metaphysics of Lev Karsavin is provided; the artistic experience of the outstanding representatives of Russian literature, Boris Zaitsev, Osip Mandelstam, and Boris Pasternak, is comprehended as a philosophical issue.

Against the background of all of the above, it seems that the perspective of the study of the theme of creativity and religiosity in Russian culture, examined in the mainstream of philosophy, included in the title of the monograph, absorbs almost all of its themes and possibly turns into an entire problem range.

Let us express the assumption that the angle of research put forth in the title of the monograph: the theme of creativity and religiosity in Russian culture, examined in line with philosophy, exhausts almost all its themes and possible turns of thought.

Therefore, this book provides an obvious testimony of both the viability of the authorial concept and the emergence of

an independent direction within the framework of the development of philosophical theory of culture and historical-philosophical research. This state of affairs, in our view, is determined by the fact that the author is able to view at the events of her interest in both historical and philosophical retrospect and perspective, as well as the specificity of textual and contextual analysis, looking intently on the smallest details the neglect of which sometimes leads to inaccuracies and distortions in interpretations. The main merit of this peer-reviewed monograph, in our view, is the immersion into the world of insights and philosophical discoveries of the author and modern scholar gives hope that the dialogue of authors — the protagonists of the book and the researcher — is also akin to creativity. Such a creative rethinking of the heritage appears as a response of an intellectually honest scholar and citizen, who claims her own share of the responsibility for the current state of the national culture.

To what extent can the experience of a cultural philosopher be of interest to present-day musicians — theorists, practitioners and educators? It seems that, in addition to the universal character of the creative process, the facets of which are highlighted mainly on the example of literature, special attention is merited by the fact that the other representatives of Russian culture entering the problematic field of the Russian scholar are greatly represented by the names of artists who are either directly or indirectly related to music. Let us remind ourselves of the musical qualities inherent in the prose and poetry of Osip Mandelstam and Boris Pasternak, the latter of which transferred himself into the sphere literature from music, having acquired a sense of disbelief in his own skills as a composer, as well as the points of contact between Boris Zaitsev,

Paul Klee and Edison Denisov discovered by Anna Melnikova in her dissertation devoted to the synesthetic interpretation of the latter composer's instrumental works.¹⁰ We shall also not disregard the attempts of comprehending the essence of the musical element attempted by Lev Tolstoy in his *Kreutzerova sonata* [*Kreutzer Sonata*]. And we can hardly fail to remember here the thought arrived at by our contemporary, the original philosopher and musician Father Ioann Bogomil, that Piotr Tchaikovsky is a musical counterpart of Nikolay Berdyaev, being a musical poet and thinker, whose entry into national Russian archetype is phenomenal!

There is no doubt that, in this context, both notes and letters are merely sacred signs containing much more than sight and hearing are able to admit into themselves and what is seen exclusively by inner man. At the same time, the only key to entering this inner space is the “ethical register of personal self-understanding.” [5, p. 34] The actualization of the latter is solved in keeping with the rhetorical canon in the triune of Ethos, Logos and Paphos, in this context all participants involved in the process of creativity become connected with the creation “here and now” of a sounding work by the means of which the very *being* itself obtains its own sound.

References

1. Kireeva N. Yu. Communicative and Axiological Approach in the Implementation of Musical and Theater Creativity. *Izvestiya of the Samara Science Center of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Biomedical Sciences*. 2023. Vol. 25, No. 3, pp. 74–81. (In Russ.) <https://doi.org/10.37313/2413-9645-2023-25-90-74-81>
2. Kireeva N. Yu. Musical Theatricalization in the Aspect of Value Communication: on the Issue of Terminology. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2022. No. 3, pp. 34–51. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.3.38054>
3. Volkova P. S., Shakhovskiy V. I. Spirituality in the Aspect of Art. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 187–198. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.4.187-198>
4. Shakhovskiy V. I., Volkova P. S. Language as a System: Meaning and Sense. *Linguistics and Polyglot Studies*. 2020. Vol. 23, No. 3, pp. 48–62. (In Russ.) <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62>
5. Zhukova O. A. The Philosophical Modus of Russian Literature: Boris Pasternak's Creative Experience. *Russian Journal of Philosophical Sciences*. 2020. Vol. 63, No. 7, pp. 21–38. (In Russ.) <https://doi.org/10.30727/0235-1188-2020-63-7-21-38>

¹⁰ Melnikova A. N. *Sinesteticheskaya interpretatsiya tvorchestva Edisona Denisova (na primere instrumental'nykh proizvedenii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [*The Synesthetic Interpretation of Edison Denisov's Musical Legacy (on the Example of his Instrumental Works): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts*]. Novosibirsk, 2011. 27 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Киреева Н. Ю. Коммуникативно-аксиологический подход в реализации музыкально-театрального творчества // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2023. Т. 25, № 3. С. 74–81.
<https://doi.org/10.37313/2413-9645-2023-25-90-74-81>
2. Киреева Н. Ю. Музыкальная театрализация в аспекте ценностной коммуникации: к вопросу о терминологии // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 3. С. 34–51. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.3.38054>
3. Волкова П. С., Шаховский В. И. Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 187–198.
<https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.4.187-198>
4. Шаховский В. И., Волкова П. С. Язык как система: значение и смысл // Филологические науки в МГИМО. 2020. Т. 23, № 3. С. 48–62. <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62>
5. Жукова О. А. Философский модус русской литературы: творческий опыт Бориса Пастернака // Философские науки. 2020. Т. 63, № 7. С. 21–38.
<https://doi.org/10.30727/0235-1188-2020-63-7-21-38>

Information about the author:

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

Информация об авторе:

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

Received / Поступила в редакцию: 22.01.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 06.02.2024

Accepted / Принята к публикации: 07.02.2024

