



Российская
академия музыки
имени Гнесиных

ISSN 2782-3598 (Online)

Проблемы музыкальной науки

Российский научный журнал

Music Scholarship

Russian Journal for Academic Studies

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. Саттарова, 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 Рафаэлевич,**

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

Хананов Ильяс Рашидович —
музыковед

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: pnn@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://journalpnn.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. Ryzhinskiy —
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)

Elias R. Khananov —
musicologis

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: pnn@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://journalpnn.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) affiliated with the Ministry of Culture and Higher Education 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).



The journal became a member of the 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.



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.



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



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

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

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

Содержание

Музыкальный жанр и стиль

**8 Нагина Д. А.,
Иванов А. И.**

Клавирные концерты В. Ф. Баха:
между барокко и классическим
стилем

**25 Останина М. Н.,
Гончаренко С. С.**

Необарочное концертное
произведение
русских композиторов
последней четверти XX века

39 Чурилова Е. А.

О стилистике Камерной симфонии
Дж. К. Адамса

Музыкальный театр

55 Сусидко И. П.

Венеция и опера в XVIII веке
(на англ. яз.)

69 Власов А. А.

Образ Вены в оперной пародии
Иоганна Непомука Нестроя
«Роберт-дьявол»

Из истории

музыкальной культуры России

84 Радзецкая О. В.

Каталоги и прейскуранты
нотопубликаторской фирмы
«Юлий Генрих Циммерман»:
организация, рекламные
механизмы, ассортимент
(из фондов Российской
государственной библиотеки)

Культурное наследие в исторической оценке

100 Полозова И. В.

Деятельность Б. Л. Яворского
в Саратове: по страницам
архивных материалов (на англ. яз.)

111 Науменко Т. И.

Научная и научно-
методическая деятельность
Музыкально-педагогического
института имени Гнесиных
и политические события второй
половины 1940-х годов (на англ. яз.)

Современное музыкальное искусство

122 Окунева Е. Г.

Смысловый и структурный
потенциал автореферентности
в музыке Бенга Сёренсена

138 Гуляницкая Н. С.

О духовной музыке композиторов
Гнесинского Дома (на англ. яз.)

Хоровая музыка

148 Рыжинский А. С.

Сочинения Луиджи Ноно
конца 1950-х годов: становление
нового хорового стиля (на англ. яз.)

Музыкальное образование

166 Шаймухаметова Л. Н.

Полифонические произведения
в форме старинных танцев
в условиях ансамблевого
музыцирования (на англ. яз.)

Памяти коллеги

178 Горбунова И. Б.

О Михаиле Сергеевиче Заливадном
(1946–2023)

Горизонты музыкознания

180 Горбунова И. Б., Заливадный М. С.

Трансдисциплинарный подход
к изучению музыкальных явлений:
теория информации
и её воздействие на различные
области музыкознания

Художественный синтез
и взаимодействие искусств

200 Михеева Ю. В.

Музыка фильма и эстетика
режиссёра: к методологии анализа
кинотекстов (на англ. яз.)

211 Волкова П. С.

Творчество Сергея Параджанова
в аспекте синестетичности
(к вопросу о музыкально-
художественном сознании
режиссёра) (на англ. яз.)

Contents

Musical Genre and Style

**8 Dana A. Nagina,
Arseny I. Ivanov**

Wilhelm Friedemann Bach's
Clavier Concertos: Between
the Baroque and the Classical Styles
(In Russ.)

**25 Maria N. Ostanina,
Svetlana S. Goncharenko**

Neo-Baroque Concertizing
in the Works by Russian Composers
of the Final Quarter
of the 20th Century
(In Russ.)

39 Elena A. Churilova

About the Style
of John Coolidge Adams'
Chamber Symphony
(In Russ.)

Musical Theater

55 Irina P. Susidko

Venice and Opera in the 18th Century

69 Alexei A. Vlasov

The Image of Vienna
in Johann Nepomuk
Nestroy's Opera Parody
Robert der Teuxel (In Russ.)

From the History
of the Musical Culture of Russia

84 Olga V. Radzetskaya

Catalogues and Price Lists
of the Music Publishing Company
"Julius Heinrich Zimmerman":
Organization, Advertising
Mechanisms and Trade Assortment
(from the Collections of the Russian
State Library) (In Russ.)

Cultural Heritage
in Historical Perspective

100 Irina V. Polozova

Boleslav L. Yavorsky's Activities
in Saratov: Following the Pages
of the Archived Materials

111 Tatiana I. Naumenko

Scholarly and Academic-
Methodological Activities
of the Gnesins' State
Musical Pedagogical Institute
and the Political Events
of the Second Half
of the 1940s

Contemporary Musical Art

122 Ekaterina G. Okuneva

Semantic and Structural Potential
of Autoreferentiality
in the Music of Bent Sørensen
(In Russ.)

138 Natalia S. Gulyanitskaya

About Sacred Music
by the Composers
of the Gnesins' House

Choral Music

148 Alexander S. Ryzhinsky

Luigi Nono's Works
from the Late 1950s:
The Emergence
of a New Choral Style

Musical Education

166 Liudmila N. Shaymukhametova

Contrapuntal Compositions
in the Form of Historical Dances
in the Conditions of
Ensemble Music-Making

In Memory of a Colleague

178 Irina B. Gorbunova

About Mikhail Sergeevich Zalivadny
(1946–2023) (In Russ.)

Horizons of Musicology

180 Irina B. Gorbunova,

Mikhail S. Zalivadny

The Trans-Disciplinary Approach
to the Study of Musical Phenomena:
The Information Theory
and Its Impact on Various Fields
of Musicology (In Russ.)

Artistic Synthesis

and the Interaction between the Arts

200 Yulia V. Mikheeva

Film Music and the Director's
Aesthetics: Concerning
the Methodology of Film Text
Analysis

211 Polina S. Volkova

Synaesthesia
of Sergei Parajanov's Works
(a Director's Musical
and Artistic Consciousness)

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 78.082.4

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.008-024>

EDN: BSQNKН



Клавирные концерты В. Ф. Баха: между барокко и классическим стилем

Дана Александровна Нагина¹

Арсений Иванович Иванов²

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

¹*d.nagina@gnesis-academy.ru*✉, <https://orcid.org/0000-0002-8352-0866>

²*ivanovai@gnesis-academy.ru*✉, <https://orcid.org/0009-0008-1331-6860>

Аннотация. Вильгельм Фридеман Бах (1710–1784) среди своих современников был известен прежде всего как клавирист-виртуоз и мастер импровизации. В его небольшом по меркам XVIII века композиторском наследии главное место отведено клавирной музыке, в особенности крупномасштабным жанрам — фантазиям, концертам и сонатам. Шесть клавирных концертов Фридемана Баха (пять точно атрибутированных и один приписываемый композитору) воплощают характерные черты его творчества — соединение барочных и раннеклассических свойств. Выявлению этих качеств посвящена настоящая статья. Так, среди признаков барочного стиля выделяется использование ригурнельной формы, принципов развёртывания в интермедиях, включение в тематизм риторических фигур, характерные фактурные переключки между *tutti* и *solo*. Принципы классического стиля выявляются в сонатности, усложняющей ригурнельную форму, в чётком членении экспозиционных построений (ригурнелей), обращении к классической топике. В целом модель баховских концертов вписывается в предложенный О. Малиниаком и Й. Гринбергом тип «встроенной сонаты» (*“nested sonata” model*), занимающий промежуточное положение между барочным («ригурнельным») и классическим типами. Особое внимание в статье уделено важнейшему качеству, подчёркивающему оригинальность стиля Вильгельма Фридемана, — фантазийности. Оно выразилось во внезапных сменах мелодических и ритмических рисунков, типов фактур, образовании фантазийных композиций в ригурнелях, а также в цитировании из музыки И. С. Баха и изобретательном переосмыслении заимствованного материала.

Ключевые слова: Вильгельм Фридеман Бах, клавирный концерт, классический стиль, галантный стиль, фантазийность, цитирование

Для цитирования: Нагина Д. А., Иванов А. И. Клавирные концерты В. Ф. Баха: между барокко и классическим стилем // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 8–24. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.008-024>

Musical Genre and Style

Original article

Wilhelm Friedemann Bach's Clavier Concertos: Between the Baroque and the Classical Styles

Dana A. Nagina¹, Arseny I. Ivanov²

^{1,2}*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation*

¹*d.nagina@gnesin-academy.ru*✉, <https://orcid.org/0000-0002-8352-0866>

²*ivanovai@gnesin-academy.ru*✉, <https://orcid.org/0009-0008-1331-6860>

Abstract. Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784) was known by his contemporaries primarily as a virtuoso clavier player and a master of improvisation. In his quantitatively small compositional legacy, by 18th century standards, the primary position is reserved to clavier music, most notably, the large-scale genres — fantasias, concertos and sonatas. The six clavier concertos by Wilhelm Friedemann Bach (the authorship of five of them having been confirmed, while the sixth was ascribed to the composer) manifest the characteristic features of his musical style — a combination of baroque and early classical stylistic features. The present article is devoted to revealing these qualities. Thus, the attributes of the baroque style include the use of the ritornello form, the principles of unfolding in the episodes, the incorporation of rhetorical figures into the thematicism, as well as the characteristic textural calls-over between the *tutti* and the *solo* sections. The principles of the classical style are disclosed in the sonata-form attributes complexifying the ritornello form, in the concise segmentation of the expositional constructions (the ritornellos), and the turn toward the classical topics. In general, the model of Bach's concertos fits into the type of “nested sonata” model proposed by Omer Maliniak and Yoel Grinberg, holding an intermediary position between the baroque (“ritornello-style”) and the classical types. Special attention in the article is given to one of the most crucial qualities that emphasized the originality of Friedemann Bach's style — the fantasia quality. The latter is expressed in the sudden changes of melodic and rhythmical contours and types of texture, the emergence of fantasia-like compositions in ritornellos, as well as in quotations from the music of J. S. Bach and the inventive reassessment of the derived material.

Keywords: Wilhelm Friedemann Bach, clavier concerto, classical style, gallant style, fantasia quality, quotation

For citation: Nagina D. A., Ivanov A. I. Wilhelm Friedemann Bach's Clavier Concertos: Between the Baroque and the Classical Styles. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 8–24. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.008-024>

Введение

В музыке XVIII века жанр концерта занимал, как известно, очень высокое положение. В эпоху позднего барокко при абсолютном господстве вокальной музыки (прежде всего оперы и крупномасштабных духовных сочинений ораториального

типа) он лидировал в области инструментального творчества. По справедливому замечанию Майкла Тэлбота, концерт, «более широко культивируемый в Европе, чем увертюра или оперная симфония <...> сформировал природу оркестрового звучания и оркестровой игры в первые

сто лет их существования», «вдохнул энергию во всю западную классическую музыку, предложив новые стили, формы и типы фактур», наконец, стал «первым чисто инструментальным жанром, оказавшим сильное влияние на вокальную музыку, как духовную, так и светскую, и тем самым повысил престиж и репутацию инструментальной музыки в целом»¹.

В творчестве венских классиков роль концерта начинает меняться, однако далеко не сразу. Л. Кириллина отмечает его «двойственную поэтику» в этот период: «С одной стороны, это жанр довольно серьёзный, почти как симфония, с другой — отчасти и развлекательный, даже зрелищный, благодаря интересу к солирующему виртуозу; с третьей же стороны, уподобление инструмента певческому голосу провоцировало ассоциации с оперой как в сфере выразительности, так и в сфере конкретных музыкальных форм и исполнительских приёмов» [1, с. 324]. Сопоставление

с оперой — ведущим жанром и своего рода символом западноевропейского музыкального искусства XVIII века — говорит о престижности концерта. Более того, вплоть до 1770-х и даже первой половины 1780-х годов можно с уверенностью говорить о его преобладании над всеми иными инструментальными жанрами, в том числе над симфонией, которая в этот период имела прикладное значение (её части обычно использовались для обрамления концертных программ [2, с. 193, 295–296]). Ещё один важный факт, свидетельствующий об исключительном положении концерта в музыке второй половины XVIII века, — ставший универсальным для самых разных сочинений инструментальной и вокальной музыки принцип творческого соревнования. Его чрезвычайное распространение даже вызвало к жизни такие уникальные жанровые явления, как концертная симфония [3; 4; 5]², концертный квартет [6]³, концертная ария [7; 8]⁴,

¹ Hutchings A., Talbot M., Eisen C., Botstein L., Griffiths P. Concerto // Oxford Music Online. Grove Music Online. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

² Концертная симфония (ит. *sinfonia concertante* или *concertata*, фр. *symphonie concertante*) — популярный в европейской музыке второй половины XVIII века жанр, объединяющий концертное и симфоническое начало. Одно из распространённых определений концертной симфонии в музыкально-справочной литературе XVIII–XIX века — «симфония с различными облигатными голосами». См., например: Schilling G. Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften: in 6 Vol. Riesenharfe — Zyka. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1838. Vol. 6. P. 552. В зависимости от национальной традиции (немецко-французской, итальянской, австрийской) и индивидуального художественного замысла композитора может демонстрировать перевес симфонического или концертного принципа, равно как и их паритетное соотношение.

³ Концертный квартет (фр. *quatuor concertante*) — распространённая во Франции в 1760–1780-х годах разновидность струнного квартета, основанная на «равноправии всех солирующих инструментов, находящихся в диалоге друг с другом» [6, с. 76].

⁴ Концертная ария (обозначения в словарях XIX века — нем. *Concert-Arie*, итал. — *aria concertata*) — «это призванное прежде всего продемонстрировать талант и мастерство певца законченное сочинение для голоса с оркестром, которое предназначалось для исполнения в концерте, в опере в качестве вставного номера или для прослушивания певца при приёме в театральную труппу. Как правило, для такого сочинения характерна крупномасштабная форма (структура большой арии *da capo*, разновидности и модификации сонатной формы, арии-*rondò* и др.), нередко — использование солирующего инструмента или концертирующей группы» [7, с. 25]. История бытования жанра охватывает всё XVIII столетие, однако термин появился лишь в 1830-е годы [8, с. 5].

концертная месса [9]⁵, а черты концертности, выраженные в наличии повторяющихся оркестровых тем, сравнимых с ригурнелями, противопоставлении *tutti* и *solo*, а также появлении виртуозных каденций, можно обнаружить в самых разнообразных жанрах классической эпохи⁶.

Солидный статус концерта обусловило внушительное количество созданных в XVIII столетии сочинений подобного рода. Совершенно особое место они занимали в творчестве музыкантов, чьё уникальное дарование композитора объединялось с блестящим талантом исполнителя-виртуоза. Среди них выделяется фигура Вильгельма Фридемана Баха (1710–1784), прославившегося, прежде всего, в качестве выдающегося мастера клавирной игры и импровизации. В силу особенностей творческой личности⁷ старший сын И. С. Баха оставил небольшое по меркам своего времени наследие, в котором главное место отведено клавирной му-

зыке и прежде всего крупномасштабным жанрам — фантазиям, концертам и сонатам. Точно атрибутированных концертов у Фридемана пять; четыре из них — для одного клавира и струнного ансамбля⁸ *D dur* F. 41⁹, *F dur* F. 44, *a moll* F. 45, а также *Es dur* F. 46 для двух клавиров и камерного оркестра¹⁰ — написаны около 1745 года в Дрездене¹¹. В это время Фридеман занимал пост органиста церкви Св. Софии, а в свободное время принимал активное участие в концертной деятельности с местным оркестром, который, по свидетельствам современников, был очень популярным. Пятый концерт *e moll* F. 43 написан гораздо позднее, в годы активного поиска новой работы, около 1767 года. Ещё одно сочинение — клавирный концерт *g moll* — точно не датирован и приписывается композитору Баховским обществом¹².

Ученик признанных мастеров в области концертного жанра — своего отца и Иоганна Готлиба Грауна¹³ (1703–1771) —

⁵ Концертная месса (*messa concertata*) — термин, известный с XVII века, изначально использовался в качестве указания на включение в мессу партий солистов. «Однако вскоре *messa concertata* начинает недвусмысленно указывать на контрасты между *solis* и *tutti*, и фактурные, и стилистические» (цит. по: [9, с. 58]).

⁶ Так, виртуозные неметризованные каденции часто появляются в классических сонатах; яркий пример — окончание разработки I части сонаты Й. Гайдна *Es dur* Hob. XVI:49. Л. Гервер указывает на концертные черты фуг в поздних мессах Гайдна, заключающиеся во «внедрении в фугу каденции, исполняемой квартетом или секстетом солистов» [там же, с. 68].

⁷ В первую очередь Бах запомнился современникам как непревзойдённый импровизатор, он мог часами играть на клавире и очень часто не фиксировал создаваемые в процессе игры композиции.

⁸ В состав исполнителей сольных концертов Баха входили первая и вторая скрипки, альт, виолончель, контрабас и клавесин.

⁹ Номера указаны в соответствии с каталогом М. Фалька.

¹⁰ Концерт предназначен для двух клавесинов, струнного ансамбля, двух валторн, двух труб, литавр.

¹¹ Wolff C., Wollny P. Wilhelm Friedemann Bach // Oxford Music Online. Grove Music Online. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278197>

¹² Ibid. Bach-Repertorium — это долгосрочный исследовательский проект Саксонской академии наук в Лейпциге. Он расположен в *Bach-Archiv Leipzig* и финансируется *Packard Humanities Institute*.

¹³ В свою очередь, Граун учился у Иоганна Георга Пизенделя (1688–1755), который также являлся автором нескольких десятков концертов.

Вильгельм Фридеман, без сомнения, был хорошо знаком с достижениями старших современников. Однако начало его творческой самостоятельности пришлось на эпоху позднего барокко, а зрелость — на раннеклассический период (см.: [1; 10])¹⁴. Поэтому в сочинениях В. Ф. Баха, в том числе в клавирных концертах, наряду с типично барочными качествами проступают и новые тенденции, воплощённые в раннеклассической музыке. Рассмотрим ключевые черты баховских концертов.

О композиционных особенностях концертов

Все клавирные концерты В. Ф. Баха представляют собой характерные для его времени трёхчастные циклы с темповым соотношением «быстро – медленно – быстро». При этом первые части выделяются своими внушительными масштабами, занимая как минимум половину, а то и большую часть всей партитуры. Именно в них сосредоточены главные тематические события и наиболее ярко демонстрируется виртуозная игра клавира.

Во вторых частях — средоточии лирики и кантабильной стилистики — зачастую большее внимание уделяется выделенным соло из ансамбля или оркестра: как правило, это скрипки, которым клавир нередко аккомпанирует, лишь изредка «вспоминаая» о своей роли лидера. Исключение — двойной концерт, в котором центральная часть представлена клавирным дуэтом. Быстрые финалы восстанавливают клавир в правах главного героя, готового продемонстрировать многочисленные виртуозные соло.

Внутренняя организация частей кажется почти нарочито постоянной: Бах использует исключительно барочную ритуфельную форму разработочного типа (термин принадлежит Ю. Холопову и означает, что в таких формах материал интермедий развивает тематизм ритуфель¹⁵). Причём внутри этой формы, как правило, складывается трёхчастная модель, в которой последняя интермедия тематически и фактурно перекликается с первой, а заключительный ритуфель в основной тональности создаёт арку с начальным. В типологии Ю. Холопова такие формы именуются *da capo*¹⁶.

¹⁴ Раннеклассический период в европейской музыке связан с творчеством середины XVIII века (примерно с 1740–1770 годами); его также принято называть галантным или чувствительным стилем. В целом этот этап в истории музыки представляется неким переходом между поздним барокко и классикой: «...галантная манера естественно вписывалась в поэтику позднебарочного рококо..., но в то же время считалась признаком очевидных перемен» [1, с. 13]. Среди немецких композиторов к раннеклассическому стилю относится творчество братьев В. Ф. Баха, П. Августа, К. Г. Краузе, И. Мюттеля и других. А. Демченко дал характеристику музыкального стиля В. Ф. Баха, суммирующую расхожие представления о композиторе и отражающие его колебания между старыми и новыми тенденциями: «...стилистически кидался из крайности в крайность: либо создавал усложнённые полифонические опусы в манере отца или творил изящество сладкозвучного рококо, либо предстал «мятежным гением», необузданным в порывах и порой превосходящим искусство романтиков» [10, с. 10].

¹⁵ См.: Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа: сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 22.

¹⁶ Напомним, что Холопов выделяет три типа концертной формы: альтернативная, разработочная и *da capo*. Последняя является усложнённым вариантом формы разработочного типа. См.: Холопов Ю. Н. Указ. соч. С. 21.

Отметим, однако, что репризы Фридемана Баха редко в точности воспроизводят первоначальный материал: чаще они предстают в динамизированном виде, в том числе за счёт включения небольших сольных фрагментов. Дэвид Шуленберг, описывая заключительные разделы ригурнельных форм В. Ф. Баха, называет их «сюрпризами»: «...никогда не создаётся впечатления, как в некоторых произведениях Эммануэля Баха и других берлинских композиторов, что заключительная часть методично воспроизводит ранее услышанную музыку» [11, p. 171].

Обратим внимание и на то, что в баховскую ригурнельную форму проникают черты сонатности: образуются свойственные 1740–1750-м годам сонатно-ригурнельные композиции¹⁷. В некоторых случаях заметна вариационность, которая в этом типе формы встречается редко.

Так, в I части концерта *a moll* сонатность образуется за счёт транспонирования не только самого ригурнеля (что свойственно барочной концертной форме), но и интермедий, выполняющих в этом случае роль своего рода побочных тем. При этом каждая интермедия представляет собой вариантно-вариационное преобразование самой первой интермедии; изменения происходят за счёт диминуирования, мелодических украшений и новых гармонических нюансов. Интересно и то, что идея вариационности распространяется на весь концерт: тематизм ригурнелей всех частей очень схож между собой, и их

можно рассматривать как части вариационного цикла.

С одной стороны, в плане трактовки ригурнельной формы Фридеман Бах следует современным ему тенденциям, с другой же, черты вариаций придают его концертам индивидуальность. Может показаться, что для последнего концерта, написанного в 1767 году, сонатно-ригурнельная форма выглядит уже несколько неактуально, однако это не так. Несмотря на то, что в 1760-х годах в жанре клавирного концерта уже появляется сонатная форма с двойной экспозицией (ранее всего она сформировалась, по-видимому, в творчестве Й. Гайдна), во многих сонатно-симфонических циклах и особенно концертных сочинениях этого времени продолжают использоваться сонатно-ригурнельные формы. Так, у того же Гайдна эта структура обнаруживается в трёх симфониях 1761 года «Утро», «Полдень», «Вечер», в Концерте для клавира, скрипки и оркестра *F dur*, сочинённом около 1766 года [5, с. 22], её принципы сильны даже в I части «Прощальной» симфонии 1772 года. Преобладают ригурнельные и сонатно-ригурнельные формы и в клавирных концертах Ф. Э. Баха, однако иногда в них встречаются контрастно-строфические фантазийные композиции (как, например, в концерте *Es dur* 1769 года). Такие формы характерны и для сочинений Вильгельма Фридемана — прежде всего, для большинства клавирных фантазий (F. 15, 16, 18, 19, 21, 23)¹⁸ [12] и частей некоторых сонат (I часть сонаты F. 7, III часть сонаты F. 9). Но и в концертах нашлось место фантазийной

¹⁷ Термин «сонатно-ригурнельная форма» используется исследователем О. Подколзиной: Подколзина О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010. С. 20–21.

¹⁸ В статье А. Иванова описано строение некоторых из них: [12, с. 42–43, 46–56].

форме. Речь идёт, однако, не об организации всей части, а о форме ригурнеля.

Ригурнель барочной концертной формы, как правило, представлял собой начальное изложение главного тематического материала в форме периода типа развёртывания или в песенной форме. Лишь в редких случаях использовалась более сложная композиция. Один из самых ярких и редких примеров — ригурнель в арии *Erbarne dich* в «Страстях по Матфею» И. С. Баха, представляющий собой миниатюрную старинную сонатную форму.

У В. Ф. Баха ригурнели часто устроены очень необычно и оригинально. Внешне они напоминают классические песенные формы, однако наступление каждого нового раздела в такой форме часто сопровождается неожиданной сменой материала. Так, ригурнель в I части концерта *D dur* охватывает 20 тактов и напоминает трёхчастную форму (см. Приложение). Однако тематизм середины формы — при очевидной тонально-гармонической неустойчивости — основан на двух ярких новых тематических элементах. В результате образуется форма второго плана, состоящая из четырёх практически равновеликих — по 5–6 тактов — построений. Объединённые использованием техники канонической имитации, эти построения сильно контрастируют экспозиции и репризе формы. В первом из них показан главный тематический элемент ригурнеля — фанфарно-сигнальный, основанный на восходящих ходах по звукам тонического трезвучия и отвечающий одному из распространённых классических топо-

сов — героическому. Второе построение в одноимённом *d moll* основано на чувствительном хроматизированном мотиве, включающем фигуру *suspiratio*. Третье, возвращающее мажорное наклонение, содержит виртуозно-фантазийные пассажи, четвёртое — видоизменённая реприза первого, придающая ригурнелю тональную и тематическую замкнутость. Эти короткие разделы, резко отличающиеся в тональном и ладовом отношении, в типах мелодического движения и ритмического оформления, сочетающие барочные риторические приёмы и классические топосы, уподобляются причудливо сменяющимся строфам и образуют своего рода маленькую фантазию¹⁹. Сходным образом организован ригурнель I части концерта *e moll*, в котором героические возгласы и бурные арпеджио в стилистике *Sturm und Drang* обрамляют тематизм в духе французской увертюры и сменяющий его материал, выдержанный в чувствительном топосе.

Интермедии в баховских концертах сосредоточены на раскрытии виртуозной стороны жанра. Их главный «герой» — партия клавира, демонстрирующая порой феноменальную техническую сложность. «Скоростные» пассажи, эффектные арпеджио, в том числе ломаные, двойные ноты, гармонические фигурации, распределённые в музыкальной ткани таким образом, что нижний и верхний голоса играет левая рука, а правая заполняет середину (см. пример № 1), причудливая, внезапно меняющаяся ритмика — вот лишь единичные приёмы из разнообразнейшего арсенала, используемого композитором.

¹⁹ Ряд фантазий В. Ф. Баха написан в контрастно-строфической форме [12, с. 42].

Пример № 1

В. Ф. Бах. Концерт *F dur* F. 44,
I часть, первая интермедия²⁰

Example No. 1

W. F. Bach. *Clavier Concerto in F major* F. 44.
1st Movement. First Episode



Можно сказать, что баховские интермедии напоминают виртуозные каденции, и каждая новая оказывается ещё более изощрённой в техническом отношении. Они демонстрируют и высочайший уровень исполнительского мастерства Вильгельма Фридемана — ведь партию солирующего клавира он создавал для себя. При этом специальных разделов, которые можно было бы назвать каденциями, в концертах В. Ф. Баха нет, однако небольшие, трёх-четырёхтактовые фрагменты, когда солист играет по-настоящему один, без сопровождения других инструментов, встречаются часто и рассредоточены по разным интермедиям. Лишь в средней части концерта *e moll* перед заключительным проведением ритурнеля выставлен знак ферматы, предполагающий включение солистом импровизационного фрагмента²¹.

О фактурной организации

К ключевому для концертного жанра принципу состязательности, выраженному в противопоставлении *tutti* и *solo*, В. Ф. Бах подходит очень разнообразно и изобретательно. Е. Подпорина в статье, посвящённой концертам для двух клавиров Антонио Солера, суммирует основные типы

взаимодействия в них сольных партий, складывающихся в «целую систему возможных коммуникационно-ансамблевых связей»: «диалог-соперничество с ведущей идеей виртуозного соревнования; диалог-переключка, основанный на “эховом” повторе; диалог-досказывание, предполагающий наличие единой мелодической линии на двоих; вопросо-ответный диалог, в основе которого лежит тонико-доминантовое взаимоотношение, “прорастающее” из полифонической техники письма; диалог-согласие, предполагающий унисонное звуковое единение партий *Primo* и *Secondo*» [13, с. 233]. О. Соловьёва применяет ту же классификацию по отношению к сольным клавирным концертам И. С. Баха, в которых принцип диалогичности выстраивается во взаимоотношениях между партией солиста и оркестром [14, р. 52].

²⁰ Редакция Г. Римана. Партия клавира — на верхней нотной строке.

²¹ Современные исполнители часто включают собственные каденции в баховские концерты. Среди них, к примеру, Рафаэль Альперманн, исполняющий концерт *e moll* с собственной каденцией в I части. См.: W. F. Bach. *Harpsichord Concerto in E minor* F. 43.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TZbGTwTHi2I&t=1182s> (accessed: 29.05.2024).

Гай Пенсон играет небольшой импровизационный фрагмент во II части того же концерта. См.: Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784). *Concerto for Cembalo in E minor*.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nHNLShomhcl&t=1232s> (accessed: 29.05.2024).

В концертах В. Ф. Баха обнаруживаются практически все примеры типов коммуникаций, найденных композиторами эпохи барокко.

Так, в ригурнелях нередко возникает *диалог-согласие*. Это связано с тем, что начальные проведения всегда включают партию солиста, в чём видится следование барочной традиции²². Характерный пример — начальный ригурнель I части двойного концерта, в котором в унисон звучат и партии обоих солистов, и большинство оркестровых.

Диалоги типа *эха* и *вопросо-ответные* связаны с использованием приёмов имитационного письма, которым в концертах В. Ф. Баха отводится очень весомая роль. В ригурнелях такие полифонические построения обычно кратки, в интермедиях же они порой кажутся бесконечными. Так происходит, к примеру, во второй интермедии I части концерта *e moll*: между партиями первых скрипок и клавира выстраивается неточная каноническая секвенция со множеством звеньев, включающих изящные варианты преобразования в ответах.

В интермедиях I части двойного концерта нередко возникает *диалог-соревнование* между солистами, когда исполнение виртуозных фигураций словно перехватывается одной партией у другой.

Однако помимо названных типов взаимоотношений между соло и оркестром у В. Ф. Баха часто встречаются и иные, основанные на тематическом противопоставлении. В таких случаях речь идёт не столько о творческом соревновании, сколько об оппозиции — своего рода дискуссии, во время которой разные стороны стремятся отстоять свою точку зрения. Подобные *диалоги-оппозиции* возникают, например, при использовании контрастной полифонии. Так, во второй интермедии I части концерта *a moll* образуется двойная каноническая секвенция: одно каноническое построение возникает между партиями скрипок, второе, контрапунктирующее ей, — у альтов, виолончелей и клавира (партию клавира дублируют низкие струнные, см. пример № 2).

Полифоническое напластование голосов заставляет вспомнить о многоуровневом контрапунктировании в фактуре Бранденбургских концертов И. С. Баха.

Пример № 2

В. Ф. Бах. Концерт *a moll* F. 45. I часть.
Вторая интермедия (фрагмент)

Example No. 2

W. F. Bach. *Clavier Concerto in A minor* F. 45. 1st Movement.
Second Episode (fragment)

The image shows a musical score fragment for the second episode of the first movement of the A minor Clavier Concerto by J.S. Bach. It features two staves: the upper staff is for the violin and the lower staff is for the keyboard. The music is in 3/4 time and consists of a canon where the keyboard part imitates the violin part with a one-measure delay. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The fragment shows several measures of this canon, with the violin part playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the keyboard part following it.

²² Как известно, в эпоху барокко инструмент-солист чаще всего участвовал в исполнении ригурнеля вместе с оркестром, хотя это и не было строгим правилом. Так, например, в концерте для скрипки *D dur* (JunP I.5) И. Г. Пизенделя первый раздел ригурнеля поручен только оркестру, во втором же, отмеченном внезапной сменой темпа с быстрого на медленный, добавляется солист. В классическом концерте солирующий инструмент вступает только после оркестровой экспозиции. Интересно, что Ф. Э. Бах в этом отношении ближе к классикам — уже в его первом концерте партия солиста звучит после ригурнеля.

Ассоциации с жанром *concerto grosso* свидетельствуют о сложности и серьёзности концертов Фридемана Баха и об их прочных связях с барочной традицией.

Часто можно встретить и оппозиции другого рода — они основываются на многократном чередовании коротких участков *solo* и *tutti*, напоминающих разговор перебивающих друг друга персонажей. Так происходит, например, в I части концерта *Es dur* (вторая интермедия): в ответ на оркестровые реплики, выдержанные в маршево-героической стилистике, в партиях солистов разворачиваются виртуозные арпеджио. Причём если сначала оркестровые и сольные фразы равны по объёму и занимают по одному такту, то очень скоро солисты «отвоёвывают» пятитактовое пространство. Аналогичный приём, трактованный, однако, в более драматичном ключе, используется в центральной интермедии II части концерта *e moll.* Здесь чувствительные высказывания клавира внезапно прерываются краткими возгласами оркестра с быстрым двукратным повторением гармонии уменьшённого вводного (пример № 3).

Эффект «спора», нетерпеливого диалога «персонажей», не дающих друг

другу договорить, — яркая демонстрация театральности мышления В. Ф. Баха. С одной стороны, это качество также отсылает к старой традиции. Так, Н. Зейфас обратила внимание на неоднократные «театрализованные сопоставления *solitutti*»²³ в *concerti grossi* Г. Ф. Генделя. В то же время театральность играет важную роль в концертных жанрах и более позднего времени. В творчестве венских классиков она проявляется очень многолико — это и представление о солисте как главном «герое», «выделяющемся из „массы“ не только темброво, но и визуально» [1, с. 324], и «тесная связь с оперной арией» как «родовое качество концерта» [2, с. 301], и создание своего рода «сценок», в которых солист оспаривает лидерство у оркестра (одна из таких театрализованных сценок описана Д. Нагиной [15, с. 132–135]).

Иными словами, баховские диалоги-оппозиции вписываются как в традиции барочных «больших» концертов для оркестра, так и в характерные «сюжеты» концертов классической эпохи. В целом же использование подобных театральных мотивов вкупе с исключительной виртуозностью партии клавира

говорит об абсолютном доминировании соло в концертах Вильгельма Фридемана. Омер Малиниак и Йоэль Гринберг обозначили подобную модель концерта как «встроенную сонату» (“*nested sonata model*”): её особенность состоит

Пример № 3

В. Ф. Бах. Концерт *e moll* F. 43. II часть. Вторая интермедия

Example No. 3

W. F. Bach. *Clavier Concerto in E minor* F. 43. 2nd Movement. Second Episode

The image shows a musical score for the second episode of the second movement of the Clavier Concerto in E minor, BWV 43, by J.S. Bach. The score is divided into two parts: 'Solo' and 'Tutti'. The 'Solo' section features the keyboard playing a complex arpeggiated figure. The 'Tutti' section features the orchestra playing a rhythmic pattern. The score is written for three staves: two for the keyboard (treble and bass clefs) and one for the orchestra (treble clef).

²³ Зейфас Н. М. *Concerto grosso* в творчестве Генделя. М.: Музыка, 1980. С. 20.

в том, что «соло становится основным носителем формы, а оркестру отводится „вспомогательная“, подтверждающая роль, как в греческом хоре» [16, р. 234]. Согласно типологии учёных, «встроенная соната» — одна из двух промежуточных моделей концерта между барочной («ритурнельной») и классической, причём занимающая позицию ближе к последней.

О цитировании

Идея диалога реализуется в концертах В. Ф. Баха не только на уровне фактурных противопоставлений, но и на уровне тематизма. В этом отношении нельзя не упомянуть о таком довольно приметном качестве музыки композитора, как цитирование. Цитирование можно считать свойством его музыкального языка и — шире — поэтики его творчества. Нередко композитор прибегает к автоцитатам²⁴. Однако важнейшим источником вдохновения для него была музыка его гениального отца. Характерные фразы и даже более протяжённые построения из сочинений И. С. Баха используются с разными целями. В статье, посвящённой диалогу с отцом в фантазиях В. Ф. Баха [12], нами были выявлены основные творческие результаты такого цитирования:

– «следование заветам и эстетическим идеалам отца», когда заимствованный материал далее развёртывается в барочном стиле;

– «попытка переосмысления художественного ориентира», совершаемая с помощью вариантного преобразования первоисточника и насыщения его качествами классической топики;

– «диалог», возникающий благодаря чередованию цитируемой темы с собственным материалом В. Ф. Баха;

– «спор», также основанный на смене цитат с оригинальным тематизмом, при котором, однако, и «свои», и «чужие» фрагменты звучат незавершённо, словно обрываются перебивающей репликой оппонента.

Интересно, что в случае «спора» В. Ф. Бах заимствовал материал особого рода. Так, в Фантазии *e moll* F. 21 это реплики из речитативов Евангелиста в «Страстях по Матфею», связанные с предательством учеников Христа. Предательство, которое можно трактовать и как отступничество, стало сквозным мотивом в непростых взаимоотношениях между Вильгельмом Фридеманом и Иоганном Себастьяном Бахами²⁵.

В отличие от фантазий, в концертах заимствованного материала немного. Выделим два наиболее ярких случая. Прежде всего, это ядро ритурнеля II части концерта *a moll*, воспроизводящее начальную фразу Итальянского концерта И. С. Баха (примеры № 4, 5).

Пример № 4

В. Ф. Бах. Концерт *a moll* F. 41.
II часть. Ритурнель (фрагмент)

Example No. 4

W. F. Bach. *Clavier Concerto in A minor* F. 41.
2nd Movement. Ritornello (fragment)

²⁴ Так, можно обнаружить явную связь между началами концертов В. Ф. Баха *Es dur* и *D dur*; в разделе Grave из фантазии F. 21 цитируется фрагмент из II части сонаты *C dur* F. 2.

²⁵ Основные моменты этих взаимоотношений раскрыты в статье А. Иванова [12, с. 43–45].

Пример № 5 И. С. Бах. Итальянский концерт BWV 971.
I часть. Ритурнель (фрагмент)

Example No. 5 J. S. Bach. *Italian Concerto BWV 971*.
1st Movement. Ritornello (fragment)



Эта цитата вписывается в линию переосмысления художественного ориентира. Тематический элемент из отцовского концерта подвергается у Вильгельма Фридемана вариантному изменению и приобретает взамен торжественно-интрадного и вместе с тем напористого характера изящный танцевальный оттенок. Если в первоисточнике этот элемент получал развёртывание внутри ритурнеля, в новых условиях он открывает простую трёхчастную форму, построенную по классическим канонам.

Со второй цитатой, обнаруженной нами в клавирном концерте *D dur* F. 41, Фридеман работает иначе — скорее, в русле следования творческим заветам отца. В процессе фантазийного развёртывания ритурнеля его средней части, написанной в тональности *h moll*, появляется фрагмент мелодии из знаменитой арии альты *Erbarme dich* (см. пример № 6, с такта 5 и далее, ср. с примером 7, с окончания такта 2 и далее). Композитор воспроизводит множество качеств заимствованного материала, в том числе тембр солирующей скрипки, характерные мелодические обороты, ритмику, «неаполитанскую» гармонию. Цитата воспринимается, с одной стороны, как органичное продолжение основного тематизма ритурнеля, построенного на схожих интонациях и ритмах, однако благодаря своей феноменальной узнаваемости звучит очень

неожиданно, фактически кульминационно: такой эффект достигается, в частности, и потому, что к ней подводит восходящая секвенция:

Пример № 6 В. Ф. Бах. Концерт *D dur* F. 41.
II часть. Ритурнель (фрагмент).
Цитата из арии *Erbarme dich* (с т. 5)

Example No. 6 W. F. Bach. *Clavier Concerto in D major F. 41*.
2nd Movement. Ritornello (fragment).
Quotation from the aria *Erbarme dich* (starting from m. 5)



Пример № 7 И. С. Бах. Страсти по Матфею BWV 244.
Ария альты № 47 (фрагмент, клавир).
Цитируемый В. Ф. Бахом фрагмент (с конца т. 2)

Example No. 7 J. S. Bach. *St. Matthew Passion BWV 244*.
Aria of the Alto No. 47 (fragment, piano-vocal score).
Fragment quoted by W. F. Bach (from the end of m. 2)



Можно сказать, что сложный и многогранный диалог с отцом, который В. Ф. Бах вёл на протяжении всего своего творческого пути, в этом концерте пополняется мотивом раскаяния — основным

содержанием цитируемой арии из «Страстей по Матфею».

Заключение

Итак, клавирные концерты В. Ф. Баха ярко демонстрируют характерные для его творчества качества. Прежде всего, речь идёт о сочетании барочных и классических черт. Главные приметы стиля барокко в этих сочинениях — опора на риторнельную форму, развёртывание в интермедиях и обилие полифонии, использование риторических фигур в тематизме, характерные фактурные особенности, среди которых — введение партии солиста уже в первоначальном риторнеле, переключки типа эха или диалога между солистом и оркестром. Классические свойства связаны с проникновением в композиции сонатных черт (и образованием типичной для раннеклассического периода сонат-

но-ритурнельной формы), чётким членением экспозиционных построений (ритурнелей), обращением к характерным для музыки второй половины XVIII века топосам. Черта, отвечающая обоим стилям, — появление театрализованных дискуссий между *solo* и *tutti*.

Кроме того, эти сочинения ярко демонстрируют ключевое качество собственного самобытного стиля Вильгельма Фридемана — вдохновенную фантазийность, обусловленную импровизационным искусством, которым он владел в совершенстве²⁶. Это проявилось во внезапных сменах тематически-контрастных разделов, типов фактур, ритмических рисунков и размеров, экспериментах в области формообразования (в частности, в организации риторнелей как фантазийных композиций), наконец, в цитировании и изобретательном переосмыслении заимствованного материала.

ПРИЛОЖЕНИЕ SUPPLEMENT

В. Ф. Бах. Концерт *D dur* F. 41. I часть, риторнель Wilhelm Friedemann Bach. *Concerto in D major* F. 41. 1st Movement. Ritornello

²⁶ Фантазийность как важнейший принцип в творчестве В. Ф. Баха рассмотрена в статье А. Иванова [12, с. 39–40].

System 1 (measures 5-9): This system contains the first five measures of the piece. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 5 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). There are trills in measures 6 and 7, and a triplet of eighth notes in measure 8. The bass line provides a steady accompaniment.

System 2 (measures 10-13): This system contains measures 10 through 13. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line features a consistent eighth-note accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

System 3 (measures 14-18): This system contains measures 14 through 18. It includes trills (tr) in measures 15, 16, and 17. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

System 4 (measures 19-23): This system contains measures 19 through 23. It features trills (tr) in measures 20, 21, and 22. A piano (p) dynamic marking is present in measure 22. The word "Solo" is written above the piano staff in measure 20. The key signature remains one sharp (F#).

Список источников

1. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
2. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. Изд. 2-е, испр. М.: Классика-XXI, 2015. 623 с.
3. Подмазова П. Б. Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века // Музыка и время. 2017. № 12. С. 20–24.
4. Нагина Д. А. О музыкальных идеях Симфонии концертанте Es-dur В. А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого» // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2017. № 2. С. 41–61.
5. Нагина Д. А. Жанр концертной симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2019. № 3. С. 2–23.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2019-3-002-023>
6. Подмазова П. Б. Французский скрипичный концерт: монография. СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. 300 с.
7. Нагина Д. А. Концертные арии В. А. Моцарта: особенности жанра // Старинная музыка. 2013. № 2. С. 22–25.
8. Нагина Д. А. Концертная ария: история представлений о термине и жанре // Музыкаведение. 2013. № 8. С. 3–10.
9. Гервер Л. Л. Фуга для хора и ансамбля солистов в поздних мессах Йозефа Гайдна // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 1. С. 57–77.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-057-077>
10. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Postict* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 8–23. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.2.008-023>
11. Schulenberg D. The Music of Wilhelm Friedemann Bach. New York: University Rochester Press, 2010. 342 p.
12. Иванов А. И. Клавирные фантазии Вильгельма Фридемана Баха: творческий диалог с отцом // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 39–59. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-039-059>
13. Подпоринова Е. В. Концерты для двух клавиров А. Солера в аспекте исполнительской интерпретации // Аспекты исторического музыковедения. 2017. № 10. С. 224–239.
14. Soloviova O. Johann Bach's Harpsichord Concertos in the Context of the Development of Baroque Instrumental Genres // European Journal of Humanities and Social Sciences. 2020. No. 5, pp. 51–55. <https://doi.org/10.29013/EJHSS-20-5-51-55>
15. Нагина Д. А. Гайдн, Моцарт... Плейель. О соперничестве и взаимовлияниях // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 91–144.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-091-144>
16. Maliniak O., Greenberg Y. Follow the Solo: The Formal Evolution of the Concerto in the Eighteenth Century // Music Theory Spectrum. 2022. Vol. 44, Issue 2, pp. 231–259.
<https://doi.org/10.1093/mts/mtac009>

References

1. Kirillina L. V. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. III: Poetika i stilistika* [Classical Style in Music of the 18th – Early 19th Century. Part III: Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.
2. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Motsart i ego vremya* [Mozart and His Time]. 2nd ed. Moscow: Klassika-XXI, 2015. 623 p.
3. Podmazova P. B. The Genre of the Simphonie Concertante in France in the Second Half of the 18th Century. *Music and Time*. 2017. No. 12, pp. 20–24. (In Russ.)
4. Nagina D. A. About Musical Ideas of W. A. Mozart's Sinfonia Concertante in E-flat Major in the Context of "Own" and "Another's" Problem. *Contemporary Musicology*. 2017. No. 2, pp. 41–61. (In Russ.)
5. Nagina D. A. The Genre of Concert Symphony in the Works of Haydn and Mozart. *Contemporary Musicology*. 2019. No. 3, pp. 2–23. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2019-3-002-023>
6. Podmazova P. B. *Frantsuzskii skripichnyi kontsert: monografiya* [French Violin Concerto: Monograph]. St. Petersburg: Lan': PLANETA MUZYKI, 2023. 300 p.
7. Nagina D. A. Concert Arias by W. A. Mozart: Features of the Genre. *Starinnaya muzyka / Early Music Quarterly*. 2013. No. 2, pp. 22–25. (In Russ.)
8. Nagina D. A. Concert Aria: the History of Ideas about the Term and Genre. *Musicology*. 2013. No. 8, pp. 3–10. (In Russ.)
9. Gerver L. L. Fugues for Chorus and Soloist Ensemble in Joseph Haydn's Late Masses. *Contemporary Musicology*. 2021. No. 1, pp. 57–77. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-057-077>
10. Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Postict. Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 8–23. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.2.008-023>
11. Schulenberg D. *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*. New York: University Rochester Press, 2010. 342 p.
12. Ivanov A. I. Wilhelm Friedemann Bach's Clavier Fantasies: A Creative Dialogue with the Father. *Contemporary Musicology*. 2021. No. 2, pp. 39–59. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-039-059>
13. Podporinova E. V. Concertos for Two Claviers by A. Soler in the Aspect of Performing Interpretation. *Aspekty istoricheskogo muzykovedeniya* [Aspects of Historical Musicology]. 2017. No. 10, pp. 224–239. (In Russ.)
14. Soloviova O. Johann Bach's Harpsichord Concertos in the Context of the Development of Baroque Instrumental Genres. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. No. 5, pp. 51–55. <https://doi.org/10.29013/EJHSS-20-5-51-55>
15. Nagina D. A. Haydn, Mozart and Pleyel: Rivalry and Interinfluences. *Contemporary Musicology*. 2021. No. 2, pp. 91–144. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-091-144>
16. Maliniak O., Greenberg Y. Follow the Solo: The Formal Evolution of the Concerto in the Eighteenth Century. *Music Theory Spectrum*. 2022. Vol. 44, Issue 2, pp. 231–259.
<https://doi.org/10.1093/mts/mtac009>

Информация об авторах:

Д. А. Нагина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания; заместитель главного редактора журнала «Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology».

А. И. Иванов — аспирант кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных; преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, заведующий учебной частью, Детская музыкальная школа № 92 г. Москвы.

Information about the authors:

Dana A. Nagina — Cand.Sci. (Arts), Associated Professor at the Analytical Musicology Department; Deputy Editor-in-Chief of the Journal *Contemporary Musicology*.

Arseny I. Ivanov — Post-Graduate Student of the Department of Analytical Musicology, Gnesin Russian Academy of Music; Teacher of Musical and Theoretical Disciplines, Head of the Educational Department, Children's Music School No. 92, Moscow.

Поступила в редакцию / Received: 27.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.06.2024

Принята к публикации / Accepted: 20.06.2024

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 785.6

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.025-038>

EDN: DFBLCG



Необарочное концертное музицирование в произведениях российских композиторов последней четверти XX века

Мария Николаевна Останина¹, Светлана Сергеевна Гончаренко²

^{1,2}Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
г. Новосибирск, Российская Федерация

¹mariya.ostanina2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-9497-3907>

²lalumiere43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2191-3848>

Аннотация. Актуальность заявленной темы определяется значением необарочных тенденций в XX столетии как опоры на высокие гуманистические традиции, формировавшие классическое музыкальное искусство. В методологии исследования авторы опираются на теоретические положения обобщающего характера о барочных концертах, выработанные в отечественной музыкальной науке (Ю. Холопов, Н. Зейфас, С. Бакуто, С. Гончаренко и др.), а также на типологию композиционных моделей в жанре современного концерта, предложенную И. Гребневой. Используется компаративный метод, применяемый к исторически дистанцированным явлениям барокко и необарокко, а также к индивидуальным композиторским интерпретациям барочного формообразования. В статье впервые рассмотрена группа *concerti grossi*, созданных в указанный период, проведен сравнительный анализ на уровне целостной организации, трактовки оркестра и концертной формы. Систематизированы архетипические и кенотипические композиционные модели С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина и других композиторов, которые обновляют аналогичные модели XVIII века. Выявляя общее и особенное в интерпретации принципов концертного музицирования, их взаимодействие с чертами театральности и медитативно-конфликтной симфонической драматургии, авторы показывают, что *concerti grossi* 1970–1990-х годов отражают многополярность необарочной картины современного мира.

Ключевые слова: барокко, необарокко, необарочное концертное музицирование, типология жанра *concerto grosso*, архетипические и кенотипические композиционные модели

Для цитирования: Останина М. Н., Гончаренко С. С. Необарочное концертное музицирование в произведениях российских композиторов последней четверти XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 25–38.

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.025-038>

Musical Genre and Style

Original article

Neo-Baroque Concertizing in the Works by Russian Composers of the Final Quarter of the 20th Century

Maria N. Ostanina¹, Svetlana S. Goncharenko²

^{1,2}*M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
Novosibirsk, Russian Federation*

¹*mariya.ostanina2016@yandex.ru*✉, <https://orcid.org/0009-0005-9497-3907>

²*lalumiere43@mail.ru*, <https://orcid.org/0000-0003-2191-3848>

Abstract. The relevance of the stated topic is determined by the significance of neo-Baroque trends in the 20th century as a means of support for the high humanistic traditions that shaped classical musical art. In the research methodology, the authors rely on the general theoretical principles concerning the baroque concertos developed in the Russian musicological tradition (Yuri Kholopov, Natalia Zeifas, Svetlana Bakuto, Svetlana Goncharenko, etc.), as well as on the typology of compositional models in the contemporary concerto genre proposed by Irina Grebneva. A comparative method, applied to such historically distant phenomena as the baroque and neo-baroque styles, as well as to individual composers' interpretations of the baroque form-generation is used. The article examines for the first time the group of *concerti grossi* composed during this period, and carries out a comparative analysis of them on the level of an integral organization, interpretation of the orchestra and the concerto form. The archetypal and kenotypic compositional models of Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke, Rodion Shchedrin and other composers who have provided innovations to similar 18th century stylistic models are systematized. By disclosing the general and the particular aspects in the interpretation of the principles of concerto performance, their interaction with the features of theatricality and meditative-vs.-conflicting symphonic dramaturgy, the author demonstrates that the *concerti grossi* composed during the time period between the 1970s and the 1990s reflect the multipolarity of the neo-baroque perspective of the modern world.

Keywords: baroque, neo-baroque, neo-baroque concerto, typology of the *concerto grosso* genre, archetypal and kenotypic compositional models

For citation: Ostanina M. N., Goncharenko S. S. Neo-Baroque Concertizing in the Works by Russian Composers of the Final Quarter of the 20th Century. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 25–38. (In Russ.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.025-038>

Введение

Отечественные исследователи, наблюдая формообразующие процессы, протекающие в музыке XX века, поднимают проблему драматургических

возможностей метода концертирования, «основанного на тембро-интонационном сопряжении, тембровой персонификации, игровой амбивалентности и виртуозном исполнении... в диалоге оркестра

и различных инструментов»¹. Выявление ярких образцов концертного жанра постепенно приближает нас к эпицентру композиторских интересов. Объект изучения в данной статье — произведения Р. Щедрина, А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Екимовского, других композиторов, звучавшие в концертных залах России и за рубежом. Они получили признание сразу после премьеры и освещались в музыковедческой литературе². Аппеляцию к барокко авторы, как правило, подчёркивают обращением к его музыкальной стилистике, вербальными знаками в названии — указанием на жанр *concerto grosso* или конкретные сочинения.

Актуальной является проблема типологии необарочного *concerto grosso*, что предполагает дифференциацию произведений на группы, обладающие достаточно стабильными характеристиками. С точки зрения Р. Шитиковой [1; 2], современная типология жанра предполагает «аналитическую стратегию при работе с большим массивом текстов, отдельными жанровыми единицами, а также с конкретными

произведениями в аспекте установления в них общего, особенного, единичного» [2, с. 43]. Изучая общее и особенное в необарочных произведениях, мы опираемся на теоретическую концепцию И. Гребневой об архетипической и кенотипической моделях в скрипичных концертах XX века³. Архетипом цикла И. Гребнева считает трёхчастную структуру «быстро–медленно–быстро» («Б–М–Б»), которая утвердилась в творчестве А. Вивальди. Кенотипическими композиционными моделями она называет новые структуры, проникающие в жанр концерта в XX веке: крупную одночастную форму (К–1), двухчастный цикл с контрастными темпами «М–Б» (К–2), четырёхчастные по принципу «М–Б–М–Б» (К–3), «квазисимфонический» четырёхчастный цикл (К–4)⁴.

С. Гончаренко развивает идею И. Гребневой об архетипичности как устойчивой структурной данности, создающей прочную опору в музыкально-исторической традиции, и о кенотипичности как структурном свойстве, связанном

¹ Уткин А. Н. О концертном жанре и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов. Л., 1979. С. 72.

² См.: Григорьева Г. В. Музыкальная форма XX века: учебное пособие. М., 2004. 175 с.; Курленя К. М. Диффузия жанров как фактор обновления стиля в симфонической музыке Р. Щедрина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1989. 26 с.; Синельникова О. В. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 33 с.; Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. Кемерово, 2012. 311 с.; Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. М., 1990. 350 с.; Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2022. 452 с.; Холопова В. Н. София Губайдулина. Интервью Энцо Рестаньо — София Губайдулина. М., 2008. 400 с.; Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 46–68.

³ См.: Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. С. 12. В диссертации И. Гребнева впервые вводит понятия «архетипическая» и «кенотипическая композиционная модель» в жанре концерта. Она понимает архетип как модель, которая опирается на опыт исторического прошлого: барокко, классицизма и романтизма. Ему противопоставляется понятие «кенотип», выступающее как прообраз возможного или грядущего.

⁴ Там же. С. 12–13.

с поиском и обновлением в разных направлениях [3]. Она использует предложенную И. Гребневой классификацию для характеристики композиционных моделей эпохи барокко, в которых и складывается данная систематика, и сравнивает модели римской школы в *concerti grossi* ор. 6 А. Корелли с их новыми вариантами в ор. 6 Г. Ф. Генделя.

Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы показать, каким образом специфика концертирования, сложившегося в доклассический период, претворяется современными российскими авторами. Сравнительный анализ отобранных образцов проводится на нескольких уровнях: 1) предкомпозиционный слой сочинения, который определяется тембровой характеристикой оркестрового состава, поделённого на группы *tutti*, *ripieni*, солирующих инструментов — *concertino*; 2) композиционно-драматургические модели в целостной организации произведения; 3) принципы концертирования в игровом диалоге *concertino* и оркестровых групп, рельефно выявляющиеся в концертной форме высокого барокко. Если *concerto grosso* является жанровым знаком эпохи барокко, то концертная форма — её композиционным знаком⁵.

Многоуровневое изучение группы современных *concerti grossi* позволит показать черты *необарочного концертирования как особого метода музыкальной драматургии и формообразования*, связанного с преобразованием барочных принципов пространственного сопостав-

ления *spezzati* и переменности фактурных функций, действующих в условиях музыкально-языковой системы, жанровых и стилевых взаимодействий, характерных для музыки XX столетия [4].

Как и в XVIII столетии, оба класса *concerto grosso* в российской музыке существуют. Они появляются в каждое из трёх последних десятилетий XX века. Порой один композитор использует и ту, и другую модель.

Необарочный архетип

Необарочный архетип представлен следующими произведениями: Бранденбургский концерт В. Екимовского (1979), «Музыка для города Кётена» Р. Щедрина (1984), Концерт для флейты, гобоя, струнного оркестра и ударных В. Цытовича (1986), Концерт-парафраз на тему Бранденбургского концерта № 6 Г. Корчмара (1992), *Concerto grosso* № 6 А. Шнитке (1993). В них возвращается темповая симметрия и драматургическая логика трёхчастного цикла, в котором быстрые моторные крайние части обрамляют медитативную среднюю часть. От барокко сохраняется основа оркестра — струнная группа инструментов — правда, теперь это струнный квинтет: партия виолончели дублирована контрабасом (предшественник контрабаса — виолоне, использован И. С. Бахом). Ориентация на стиль Баха усматривается также в варьировании состава *concertino* и в прозрачном звучании медленных частей, где используется меньшее количество инструментов, чем в крайних.

⁵ Типология барочных концертов по их принадлежности к римской или североитальянской школе в общем виде, соответствующая принятой в настоящей статье, изложена в справочных изданиях: Concerto grosso // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М., 2001. С. 433; Hutchings A. Concerto grosso // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03093>

Типично применение концертной формы, близкой барочному прототипу по многочастной структуре, построенной на чередовании *tutti* и *solì* с характерным эффектом *spezzati* — пространственного сопоставления⁶. Она представлена у Екимовского в I и III частях, у Щедрина во всех трёх⁷, у Шнитке только в финале. Концертные формы петербургских композиторов, более вольные по трактовке, А. Шпагина называет модифицированными⁸.

Показательно сходство и различие в трактовке этой формы В. Екимовским и А. Шнитке. В обоих случаях дифференциация состава подчеркнута оформлением партитуры: *concertini* (флейта, гобой, скрипка у Екимовского, рояль и скрипка у Шнитке) отделены от основного состава — квинтета струнных. Симметрична по распределению темпов трёхчастная структура цикла с исполняемой солистами медленной частью в центре.

В быстрых частях концерта Екимовского десятитактные рефрены *tutti* воссоздают интонационно-тематическое содержание и структуру периода типа развёртывания. *Tutti* в I части отграничено от интермедий баховской каденционной формулой с трелью и предъёмом. И в I части, и в III заключительное проведение рефрена повторяет экспозиционное, создавая типичное для барочной концертной формы обрамление — *Rahmenform*. Оркестр *ripieni* звучит не прерываясь, в интермедиях краткие реплики солистов создают мелкую дробность *spezzati* (от 1 до 5 тактов). В итоге в концертное проникновение черты классического формообразования: в I часть — черты составной трёхчастной формы, в финал — двойной трёхчастной (таблица 1).

Надстраивая диссонирующие созвучия над партией цифрованного баса чембало, композитор демонстрирует

Таблица 1. В. Екимовский. Структура III части Бранденбургского концерта⁹

Table 1. Victor Ekimovsky. The Structure of the 3rd Movement of *Brandenburg Concerto*

Разделы формы	Экспозиция	Середина 1	Реприза 1	Середина 2	Реприза 2
СКФ	R	I R I R I	R	I R I R I R I	R
Концертирование	t	s t s t s	t	s t s t s t s	t
Количество тактов	10	2 2 2 2 2	5	5 4 2 1 2 5 5	10
Тональности	F	C	d	As, c, B, Es, f, d, h, G, C	F

⁶ По отношению к Щедрину это особенно подчёркивает О. Синельникова. См.: Синельникова О. В. Родион Щедрин... 311 с.

⁷ Р. Щедрин аллюзией на хор М. Глинки «Славься» в основной теме финала, озаглавленного «Маленький апофеоз», проводит актуальную и особенно близкую ему идею о родстве и преемственности двух культур, об их единстве.

⁸ См.: Шпагина А. Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1990-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 18 с.

⁹ Условные обозначения в схемах: СКФ — специальные композиционные функции (термин В. Бобровского), типичные для конкретной концертной формы; R — рефрен; I — эпизод (интермедия); t — tutti; s — solo (концертирование).

свою идею «игры в стиль»¹⁰ и, словно продолжая мысль о предвосхищении Бахом хроматической тональной системы, выбирает далёкие тональности для частей цикла *Es dur – h moll – F dur*, а также для секвенций в разработках внутри частей (см. тональный план во второй середине в таблице 1). Утрированность диссонансами придаёт действенной моторике I и III частей необычную для барокко жёсткость звучания, а их композиции и подчёркиваемый повтор типично баховских каденционных формул — упрощение и прямолинейность. Средняя часть *h moll* резко контрастирует им ностальгической мелодией солирующего гобоя. Так дистанцируется образный строй крайних быстрых частей и центральной медленной, отражая возросшую степень контрастов в объективной реальности.

Драматическая концепция *Concerto grosso № 6* А. Шнитке выделяет его среди других архетипов. Хроматизирован весь тематический материал. Тема-эпиграф I части *Andante* (такты 1–7), изложенная фортепиано, определяет трагический образный строй сочинения. Она построена на двенадцатитоновом ряде и пронизывает тематизм всех частей¹¹. На ритмическом уменьшении хроматической главной партии I части построена тема рефрена в финале¹², в котором главенствует фактурно-тембровая дробность *spezzati* в чередовании *tutti* и *solì*. Образы современного мира воплощены также благодаря включению элементов джазового концертирования (в первой части

синкопы в побочной партии, сочетание рояля и *pizzicato* контрабаса в связующей — ц. 5, 9), репетитивной техники в теме рефрена III части (хроматический полиритмический паттерн у рояля и альтов, концертирование на однотоном паттерне в ц. 18, 21–23). Принцип *spezzati* реализуется в кратких блоках *tutti* и *solo* от двух до четырёх тактов; во второй фазе они расширяются до 22 тактов (таблица 2).

В финале Шнитке «собирает» материал первых частей. Контрастное сопоставление солистов из второй части возвращается в коде, *Rahmenform* распространяется на весь цикл (таблица 2): в репризе-коде финала повторена тема-эпиграф *Andante* I части. Композитор «начинает повествование прямо с эпилога», который «является точкой наивысшего напряжения — главной опорной точкой» [5, с. 77], что придаёт III части функцию итога всего сочинения, его драматургического центра (таблица 3).

Кенотипические модели

Кенотипические модели обновляются на всех уровнях. Во-первых, индивидуализирован состав не только *concertino*, но и *ripieni*. Богатая тембровая палитра, имеющаяся в распоряжении композитора XX века, а также контрасты старинных и современных инструментов усиливают эффект пространственных сопоставлений, дробность фактуры в партии оркестра и в ансамблях. Во-вторых, не повторяется композиционный план, организация

¹⁰ Екимовский В. Автомонография. М.: Музиздат, 2008. С. 75.

¹¹ Солирующее фортепиано — инструмент, выдвинувшийся в эпоху классицизма и получивший расцвет у романтиков, — Шнитке часто использует в *Concerti grossi*, что вносит особую краску в принципы его концертирования.

¹² Приём, который восходит к романтическому принципу монотематизма.

Таблица 2. А. Шнитке. *Concerto grosso № 6*. III часть. Концертная форма

Table 2. Alfred Schnittke. *Concerto Grosso No. 6*. 3rd Movement. Concerto Form

I часть	III часть					
–	1 фаза (экспозиционный раздел)					2 фаза (разработка)
Тема-эпиграф Andante	A(R)	B	A(R)	B		A(R)
solo фп.	t (a+b+c), b – соло скр.	s	t (ансамбль скр., фп., альты)	t	s	t (a+b+c), b – анс.
7 т.	5+6+5 т.	ц. 3	ц. 6 (5 т.)	ц. 8	ц. 9	ц. 12 (5+6+4 т.)
III часть						
2 фаза				3 фаза (реприза-кода)		
B		A(R)+B	B+A		A(R)+B	Тема-эпиграф Andante
s (анс.)	t	s (анс.)	t	s (анс.)	t и s	s (анс.)
ц. 15	ц. 16	ц. 17	ц. 18	ц. 19	ц. 20	4 т. после ц. 21
						ц. 24 (5+4+3 т.)
						ц. 25 (8 т.)
						ц. 26

Таблица 3. А. Шнитке. Композиция цикла в *Concerto grosso № 6*

Table 3. Alfred Schnittke. The Construction of the Cycle of *Concerto Grosso No. 6*

Часть	Темп	Форма	Драматург. функции
I	Andante – Allegro	Сонатная с чертами вариационной	Заглавная часть
II	Adagio	Имитационная трёхчастная с серединой разработочного типа и сокращённой репризой	Лирико-драматический центр
III	Allegro vivace – Andante / Allegro vivace	Барочная концертная	Обобщающий финал

целого в каждом случае оригинальна. В-третьих, заметно преобразуется содержательный, интонационно-тематический и структурный облик концертной формы. Отобранные нами образцы типологизируются на две группы. В первую группу войдут произведения, написанные в одностанной форме (К–1 по И. Гребневой):

Концерт для двух оркестров С. Губайдулиной (1976), *Concerto grosso* О. Янченко (1981) и «Музыкальное приношение» Р. Щедрина (1983).

В Москве и Тарту на музыку Концерта С. Губайдулиной ставился балет. Сценарный план, который послужил основой музыкально-театральной драматургии,

а также выписанный в партитуре текст стихотворения А. Фета «Как нежишь ты, серебряная ночь...» определяют программу сочинения, исполняющегося в наши дни как самостоятельное инструментальное произведение¹³.

Композиция складывается из двух разделов (таблица 4), образующих сложную двухчастную форму «хореического типа»¹⁴ (с преобладанием первой части). Важную драматургическую функцию выполняет краткий Пролог симфонического оркестра с темой колоколов. *Spezzati* в концертной форме быстрой части строится на сопоставлении стилевых пластов — джазового и академического. *Tutti* представляет собой остигатный полиритмический паттерн (джаз-батарей, темпл-блоки, том-томы, хай-хет и бас-гитара). Флейты, кларнеты, валторны, струнные, являющиеся основой

симфонического оркестра, концертируют в интермедиях, выступают в качестве «оппонентов» *tutti*.

Содержанию начальной строфы стихотворения («дай мне превозмочь весь этот тлен бездушный и унылый!») соответствует первый раздел. Повторение музыки Пролога, а также мелодекламация второй строфы тремя сопрано в фонозаписи («Какая ночь! Алмазная роса / Живым огнём с огнями неба в споре, / Как океан, разверзлись небеса, / И спит земля — и теплится, как море») отмечают начало нового круга в развитии лирического сюжета — переосмысление произошедшего. Идея духовного преображения человека раскрывается к концу второго раздела, что передано в третьей строфе (о преодолении внешнего, обыденного, банального устремлённостью к высшим сферам, тайнам звёздно-

Таблица 4. С. Губайдулина. Композиция Концерта для двух оркестров

Table 4. Sofia Gubaidulina. The Construction of the *Concerto for Two Orchestras*

Раздел формы	1 раздел						2 раздел			
	Пролог	R	I	R	I	R	Пролог	I	R	Кода
СКФ Концерт./ Оркестры	s симф.	t эстр.	s симф.	t эстр.	s симф.	t эстр., симф.	s симф. – музыка; эстр. – речь	s симф.	t эстр., симф.	
Цифра	до ц. 1	ц. 1 – ц. 8	ц. 8 – ц. 9	ц. 9 – ц. 17	ц. 17 – ц. 20	ц. 20 – ц. 33	ц. 33 – ц. 37	ц. 37 – ц. 41	ц. 41 – ц. 46	посл. 7 т. в ц. 46

¹³ При восприятии слушателем, который не знаком с историей его создания, Концерт вызывает ассоциации с советскими художественными фильмами 1970-х годов.

¹⁴ Термин В. Цуккермана.

го мира) и в тональном завершении на «элегическом» (по выражению В. Холоповой) трезвучии *h moll* после алеаторно-сонористического звучания.

В двух других сочинениях — *Concerto grosso* О. Янченко и «Музыкальном приношении» Р. Щедрина — *spezzati* воплощается без участия оркестра. Функции *tutti* и *concertino* устанавливаются по фактурным признакам. Звучание органа способно представить и оркестровые, и сольные выступления. В *concertino* объединяются однородные инструменты. Янченко предпочитает ансамбли из четырёх труб и ударных, резко контрастирующие друг другу и органу, что усиливает *spezzati*. Группы трио духовых инструментов у Щедрина в известной степени родственны тембру органа — инструмента, который определяет главный аспект мемориального сочинения — философское размышление. Это способствует длению в нём сферы медитации в протяжённой двухчасовой композиции при всей динамике монтажных тембро-фактурных переключений.

Новаторская сущность концертирования у Щедрина выражается не только в специфическом составе исполнителей, преобладании медленных и умеренных темпов в длительной медитации, но также во взаимодействии концертной формы с другими формами¹⁵. Из них наиболее значимым, на наш взгляд, является один

из её дополнительных планов — рондо-соната¹⁶.

Заглавный первый раздел исполняется солирующим органом (таблица 5). Открывает сочинение аллюзия на тему «Музыкального приношения» И. С. Баха: контур мелодии остаётся тем же, но интервальное соотношение между звуками восходящего движения меняется с терцового на кварто-квинтовое и превращается в хроматизированный полифонический комплекс.

Вместе с нисходящим пентахордом он образует первый рефрен — двухэлементную главную партию рондо-сонаты. Сопоставление монограммы ВАСН с авторской монограммой SHCHED образует второй рефрен. Третьим рефреном становится ритмо-гармоническое остинато восьмьюми диссонирующих аккордов. Оно оказывается второй темой главной партии, поскольку неоднократно повторяется в первом разделе и в репризе всего сочинения. Алеаторическая аккордовая импровизация выступает в качестве четвёртого рефрена. В сравнении с рельефным тематизмом кратких рефренов продолжительные эпизоды органного прелюдирования играют роль интермедий. Таким образом, экспозиция органного тематического комплекса благодаря обратному возвращению рефренов складывается в 16-частную (!) концертную форму с чертами зеркальной симметрии.

¹⁵ Об этом см. в разделах, посвящённых данному произведению, в работах: Синельникова О. В. Родион Щедрин... С. 135; Холопова В. Н. Путь по центру... С. 118–127; Курленья К. М. Диффузия жанров... С. 20–22.

¹⁶ На сонатность в концертной форме «Музыкального приношения» впервые указала В. Холопова. См.: Холопова В. Н. Путь по центру... С. 124. Детальный анализ необарочного концертирования в каждом разделе — предмет специального исследования. В рамках статьи мы ограничиваемся краткой характеристикой первого органного соло и целостной структуры сочинения.

Таблица 5. Р. Щедрин. «Музыкальное приношение». Структура первого раздела — соло органа¹⁷
 Table 5. Rodion Shchedrin. *A Musical Offering*. The Structure of the First Section, Played by the Solo Organ

Малая концертная форма в партии солирующего органа							
<i>r1</i> (м.п.), г.п.1 (2 эл.)	I	<i>r2</i> (bach)	I	<i>r2</i> (bach+ shched)	I	<i>r3</i> (р.-г.), г.п.2	I
t	s	T	s	t	s	t	s
–	ц. 1	ц. 2	ц. 3	ц. 4	ц. 5	–	–
Малая концертная форма в партии солирующего органа (продолжение)							
<i>r3</i> (р.-г.), г.п.2	<i>r4</i> (алеат.)	I	<i>r4</i> (алеат.)	I	<i>r3</i> (р.-г.), г.п.2	I (shched)	<i>r1</i> (м.п.), г.п.1 (2 эл.)
t	t	S	t	s	t	s	t
ц. 6	ц. 7	ц. 8	ц. 9	ц. 10	33 т. до ц. 11	1 т. после ц. 12	ц. 13

Возвращение тембра органа выступает в качестве «большого рефрена» в концертной форме более высокого порядка (таблица 6). Эпизодами (интермедиями) служат поочерёдный выход на эстраду каждого трио духовых инструментов, что придаёт «Музыкальному приношению» черты инструментального театра.

В продолжительной развивающейся части концертируют все группы инструментов. Игровой диалог *spezzati* в их попеременном сопоставлении превращается в нарастание напряжённости, которое ведёт к генеральной драматической кульминации, построенной на *tutti* духовых и пассажах органа (ц. 83–84).

За трагическим обрывом в катарсической репризе-коде¹⁸, своего рода послесловии-истаивании, возвращается тематизм органного рефрена и преобразуется материал первого флейтового эпизода, который переходит к органу и звучит квартой ниже, что соответствует заключительному этапу сонатной формы. Вновь вернувшийся второй нисходящий элемент главной партии оstinатно повторяется в основной тональности в чередовании с репликами органа на угасающей звучности.

Уникальное творение Р. Щедрина, по мнению исследователей (О. Синельниковой, В. Холоповой), приобретает

¹⁷ Условные обозначения в таблице: м.п. — контуры темы музыкального приношения из одноимённого опуса И. С. Баха; *r1* — первый рефрен, первая тема главной партии; *r2* — авторские монограммы Баха (bach) и Щедрина (shched); *r3* — ритмо-гармоническое остинато (р.-г.); *r4* — алеаторическое тремоло, I — интермедии.

¹⁸ Синельникова О. В. Родион Щедрин... С. 133.

Таблица 6. Р. Щедрин. «Музыкальное приношение». Общая композиция

Table 6. Rodion Shchedrin. *A Musical Offering*. The Overall Structure

Большая концертная форма — экспозиция рондо-сонаты							
Рефрены	I	R (1)	I	R (1)	I	R (2)	
До ц. 14	ц. 14–27	ц. 28	ц. 29–36	ц. 37	ц. 38–47	ц. 47	
Орган (О), г.п.1 и г.п.2	Флейты (Фл), п.п.	О, г.п.1 (1 эл.)	Фаготы (Ф)	О, г.п.1 (2 эл.)	Тромбоны (Т), п.п.	О	
Центральный раздел — совместное концертное исполнение всех инструментов		Реприза-кода (по Синельниковой)					
		R (4)	R (1)	I	R (3)	R (1)	R (1–2)
ц. 48–73	ц. 74–84	ц. 85	ц. 86	ц. 87–92	ц. 92–100	ц. 100–113	ц. 113
Концертное исполнение всех групп инструментов	Драматическая кульминация — tutti	О	О, г.п.1 (2 эл.)	О	О, п.п. Фл, Т и Ф, г.п.2	Фл, Ф и Т, г.п.1 (2 эл.)	Фл, г.п.1 (2 эл.) О

черты, свойственные ритуалу, погружая слушателя «в особую новейшую область статических, сверхдлительных форм»¹⁹.

Многочастные кенотипы представлены *Concerti grossi* № 1–5 А. Шнитке. Все они индивидуализированы по составу инструментов, циклической драматургии. В камерных концертах (№ 1, № 3) применяется многочастный цикл, идущий от А. Корелли — из шести и пяти частей. Черты кенотипа К–4 прослеживаются в концертах № 4 и № 5, написанных для большого симфонического оркестра. Концертная форма утрачивает ведущие позиции, заглавную и итоговую роль. На первое место в цикле она поставлена только в *Concerto grosso* № 3,

но очень коротка, «лишь начата и тут же оборвана, усечена»²⁰. На втором месте она оказывается в цикле Концерта № 1 и в контрастно-составной форме № 2. Типичная для А. Корелли и Г. Ф. Генделя бинарная оппозиция темпов «М–Б» вносит в эти циклы черты К–3. В *Concerto grosso* № 4 концертная форма модулирует в форму сонатного *Allegro*²¹, а в № 5 она и вовсе отсутствует, преобразуясь в сонатную форму с применением «типов изложения и отдельных жанровых элементов» барочного концертного исполнения²².

Принцип *spezzati* усилен Шнитке средствами полистилистики, контрастами стиля высокого барокко и современных банально-шлягерных жанров. Акцен-

¹⁹ Холопова В. Н. Путь по центру... С. 119.

²⁰ Григорьева Г. В. Музыкальная форма XX века... С. 94.

²¹ Шнитке даёт сочинению второе название — Симфония № 5.

²² Григорьева Г. В. Указ. соч. С. 95.

тируя внимание на барочных адресах стилевыми цитатами (II часть *Concerto grosso* № 1), а также аллюзией на конкретные произведения²³, использованием монограммы ВАСН, композитор радикально их трансформирует. Он применяет двенадцатиступенную шкалу, кластеры, микрополифонию в сверхмногоголосии, микрохроматику, алеаторику. Барочные рефрены разрушаются, превращаются в бездейственные сонорные пятна.

Укрепляет структуру произведений А. Шнитке рефренно-ритурнельный принцип. Возвращение «больших» и «малых» ритурнелей распределено по всем частям цикла. Открывающее сочинения концертное (Концерты № 3–5) ведёт в конечном итоге к созерцанию, в Концертах № 1 и № 2 окаймляется медитацией. Благодаря медленному завершению, которое не использовалось в концертах XVIII века, необарочное концертное интегрируется в медитативно-философскую симфоническую концепцию конфликтного плана, выступая как продолжение великой гуманистической традиции барокко.

Заключение

Итак, обращение российских авторов к жанру *concerto grosso* является не только способом освоения ими жанра, внедрённого в практику первой половины XX века выдающимися творцами М. Рegerом, И. Стравинским, Б. Мартину и др. Создатели необарочных моделей утверждают художественную ценность старинного концертного при вопло-

щении актуальных идей нашего времени. Функционирование старинного концерта осуществляется в нескольких направлениях, которые градуируются по степени обновления исходных прототипов в системе современных выразительных средств следующим образом:

1) воспроизведение канона архетипической модели (инструментальный состав, трёхчастный цикл, обобщённые формулы барочного тематизма, концертная форма) дополняется привлечением жанров и стилей постбарочных исторических периодов (В. Екимовский, Р. Щедрин «Музыка для...»);

2) расширение зоны иностилевых и иножанровых включений (*Concerti grossi* № 1–3 А. Шнитке), которые оттесняют свободно трактованный барочный канон, причём последний становится одним из планов конфликтной драматургии в многочастном цикле;

3) безусловное главенство современных композиционных техник, жанрово-стилевых взаимодействий, характерных для музыки XX века, поставлено на конструктивную основу концертной формы — важнейшего композиционного знака эпохи барокко (Концерт для двух оркестров С. Губайдулиной);

4) опосредованное воплощение концертной формы, которая сочетается с отдельными знаками барочного стиля в виде концертного старинных инструментов (органа и клавесина), использования *quasi*-импровизационных фактурно-фигуративных формул, а также аллюзий на тематический материал из произведений барокко (ансамблевые

²³ Например, фигурации по звукам трезвучия *D dur* в *tutti* I части *Concerto grosso* № 2 подобны Бранденбургскому концерту № 5.

произведения О. Янченко, Р. Щедрина, *Concerti grossi* № 1 и № 3 А. Шнитке).

В рассмотренных произведениях «преобладание эвристического мышления композиторов над каноническим», связанное «с тенденцией к множественности истин, которая составила одну из особенностей мышления в XX веке»²⁴, порождает многоосновность драматургии. Сопоставление контрастных жанров и стилей от барокко до современности урав-

новешивает многоуровневое проявление полирефренного принципа. Бренности современного бытия в «диспозиции антагонистических начал» дисгармоничности противостоит «устойчивость мироздания, высшая духовность»²⁵. Таким образом, необарочные *concerti grossi* оказываются способными воплотить художественную картину мира, которая является отражением многополярной социокультурной реальности наших дней.

Список источников

1. Шитикова Р. Г. Типологический подход как основа дифференциации жанровых групп и отдельных музыкальных жанров // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2019. № 49. С. 27–35. <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.49.27.35>
2. Шитикова Р. Г. Типология как метод научного исследования музыкального жанра // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2019. № 46. С. 38–45. <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.46.38.45>
3. Гончаренко С. С. Кенотипические композиционные модели в *concerti grossi* XVIII века // Вестник КемГУКИ. 2023. № 65. С. 88–96. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2023-65-88-96>
4. Гончаренко С. С., Останина М. Н. К вопросу о понятии «необарочное концертное» // Вестник КемГУКИ. 2021. № 57. С. 98–106. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2021-57-98-106>
5. Шмакова О. В. Финал художественной композиции: структурно-содержательный аспект в исследовательской литературе // Вестник КемГУКИ. 2023. № 65. С. 74–80. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2023-65-74-80>

References

1. Shitikova R. G. Typological Approach as the Foundation for Differentiation of Genre Groups and Separate Music Genres. *Humanities and Science University Journal (Philology, Archaeology, World History, Art History)*. 2019. No. 49, pp. 27–35. (In Russ.) <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.49.27.35>

²⁴ Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80 е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 68.

²⁵ Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века. Типология жанра: дис. ... д-ра искусствоведения. Т. I. СПб., 2022. С. 123.

2. Shitikova R. G. Typology as a Music Genre Research Method. *Humanities and Science University Journal (Philology, Archaeology, World History, Art History)*. 2019. No. 46, pp. 38–45. (In Russ.) <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.46.38.45>
3. Goncharenko S. S. Kenotypic Composite Models in the *Concerti Grossi* of the 18th Century. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2023. No. 65, pp. 88–96. (In Russ.) <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2023-65-88-96>
4. Goncharenko S. S., Ostanina M. N. On the Question of the Term “Neo-Barocco Concertation”. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2021. No. 57, pp. 98–106. (In Russ.) <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2021-57-98-106>
5. Shmakova O. V. Finale Artistic Composition: Structural-Contental Aspect in the Research Literature. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2023. No. 65, pp. 74–80. (In Russ.) <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2023-65-74-80>

Информация об авторах:

М. Н. Останина — аспирант кафедры теории музыки и композиции; преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Новосибирского музыкального колледжа имени А. Ф. Мурова.

С. С. Гончаренко — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции.

Information about the authors:

Maria N. Ostanina — Post-Graduate Student at the Department of Music Theory and Composition; Teacher of Music Theoretical Disciplines at the Novosibirsk Music College named after A. F. Murov.

Svetlana S. Goncharenko — Dr.Sci. (Arts), Professor, Professor at the Department of Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 29.03.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 26.04.2024

Принята к публикации / Accepted: 29.04.2023

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 78.082.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.039-054>

EDN: DMAVWX



О стилистике Камерной симфонии Дж. К. Адамса

Елена Александровна Чурилова

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

elle.churilova@gnesis-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0009-0002-9971-3176>

Аннотация. Статья посвящена комплексному исследованию малоизученной на сегодняшний день проблемы стилистических особенностей Камерной симфонии современного американского композитора Дж. К. Адамса. Автором рассматриваются пути формирования жанра камерной симфонии, приводятся примеры его воплощения в творчестве отечественных и зарубежных композиторов XX столетия. Анализируется сходство и различие Камерной симфонии Адамса с Камерной симфонией № 1 ор. 9 А. Шёнберга: обсуждается специфика инструментовки и композиционной структуры циклов. Программность сочинений композитора получила в статье отдельное рассмотрение: сравниваются подходы романтической эпохи с поэтикой заглавий в творчестве Адамса. Отдельное внимание автор статьи уделяет тембровым и ритмическим особенностям сочинения, формообразованию. В опоре на широкий круг источников раскрывается специфика создания Камерной симфонии и взгляды Адамса на минималистский метод композиции. Устанавливается влияние минимализма на композиторский стиль Адамса. На основе анализа трёх частей цикла обосновывается мысль о том, что в Камерной симфонии Адамсу удалось соблюсти баланс между традиционными и нетрадиционными подходами к симфонической музыке.

Ключевые слова: Джон Кулидж Адамс, Арнольд Шёнберг, Камерная симфония, минимализм, постминимализм

Благодарности: Выражаю благодарность доктору искусствоведения, профессору Татьяне Владимировне Цареградской за наставничество и поддержку.

Для цитирования: Чурилова Е. А. О стилистике Камерной симфонии Дж. К. Адамса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 39–54.

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.039-054>

Musical Genre and Style

Original article

About the Style of John Coolidge Adams' *Chamber Symphony*

Elena A. Churilova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
elle.churilova@gnesin-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0009-0002-9971-3176>

Abstract. The article is devoted to a comprehensive study of the stylistic features of the *Chamber Symphony* by contemporary American composer John Coolidge Adams, a topic that is currently dwelt upon insufficiently. The author explores the paths of formation of the chamber symphony genre and provides examples of its manifestation in the works of 20th century Russian composers and those from other countries. The similarities and differences between Adams' *Chamber Symphony* and Arnold Schoenberg's *Chamber Symphony No. 1, opus 9*: the specific features of instrumentation and the compositional structure are examined. The programmatic nature of the composer's works received separate attention in the article: approaches intrinsic to the Romantic era are compared with the poetics of the titles of Adams' composition. The author of the article pays special attention to the timbral and rhythmic features of the composition as well as its formal structure. Drawing on a wide range of sources, the specificity of the creation of the *Chamber Symphony* and Adams' perspectives of the minimalist method of composition are disclosed. The influence of minimalism on Adams' compositional style is established. On the basis of the analysis of the three movements of the cycle, the idea is substantiated that in the musical material of the *Chamber Symphony*, Adams managed to maintain the balance between traditional and non-traditional approaches to symphonic music.

Keywords: John Coolidge Adams, Arnold Schoenberg, Chamber Symphony, minimalism, postminimalism

Acknowledgments: I wish to express my gratitude to the Doctor of Art History, Professor Tatiana Vladimirovna Tsaregradskaya for her mentoring and support.

For citation: Churilova E. A. About the Style of John Coolidge Adams' *Chamber Symphony*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 39–54. (In Russ.)
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.039-054>

Джон Кулидж Адамс (р. 1947) — выдающаяся фигура в кругах современного американского академического искусства. Его ранний композиторский стиль во многом опирается

на техники, свойственные минимализму¹, однако, по замечанию А. Шорниковой, «Джон Адамс, классик современной американской музыки, композитор и дирижёр, завершил эру “радикального”

¹ Минималистские черты отчётливо проявились в фортепианной композиции «Фригийские врата» (1977) («тональные центры», пульсирующие ритмы, репетитивность, циклические структуры и т. д.).

минимализма 1960 — середины 70-х годов» [1, с. 28]. С 1979 года начинается период, который можно назвать «периодом проб и ошибок», поскольку композитор довольно быстро отошёл от минимализма и устремился к гораздо более широкому кругу музыкально-выразительных средств, реализованных в сочинениях 1978–1984 годов². Стремительную эволюцию стиля можно было бы объяснить тем, что Адамс, с одной стороны, пришёл к пониманию ограниченности средств минимализма; с другой — он достаточно неожиданно обрёл фактически новую профессию, став на долгие годы одним из ведущих дирижёров мира и тем самым вступив в бесконечный диалог с музыкальными сочинениями самых разных стилей и техник.

Переходный период в композиторской карьере Адамса обозначает «Камерная симфония». В её музыкальном языке композитор активно использует хроматизмы и диссонансы, полифонию пластов в оркестре и энергичный ритм. Возникает вопрос: что стоит за сменой стиля, какова движущая сила этих преобразований?

Адамс и Шёнберг: о замысле Камерной симфонии

Адамс изначально задумывал Камерную симфонию как некую шутку, сообщая, что в его замысел входило сочинение детской пьесы, сэмплирование

голосов детей и введение их в электронно-акустическую музыкальную ткань³. На реализацию замысла повлиял случай. Изучая партитуру Камерной симфонии ор. 9 Шёнберга, композитор услышал звуки мультфильмов 1950-х годов, которые в этот момент смотрел его маленький сын. По мнению Адамса, «традиция американской музыки к мультфильмам... одновременно цветастая, виртуозная и полифоничная»⁴. Доносящиеся из соседней комнаты мелодии обладали настойчивостью и активностью, в них Адамс уловил много общего с «музыкой Шёнберга, её акробатичностью и в большой мере агрессивностью» (цит. по: [2, с. 17]). Визуальная составляющая диснеевских мультфильмов того времени, несомненно, транслирует динамику и гиперактивность персонажей⁵. Музыка сопутствует происходящему на экране, что закрепилось специальным термином *Mickey Mousing* («Микки-Маусинг»): «Анимация была идеально синхронизирована по кадрам (которые иногда повторялись), чтобы соответствовать музыке, или, наоборот, в зависимости от серии и преобладающей в ней логики иерархического разделения между изображением и звуком» [3, р. 7]. Так, «акробатичность» мультфильмов Disney и экспрессия ранних сочинений Шёнберга смешались, по словам Адамса, в «салатной центрифуге»⁶ и воплотились в его Камерной симфонии.

² Таковы, например, *Shaker Loops* («Дрожащие петли», 1978), *Common Tones in Simple Time* («Обычные звуки в простом размере», 1979), *Harmonium* («Фисгармония», 1980).

³ Adams J. *Chamber Symphony*. URL: <https://www.earbox.com/chamber-symphony/> (accessed: 26.04.2024).

⁴ Ibid.

⁵ Достаточно вспомнить «вселенную» *Looney Tunes*, включающую *The Road Runner Show* («Шоу Дорожного Бегуна»), на персонажа которого ссылается Адамс в III части Камерной симфонии.

⁶ Adams J. *Harmonielehre*. URL: <https://www.earbox.com/harmonielehre/> (accessed: 26.04.2024).

Назвав своё сочинение Камерной симфонией, Адамс вступил в заочный диалог с А. Шёнбергом и его Камерной симфонией ор. 9 (1906). Адамс вполне отдавал себе в этом отчёт: «Камерная симфония подозрительно резонирует со своей предшественницей, Камерной симфонией ор. 9 Шёнберга» (цит. по: [2, с. 17]).

Чем же сходны и различны эти два произведения? При их сравнении сразу заметим, что ор. 9 Шёнберга — одночастное сочинение, а Адамс создаёт трёхчастный цикл.

В таблице 1 представлена структура Камерной симфонии А. Шёнберга, обозначенная им самим⁷.

Таблица 1. А. Шёнберг. Камерная симфония ор. 9. Основные разделы

Table 1. Arnold Schoenberg. *Chamber Symphony opus 9*. The Main Sections

Раздел	Такты
I часть	1–27
Скерцо	28–60
Разработка	60–77
Медленная часть	77–90
Финал	90–120

В симфонии Адамса все части чётко разграничены, контрастны по отношению друг к другу, имеют свои подзаголовки. Автор даёт частям причудливые про-

граммные названия: *Mongrel Airs* («Беспородные арии»), *Aria with Walking Bass* («Ария с шагающим басом»), *Roadrunner* («Дорожный бегун»⁸). Наличие заголовков заставляет вспомнить о программном симфонизме романтического периода («Данте-симфония» Листа, его же «Фауст-симфония», «Рейнская» симфония Р. Шумана и т. д.). Однако программность Листа носит образный характер: «...композитор в нескольких строках намечает духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для этой композиции»⁹. В программности Адамса привлекают внимание его «языковые игры» [2], которые становятся основой принципа для построения композиции. Так, например, в «Беспородной арии» выявляется некоторая ирония: «беспородная» значит неопределимая в плане генезиса, что можно интерпретировать как нежелание Адамса ориентироваться на общеизвестные жанровые образцы. «Беспородность» также может трактоваться как принадлежность к «третьему пласту»¹⁰ (термин В. Дж. Конен) в музыке с определённой эстрадной (популярной) направленностью.

Инструментовка и оркестровка

Сравним *инструментальный состав* Камерных симфоний Адамса и Шёнберга (см. таблицу 2).

⁷ Bryant J. R. The Development of Schoenberg's Twelve-tone Technique from Opus Nine to Opus Twenty-Six: Master of Music Thesis. North Texas State University, 1968. P. 16.

⁸ Roadrunner — калифорнийская земляная кукушка, персонаж мультфильмов Диснея. Птица быстро бегает (способна развивать скорость до 42 км/ч), при этом крылья — короткие и слабые.

⁹ Слова Ф. Листа к Жорж Санд в «Письмах бакалавра музыки». Цит. по: Лист Ф. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 68.

¹⁰ Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.

Таблица 2. Состав оркестра в Камерных симфониях А. Шёнберга и Дж. К. Адамса
 Table 2. The Ensembles of Arnold Schoenberg's and John Coolidge Adams' *Chamber Symphonies*

Камерная симфония А. Шёнберга	Камерная симфония Дж. К. Адамса
Flute (Doubling Piccolo)	Flute (Doubling Piccolo)
Oboe	Oboe
English Horn	
Clarinet in Es	Clarinet in Es (doubling Clarinets in B and A)
Clarinet in B	
Bass Clarinet	Bass Clarinet in B (Doubling Clarinets in B)
Bassoon	Bassoon
	Contrabassoon (Doubling Bassoon)
2 Horns	Horn in F
	Trumpet in C (With both metal and fiber mutes)
	Trombon (With both metal and fiber mutes)
2 Violins	Violin
Viola	Viola
Cello	Cello
Bass	Bass
	Synthesizer (Yamaha SY77 or SY99)
	Percussion (Trap Set)

Как видно из таблицы, Адамс, в отличие от Шёнберга, не удваивает инструментальный состав — каждый из пятнадцати инструментов представлен в единственном числе¹¹. Таким образом, он применяет состав, который сегодня принято именовать «ансамблем музыки XX века»¹². Кроме того, Адамс вводит ударные инструменты, трубу и тромбон, а также, созвучно своему времени, — синтезатор.

С точки зрения *оркестровки* примечательно богатство и разнообразие

тембровых решений во всех трёх частях Камерной симфонии Адамса. Уже в первой части композитор использует около 70 «тембровых красок», создаваемых при помощи уникальных инструментальных комбинаций. В сравнении с другими частями здесь можно наиболее чётко проследить использование техники «ласточкин хвост»¹³: инструментальные линии в оркестре, отданные разным группам инструментов, наслаиваются друг на друга, а границы фраз не совпадают

¹¹ Данный принцип («всех инструментов — по одному») стал основополагающим при организации в 1990 году композитором Ю. Каспаровым при участии Э. Денисова Московского ансамбля современной музыки.

¹² См., например, состав британского камерного ансамбля *THE FIRES OF LONDON*, который первоначально назывался *PIERROT PLAYERS*.

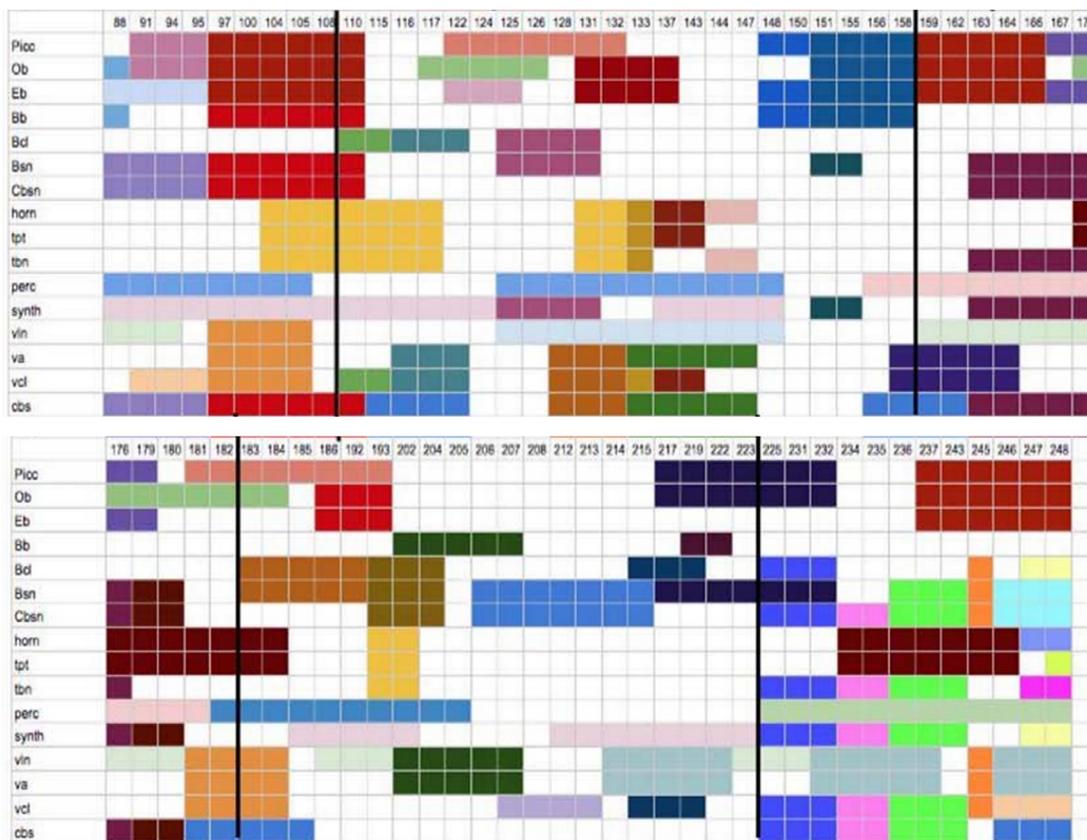
¹³ Д. Уорбертон определил данную технику следующим образом: «Плавный переход между процессами может быть осуществлён путём совмещения концовки одного с началом следующего». См.: Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music // *Intégral*. 1988. No. 2. P. 156.

во времени. Адамс пишет: «Это самая плотная полифония, которую я когда-либо писал, и исполнять эту пьесу крайне рискованно не столько из-за индивидуальных сложных партий, сколько из-за сложности достижения акустического баланса среди бесконечно конкурирующих внутренних голосов» [4, p. 171].

В достаточно непродолжительном (около 23 минут) по времени звучания сочинении экспрессивный колорит достигается чередованием моментов эмоционального напряжения и спада при помощи варьирования плотности фактуры:

обратим внимание, что наибольшая плотность достигается к концу первой части (заключительный раздел, такты 225–248), генеральные паузы полностью отсутствуют, моменты «разрядки» непродолжительны. Одновременное звучание включает до пяти инструментальных голосов.

Исследователем Дж. Кохутом была составлена инструментальная цветовая диаграмма первой части¹⁴ (ил. 1), в которой цветовым спектром (от пастельных оттенков до насыщенных) показано проведение разного музыкального материала в различных группах оркестра¹⁵.



Ил. 1. Цветовая диаграмма инструментовки первой части Камерной симфонии Дж. К. Адамса

Il. 1. Color Diagram of Instrumentation of the First Movement of John Coolidge Adams' *Chamber Symphony*

¹⁴ Kohut J. An Examination of the Formal Structure and Compositional Methods in John Adams' Chamber Symphony: PhD thesis. George Mason University Fairfax, 2016. P. 49.

¹⁵ Линии, исполняющие одинаковый материал, Кохут выделяет единым цветом. Насыщенность «цветовых пятен» зависит не столько от динамики, сколько от плотности.

Как можно видеть из диаграммы, к концу *Mongrel Airs* увеличивается количество продолжающихся слоёв, в которых инструменты исполняют одинаковый материал. Динамическое крещендо, понижающее всю часть, таким образом, поддерживается оркестровым (тембровым) крещендо, измеряемым количеством инструментов и плотностью фактуры.

Диаграмма в то же время показывает некий момент спонтанности: композитор словно стремится постоянно менять инструментальный состав в течение произведения. Такая «спонтанная» комбинаторика отражает свободу музыкального высказывания.

Формообразование

Схематично разделы первой части *Mongrel Airs* можно очертить следующим образом (см. таблицу 3).

Главным фактором определения границ между разделами является *изменение инструментального состава* — начало солирующей партии, контрастное изменение музыкального материала, включая фактуру и интонационную составляющую. Форма отдалённо напоминает сонатную благодаря наличию ярких отличающихся мотивов частей А и В и их «разработке» и трансформации в последующих разделах. Однако на слух это взаимодействие между разделами практически

неотличимо, чётких границ в музыке не возникает; в этом случае уместно говорить о секционной форме типа развёртывания, в которой материал одной секции «цепляется» за материал другой, образуя новое сочетание.

Самый первый звук в части — удар в коровий колокольчик (cowbell), предшествующий, вероятно, наиболее резкому диссонансу из написанных Адамсом до момента создания Камерной симфонии. Коровий колокольчик (перкуссия) поддерживает постоянный ровный ритм на протяжении раздела А. Темп быстрый: ♩ = 120–124.

Тематический материал первого раздела варьируется Адамсом гармонически и контрапунктически. К примеру, мотив в солирующей партии кларнета (такт 16) в дальнейшем разрабатывается группой духовых инструментов (такт 82). Характерными чертами этого мотива являются две ноты *legato*, шестнадцатая *staccato* и скачок с нисходящим движением *legato* (пример № 1). В разработке сохраняются элементы этого мотива (пример № 2).

Пример № 1

Дж. К. Адамс. Камерная симфония.
I часть, т. 17–19

Example No. 1

John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*.
1st Movement, mm. 17–19



Таблица 3. Дж. К. Адамс. Камерная симфония. Форма I части

Table 3. John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. The Form of the 1st Movement

А	В	Разработка ₁	Разработка ₂	Заключительный раздел	Интерлюдия	Заключительный раздел
такты 1–49	такты 49–82	такты 82–110	такты 110–158	такты 159–182	такты 182–223	такты 223–248

Пример № 2
Example No. 2

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. I часть, т. 82–85
John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. 1st Movement, mm. 82–85

The image shows a musical score for four instruments: Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. in E \flat), and Clarinet in B-flat (Cl. in B \flat). The Piccolo part is mostly silent, with a 'to Fl.' instruction. The Oboe and Clarinet in E-flat parts play a melodic line with eighth notes and slurs, marked with *mf*. The Clarinet in B-flat part plays a 'Walking bass' line with eighth notes, also marked with *mf*. Red boxes highlight specific melodic phrases in the Oboe and Clarinet in E-flat parts, and the bass line in the Clarinet in B-flat part.

Вторая часть, подобно законам классического трёхчастного концерта, медленная: $\text{♩} = 62$. Форму второй части «Арии» можно представить следующим образом (см. таблицу 4).

Форма этой части поддается делению, главным образом, благодаря небольшим цезурам в моментах, когда остаётся лишь басовая линия в оркестре. Секции А, А₁, А₂, А₃ объединяет в первую очередь общий интонационный материал и инструментальное решение. Кроме того, каждая секция начинается солирующей партией: в частях «А» соло проходит у тромбона. Условно определим форму как секционную, с отсылками к многочастной с репризным замыканием, а также вариационной форме.

Благодаря «шагающему басу»¹⁶ «Ария» резонирует с образцами эпохи барокко. Мелодия и басовая партия здесь — почти равноценные по значимости компоненты. Начало части содержит наиболее важный музыкальный материал, связывающий между собой остальные элементы «Арии» (пример № 3).

Первыми вступают три самых низких голоса — фагот, тромбон и контрабас. Солирующий тромбон опирается на гаммообразную мелодию, которая затем продолжается в партии трубы (с такта 9), гобоя (с такта 18), флейты пикколо (с такта 33), под непрерывный поток восьмых нот, звучащих сначала в унисон у фагота и контрабаса, затем у виолончели и контрабаса, затем в партии контрабаса и т. д.

Таблица 4. Дж. К. Адамс. Камерная симфония. Форма II части

Table 4. John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. The Form of the 2nd Movement

А	В	С	А ₁	А ₂	А ₃
такты 1–32	такты 33–54	такты 55–79	такты 80–113	такты 114–146	такты 147–175

¹⁶ Варианты перевода Walking bass: «блуждающий бас», «шагающий бас».

Пример № 3
Example No. 3

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. II часть, т. 1–5
John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. 2nd Movement, mm. 1–5

Имитационной техникой это явление назвать нельзя по причине отсутствия общей узнаваемой мелодической формулы. Имитационность здесь отчасти проявляется в фактурном плане, ритмическом и динамическом. «Шагающий бас» также напоминает о джазовой музыке. (К слову, как отмечает Т. Цареградская, «Адамс — композитор академического направления, серьёзной музыки, пронизанной, однако, влиянием поп-культуры, джаза, рока» [5, с. 71]). Две центральные структуры (мелодия и бас) обрамлены богатой изобретательной оркестровкой.

В отношении оркестровки вторая часть Камерной симфонии проще окружающих её разделов, здесь меньше вариаций инструментальных комбинаций, при этом мастерское сочетание контрастных фактур способствует непрерывности развития музыкальной мысли. Баланс между разделами формы скорее напоминает о классических сочинениях, нежели о музыке конца XX века.

Третья часть *Roadrunner* («Дорожный бегун») наиболее подвижная ($\text{♩} = 152$) и энергичная во всей партитуре. Как и в первой части, здесь наблюдается практически постоянное взаимодействие оркестрового ансамбля.

Часть включает в себя семь разделов (см. таблицу 5).

Форма третьей части также секционная; мотивная общность и инструментальное исполнение разграничивают разделы. Прослеживаются признаки рондо с эпизодом в трёхчастной форме (С – С₁ – С). Колорит части определяется постоянными тембровыми сдвигами. Во второй половине раздела А басовая линия поддерживает триольный ритм, установленный синтезатором. В разделе В мелодическая линия трубы удлиняется посредством укрупнения длительностей и изменений ритмического рисунка, а басовая партия меняет регистр. Раздел С наиболее примечателен с точки зрения метрической организации. Композитор

Таблица 5. Дж. К. Адамс. Камерная симфония. Форма III части

Table 5. John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. The Form of the 3rd Movement

A	B	A	C	C ₁	C	A
такты 1–60	такты 60–82	такты 82–105	такты 106–132	такты 132–160	такты 160–182	такты 182–215

предполагает метр 6/8, отличный от установленного (3/4). По замечанию Дж. Кохута, «...как и в начале, подразумеваемый размер эфемерен, а выписанный размер имеет логический смысл в большом объеме раздела»¹⁷. Триоли заменяются шестнадцатыми длительностями в такте 167 (пример № 4).

Мелодия часто проходит как бы между долей. Задача Адамса, похоже, состояла

в том, чтобы «убрать» сильные и относительно сильные доли.

Стилистика

На своём официальном сайте Адамс указал, что на Камерную симфонию повлияли такие сочинения, как «Октет» и «История Солдата» И. Стравинского, «Сотворение мира» Д. Мийо и *Kammermusik* П. Хиндемита¹⁸. Однако

Пример № 4
Example No. 4

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. III часть, ц. 15
John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. 3rd Movement, reh. 15

The image displays two excerpts from a musical score. The top excerpt, labeled '15', shows measures 15-18. The Clarinet in A part features a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) marked 'pp'. The Bassoon, Cello, Synthetizer, and Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violin part has a triplet of eighth notes. The bottom excerpt, labeled '8', shows measures 8-11. The Clarinet in A part features a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) marked 'mp'. The Bassoon, Cello, Synthetizer, and Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violin part has a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'pesante', 'f', 'pp', 'mp', and 'sfz', and a tempo change instruction 'Begin gradual return to Tempo I'.

¹⁷ Kohut J. Op. cit. P. 59.

¹⁸ Adams J. John Adams on the *Chamber Symphony*. URL: <https://www.earbox.com/chamber-symphony/> (accessed: 26.04.2024).

эти сочинения необходимо рассматривать скорее как область вдохновения, нежели как материал для цитирования. Впрочем, прямую отсылку к первой вариации из второй части «Октета» Стравинского можно увидеть во второй части «Камерной симфонии». Обращение Адамса к «Октету» не случайно: И. Стравинский отмечал, что в его сочинении «основу композиции составляет процесс изменения плотности и объёма звучащей массы

инструментов»¹⁹. Тот же принцип обнаруживается в Камерной симфонии Адамса.

Сходство в сочинениях Адамса и Стравинского образуют, прежде всего, фактурные элементы. Отметим мотивы с нисходящим поступенным движением тридцатьвторыми длительностями: в обоих случаях мотивы проходят в партиях духовых инструментов, содержат схожие штрихи (*legato – staccato*) (примеры № 5, 6).

Пример № 5 И. Стравинский. Октет для духовых инструментов. II часть, ц. 27, т. 1–2
 Example No. 5 Igor Stravinsky. *Octet for Wind Instruments*. 2nd Movement, reh. 27, mm. 1–2

The musical score for Example No. 5 shows six staves for wind instruments. The Flute (Fl.) and Clarinet in Si b (Cl. in Si b) parts play a descending stepwise melody with thirty-second notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The I and II Bassoon (Fag.) parts play a rhythmic accompaniment of thirty-second notes. The Trumpet in D (Tr.) and Horn in La (II in La) parts play a descending stepwise melody, also marked with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into two measures, with a rehearsal mark at the beginning of the first measure.

Пример № 6 Дж. К. Адамс. Камерная симфония. II часть, т. 90–91
 Example No. 6 John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*. 2nd Movement, mm. 90–91

The musical score for Example No. 6 shows six staves for woodwind instruments. The Piccolo (Picc.) and Oboe (Ob.) parts play a descending stepwise melody with thirty-second notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet in A (Cl. in A.) and Bass Clarinet in B b (Bass Cl. in B b) parts play a rhythmic accompaniment of thirty-second notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The two Bassoon (Bsn. 1 and Bsn. 2) parts play a descending stepwise melody, also marked with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into two measures, with a rehearsal mark at the beginning of the first measure.

¹⁹ Цит. по: История искусства музыкального театра. Избранные лекции: учебное пособие / сост. В. Л. Маковкина. Екатеринбург: ЕГТИ, 2021. С. 24.

Музыка композитора, как правило, определяется исследователями как минималистская или постминималистская²⁰, при этом в интервью Адамс называет себя композитором «постстиля» [6, с. 45]. Свой подход Адамс обосновывает следующим образом: «Я люблю минимализм, но чувствую, что он слишком монотонный эмоционально, и в моей собственной музыке я хотел создать язык, способный к подвижной эмоциональной жизни чувств... и на протяжении многих лет я пытался развивать более разнообразный гармонический язык» (цит. по: [там же]). Адамс идёт по пути отхода от минимализма, поэтому Камерная симфония эпизодически содержит лишь отдельные признаки этого направления (повторения, пульсации, континуальный тип изложения материала) и является переломным сочинением в эволюции композиторского стиля Адамса. Говоря об этой эволюции, Р. Л. Буркхардт заключает: «Поздний стиль Адамса преобразует строгий минимализм, сочетая его с традиционными западными классическими композиционными элементами, а также популярными американскими идиомами»²¹. Таким образом, Камерная симфония представляет собой некий поворотный момент в творчестве композитора.

Каким образом «новый стиль» Адамса вписывается в композиторскую эволюцию? Это уже не минимализм, а что-то

иное, где приёмы техники минимализма имеют значение, но не являются центральными. Так, Дж. Кохут замечает: «Камерная симфония является аномалией в творчестве Адамса, Адамс — аномалия в среде композиторов-минималистов»²². Действительно, минимализм раннего стиля Адамса не является самоцелью творческого метода композитора. Как можно видеть в рассматриваемой симфонии, автор свободно комбинирует приёмы минимализма с другими техниками, что свидетельствует о постминималистической направленности его творчества. По замечанию Ван Дунпина, именно «понятие постминимализма в музыке изначально ассоциировалось с творчеством Джона Адамса и было применено для описания его эклектичного стиля, в котором аскетичный минимализм сменяется, по выражению Р. Шварца, “романтической страстностью”»: “можно справедливо заметить, что в музыке Адамса минимализм становится лишь одним из стилей среди прочих”» [7, с. 23].

Адамс обращается к формам, в которых обнаруживаются признаки традиционных конструкций: сонатное аллегро, рондо и вариации. Следование традициям классической эпохи выявляется уже в первой части: разработка музыкального материала выстраивается композитором сообразно романтической традиции, отсылая к творчеству И. Брамса. При этом прочные связи

²⁰ См.: Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2011. 457 с.; Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.; Pellegrino C. A. Formalist Analysis in the Context of Postmodern Aesthetics: The Music of John Adams as a Case Study: PhD thesis. Yale University, 1999; Sanchez-Behar A. Counterpoint and Polyphony in Recent Instrumental Works of John Adams: PhD thesis. Florida State University, 2007. 153 p.

²¹ Цит. по: Kohut J. Op. cit. P. 7.

²² Ibid. P. 3.

со стилистикой минимализма также заметны. Например, в *Mongrel Airs* в партии скрипки (такты 4–18) повторения звуков *e*, *es*, *d* превышают количество, допустимое вне минималистической композиции (пример № 7).

Также здесь присутствует небольшое хроматическое варьирование: 2 звука (*e-es*) — 3 звука (*e-es-d*) — 4 звука (*fis-e-es-d*), используемое Адамсом, чтобы расширить материал мотивного ядра.

Другой подобный пример обнаруживается в третьей части в партии скрипки, мелодия которой сосредоточена вокруг *g* с ведущим тоном *fis*. Здесь также применяется приём микроварьирования. Используемые композитором последовательности отчасти схожи с паттерном, так как присутствует переритмизация, при

этом изменения звуков незначительны, что указывает на наличие повторяемой с минимальными изменениями структуры. Важно отметить, что именно кратким паттернам отдавали предпочтение американские минималисты. Таким образом, минималистское использование повторений в этом примере выходит за рамки классической корректности (пример № 8).

Минималистские тенденции раскрываются в мелких деталях мелодических линий и наложениях пластов друг на друга, постоянстве повторений и единстве ритмической пульсации, изменениях и вариациях внутри повторяющихся фигур, симметрии в области интервалов, мелодических линий и гармонических решений.

Пример № 7

Example No. 7

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. I часть, т. 90–94

John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*, 1st Movement, mm. 90–94

Пример № 8

Example No. 8

Дж. К. Адамс. Камерная симфония. III часть, т. 16–19

John Coolidge Adams. *Chamber Symphony*, 3rd Movement, mm. 16–19

Жанр камерной симфонии

Жанр камерной симфонии (нем. *Kammersinfonia*; итал. *sinfonia da camera*) стал одним из наиболее значимых музыкальных жанров XX века, при этом его истоки уходят глубоко в историю музыкального искусства. Для камерной симфонии характерны сокращённый состав оркестра, уменьшение количества частей (вплоть до одночастных произведений), укороченная, в сравнении с классической симфонией, продолжительность звучания. Примеры камерных симфоний встречаются в творчестве Ф. Шрекера (1916), М. Лаброки (1925), Х. Эйслера (1940), к жанру камерной симфонии приближаются такие симфонические произведения, как двухчастная Симфония для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы и струнных ор. 21 А. Веберна (1928), Шесть маленьких симфоний Д. Мийо (1917–1923) и др. Так что А. Шёнберг, создавший в 1906 году свою Первую камерную симфонию, явился родоначальником этого жанра.

Большой вклад в развитие камерной симфонии внесли русские композиторы во второй половине XX века. Выделяются две Камерные симфонии Н. Каретникова (1968, 1994), в которых композитор отдаёт предпочтение додекафонной технике (например, в Камерной симфонии № 1 используется пуантилистическая фактура, в которой ячейки додекафонной серии образуют своего рода «тембровые мело-

дии»). Две яркие Камерные симфонии написаны Э. Денисовым (1983, 1994). В первой из них примечательно введение нехарактерного для жанра элемента концертирования. Сочинение *Confessiones* («Исповеди», 1979) Н. Корндорфа носит жанровое обозначение «Симфония для камерного оркестра».

Камерная симфония Адамса — это явная дань уважения одноимённому произведению Шёнберга. Однако отношение к Шёнбергу у Адамса весьма неоднозначное. С одной стороны, Адамс признаёт традиции нововенца на уровне эстетических позиций и трактовки миссии художника. С другой стороны, он выступает как оппонент в отношении технических композиционных средств, так как отказывается от серийности и обращается к творчеству мастеров «тонального» столетия, таких как Я. Сибелиус, К. Дебюсси, Г. Малер, А. Брукнер²³. Важно отметить и то влияние, которое музыка Дж. Адамса оказала на композиторов-современников, части из которых, как отмечает А. Кузнецов, Адамс помог «нащупать новое творческое направление, где жёсткость стиля смягчается и музыка становится доступной для более широкого круга слушателей»²⁴.

Многие из композиционных идей, представленных в Камерной симфонии, включая обращение к минималистской технике, в значительной степени являются реакцией на сериализм и изображение

²³ Адамс также обвиняет двенадцатитоновый метод в потере аудитории классической музыки: «С уходом композиторов от тональной гармонии и регулярного пульса было потеряно что-то чрезвычайно мощное. В том числе была потеряна аудитория». Цит. по: Steinberg M. *Nixon in China* // The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer. New Jersey: Amadeus Press, 2006. P. 113.

²⁴ Кузнецов А. Г. Из истории американской музыки: классика, джаз: учебное пособие. Изд. 4-е, стер. СПб.: Планета музыки, 2021. С. 103.

«композитора как учёного». Стилиевая эволюция и усложнение музыкального языка, на наш взгляд, говорят о движении в сторону постминимализма.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Шорникова А. В. Художественное и документальное в современном музыкальном театре (на примере творчества Джона Адамса и Стива Райха) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 26–33. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004>
2. Цареградская Т. В. «Языковые» и прочие игры Джона Адамса // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 1. С. 9–25. https://doi.org/10.48201/22263330_2023_41_9
3. Golding D. Finding Untitled Goose Game's Dynamic Music in the World of Silent Cinema // Journal of Sound and Music in Games. 2021. No. 2, pp. 1–16. <https://doi.org/10.1525/jsmg.2021.2.1.1>
4. Adams J. *Hallelujah Junction: Composing an American Life*. London: Faber & Faber, 2011. 340 p.
5. Цареградская Т. В. «Сити Нуар» Джона Адамса: опыт интерпретации // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 68–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>
6. Давлетшин И. А. «Никсон в Китае» Джона Адамса как образец минимализма в опере // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Казань, 3 апреля 2019 года / сост. Ю. С. Карпов, В. И. Яковлев. Казань, 2020. Вып. 12. С. 44–49.
7. Ван Дунпин. Оперная трилогия Джона Адамса «Никсон в Китае» — «Смерть Клингхоффера» — «Доктор Атом» в контексте музыкального театра эпохи постминимализма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2022. 162 с.

References

1. Shornikova A. V. Artistic and Documentary Practices in Contemporary Music Theatre (on the Example of John Adams and Steve Reich's Works). *South-Russian Musical Anthology*. 2019. No. 4, pp. 26–33. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14004>
2. Tsaregradskaya T. V. Language and Other Games of John Adams. *Music. Art, Research, Practice*. 2023. No. 1, pp. 9–25. (In Russ.) https://doi.org/10.48201/22263330_2023_41_9
3. Golding D. Finding Untitled Goose Game's Dynamic Music in the World of Silent Cinema. *Journal of Sound and Music in Games*. 2021. No. 2, pp. 1–16. <https://doi.org/10.1525/jsmg.2021.2.1.1>
4. Adams J. *Hallelujah Junction: Composing an American Life*. London: Faber & Faber, 2011. 340 p.
5. Tsaregradskaya T. V. *City Noir* by John Adams: a Way to Interpretation. *Contemporary Musicology*. 2023. No. 4, pp. 68–103. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103>
6. Davletshin I. A. “Nikson v Kitae” Dzhona Adamsa kak obrazets minimalizma v opere [Nixon in China by John Adams as an Example of Minimalism in Opera]. *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost': materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Kazan', 3 aprelya 2019 goda* [Actual Problems of Musical and Performing Arts: History and Modernity: Materials of the International Scientific and Practical Conference. Kazan, April 3, 2019]. Kazan, 2020. Issue 12, pp. 44–49.

7. Wang Dongping. *Opernaya trilogiya Dzhona Adamsa "Nikson v Kitae" — "Smert' Klingkhoffera" — "Doktor Atom" v kontekste muzykal'nogo teatra epokhi postminimalizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [John Adams Opera Trilogy "Nixon in China" — "Death of Klinghoffer" — "Doctor Atomic" in the Context of Musical Theater of the Postminimalism Era: Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts): 17.00.02]*. Novosibirsk, 2022. 162 p.

Информация об авторе:

Е. А. Чурилова — аспирант кафедры аналитического музыкознания.

Information about author:

Elena A. Churilova — Post-Graduate Student at the Department of Analytical Musicology.

Поступила в редакцию / Received: 23.04.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 23.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 24.05.2024

Research article

UDC 782.1/6

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.055-068>

EDN: HDDSXX



Venice and Opera in the 18th Century*

Irina P. Susidko^{1,2}

¹*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
i.susidko@gnesin-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>*

²*State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation*

Abstract. The author of the article disputes the established opinion according to which the great tradition of 17th century Venetian opera lost its significance in the European musical theater a century later. Emphasis is made of the vanguard role of opera in Venice in the first half of the 18th century, which has been marked by a set of phenomena. They include: the birth of heroic opera, the base of which was the Teatro San Giovanni Crisostomo; the stake on virtuoso singers made by the Teatro San Cassiano; the productions of comic intermezzi initiated by the Teatro Can Cassiano; and the creation of the genre of *opera buffa* with the participation of the great Venetian comic dramatist Carlo Goldoni. A number of reasons that stipulated the leading role of Venice in the history of the development of opera is highlighted. They are connected with the emergence of accessible music theaters, which became magnets for the general public and which provided for a flourishing of the art of the theater; with the creation of a specific artistic milieu that exerted an influence on the art of decoration. A considerable amount of contribution in the creation of the fertile ground for the development of opera in Venice was made by the theatrical element, which determined the ways of living of the city dwellers and the out-of-town visitors during the period of the carnival, as well as the Venetian academies, the walls of which held unfolding disputes about opera. The intensive development of Venetian opera in the 18th century was also enhanced by the preparation of singers who mastered the new style of vocal performance.

Keywords: Venetian opera, Italian opera in Russia, art of the Settecento, opera librettos, accessible musical theaters, comic intermezzo

For citation: Susidko I. P. Venice and Opera in the 18th Century. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 55–68. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.055-068>

* The article was prepared for the International Scholarly Conference “Music Scholarship in the 21st Century: Paths and Searches,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on October 14–17, 2014 with the financial support of the Russian Humanitarian Scholarly Foundation (RHSF), project No. 14-04-00206.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Irina P. Susidko, 2024

Музыкальный театр

Научная статья

Венеция и опера в XVIII веке**

Ирина Петровна Сусидко^{1,2}

¹Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,

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

²Государственный институт искусствознания, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация. Автор статьи оспаривает устоявшееся мнение, согласно которому великая традиция венецианской оперы XVII века утратила своё значение в европейском музыкальном театре столетие спустя. Подчёркивается авангардная роль оперы Венеции в первой половине XVIII века, обозначенная рядом явлений. К ним относятся: рождение героической оперы, плацдармом которой стал театр Сан Джованни Кризостомо; ставка на певцов-виртуозов, сделанная театром Сан Кассьяно; постановки комических интермеццо, инициированные театром Сан Кассьяно; создание жанра оперы *buffa* с участием великого венецианского комедиографа Карло Гольдони. Выделяется ряд причин, обусловивших ведущую роль Венеции в истории развития оперы. Они связываются с возникновением общедоступных музыкальных театров, ставших магнитом для широкой публики и обеспечивших расцвет театрального дела; с созданием специфической художественной среды, оказавшей влияние на декорационное искусство. Свой вклад в подготовку плодородной почвы для развития оперы в Венеции внесли театральность, определявшая образ жизни горожан и приезжих в период карнавала, а также венецианские академии, в стенах которых разворачивались диспуты об опере. Интенсивному развитию венецианского театра в XVIII веке способствовала и подготовка певцов, осваивавших новый стиль вокального исполнительства.

Ключевые слова: венецианская опера, итальянская опера в России, искусство сеттеченто, оперные либретто, общедоступный музыкальный театр, комические интермеццо

Для цитирования: Сусидко И. П. Венеция и опера в XVIII веке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 55–68. (На англ. яз.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.055-068>

** Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 14–17 октября 2014 года при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 14-04-00206.

Introduction

It is well-known that Venetian opera played the leading role in 17th century European musical theater. For a long time, the opinion according to which this great tradition lost its significance a century later, having conceded the position of the leader to the Neapolitan opera, was considered to be similarly conventional. This opinion, which hearkened back to the works of authoritative early 20th century scholars — Hermann Kretschmar and Hermann Abert, is presently in need of revision. Research works of the latest decades, as well as the sources that have become accessible, have made us evaluate anew what happened with the Venetian tradition during an era that may legitimately be called the golden age of Italian opera.

It is the main lines of such a reevaluation is what there is an urge to trace in this article. A small review published on March 15, 1729 in the newspaper *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [*St. Petersburg News*] may be considered to be a point of departure for this: “From Venice on February 19. The musical singing production with the title of *The Recognized Semiramis*, which is demonstrated at the San Crisostomo, is confirmed by everybody. Praise is also bestowed on the comedy *Stregoneria* [*Sorcery. — I. S.*], which shall be performed at the San Samuele comic theater 16 evenings later.” [1, p. 112] This article became one of the very first reviews of the opera that reached Russia. The preserved published libretto makes it possible to establish precisely, what kind of “singing play” was

being discussed. It was Nicolo Porpora’s opera *Semiramide Reconsciuta* set to Pietro Metastasio’s libretto.¹

The theater enjoyed great success primarily because of the phenomenal assemblage of performers. The part of the *primo uomo* was performed by the celebrated castrato Nicolò Grimaldi (1768–1845), one of Handel’s favorite singers. He was already close to the end of his career, but still astounded his audiences with his outstanding dramatic mastery. The part of the *prima donna* was sung by the popular soprano singer Lucia Facchinelli, who frequently performed together with Grimaldi. But the chief singer in the cast, of course, turned out to be Carlo Broschi, the legendary Farinelli (1705–1782), who at that time was at the prime of his fame. The libretto also mentions the famous artists-decorators Giuseppe and Domenico Valeriani, who created the stage settings for the performance. 13 years later, Giuseppe Valeriani would become the court artist of Russian Empress Elizaveta Petrovna and would decorate a large quantity of interiors in the Winter Palace. However, not a word was mentioned about the singers, the composer and the librettists, nor about the decorators in the St. Petersburg article. And still, this brief and unemotional review presents in itself an interesting historical document and provides the impulse for a discussion of the essence of Venetian opera and its specific features, about what place in the history of musical theater it assumed in the 18th century.

The anonymous St. Petersburg-based correspondent mentioned two Venetian

¹ See: Sartori C. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 6 vol.* Cuneo, 1990–1994. Vol. 5. P. 180.

theaters — San Giovanni Crisostomo and San Samuele. Both of them belonged to the distinguished Venetian Grimani family.² The first, Teatro San Giovanni Crisostomo, beginning with 1678, the year it was opened, and up to the middle of the 18th century, was the largest and most splendid theater in Venice. The magnificent building, which was described with enthusiasm by the French newspaper *Mercure Galant* (*Galant Mercury*) in 1683, possessed five tiers, on which 184 loges were situated, and a enormous stage (almost 26 meters deep and about 19.3 meters wide).³ The second, Teatro San Samuele, was opened almost a quarter of a century prior to that, in 1655. Unlike the Teatro San Giovanni Crisostomo, here in the 18th century operas and dramatic comedies were staged, one of which — *Stregoneria* (*Sorcery*) — was mentioned in the St. Petersburg review.

Two out of the five Venetian theaters that in 1729 presented theatrical performances were mentioned, — a fact meriting attention. No other European city at that time possessed such a great quantity of theaters. Just as it was before, in the 17th century, the city on the Lagoon remained the primary recipient of opera productions. In the 1720s about 18–20 new compositions were staged there annually — a number incredible even for a contemporary megapolis. It did not fit in any way the perception of a loss by Venetian opera of its crucial positions. But did Venice preserve its leadership in the ideal and artistic spheres?

Venetian opera reigned supreme on European stages up to the end of the 17th century. At the turn of the new century the state of affairs changed. Musical tragicomedies with fanciful plots and luxuriant decorations and stage effects started to be perceived as old-fashioned, and it no longer suited either the experts, who were turned off by its baroque “mannerism” and pomposity, or the public, who was expecting something novel — not only new compositions, but also new theatrical ideas. The latter could be drawn from French classical dramaturgy, which set the style in European dramatic theater, it was possible to lend an ear to the criticism of Venetian opera on the part of the intellectuals and literati from Rome, who joined together towards the close of the 17th century into the academy “Arcadia,” or it was possible to suggest one’s own solutions.

What was the path that Venice chose? The crisis that its opera tradition went through at the turn of the centuries revealed a special quality that, in all likelihood, determined its role in the musical theater of the first half of the 17th century — namely, its vanguard character. I wish to enumerate all the new aspects that Venetian opera offered, which at that time held the status of experiments — at times, more successful, and at other times, less so, — and in what in many ways determined the paths of development of the operatic art of the Settecento.

² According to the Venetian tradition, the theaters were always named after the names of the church parishes in which they were situated.

³ See: Termini O. A. *Carlo Francesco Pollarolo: His Life, Time and Music with Emphasis on the Opéras*. PhD thesis. Un. of Southern California, 1970. P. 242.

The Birth of New Genres

The first thing we should do justice to is the *birth of heroic opera in Venice*.⁴ At present, it is difficult to evaluate the level of risk taken by the creators of a new genre. The names of the innovators of that period are known at the present time only to opera historians, but their role turned out to be decisive. They are the Northern Italian librettists Domenico David, Girolamo Frigimelica Roberti, Francesco Silvani, Antonio Salvi, Agostino Piovene and, finally, Apostolo Zeno, who possessed the reputation of being the Italian Corneille. The main foothold of the first reform of theater in the history of musical theater turned out to be the Teatro San Giovanni Crisostomo, about which the report at the *Sankt-Peterburgskie vedomosti* was published. Here for the first time the public was offered an opera in which the action was fully concentrated on a serious dramatic storyline. There were no farcical scenes meant to entertain the audience, as they did in the old Venetian tragicomedies, no stage miracles,

illusions or fantastic transformations. A small cohort of poets began writing librettos in the image and semblance of Corneille's and Racine's plays, [2, p. 201–216]⁵ or, even to a greater extreme — in the manner of the ancient Greek tragedies.

Frigimelica Roberti (1653–1732), a Paduan count, labeled his five libretto, created in the 1690, straight ahead as tragedies, even though they all had happy outcomes. In full correspondence with Aristotle's poetics, he considered tragedy to be the highest genre of the art of poetry, and its aim — to bring people pleasure by means of commiseration.⁶ The poet insisted on observing Aristotle's unities, which were perceived by him — in blatant contradiction with the strongly enrooted practice of opera — as the natural and reasonable rules for leading theatrical action. He never tired of turning to this question, time and again, in the introductions to his “musical tragedies,” diplomatically expressing the hope that his ideas would find resonance particularly in Venice, where, unlike all of Italy, “good taste” reigned in dramatic poetry.⁷

⁴ The term “heroic opera” used to indicate the genre of serious opera that appeared in the early 18th century was applied by Pietro Weiss in a chapter meant for the first volume of the six-volume *History of Italian Opera* — a project carried out under the guidance of Giorgio Pestelli and Lorenzo Bianconi. Three of the volumes (4–6) were published in 1987–1988 in Italian (published by the EDT/Musica publishing house), and subsequently translated into German (published by Laaber), French (published by Margada) and English (published by the University of Chicago Press); Volumes 1–3 have remained unpublished up to now. The chapter written by Weiss was published as a separate edition in 2013: Weiss P. *L'opera italiana nel '700*. A cura di R. Mellace. Roma: Astrolabio, 2013. The term “Venetian heroic opera” was brought in the first volume of his monograph devoted to eighteenth-century Italian opera, for the identification of the genre that preceded the Neapolitan opera seria and had significant differences: Lutsker P. V., Susidko I. P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Chast' 1. Pod znakom Arkadii [Italian Opera of the 18th Century. Part. 1. Under the Sign of Arcadia]*. Moscow: State Institute for Art Studies, 1998. 440 p.

⁵ Gloria Staffieri, while labeling the operas composed in Venice on heroic historical subject matter as “reformatory,” marks the change of dramaturgical trends in Northern Italian librettos: instead of Spanish tragicomedy, the norms of Classicist tragedy become relevant. [2, p. 201–216]

⁶ The introduction to *Otton*. See: Leich K. Girolamo Frigimelika-Robertis Libretti: (1694–1708). *Schriften zur Musik*. Vol. 26. München-Salzburg, 1972, pp. 20–21.

⁷ Introduction to *Irena* (1694). See: Ibid. P. 28.

The librettos of Venetian heroic operas carried such a measure of austere heroism and moral pathos, they overwhelmed the audiences by their sharp dramatic situations so much, that even today they baffle anybody who is used to perceiving the 18th century as the age of gallant manners and refined, gracious art. It is not by chance that in music, as well, the large-scale heroic arias, which were sung especially expressively by the most prominent singers of that time, the famous Francesco Gasparini (1668–1727), and the lamenting pathetic solos received a new sweep of energy. If we allow ourselves a somewhat free comparison with contemporary cinema, the Venetian heroic operas may be likened to historical thriller films, in which the amorous collision merely accentuates the main drama, which at times is very bloody and by no means always leads to a happy outcome. The motive of intense expectation generating fear, — one of the crucial motives in contemporary thrillers — is also masterfully turned to advantage by the Venetian librettists. In one case, there are two lovers in prison waiting for their execution, who agree about their mutual suicide (*Irena* by Frigimelica Roberti); in another case, the heroine pining in confinement is brought in a dish covered with a cloth that she is afraid to uncover, fearing to see there the head of her decapitated husband (*Lucio Vero* by Apostolo Zenò); in a third case, there is a prostrate monk, compelled to observe how his daughter was turned to a slave, does not bear the shame anymore and drinks poison (*Bajazet* by Agostino Piovene).

The genre of opera in which the accentuation was made on the dramatic basis was undoubtedly innovative and, in all possibility, particularly because of this the public considered it overly radical. As a creative experiment, it was very

important for the fate of the genre of opera in the 18th century, but as a commercial project, it was not very successful: heroic opera enjoyed a brief period of flourishing at the turn of the centuries and quickly began losing its popularity. It was necessary to come up with another solution, and it was found. Being characteristic for the overall logic of the development of opera, particularly in Venice this solution obtained a broadly expressed form, wherein lies the second most significant merit of musical theater of the city on the Lagoon.

For the first time, *the singer was placed at the central focus of the opera performance*, rather than the decorator, as it had been in the 17th century, and the poet, as it was in Venetian heroic opera. Alfred Einstein in his monograph about Mozart wrote with bitterness that “the greatest celebrity of the 18th century was not Handel or Hasse, Graun or Gluck, but the castrato Carlo Broschi, dubbed Farinelli.” [3, p. 363] Similar thoughts were uttered back in 1706 by authoritative writer, member of the Arcadia Academy Lodovico Muratori. “In our time,” — he wrote in his treatise *Della perfetta poesia italiana* (*About the Perfection of Italian Poetry*), — “it became a regular affair to judge about dramas solely by the music and by the extent of the fame of the singers that perform it.” [4, p. 97] All of these deficiencies appeared, in Muratori’s opinion, as the result of the violation in opera of the main law of the art of drama: “Poetry is presently merely a subsidiary means and a tool for the music, whereas it is called to be the chief aim of the entire composition.” [Ibid.]

Only recently musicologists had accepted and shared such negative evaluations without any reservations, all the more so, because they could hear in them repercussions of Wagner’s thoughts of the correlation between music

and drama, which in themselves are closer to our time. Presently, the vector of perceptions has changed, and we do not expect from the 18th century art of Italian *bel canto* any dramatic verisimilitude, it is perceived by us as an implicit independent value, as the essence of Italian baroque opera. At the same time, if we search for the point of reference not in the theory, but in practice, then the course towards such an understanding of the role of the vocal element in opera was taken in Venice. The first to have made a bid for the virtuoso singers, primarily, the castrati, was the Venetian Teatro San Cassiano, the main competitor of the Teatro San Giovanni Crisostomo. In 1705, the celebrated Nicolò Grimaldi (Nicolini), a legendary figure for musical theater, was employed in the former theater. He enjoyed all-round success in Italy, and his name was connected with the first triumphs in London and the appearance there of a permanent private theater company. In the following year, the Teatro San Cassiano was closed, but once again a singer of the highest rank, Francesco Bernardi (Senesino) was invited to the carnival of 1707. It was particularly these famous castrati, as well as their female partners — the prima donnas Santa Stella, Vanina-Boschi, and Diamante Scarabelli — who provided the Venetian operas with the proper scope. It was primarily their art, and not the mastery of the poet-librettist, that began to determine the success of the opera enterprise and to urge forward the composers' musical fantasies.

The commercial interest that nurtured the development of musical theater in Venice also played a role in what could be called the “reanimation” of the baroque magic opera in the 1710s and 1720s. The decline of the stream of commerce at that time led to irregularities in the work of the main Venetian theaters — the Teatro

San Giovanni Crisostomo and the Teatro San Cassiano, which missed entire seasons. Against the background of the silence of the “bigwigs,” the more modest theaters received their chance — the Teatro San Angelo and the Teatro San Moise. They were not endowed with large amounts of material means, however, they were fortunate with their impresario, who was Antonio Vivaldi (1678–1741). It was particularly he who was able to revive the Venetians' interest in the genre of the magic opera, albeit, not the way it was in the 17th century, where the main role was played by miracles on stage, but a new type, in which the fantastic storyline lay at the basis of an opera with a luxuriant musical “design,” permeated with vocal and instrumental beautifications and sound illusions. It was particularly in this genre that Vivaldi's talent disclosed itself in the brightest and most original way.

The third most important invention of the Venetians was the *comic intermezzo*, one of the brightest phenomena of the musical theater of the Settecento. The Venetian intermezzi were the first Italian operas that became familiar to listeners in Russia. They were first shown in the court of Empress Anna Ioannovna in the 1730s. The history of the penetration of this genre into Russia and its perception in the Russian court in the 18th century have been described in detail in a whole set of research works (for example: [5; 6; 7]). In Paris the intermezzi served as a trigger for the “guerre des bouffons.”

The initiator of the appearance of the new genre was the Teatro San Cassiano, wherein in 1706 the intermezzo *Frapolone e Florinetta* was staged. The novelty turned out to be so appealing to the public's taste, that comical scenes in intermissions of serious operas began appearing more and more frequently on stages.

Only two singers participated in them, and the storylines were quite unelaborate: one of the protagonists obtains the love of the other by any means, overcoming resistance, and in the final scene achieves the desired nuptials. In a somewhat naïve way, but in essence, the peculiarities of the intermezzo were explained by Jakob von Staehlin, a scholar and writer, a titular member of the Russian Academy, in his essay about opera (1738), published in the *Prilozheniya k Sankt-Peterburgskim vedomostyam* [Supplement to the St. Petersburg News]: “For those local dwellers... the most perfect opera seemed to be exceedingly important. Something had to be thought out, in order to entertain the audience with a few humorous effects during the serious action itself. It was not permissible to mix them into the opera itself, without reducing its beauty. For this end, a new performance was conceived of, which does not pertain to the opera itself, but is endowed with a merry content and may be divided into two, and sometimes into three segments.” [1, p. 562] Without going into particulars, Staehlin arrived at an absolutely correct conclusion: an intermezzo is a “new performance,” i.e., it is endowed with its own storyline, not intercepting with the main opera in any way.

A large role in the formation of the image of the intermezzo was played by the comedies of Jean-Batiste Molière translated into Italian and well-known in the North of Italy, including Venice. The most popular intermezzi possessed obvious points of intersection with Molière’s plotlines — *Le malade imaginaire*

(*The Imaginary Invalid*), *Les Precieuses ridicules* (*The Affected Ladies*), *L’Avare* (*The Miser*), *Le bourgeois gentilhomme* (*The Bourgeois Gentleman*), and *Monsieur de Pourceaugnac*. They were all staged in Venice and Florence, and then repeated in many cities and countries, including Russia in the 1730s. In 1733–1735 a theatrical troupe which arrived in St. Petersburg from Dresden showed the intermezzi: *Le malade imaginaire* (*The Imaginary Invalid*), *Le bourgeois gentilhomme* (*The Bourgeois Gentleman*), and *L’Avare* (*The Miser*).⁸

Finally, the fourth most important discovery by the Venetians in the sphere of musical theater was the **creation of the genre of opera buffa**. There are still many ambiguities in its genesis. The genres of the first half of the century — the comic intermezzi and the Neapolitan musical comedy spoken or sung in the dialect — developed actively until the 1740s. After that, the fashion for intermezzi passed, and during the opera intermissions they were replaced with ballets. At the same time, the Neapolitan comedies shed their regional limitation and started being disseminated in the other Italian regions, as well. Having reached Venice, they comprised the element that provided the impetus for the appearance of *opera buffa*, the genre that during the course of the second half of the century was gaining momentum, outshining on the stage rostrums not only the other varieties of musical comedy, but also *opera seria*. The role of the “architect” of the new genre was played by Carlo Goldoni, the great comedian playwright (1707–1793). His dramaturgical plays,

⁸ See: Peretz V. N. *Ital'yanskie komedii i intermedii, predstavlennye pri dvore imperatritsy Anny Ioannovny v 1733–1735 gg.* [Italian Comedies and Intermezzi Produced at the Court of Empress Anna Ioannovna in 1733–1735]. Petrograd, 1917.

which enjoyed great success in Venice, were rarely staged in other cities. [8] Things stood absolutely differently with the opera librettos, they served as a basis for an immense number of compositions [9, p. 107] that literally captivated all the European musical theaters. (The dissemination of *opera buffas*, which were written primarily on the libretti of Goldoni, became the objects of special research works. [10; 11; 12]) The illuminating and diverse plotlines, the developed and perfectly elaborated intrigue, the distinctly and concisely described characters, at times reminding of the numerous precedents in dramatic comedies, at times absolutely original, — all of this elevated the quality of libretto writing in the *dramma giocoso* to a level that previously was inherent only to serious opera, made it a fact not only of musical theater, but also of literature.

Venice and its Artistic Milieu

Thus, Venice in the 17th century, especially in its first half, played not only a conspicuous role in the development of opera, but was in the vanguard of it. It remains to ask the question — what was it that induced and at the same time presented the possibility of playing this role? Apparently, there are several reasons for this.

The first of them is obvious. The special position of operatic Venice on the Apennine peninsula may be explained by the circumstance that, in principle, is well known, — namely, the appearance of public, i.e., accessible musical theaters. Only half a century prior to that, the famous Russian historian had discerned in this, first of all, a strengthening of democratic tendencies,

which is what transformed opera from a performance for refined aristocrats into a genre that was capable of arousing interest among the general public.⁹ Today it would be more reasonable to see in public operas of that time a manifestation, primarily, not of social concepts, but of commercial interest. Along with the carnivals, opera became the main point of attraction for numerous travelers, thereby bringing in immense monetary means into the city budget. Already in the 1640s, during the first decade of existence of the Venetian opera, the secretary of the papal nuncio wrote, apparently, with a slight bit of envy: “The payment for everybody who wished to attend the performance comprised half a scudo, so almost everybody could afford it; thereby, the money started flowing into Venice.” [13, p. 6] They filled up that financial lacuna that emerged as the result of the weakening of the role of Venice as the largest center for trade. The owners of the theater buildings, the rich merchant families, rented them and in many ways influenced the activities of operatic enterprises. Investments into the opera performances generated competition, and, in its turn, it begot many of the forms of theatrical activities which have continued to exist up to now. Thus, particularly in the city on the Lagoon, back in the 17th century, theatrical seasons were established, and all the other theatrical professions, entrance tickets and the practice of subscriptions to loges were introduced and, of course, the regular opera-going audience was formed. Since the income flow of the theaters was directly dependent on the earnings for the performances, it was necessary to react very keenly and quickly

⁹ See: Konon V. Dzh. *Teatr i simfoniya [Theater and the Symphony]*. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 63–64.

to its moods, wishes and tastes, not only present new compositions from one season to the next, which for Italian early opera was common practice, but also to search for and find new theatrical ideas capable of attracting attention and causing discussion about them. All of this provided impulses for experiments, for those Venetian discoveries and inventions which have been elaborated on here earlier.

However, had it based itself solely on commerce, theatrical business could not have thrived so opulently and generated so much impressive artistic results as it occurred in Venice. As it seems, another reason that provided the city on the Lagoon with the leading role in musical theater of the 17th and the 18th centuries was its specific artistic milieu. The Venetian painting of the 16th century, having experienced a magnificent state of efflorescence in the works of Giovanni Bellini, Giorgione, Titian, Veronese and Tintoretto, entered a period of stagnation towards the 17th century. Nonetheless, the energy it had accrued found a peculiar outlet in the development of decorative art. In the history of musical theater, apparently, there was no period when the stage settings of performances were so luxuriant and complex as they were in 17th century Venice. The master who brought it to perfection is considered to be Giacomo Torelli. There was no equal to him in the invention of stage effects, among which special popularity was enjoyed by flights and other aerial effects. Gods and heroes appeared and disappeared in clouds and chariots of fire, monsters and magicians rose from trapdoors and in flashes of lightning “came down below the earth,” enveloped in puffs of smoke. The famous flight of Bellerophon on the Pegasus in Vincenzo Nolfi’s and Francesco P. Sacrati’s opera (produced in Venice at the Teatro Santi Giovanni

e Paolo, 1642) reminds us of the no less famous fresco made by Paolo Veronese on the ceiling of the San Sebastiano Church in Venice (1556–1557), where the hero from the Old Testament is depicted on a chariot: the hooves of the rampant horses bridled with great difficulty by the warriors seem to hang over the viewers. Later, Bellerophon would soar on the winged Pegasus on Giovanni Battista Tiepolo’s fresco (on the plafond of the grand hall of the Palazzo Labia, 1747–1750). The aerial effects would also be preserved in the productions of the magic operas in the 1720s, thereby realizing the incessant connection of Venetian decorative art with the illusory effects of baroque painting. However, the role was played not only by such direct parallels. The abundance of masterpiece paintings and their unprecedented concentration within a small space, the inimitable architectural image of the city generated a special degree of artistic perception in everyday life. In such a luxuriant setting, did not seem to be a genre that was separated from the overall Venetian atmosphere, but, on the other hand, presented its brightest expression. [14]

The condition of opera in Venice was also influenced by the all-pervading theatricality that determined the city dwellers’ and the out-of-town visitors’ ways of living during the times of the carnivals. The three theatrical seasons lasted all together seven or eight months: from St. Stephen’s Day (December 26) to the beginning of Lent (the carnival season), from the Ascension (in May) to June 15 (the spring season), and from September 1 to November 30 (the trade fair season). In Venice, unlike most Italian cities, all that time the regulations of the winter carnival were in effect. On the streets and the plazas improvised scenes were played out, which featured

the participation not of actors but of ordinary Venetians dressed in costumes. This is how a correspondent of the *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [*St. Petersburg News*] described this elementally emerging performances: “On the Sankt Marcus Plaza... there is such a multitude of personages in masquerade costumes present, that it becomes difficult to pass by. Harlequins amuse the attending people with incessant harlequin actions. Whosoever boasts of his knowledge of the art of medicine, or searches for a comrade for himself and starts a conflict with him, or attempts to find a hunchback, lame or blind man, whom he promises to heal <...> In other words, masquerades form an incessant comedy, which is pleasant to look at, since its participants have not prepared for their play.” [1, p. 122] The opera performances fit naturally into the motley carnival succession of entertainments, together with more down-to-earth street amusements. In the city, where the love towards diverse theatrical manifestations was so strong, a type of public was formed for which opera became not a passively perceived show, but an actively experienced event.

A contribution of their own in the creation of the fertile soil for the development of opera was also made by the numerous Venetian academies — aristocratic alliances that pursued the most diverse aims, including quite serious ones. Aesthetic debates, literary disputes and musical listening sessions comprised an important part of the academic gatherings. No less attention was paid by the academies to opera. The most authoritative Venetian librettist of the first decades of the 18th century, Apostolo Zeno,

in 1691 established the literary academy *degli Animosi* (*The Ardent*), which gathered together in the house of one of the owners of the Teatro San Giovanni Crisostomo, cardinal, poet and librettist Vincenzo Grimani. Subsequently, in 1698, the academy conjoined with Arcadia. In 1720 particularly in Venice one of the first operatic satires appeared — the famous “Fashionable Theater” by Alessandro Marcello, which presented in a parodic fashion the world of the theater and its characters. Mention must also be made of the fact that the activities of Goldoni the librettist also unfolded themselves in a polemical vein — his “Memoirs” contain numerous pages devoted to opera.

Finally, the most important reason, which stipulated the intensive development of Venetian theater in the 18th theater, was the powerful tradition of the preparation of musicians that formed itself in the North of Italy. It is referred, first all, to the Bolognese vocal school, which brought up many famous singers and which created a new style of vocal performances, in which virtuosic singing organically combined itself with cantilena singing. Female singers were prepared in Venice, as well, among other places, in the four Venetian conservatories. [15]¹⁰ And, of course, performance on string and wind instruments remained on the highest level. Thereby, a huge “market” of professional musicians who competed with each other was formed. The situation of the “competition-based” selection of a theatrical troupe in the 18th century became one of the favorite themes in the parody operas, beginning with the intermezzo *L'impressario delle*

¹⁰ A special scholarly conference devoted to the role of women on the opera stages of Venice was organized on May 11–14, 2022 in Venice.

Canarie (The Impresario from the Canary Islands) (the libretto of which was written by Pietro Metastasio) and up to Mozart's *Der Schauspieldirektor (The Impresario)*.

Conclusion

Thereby, Venice, not only in the 17th, but also in the 18th century, found itself at a point of intersection of several lines of force, as well as cultural and artistic

factors, which is what made it possible for it to become a point of concentration of innovative experiments in the field of musical theater, which have preserved their significance up to the present day. The factual birth of opera as a genre — a definition that generated Ellen Rosand's fundamental monograph devoted to Venetian opera of the Seicento, [16] — may in many ways be extended to the 18th century, as well.

References

1. *Teatral'naya zhizn' Rossii v epokhu Anny Ioannovny [The Theatrical Life of Russia in the Era of Anna Ioannovna]*. Comp. by L. M. Starikova. Moscow: Radiks, 1995. 750 p.
2. Staffieri G. *L'opera italiana. Dalle origini alle fiforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*. Roma: Carocci editore, 2014. 447 p.
3. Einstein A. *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo [Mozart. Personality. Creativity]*. Moscow: Muzyka, 1977. 453 p.
4. Muratori L. O sovershenstve ital'yanskoj poezii [On the Perfection of Italian Poetry]. *Muzykal'naya estetika Zapadnoi Evropy XVII–XVIII vekov [Musical Aesthetics of Western Europe of the 17th–18th Centuries]*. Moscow: Muzyka, 1971, pp. 95–105.
5. Susidko I. P. The First Italian Operas in Russia. *Starinnaya muzyka [Early Music Quarterly]*. 2012. No. 1–2, pp. 2–5. (In Russ.)
6. Giust A. Observations on the Reception of Italian Opera Seria in Russia Between the Reigns of Anna Ioannovna and Catherine II. *Вивліоюка. E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies*. 2020. No. 8, pp. 27–53. (In Russ.)
7. Kim V. G. Musical Theater During the Reign of Anna Ioannovna (1730–1740): The Embodiment of Ambitious Plans and Aesthetic Preferences of the Empress. *Philosophy and Culture*. 2022. No. 2, pp. 35–46. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2022.2.37508>
8. Daraklitsa E. Carlo Goldoni and Carlo Gozzi. The Dramaturgy of the Librettos. *Proceedings of 7th SWS International Scientific Conference on Arts and Humanities ISCAH 2020*. Vol. 7.2. Sofia, 2020, pp. 197–210. <https://doi.org/10.5593/sws.iscah.f2020.7.2/s19.22>
9. Lutsker P. V. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno: the Original Score Examined*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 104–122. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.2.104-122>
10. Zedler A., Hoven L. van der, Knaus K. *Die Opera buffa in Europa: Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740–1765)*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2023. 312 p. <https://doi.org/10.14361/9783839467039>
11. Korneeva T. Il baule dell'impresario. Un caso di circolazione dei repertori operistici tra Venezia e Mosca. *MLN*. 2020. Vol. 135, No. 1, pp. 125–151. <https://doi.org/10.1353/mln.2020.0018>
12. Polin G. From Venice to Copenhagen: Sarti's rewrite of *L'amore artigiano* by Goldoni and Latilla in 1762. *Giuseppe Sarti — Individual Style, Aesthetical Position, Dissemination*

and Reception of His Works. C. Heitmann, D. Schmidt and C. Siegert (eds). Schliengen: Edition Argus, 2020, pp. 84–103.

13. Worsthorne S. T. *Venetian Opera in the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1968. 194 p.

14. Susidko I. P. Genius loci: On Regional Traditions in the Opera Seria of the 1720s – 1730s. *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the International Academic Conference, November 11–15, 2019. Vol. 1*. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2019, pp. 185–194. (In Russ.)

15. Kägler B., Schreiner E.-M. Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice Fondazione Levi, Venice, 23–24 May 2022. *Eighteenth-Century Music*. 2023. Vol. 20, Issue 1, pp. 116–119. <https://doi.org/10.1017/S147857062200029X>

16. Rosand E. *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991. 752 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны / сост. Л. М. Старикова. М.: Радикс, 1995. 750 с.

2. Staffieri G. *L'opera italiana. Dalle origini alle fiforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*. Roma: Carocci editore, 2014. 447 p.

3. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 453 с.

4. Муратори Л. О совершенстве итальянской поэзии // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М.: Музыка, 1971. С. 95–105.

5. Сусидко И. П. Первые итальянские оперы в России // Старинная музыка. 2012. № 1–2. С. 2–5.

6. Джуст А. Замечания о рецепции итальянской оперы *seria* в период от царствования Анны Иоанновны до царствования Екатерины II // Вивлююика. E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies. 2020. № 8. С. 27–53.

7. Ким В. Г. Музыкальный театр в годы правления Анны Иоанновны (1730–1740): воплощение честолюбивых замыслов и эстетические предпочтения императрицы // Философия и культура. 2022. № 2. С. 35–46. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2022.2.37508>

8. Daraklitsa E. Carlo Goldoni and Carlo Gozzi. The Dramaturgy of the Librettos // Proceedings of 7th SWS International Scientific Conference on Arts and Humanities ISCAH 2020. Vol. 7.2. Sofia, 2020, pp. 197–210. <https://doi.org/10.5593/sws.iscah.f2020.7.2/s19.22>

9. Lutsker P. V. Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno: the Original Score Examined // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2, pp. 104–122. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.2.104-122>

10. Zedler A., Hoven L. van der, Knaus K. *Die Opera buffa in Europa: Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740–1765)*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2023. 312 p. <https://doi.org/10.14361/9783839467039>

11. Korneeva T. Il baule dell'impresario. Un caso di circolazione dei repertori operistici tra Venezia e Mosca // MLN. 2020. Vol. 135, No. 1, pp. 125–151. <https://doi.org/10.1353/mln.2020.0018>

12. Polin G. From Venice to Copenhagen: Sarti's Rewrite of *L'amore Artigiano* by Goldoni and Latilla in 1762 // Giuseppe Sarti — Individual Style, Aesthetical Position, Dissemination

and Reception of His Works / C. Heitmann, D. Schmidt and C. Siegert (eds). Schliengen: Edition Argus, 2020, pp. 84–103.

13. Worsthorne S. T. Venetian Opera in the Seventeenth Century. Oxford: Clarendon Press, 1968. 194 p.

14. Сусидко И. П. «Гений места»: о региональных традициях в опере seria 1720-х – 1730-х годов // Опера в музыкальном театре: история и современность: сб. статей по материалам Международной научной конференции 11–15 ноября 2019 года. Т. 1. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 185–194.

15. Kägler B., Schreiner E.-M. Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice Fondazione Levi, Venice, 23–24 May 2022 // Eighteenth-Century Music. 2023. Vol. 20, Issue 1, pp. 116–119. <https://doi.org/10.1017/S147857062200029X>

16. Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991. 752 p.

Information about the author:

Irina P. Susidko — Dr.Sci. (Arts), Professor, Head of the Department of Analytical Musicology, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher at the Department of Classical Western Art, State Institute for Art Studies.

Информация об авторе:

И. П. Сусидко — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания.

Received / Поступила в редакцию: 17.05.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 10.06.2024

Accepted / Принята к публикации: 12.06.2024

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782.6
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.069-083>
EDN: HSWPFO



Образ Вены в оперной пародии Иоганна Непомука Нестроя «Роберт-дьявол»

Алексей Андреевич Власов

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
vlasovalexei2010@gnesisin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0000-1515-4780>

Аннотация. Статья посвящена анализу образа Вены в пародии *Robert der Teuxel* (1833) австрийского драматурга и комедиографа И. Н. Нестроя (1801–1862). Первоисточником пьесы стала опера Дж. Мейербера «Роберт-дьявол», представленная венской публике тремя с лишним месяцами ранее. Главное изменение, которое внёс драматург в свою пьесу по сравнению с оригинальным сюжетом, — перенесение действия в австрийскую столицу времён Нестроя. Такое драматургическое решение позволяет проследить, как изменилась литературная и музыкальная сторона спектакля. Облик Вены, показанный драматургом и сотрудничавшим с ним композитором А. Мюллером-старшим, исследуется через различные коды: географический, социально-экономический, культурный и музыкальный. Колорит австрийской столицы проявляется за счёт включения в текст пьесы топонимов, непосредственно связанных с Венной, некоторых её достопримечательностей, несущих в контексте сюжета аллегорический смысл, ярких языковых приёмов, а также преобразования мейерберовских героев в типажи жителей венского предместья. Городской «антураж» в музыкальном плане реализуется через использование знаковых для австрийской культуры жанров: танцев (в основном — вальса и лендлера), марша и йодля.

Ключевые слова: И. Н. Нестрой, «Роберт-дьявол», Дж. Мейербер, А. Мюллер-старший, оперная пародия, венский народный театр

Для цитирования: Власов А. А. Образ Вены в оперной пародии Иоганна Непомука Нестроя «Роберт-дьявол» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 69–83. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.069-083>

Musical Theater

Original article

The Image of Vienna in Johann Nepomuk Nestroy's Opera Parody *Robert der Teuxel*

Alexei A. Vlasov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
vlasovalexei2010@gnesin-academy.ru✉, <https://orcid.org/0009-0000-1515-4780>

Abstract. The article is devoted to the analysis of the image of Vienna in the parody *Robert der Teuxel* (1833) by the Austrian playwright and comedy writer Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862). The primary source of the play was Giacomo Meyerbeer's opera *Robert le diable*, which had been presented to the Viennese public three months earlier. The main change that the playwright made in his play, compared to the original plotline, was the transfer of the action to the Austrian capital during the times of Nestroy's life. Such a dramaturgical solution makes it possible for us to observe how the literary and musical side of the play has changed as the result of this. The image of Vienna presented by the playwright and the composer Adolf Müller Sr. who collaborated with him is researched through various codes: the geographical, the socio-economic, the cultural and the musical. The character of the Austrian capital is manifested through the inclusion in the text of the play of toponyms directly related to Vienna, some of its landmarks that carry allegorical meanings in the context of the plotline, vivid linguistic techniques, as well as the transformation of Meyerbeer's characters into the colorful types of the inhabitants of the Viennese suburbs. In musical terms, the urban "entourage" is realized through the use of the genres iconic to Austrian culture: the dances (mainly the waltz and the ländler), marches and yodeling.

Keywords: Johann Nepomuk Nestroy, *Robert le diable*, Giacomo Meyerbeer, Adolf Müller Sr., opera parody, Vienna folk theater

For citation: Vlasov A. A. The Image of Vienna in Johann Nepomuk Nestroy's Opera Parody *Robert der Teuxel*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 69–83. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.069-083>

Введение

«Широкая уютная долина, вокруг — умеренно высокие зелёные горы, повсюду свежие светло-зелёные газоны, Дунай уютно журчит посередине, ряды белых домов, деревья между ними, дома и снова деревья, до самых гор. <...> По домам

было видно, что здесь царит только веселье. <...> Каждый дом здесь выглядит весёлым и улыбается. Однако это улыбка пожилых людей, которые всё ещё любят веселиться. <...> Вся обстановка города не блещет красотой, но живописна, очаровательна и мягка. <...> Она очень дружелюбна и гостеприимна»¹.

¹ Wien // H. Laube. Reise durch das Biedermeier [Onlinefassung]: Lexikus Verlag.
 URL: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Reise-durch-das-Biedermeier/Wien> (accessed: 06.05.2024).

Столь подробное красочное описание, оставленное в знаменитых путевых заметках Генриха Лаубе *Reise durch das Biedermeier*, посвящено Вене. В первой половине XIX века столица Австрийской империи всё ещё по праву считалась «культурным центром европейского континента», куда стремятся попасть и насладиться одухотворяющей красотой природы, специфическим чувством жизни и многогранными творческими идеями всякий художник, поэт, музыкант. Это город, без которого невозможно представить себе историю мирового искусства.

В последние десятилетия в научном сообществе всё чаще встаёт вопрос о «городском тексте». Проблема рассматривается с нескольких позиций. С одной стороны, сам город в современном социальном и культурологическом аспектах понимается как «текст, транслирующий информацию, как тотальное *произведение искусства (gesamtkunstwerk)* [курсив мой. — А. В.], которое... сочетает в себе элементы текстов разных эпох и культур, обладая тем самым интертекстуальностью» [1, с. 54]. Иными словами, он — своеобразная «семиотическая единица», несущая важную коммуникативную и художественно-ценностную функцию. Всякий город, как писал в своём монументальном исследовании В. Топоров, «...может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определённая система знаков, реализуемая в тексте» [2, с. 22]. С другой стороны, город представляет собой «ядро цивилизации», маркер «возникновения цивилизации как новой формы жизни человечества» [3, с. 60]. В нём происходит становление и развитие человека как социального

существа, а следовательно, и всей философской, научной и культурологической мысли человечества. Благодаря этому город, его образ неоднократно оказывался объектом трансляции и рассмотрения в произведениях искусства. Конечно, специфика отображения «топоса города» [4] в большей степени связана с литературой и живописью, но эти проявления можно проследить и в других видах искусства (в частности, в музыке [5; 6]).

Существует немало шедевров, в которых представлен конкретный город в ту или иную эпоху, и Вена в этом плане — не исключение. Однако венский нарратив в произведениях XIX столетия довольно противоречив. Так, в частности, исследователи немецкой литературы Г. Лошакова и Л. Смирнова, анализируя путевые заметки об австрийской столице, приходят к следующим выводам: «Рассказчик А. Штифтера замечает суету и спешку. <...> Вена Ч. Силсфилда — это город имперского абсолютизма. Г. Лаубе возвращает читателя к традиционному представлению о Вене как о городе легкомыслия и веселья» [7, с. 3458].

Выбор места действия нестроевских пьес нередко напрямую зависел от жанра, в котором произведение было написано. В раннем творчестве, где в основном представлена так называемая волшебная пьеса (*Zauberstück*), драматург, как правило, создавал фантастические миры, например страну фей (*Genius, Schuster und Marqueur*, 1832). Позднее Нестрой обратился к фарсам (*Posse*); в них герои нередко разыгрывали спектакль в границах одного единственного пространства (квартиры, замка или отеля). Если же действие происходило на улице, то Нестрой ограничивался обобщёнными уточнениями: «город», «деревня». Вместе с тем в его творческом наследии встречаются

произведения, связанные с изображением Африки (*Moppels Abentheuer*, 1837), Австралии (*Hauptling Abendwind*, 1862) и Азии (*Der Zauberer Sulphurelectrimagnetischphosphoratus*, 1834). Из европейских стран в качестве места действия Нестрой выбирал, как правило, Германию.

Однако его родная и любимая Вена встречается чаще всех иных конкретно названных городов (*Eisenbahnheirathen*, 1843; *Heimliches Geld, heimliche Liebe*², 1853). Практически все исследователи сходятся во мнении, что такое настойчивое подчёркивание «местного колорита» связано с сатирическими задачами, стоящими перед драматургом. Спектакль для Нестрой — трибуна, с которой он может говорить со своими согражданами о насущных проблемах повседневной жизни.

Присутствует Вена и в пародии *Robert der Teufel*³ («Роберт-дьявол»). Однако от других «венских» пьес пародия отличается довольно сильно, и в первую очередь это касается так называемого венского топоса. Одно дело — разыграть свой фарс в атмосфере венских улочек и парков, как это происходит в вышеобозначенных пьесах. Совсем другое — целенаправленно перенести место действия в Вену, в знаковые для неё места и достопримечательности. Именно таким образом реализуется «топос Вены» в «Роберте-дьяволе». И, насколько можно судить, это единственная пьеса подобного рода

в творчестве комедиографа. К сожалению, данное драматургическое решение никогда не становилось объектом исследования ни отечественных, ни зарубежных учёных. Вместе с тем оно позволяет Нестрой расширить палитру комедийных — в том числе пародийных — приёмов. Поэтому задача настоящей статьи — понять, какую роль «топос Вены» играет в пародии, как он проявляется в литературной и музыкальной составляющих пьесы и, таким образом, выявить специфику «Роберта-дьявола» в сравнении с другими оперными пародиями драматурга.

«Венский антураж» в литературном тексте

Первоисточником пародии послужила опера Дж. Мейербера, впервые поставленная в Вене 20 июня 1833 года в театре Йозефштадта. Для венцев спектакль оказался без преувеличения культурным потрясением. Успех постановки был ошеломляющим, хотя местная критика отнеслась к опере противоречиво, даже в определённой степени пренебрежительно, отмечая слабость её драматургии. Тем не менее о популярности музыкальной составляющей «Роберта» свидетельствует огромное количество переложений номеров из него, появившихся вскоре после премьеры⁴.

8 октября оперу Мейербера поставили на сцене Кернтнертеатра. А уже

² Сам Нестрой в этой пьесе город не указал, однако по тексту можно предположить, что это венский пригород.

³ *Sic!* Именно такое название фигурировало на афишах, в рукописи пьесы и на партитуре. Отметим, что в немецком языке есть слово *der Teufel* (дьявол). В газетных рецензиях на премьеру авторы при названии пьесы употребляли именно это слово, в его основной форме. Скорее всего, написание *Teuxel* связано с попыткой обойти цензуру, запрещавшую упоминание дьявола на театральной сцене.

⁴ См., например, перечень таких переложений, опубликованный в журнале *Der Sammler* (15 October 1833, No. 124, p. 496).

на следующий день в Театре ан дер Вин состоялась премьера пародии Нестроя, к которой критики — так же, как и к первоисточнику, — отнеслись двояко. Пресса, в частности, ставила автору в укор слабую пародийную переработку оперного сюжета. Но тем не менее рецензентами отмечалось, что публика осталась довольна спектаклем. И не только актёрской игрой и музыкальным материалом, но и пародией в целом.

Рискнём предположить, что успеху пьесы способствовало также изображение австрийской столицы, предпринятое драматургом. Остановимся на этом чуть более подробно.

Переработка первоисточника основана на его географической и временной трансформации. В опере Мейербера события разворачиваются в XIII веке в городе Палермо, расположенном на острове Сицилия⁵. Нестрой же полностью переносит сюжет в пригород Вены первой трети XIX столетия. Этот подход определяет едва ли не все особенности пародии, хотя её сюжетная канва в целом соответствует первоисточнику.

Роберт с Бертрамом пьют и играют в азартные игры в стрелковом клубе при трактире Дьявольской мельницы. Появившийся Раймбодерль рассказывает о происхождении Роберта: его отец, по слухам, был похищен дьяволом. Он признаётся разъярённому Роберту, что его послала невеста Роберта, Изабелла, дабы воззвать к совести жениха: он должен прекратить общение с Бертрамом, иначе её отец, господин Голдфиш, не даст согласия на брак с ней. Появляется

невеста Раймбодерля, Лизерль, которая хочет передать Роберту письмо от его матери, но парню оно не интересно. Он рассказывает девушке о своих трудностях с Голдфишем, которого он некоторое время назад избил в кофейне. Бертрам сообщает, что Голдфиш хочет обручить свою дочь с Гангельхофером, одним из друзей Роберта. Поскольку Роберт не может оплатить счёт в трактире, он играет в боулинг со стрелками, но теряет все свои деньги из-за магии Бертрама.

Лизерль приносит письмо Роберта Изабелле. Та в отчаянии, ведь в тот же день должна состояться её помолвка с Гангельхофером. Лизерль решает привести Роберта, чтобы тот сам поклялся исправиться перед Голдфишем.

Бертрам должен заставить своего сына Роберта отправиться в ад к злому магу, иначе ему грозит попадание в «реестр глупых чертей» и его больше не пустят на землю. Лизерль хочет предупредить Роберта, но дьявол угрожает ей смертью родных. Бертрам рассказывает Роберту, что общался со злым колдуном, который несколько лет назад напился в винном погребе и теперь очень зол на бочку. Она была запечатана краном в виде петушка и охранялась чёрным котом. Тот, кто завладеет краном, может повернуть его и загадать любое желание.

В винном погребе Бертрам превратил винные пары в хорошеньких официанток, которые должны подстегнуть смелость Роберта взять золотого петушка. Поняв, в какую компанию попал, Роберт выбрасывает талисман. Бертрам рассказывает Роберту, что он — его отец, после чего Роберт соглашается на сделку. В этот момент появляется Лизерль и сообщает

⁵ Заметим, что такое драматургическое решение либреттиста, Эжена Скриба, не соответствует ни реальным фактам из жизни вероятных прототипов образа Роберта-дьявола, ни тому, что изложено в многочисленных вариантах этой легенды. Скорее всего, это не более чем результат его художественного вымысла.

Роберту, что Голдфиш готов отдать ему Изабеллу, если только он расстанется с Бертрамом. Она также показывает Роберту письмо от его матери, в котором та предупреждает его о Бертраме. Бертрам уже схватил Роберта за руку, чтобы потянуть его за собой, Лизерль — за другую руку. Часы пробивают четверть десятого, и Бертрам проваливается под землю.

«Осовременивание» сюжета позволяет драматургу изменить роль, характер, социальный статус своих персонажей, а также взаимоотношения между ними (см. таблицу 1).

В трактовке персонажей можно выделить две особенности. Первая заключается в том, что Нестрой фактически оставляет оригинальные «мейерберовские» имена, лишь слегка изменяя их у героев низкого социального статуса. Так, Рамбольд получает баварско-австрийский уменьшительно-ласкательный суффикс «-erl», что характерно для традиции народного театра и австро-немецкого фольклора (например, комического персонажа

Кашперле или Крампуса, которого на австрийском диалекте принято называть *Kramperl*). Этот языковой приём Нестрой применяет для характеристики комических персонажей, принадлежащих, как правило, к деревенскому сословию. Как замечает Ю. Ланских, подобные суффиксы использовались для обозначения людей «с отрицательной коннотацией и пометой соответствующей эмоциональной окраски» [8, с. 61]. Форма имени «Лизерль», в свою очередь, также является разновидностью австрийского диалекта. Имя же землевладельца, господина фон Голдфиша⁶ — нарицательное и свидетельствует о его огромном финансовом состоянии.

Вторая особенность связана с тем, что Нестрой изменяет ролевой функционал своих персонажей, наделяя их рабочими профессиями. Если при характеристике Раймбодерля и Лизерль указанные «крестьянский подмастерье» и «крестьянка» — лишь детали, на сюжетной стороне пародии никак не сказывающиеся,

Таблица 1. Основные персонажи оперы и пародии
Table 1. The Chief Protagonists of the Opera and the Parody

«Роберт-дьявол» Мейербера	«Роберт-дьявол» Нестроя
<i>Роберт</i> , герцог Нормандский	<i>Роберт</i> , по прозвищу «дьявол»
<i>Бертрам</i> , его друг	<i>Бертрам</i> , его друг, комиссионер злого колдуна
Король сицилийский	Господин <i>фон Голдфиш</i> , богатый владелец земель близ Петерсдорфа
<i>Изабелла</i> , принцесса сицилийская	Фройляйн <i>Изабелла</i> , его дочь
<i>Рембо (Рамбольд)</i> , нормандский крестьянин, трубадур	<i>Раймбодерль</i> , бывший крестьянский подмастерье, ныне слуга господина фон Голдфиша
<i>Алиса</i> , нормандская крестьянка, молочная сестра Роберта	<i>Лизерль</i> , крестьянка из Брюля, невеста Раймбодерля

⁶ С немецкого — «золотая рыбка». Также может переводиться как «богатый жених/невеста».

то профессиональное положение Голдфиша и Бертрама более существенно. Сицилийский король из оперы Мейербера в пародии Нестроя становится богатым землевладельцем. Кажущееся на первый взгляд снижение социального статуса фактически обманчиво. Фигура Голдфиша также символизирует власть, но несколько иного, нежели у монарха, рода. Фон Голдфиша уважают, почитают и боятся все персонажи пьесы (кроме Роберта). И всё это благодаря его огромному состоянию. Фактически Голдфиш — один из типичных для Нестроя героев, через образ которого реализуется столь характерная для драматурга сатира на политико-экономическую ситуацию Австрии тех лет. Капитализм, власть денег — тема, встречающаяся во многих пьесах комедиографа.

Бертрам с лёгкой пародийной руки Нестроя превратился из злого колдуна в комиссионера⁷. Драматург намеренно использует слово «комиссионер», поскольку в то время под ним понимали лицо, оказывающее другому лицу (чаще всего частному) какую-либо услугу⁸. В этом случае, как и в случае с Голдфишем, также реализуется социально-экономическая тема. Но только Бертрам всё же ниже Голдфиша по социальному статусу в этой «экономико-гражданской иерархии», что позволяет Нестрою превратить его в объект наибольших шуток.

Из довольно уверенного, хитрого и коварного человека, которого мы видим в опере Мейербера, пародийный Бертрам

превращается в нервного комического персонажа. Он способен раскрыть свою тайну о демоническом происхождении из-за всякого пустяка. Так, в первой сцене I акта, когда Нагельбергер, один из камрадов Роберта, отказывается от выпивки, между ним и официантом разгорается небольшая словесная перепалка, в которой был упомянут дьявол. Ответ Бертрама не заставил себя долго ждать (I. 1)⁹.

Нагельбергер (когда официант хочет взять его пустую бутылку): Благодарю, я больше ничего не буду пить.

Все (смеясь): Ха-ха-ха! Он больше ничего не пьёт!

Первый официант (к Нагельбергеру): Не хотите? Наверное, у вашей милости нет печени.

Нагельбергер (к официанту): Какое тебе дело? Глупый дьявол!

Бертрам (забывшись и запинаясь): Кто глуп? Я попрошу, чтобы меня отругали в другой раз.

Все: Ха-ха-ха! Последний стакан ударил ему в голову.

Роберт: Друзья! Бертрам, ты опозорил себя, он ведь только к официанту обращался.

Бертрам (приходя в себя): Да, точно! (в сторону) Я бы так сейчас себя выдал.

(Официанты приносят вино)

Роберт: Нагельбергер, вы не должны так меня позорить. Никто не может сегодня вернуться домой трезвым.

Нагельбергер: Неплохо было бы, если бы я опьянел по воле своей жены.

⁷ Злой колдун представляет собой очеловеченное воплощение дьявола. Благодаря введению этой фигуры Нестрой, как и в случае с названием, обходит тогдашний запрет цензуры на упоминание дьявола на сцене.

⁸ См.: Pierer's Universal-Lexikon. Vol. 4. Altenburg, 1858. P. 303.

⁹ Здесь и далее перевод выполнен автором статьи. В скобках римская цифра обозначает акт, арабская — сцену.

Гангельхофер: Прекрати...

Нагельбергер: Я бы не смог прийти, если бы мой друг не помолился за меня.

Гангельхофер: Стыдись! Тьфу, дьявол.

Бертрам: Опять! Ну всё, доигрался!..

Роберт (*успокаивая его*): Но, Бертрам...

Бертрам: Этой бутылкой я одарю каждого, кто оскорбит меня ещё одним словом.

Гангельхофер (*нехотя*): С вами вообще никто не разговаривал.

Все: Мы не знаем, чего он хочет.

Роберт: Гангельхофер только сказал «тьфу, дьявол» Нагельбергеру, и почему бы Гангельхоферу не сказать «тьфу, дьявол» Нагельбергеру?

Бертрам (*беря себя в руки*): Да, так! (*в сторону*) Я опять чуть не выдал себя. Но месть! Месть!

К тому же, по закону жанра, Нестрой снижает уровень магических способностей героя. Если в опере Бертрам, например, создал целый лагерь воинов и управлял им, то в пародии максимум, на что он способен в порыве мести, — это изменить погоду на улице и сломать стул, чем он, конечно же, сильно гордится. Абсолютно все персонажи относятся к Бертраму с подозрением и пренебрежением, из-за своего слабого характера он не может ни запугать кого-либо, ни оказать какого-либо влияния (кроме ещё более слабых и по духу, и по происхождению героев, как Лизерль и Раймбодерль). Лишь Роберт старается как-то оправдать и защитить своего друга.

Образ Вены первой трети XIX столетия реализует себя не только с помощью действующих лиц, но и благодаря

историческому «городскому фону». Повседневная жизнь венцев раскрывается через ряд традиционных стереотипов. В таверне (первая сцена I акта) герои пьют вино, играют в карты и боулинг. И то, и другое — самые распространённые развлечения у австрийцев первой половины XIX века. К тому же рыцари сицилийского короля из I действия оперы заменены Нестроем на членов стрелкового общества (*Schützengesellschaft*). Это не просто удобное альтернативное преобразование, но и меткая деталь, комически акцентирующая любовь жителей немецкоязычных стран к организации различных обществ и клубов (особенно военно-спортивных) и участию в них.

Отметим ещё одну любопытную — временную — деталь сюжета, появление которой связано исключительно с венскими реалиями. Бертрам должен заключить сделку с Робертом не до полуночи, как это часто происходит в сказках и легендах, а до десяти часов вечера. Такая необычная временная точка, вероятно, обусловлена тем, что общественно-деловые заведения Вены закрывались не позднее этого часа. Впрочем, Нестрой не выполняет свой же заявленный «хронос»: Бертрам проваливается в преисподнюю, когда часы бьют 21:45.

Важную роль в пародии Нестроя играют использованные топонимы. Так, драматург при перечислении действующих лиц своей пьесы специально отмечает, что господин фон Голдфиш — богатый владелец земель близ Петерсдорфа, а Лизерль — крестьянка из Брюля.

Перхтольдсдорф¹⁰ — ярмарочная коммуна в Австрии, в федеральной земле Нижняя Австрия, входит в состав округа

¹⁰ Петерсдорф — разговорная форма от Перхтольдсдорф.

Мёдлинг. Ещё с древних времён эта территория была знаменита своими виноградниками и винными тавернами. Фактически, виноделие формирует самую крупную и значимую сферу экономики этого региона. Поскольку из-за вина происходят основные конфликты и перипетии пародийного сюжета, упоминание Петерсдорфа — одна из ярких деталей, позволившая венской публике того времени связать комическую и социальную подоплёку пьесы с событиями, происходившими практически вокруг них самих.

Юго-восточнее Перхтольдсдорфа расположилась и вторая из названных ярмарочных коммун — Хинтербрюль. В XIX веке этот район пользовался большой популярностью как летний курорт среди творческой интеллигенции Вены. В частности, здесь часто отдыхали Людвиг ван Бетховен, Франц Шуберт, Фердинанд Раймунд, Иоганн Нестрой и многие другие. Главной достопримечательностью этого городка считается *Holdrichsmühle* — трактир, где, по легенде, Шуберт написал «Пре-красную мельничиху»¹¹.

Действие пародии разворачивается в Зибенхиртене — бывшей нижнеавстрийской коммуне (с 1938 года — район Вены). Сегодня Зибенхиртен входит в состав Лизинга (*Liesing*), 23-го района Вены. А винный погреб, где Роберт непосредственно соприкасается с демоническими силами (переделанная сцена на могиле Розалии в развалинах монастыря в опере Мейербера, III акт), располагается на

территории ярмарочной коммуны Гумпольдскирхен, которая, как и Петерсдорф, славится своими виноградниками.

Подобно тому, как зрители мейерберовской оперы посещают вместе с героями значимые достопримечательности Палермы (Скалы Святой Ирины, монастырь с гробницей Святой Розалии и другие), так и Нестрой включает в свою пародию ключевые места Вены, несущие в контексте сюжета символический смысл. Так, в частности, сицилийский военный лагерь, где начинают разворачиваться события оперы, заменён драматургом на Трактир у Дьявольской мельницы (*Teufelsmühle*) в Зибенхиртене (ил. 1). И такое решение логично и оправданно! Дьявольская мельница, вероятно, была построена в конце XV века. Предположительно, её название происходит от фамилии владельца или арендатора. Однако в XVIII столетии появилась легенда, согласно которой один из владельцев убил свою жену на мельнице, после чего там стали замечать дьявольский дух и его спутников¹². С XVIII века на месте мельницы располагался трактир, который, к сожалению, сгорел в 1903 году¹³. Поэтому неудивительно, что «отправной точкой» пародии становится именно это место, а её владелец, видя учинённые Бертрамом волшебные проказы, считает их вещами вполне обыденными.

Ещё одна достопримечательность Вены, с которой непосредственно связан сюжет пародии, — «Прядильщица у креста» (*Die Spinnerin am Kreuz*),

¹¹ Хотя никаких доказательств этому нет.

¹² См. подробнее: Die Teufelsmühle am Wienerberg // Wiener Bilder. 26.01.1896. P. 6–7.

¹³ Teufelsmühle [Onlinefassung]: Wien Geschichte Wiki.

URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Teufelsm%C3%BChle> (accessed: 06.05.2024).



Ил. 1. Дьявольская мельница в Вене. Изображение XIX века¹⁴

Il. 1. The Devil's Mill in Vienna. Depiction from the 19th Century

располагающаяся в современной Вене-Фаворитен¹⁵. Это готическая обетная колонна, установленная Хансом Пуксбаумом в 1452 году. На ней изображены сцены крестного пути Христа на Голгофу (ил. 2). Согласно легенде, в Средние века на этом месте располагался крест, возле которого молодая женщина многие годы непрестанно пряла в ожидании возвращения своего возлюбленного из Крестового похода¹⁶. Окончание этой истории разнится. По одной версии, девушка тоже отправилась в поход, узнав о пленении супруга. По другой, рыцарь вернулся сам, встретив свою жену у этого креста.

Какую же роль играет этот памятник в пародии Нестроя? Во-первых, именно

здесь Лизерль ожидает (довольно долго!) появления Раймбодерля, чтобы вместе с ним реализовать свой план. В своём монологе она сетует на длительное отсутствие любимого, попутно размышляя о манерах современных мужчин в отношениях с девушками. Выводы Лизерль неутешительны: «...Всякий раз, когда влюблённый добивался встречи в пять часов пополудни, он жаждал её сразу после завтрака; теперь же дело скоро дойдёт до того, что мужчины будут заставлять нас ждать по два часа, если мы хотим сделать их счастливыми» (II, 5). Мужчины, по мнению Лизерль, — манипуляторы, добивающиеся от женского пола лишь удовлетворения своих желаний. И только

¹⁴ Die Teufelsmühle am Wienerberg // Wiener Bilder. 26.01.1896. P. 6.

¹⁵ Фаворитен (*Favoriten*) — десятый район Вены.

¹⁶ Прядильщица у креста // Штриглер Э. Вена: путеводитель.

URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A8/shtrigler-evelin/vena-putevoditelj?ysclid=lsc04yvo5p15570627> (дата обращения: 06.05.2024).



Ил. 2. Нестрой в образе Бертрама
возле «Прядильщицы у креста»¹⁷

Il. 2. Nestroy in the Guise of Bertram
Die Spinnerin am Kreuz

к её милому и верному Раймбодерлю все эти рассуждения не относятся. Как можно понять, Нестрой явно проводит параллель между своей героиней и девушкой из легенды, подчёркивая её верность любимому человеку.

Здесь же перед Лизерль встаёт ещё одна «сложная» дилемма — остаться преданной своему будущему супругу или поддаться «демоническим» чарам Бертрама. Комиссионер мага, понимая, что является приспешником ада, не устоял перед жёстким и острым словом девушки в его адрес, и теперь «инфернальное сердце, воющее в яме порока, облитое смолой, ревущее пламенем и злобой, пылает к ней горячей, страстной любовью» (II, 6). У Креста Лизерль случайно подслушала

коварный план Бертрама заманить Роберта на сторону злого колдуна. А в попытках оправдаться перед ней Бертрам признаётся в своих чувствах, на что девушка раздражается оскорблениями и нравоучениями. Для полноты картины приведём этот прекрасный и «милый» «разговор по душам» в полном объёме (II, 7).

Бертрам: Ты подслушивала?

Лизерль: Ну и что дальше?

Бертрам: Трепещи!

Лизерль: Конечно, но не сильно.

Бертрам: Ты разжигает во мне страсть к тебе, вот что делает тебя смелой.

Лизерль: Что? Вы влюблены в меня? Что ж, такая напористость должна точно прикончить меня.

Бертрам: Поцелуй меня!

Лизерль: Что? Вы продолжаете?

Бертрам (настойчиво): Что же может случиться из-за одного маленького поцелуйчика наедине?

Лизерль: У меня их не осталось, они все принадлежат моему Раймбодерлю.

Бертрам: Он этого не увидит. Так же, как и вы, когда он раздаёт свои поцелуи повсюду.

Лизерль (возмущённо, говорит очень быстро): О, жалкий бонмотист¹⁸, лживый клеветник, я насквозь вижу цель и намерения этой паутины обманчивого коварства, бесчестной клеветы и вероломства. Ты хочешь разорвать узы, связывающие два непорочных сердца, разрушить завет любви, скреплённый навеки. Но тебе это не удастся, о нет, конечно, только не это. Твои планы и моя любовь — это совсем из другой оперы, это ясно как день и ночь, как тысяча и один, как кулак и глаз.

¹⁷ Wagner R. Der Störenfried. Johann Nestroy — ein Theaterleben. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau KG, 2012. P. 59.

¹⁸ Остряк (франц.).

Бертрам (в сторону): У неё рот как меч. (Громко) Так позволь мне сказать тебе. (Он вдруг поёт с полным оркестровым сопровождением трёх тактов из оригинала¹⁹) Говори, о Лизерль, и приди ко мне!

Лизерль (всё более возмущённо и быстро): Молчите! Вы хотите устроить передо мной спектакль, но не надо. Я не уважаю человека, который хочет разрушить мой брак с Раймбодерлем, у которого на уме что-то подобное гнусное, гадкое и отвратительное; ведь тот, кто отберёт у меня Раймбодерля, есть не кто иной, как похититель моего счастья, моего блаженства, моего восторга, моей невообразимой радости и моего невыразимого блаженства.

Бертрам: Но, Лизерль, послушай меня. (Он снова поёт под оркестровый аккомпанемент трёх тактов из оригинала) Говори, о Лизерль, и приди ко мне!

Лизерль (ещё быстрее, чем прежде): Закрой свой рот! Сейчас я брошусь в объятия моего Раймбодерля и скреплю наш союз нежными клятвами в любви, чтобы ты был посрамлён со своими жалкими намерениями и стоял, стгорая от стыда, пока мы с триумфом входим в храм любви, верности и домашнего счастья.

И если Лизерль верна своим внутренним убеждениям, то её любимый Раймбодерль слаб характером. По этой причине, например, он сомневается в своей, явно деспотичной в отношениях, девушке, говоря открыто, что у него есть только «слепая вера, пока я её вижу; но как только я не вижу её, огромные сомнения приходят ко мне» (II, 10). Но,

как оказывается, ни дурные сплетни, ни лесть Бертрама не способны что-то поменять в его взглядах. На это способны только деньги. Так, за мешочек дукатов, вручённых комиссионером, Раймбодерль отрекается от Лизерль у Креста. Такое комическое противопоставление женских и мужских персонажей — довольно типичная черта произведений Нестроя.

Конечно же, нестроевский образ Вены не был бы полным без характеристики специальных языковых приёмов. Помимо ранее упоминаемого суффикса *-erl* в именах героев, драматург использует слова, связанные с южноавстрийским и венским диалектами. Так, Бертрам, угрожая Лизерль (в случае, если та расскажет Роберту о его коварных планах), запугивает девушку смертью её дедушки (*Ähndl*), бабушки (*Ahndl*) и крёстной (*Godl*), употребляя эти слова вместо обычных в немецком языке *Großvater*, *Großmutter* и *Pate*.

В речи персонажей также часто встречаются фразеологизмы и разговорные фразы: *das steht auf einem anderen Blatt* (дословно: это написано на другом листе / это из другой оперы), *wie Butter an der Sonne bestehen* (дословно: как масло на солнце / стгорать со стыда) и другие. Однако применение таких фигур речи, равно как и австрийского диалекта, характерно либо для явно комических сцен, либо для вокабуляра персонажей низкого социального статуса. Таким образом, языковая функция в пьесах Нестроя довольно разнообразна.

¹⁹ В партитуре под номером 17 (*Robert der Teuxel: Parodie in 3 Akten / Musik von Adolf Müller. Von J. Nestroy. 1833. Wienbibliothek im Rathaus, МН 679. URL: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-666> Bogen 97 recto*) присутствует мелодрама, в которой представлены три такта из дуэта Бертрама и Алисы из III акта оперы Мейербера. В первоисточнике тема звучит в партии Бертрама на слова «Расскажи мне, Расскажи мне, ну! Ты что-нибудь видела? И ничего не было слышно?».

«Венский антураж» в музыке А. Мюллера

Колорит Вены передаётся и через музыкальное оформление спектакля. В основном это происходит благодаря наличию большого числа танцев (вальса, лендлера, котильона, галопа; в Приложении к партитуре также присутствует кадрили). В пародии они связаны с показом инфернальных сил. Так, например, в конце второго акта, когда Бертрам призывает демонов из ада, звучит их лёгкий и непрехотливый «адский вальс» (*Höllenwalzer*), переходящий затем в шуточный галоп²⁰. Отметим, что подобное решение сцены Мюллером соответствует мейерберовской опере, где в третьем акте также присутствует подобный «инфернальный вальс». Танцы занимают центральное место и в сцене в винном погребке Гумпальдскирхнер²¹, где появляются демонические официантки. По сути, Мюллер следует давно устоявшейся музыкальной традиции изображения потусторонних сил. В Приложении к партитуре приведён «танец гномов»²², который представляет собой гротескную польку-марш. Танцевальную природу (в большей степени вальса) имеют и многие вокальные номера.

В то же самое время стоит сказать, что других типичных для венского народного театра жанров в партитуре Мюллера практически нет. Кводлибеты, часто встречаемые в пьесах *Wiener Volkstheater*, в «Роберте» отсутствуют (их нет даже в Приложении). Йодль, столь любимый ав-

стрийской публикой, встречается всего один раз — в романсе Изабеллы с хором в самом начале второго акта. Однако оправдать малозначительное присутствие йодля именно в этой пародии можно: партию дочери Голдфиша исполняла жена Нестроя, Мария Вайлер, которая (не считая её супруга) была единственной в труппе профессиональной певицей. Такой сложной техникой пения актёры Нестроя скорее всего не владели, а потому и часто писать йодли композитору не было необходимости.

Отметим также следующий факт: как и в предыдущей пародии Нестроя («Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста» [9]) для связи пьесы с первоисточником Мюллер использует музыкальные цитаты. Так, например, в мелодраме, написанной для первого появления Раймбодерля в первом акте, звучит мотив его баллады из оперы. Но подобное цитирование фрагментарно и редко.

Как можно заметить, партитура Мюллера удачно вписывается в концепт «музыки как текста» (см. подробнее: [10, с. 14]), способствующий в данном случае глубокому раскрытию топоса Вены в пьесе Нестроя.

Заключение

Таким образом, объектом пародии и сатиры Нестроя в его пьесе становится не столько избранный первоисточник, опера Мейербера, сколько Вена, её жители и их жизненный уклад. Чтобы соответствовать вкусам публики, драматург переносит

²⁰ В Приложении к партитуре имеется расширенный и более развитый в музыкальном плане вариант этого вальса.

²¹ Не можем не отметить схожесть этой сцены со знаменитой сценой в погребке Ауэрбаха из «Фауста» Гёте.

²² По избранной фактуре, типу движения и использованию хроматизмов и тират «Танец гномов» Мюллера напоминает одноимённое произведение Э. Грига.

действие «Роберта» в столь знакомый для них венский пригород и делает из героев истинных австрийцев, так похожих на зрителей театра. Его персонажи говорят таким же языком, обсуждают жизненные и бытовые трудности, политические, экономические, социальные проблемы, каждодневно волнующие венцев, посещают знакомые места и достопримечательности, удачно вписывающиеся в контекст повествования, и проводят свой досуг как типичные жители австрийской столицы. Главная задача, которая стоит перед Нестроем, — показать венцам, какие они есть на самом деле.

Музыкальное оформление только подчёркивает антураж Вены. Мюллер

в определённой степени оказался «заложником положения»: музыка, которую писали композиторы для пьес *Wiener Volkstheater*, фактически должна была выполнять всего лишь одну функцию — обязательно нравиться публике. Поэтому Мюллер использует типичные для венской городской культуры танцевальные жанры (в первую очередь вальс), марш, элементы йодля. Вокальные номера либо также имеют танцевальную природу, либо их мелодии просты, отчасти напоминая мелос, характерный для немецкого *Lied*. Всё это также способствует раскрытию образа Вены как весёлого, жизнерадостного, игривого и беззаботного города.

Список источников

1. Сорокина Т. Е., Петрулевич Е. А. Онтологическая модальность городского текста: прагматический аспект // Гуманитарные и социальные науки. 2020. № 6. С. 53–62. <https://doi.org/10.18522/2070-1403-2020-83-6-53-62>
2. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. 616 с.
3. Гаврилина Л. М. Городские тексты в эпоху глобализации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 3. С. 59–69. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-59-69>
4. Танушевска Л. Топос города — широкое поле для создания курса лекций в рамках проекта NEWSLA // Славянский альманах. 2022. № 1–2. С. 293–303. <https://doi.org/10.31168/2073-5731.2022.1-2.3.06>
5. Ванчугов А. В. Город как метафора в исторической ретроспективе: смысловые контексты «городских» музыкальных сочинений рубежа XX–XXI веков // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 140–152. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-2-140-152>
6. Летина Н. Н. Городской текст поэзии русской рок-культуры // Верхневолжский филологический вестник. 2023. № 2. С. 213–220. http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2023_2_33_213
7. Лошакова Г. А., Смирнова Л. Е. Вена первой половины XIX века глазами повествователей-путешественников // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15, вып. 11. С. 3458–3462. <https://doi.org/10.30853/phil20220580>
8. Ланских Ю. В. Баварско-австрийские суффиксы -ERL / -EL / -L как продуктивная словообразовательная модель // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2022. № 4. С. 60–65. <https://doi.org/10.26456/vtfilol/2022.4.060>
9. Енукидзе Н. И., Власов А. А. «Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста»: Иоганн Непомук Нестрой в диалоге с Фердинандом Герольдом // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Пятой Международной научной конференции,

22–26 ноября 2021 г. Т. 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко и др.; РАМ имени Гнесиных. М., 2023. С. 175–183. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-175-183>

10. Гуляницкая Н. С. О толковании художественного произведения // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 5–19. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-005-019>

References

1. Sorokina T. E., Petrulevich I. A. Ontological Modality of Urban Text: Pragmatic Aspect. *Humanities and Social Sciences*. 2020. No. 6, pp. 53–62. (In Russ.)

<https://doi.org/10.18522/2070-1403-2020-83-6-53-62>

2. Toporov V. N. *Peterburgskii tekst russkoi literatury: izbrannye trudy* [The St. Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2003. 616 p.

3. Gavrilina L. M. Urban Texts in the Era of Globalization. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023. No. 3, pp. 59–69. (In Russ.)

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-59-69>

4. Tanushevskaya L. Topos goroda — shirokoe pole dlya sozdaniya kursa lektsii v ramkakh proekta NEWSLA [A Topos of a City in an University Syllabus in the Frame of the NEWSLA Project]. *Slavic Almanac*. 2022. No. 1–2, pp. 293–303. <https://doi.org/10.31168/2073-5731.2022.1-2.3.06>

5. Vanchugov A. V. City as a Metaphor in Historical Retrospective: Meaning Contexts of “City” Musical Compositions at the Link of the 20th–21st Centuries. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 2, pp. 140–152. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-2-140-152>

6. Letina N. N. Urban Text of Russian Rock-Culture Poetry. *Verhnevolzhskii Philological Bulletin*. 2023. No. 2, pp. 213–220. (In Russ.) http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2023_2_33_213

7. Loshakova G. A., Smirnova L. E. Vienna of the First Half of the 19th Century through the Eyes of Travelling Narrators. *Philology. Theory & Practice*. 2022. Vol. 15, Issue 11, pp. 3458–3462. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/phil20220580>

8. Lanskih Yu. V. Bavarian-Austrian Suffixes -ERL / -EL / -L as the Productive Model of Derivation. *Vestnik TvGU. Series: Philology*. 2022. No. 4, pp. 60–65. (In Russ.) <https://doi.org/10.26456/vtfilol/2022.4.060>

9. Enukidze N. I., Vlasov A. A. *Zampa der Tagdieb oder Die Braut von Gyps: Johann Nepomuk Nestroy in Dialogue with Ferdinand Herold. Opera in Musical Theater: History and Present Time: Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021. Vol. 1. Ed. by I. Susidko et al.; Gnesin Russian Academy of Music. Moscow, 2023, pp. 175–183. (In Russ.)*

<https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-175-183>

10. Gulyanitskaya N. S. About the Interpretation of a Work of Art. *Contemporary Musicology*. 2023. No. 1, pp. 5–19. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-005-019>

Информация об авторе:

А. А. Власов — аспирант кафедры истории музыки.

Information about the author:

Alexei A. Vlasov — Post-Graduate Student at the Department of Music History.

Поступила в редакцию / Received: 02.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 03.06.2024

Принята к публикации / Accepted: 07.06.2024

Из истории музыкальной культуры России

Научная статья

УДК 78.075+781.973.4

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.084-099>

EDN: IDKQVU



Каталоги и прейскуранты нотоиздательской фирмы «Юлий Генрих Циммерман»: организация, рекламные механизмы, ассортимент (из фондов Российской государственной библиотеки)

Ольга Владимировна Радзецкая

*Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),
Институт «Академия имени Маймонида»,
г. Москва, Российская Федерация,
olgabreman@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1595-1047>*

Аннотация. Нотоиздательское дело второй половины XIX – начала XX века — одно из интереснейших явлений в отечественной культуре, позволяющее проанализировать специфику его развития и необъятный научный диапазон. В статье исследуются рекламная продукция, периодические каталоги и прейскуранты отдельного полиграфического предприятия, и, как результат, возникает необходимость целостного восприятия производимого ассортимента и ряда его особенностей. Как правило, это связывается с коммерческими интересами профильных фирм, выпускавших и реализовывавших нотоиздательскую продукцию, рыночной ситуацией, объективными и субъективными факторами исторического периода. Издательство «Юлий Генрих Циммерман» — лидер промышленного сегмента, применявший передовые технологии в изготовлении и реализации нотной литературы. Масштаб этой деятельности в полной мере отражён в хранящихся в фондах Российской государственной библиотеки специальных каталогах (содержащих ценный материал об их культурном профиле, экономических стратегиях, рекламных механизмах и художественной составляющей) как обобщающем примере работы многих конкурентных предприятий. В центре внимания — каталоги, охватывающие период с 1885 по 1911 год — время создания системной сетевой торговли, открытия иностранных отделений, завоевания устойчивого международного авторитета. Рассмотрение данных образцов позволяет понять алгоритмы получения денежной прибыли и маркетинговые ходы, востребованные и в настоящее время.

Ключевые слова: Ю. Г. Циммерман, нотоиздательское дело в России, музыкальные магазины, торговая политика нотоиздателей

Для цитирования: Радзецкая О. В. Каталоги и прейскуранты нотоиздательской фирмы «Юлий Генрих Циммерман»: организация, рекламные механизмы, ассортимент (из фондов Российской государственной библиотеки) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 84–99. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.084-099>

From the History of the Musical Culture of Russia

Original article

Catalogues and Price Lists of the Music Publishing Company “Julius Heinrich Zimmerman”: Organization, Advertising Mechanisms and Trade Assortment (from the Collections of the Russian State Library)

Olga V. Radzetskaya

*Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art),
Institute “Academy of Maimonides,”
Moscow, Russian Federation,
olgabreman@yandex.ru✉, <https://orcid.org/0000-0003-1595-1047>*

Abstract: The music publishing business of the second half of the 19th and the early 20th centuries is one of the most interesting phenomena in Russian culture that makes it possible for us to analyze the specific features of its spatial and temporal development and a vast scholarly range. The article examines the advertising materials, periodical catalogues and price lists of individual printing company, and as a result the necessity arises for a holistic perception of the manufactured assortment and a certain number of its features. As a rule, this is associated with the commercial interests of specialized firms that published and sold musical scores and books about music, the situation in the market of that time, as well as the objective and subjective factors of historical time. The publishing house “Julius Heinrich Zimmerman” was the leader of the industrial segment that made use of advanced technologies in the publishing and sales of sheet music. The scale of this activity is fully reflected in the special catalogues preserved in the funds of the Russian State Library (containing valuable material about their cultural profile, economic strategies, advertising mechanisms and artistic components) — a generalizing example of the work of many competitive enterprises. The focus of our attention lies on catalogues covering the time period between 1885 and 1911 — the time period of the creation of a systemic network trade, the opening of branches in other countries, and the achievement of a stable international reputation. Examination of these samples makes it possible to understand the algorithms of obtaining monetary profit and marketing moves that are also on demand at the present time.

Keywords: Julius Heinrich Zimmerman, music publishing business in Russia, musical stores, trade policies of music publishers

For citation: Radzetskaya O. V. Catalogues and Price Lists of the Music Publishing Company “Julius Heinrich Zimmerman”: Organization, Advertising Mechanisms and Trade Assortment (from the Collections of the Russian State Library). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 84–99. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.084-099>

Введение

Во второй половине XIX века в промышленной среде уже сформировались определённые каноны и алгоритмы, зарекомендовавшие себя как эффективные механизмы продаж. Их специфика, качество и объём ориентировались на различные социальные слои населения и являлись прямым отражением конъюнктуры и торговой политики, устойчивыми векторами экономического движения. Безусловным лидерством в этом процессе обладали крупнейшие фирмы «П. Юргенсон», «А. Гутхейль», «Юлий Генрих Циммерман»¹, «М. П. Беляев» («М. Р. Belaieff») в Лейпциге, «В. В. Бессель», формировавшие культурный ландшафт нотоиздательского дела.

Профильные исследования Д. Ломтева, посвящённые фирме «Ю. Г. Циммерман», описывают приоритетные направления работы издательства, его цели и задачи (см., например: [1; 2; 3; 4]). В них подчёркивается, что «...коммерческие стратегии в формировании ассортимента, в оптимизации затрат на производство полиграфической продукции, наконец, в выстраивании взаимоотношений с ключевыми для издательской политики авторами обеспечили Циммерману высокую конкурентоспособность и признание музыкальной общественности как в России, так и в Германии» [1, с. 198]. Данная статья связывается с *периодическими каталогами фирмы «Ю. Г. Циммерман»*,

что является новым ракурсом заданного научного направления.

Нотоиздательская фирма «Юлий Генрих Циммерман»: функциональные основы и технологии продаж

Успех, сопутствовавший Циммерману на российском и западноевропейском рынках, заставляет подробнее обратиться к технологиям продаж того времени. В своём исследовании Д. Ломтев указывает на «систему комбинированного ассортимента» [там же], позволяющую быстро реализовывать малоходовой товар и компенсировать потери за счёт увеличения тиражного объёма с постепенным выходом на планируемую доходность. Эффективность данной схемы способствует укреплению экономических показателей, росту производственных мощностей, а в целом и деловой репутации фирмы.

Л. Чалдаева подчёркивает: «...формирование на этой основе системы хозяйствования происходит под влиянием исторических процессов, отражающих уровень материального и экономического состояния общества»². В более широком понимании во взаимодействии искусства и капитала особое звучание приобретает культурная трансформация общественного сознания и, как следствие, растущий интерес к музыке и музыкальному образованию³. Понимание этой ситуации, глубокие профессиональные знания

¹ Далее по тексту — «Ю. Г. Циммерман».

² Чалдаева Л. А. Экономика предприятия: учебник. М.: Юрайт, 2011. С. 13.

³ Самым известным примером здесь служит открытие в 1859 году Русского музыкального общества, Петербургской (1862) и Московской (1866) консерваторий при активном участии в их работе отечественных нотоиздателей.

и коммерческая интуиция позволили Циммерману создать универсальный финансовый механизм, отлично зарекомендовавший себя на различных этапах жизни предприятия⁴ и сменах социально-общественного строя.

У Циммермана «комбинированный ассортимент» получил широкое распространение путём внедрения в специфику его деятельности разнообразных векторов производства — нотоиздательства, музыкальных инструментов, аксессуаров и грампластинок, пользовавшихся большим спросом у отечественных и зарубежных потребителей. Обозначенный принцип хозяйствования демонстрировал современный подход к разработке экономической концепции отрасли и двигался к её универсальной модели, способной выдерживать нестабильность рыночных ситуаций.

На пути к этим достижениям фирма «Ю. Г. Циммерман» прошла несколько этапов. В начале своей российской карьеры её владелец руководствовался крайне простыми и классическими методами получения быстрых материальных выгод. Д. Ломтев указывает, что после 1875 года, оставив работу финансового служащего в «Mendelssohn & Co», Циммерман сосредоточился на распространении «недорогих нот и музыкальных инструментов, которые он *закупал небольшими партиями в Германии* [курсив мой.

— *О. Р.*]. Особенно прибыльной оказалась продажа гармоник, благодаря чему в кратчайшие сроки скопились достаточные средства для дальнейших инвестиций» [2, с. 51].

Ещё одним важным шагом на пути к материальному благополучию стали большие тиражные объёмы изданий «лёгкой» музыки. Д. Ломтев подчёркивает, что с этими масштабами могли поспорить только учебно-методические, педагогические материалы, которые с самого начала деятельности предприятия относились «к предполагаемым в его торговых филиалах инструментам, сначала импортным, а с 1883 года изготовленным в собственных мастерских» [там же, с. 52].

Таким образом, минимизация финансовых рисков путём обособления структурных подразделений фирмы явилась большим вкладом Циммермана в развитие нотоиздательской промышленности, ознаменовавшим её новый исторический этап.

В 1886 году предприниматель вернулся на родину в Германию, перенеся центральное представительство в Лейпциг. Это решение никак не связывалось с традицией закрытия или перепродажи своего бизнеса в России при достижении стабильного материального благополучия⁵.

Фирма расширяла свою коммерческую географию в русле общемировой тенденции, когда, по выражению В. Федотовой, «...заметной фигурой капитализма в этот

⁴ «Предприятие — основное звено экономики — представлено как участник производственных отношений, осуществляющее предпринимательскую деятельность в виде обособленной производственно-хозяйственной единицы определённой организационно-правовой формы. Его основная цель — получение прибыли». См.: Чалдаева Л. А. Указ. соч. С. 13.

⁵ В качестве примера речь может идти о И. Д. Герстенберге, после семилетнего пребывания в России вернувшемся обратно в Германию. О подобной модели поведения иностранных предпринимателей пишет в своей работе Б. Юргенсон. См.: Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1928. 188 с.

период стал „экономический человек“ <...> идеальный тип капиталиста, расширяемый под знаменем успеха и рациональности на других участников капиталистического производства»⁶. Понятно, что в этом ракурсе деятельность издательства являлась не только отражением определённой социальной системы. Явный перевес материального над творческим никогда не исключал их синтеза на пути к глобализации делового имиджа. Присутствие Циммермана на мировом нотоиздательском рынке увеличилось до миллионов тиражей, выпускаемых по обе стороны океана (американский партнёр — компания G. Schirmer в Нью-Йорке), а участие в международных выставках стало постоянным и существенно результативным с получением золотых медалей за инструменты, производимые «Jul. Heinr. Zimmermann»⁷.

После 1886 года деловая репутация Циммермана на Западе чрезвычайно окрепла благодаря изданию сочинений М. Балакирева, С. Ляпунова, Ц. Кюи, А. Гречанинова, а потом и Н. Метнера⁸. Популяризация музыки отечественных композиторов за рубежом благотворно сказывалась на официальном имидже компании. В международном сообществе, особенно после 1917 года, этот вектор мог служить «пропуском» в мир большого бизнеса. Благодаря предпринятым

мерам масштаб деятельности «Jul. Heinr. Zimmermann» закономерно увеличивался и становился в один ряд с крупнейшими транснациональными корпорациями.

Причинно-следственные траектории внутренней и внешней политики фирмы не носили хаотического характера. Напряжённая конкурентная борьба изначально способствовала поискам эффективного распределения основных и оборотных средств, скрупулёзному подсчёту материальных ресурсов, их грамотному вложению и использованию. Другая сторона вопроса заключалась в переходе на иные функциональные основы с отказом от реактивной схемы управления (как откликом на произошедшие события) и внедрением системы планирования, анализа и прогнозирования. В современном звучании — «в разработке и практическом осуществлении планов, определяющих будущее состояние экономической системы, а также путей, способов и средств его достижения»⁹.

Каталоги нотоиздательской фирмы «Юлий Генрих Циммерман»: торговая политика, маркетинговые ходы и рекламные механизмы

Каталоги нотной продукции «Ю. Г. Циммерман» позволяют частично проследить динамику издаваемого ассортимента и торговую политику фирмы на

⁶ Федотова В. Г., Колпаков В. А., Федотова Н. Н. Глобальный капитализм: три великие трансформации. М.: Культурная революция, 2008. С. 197.

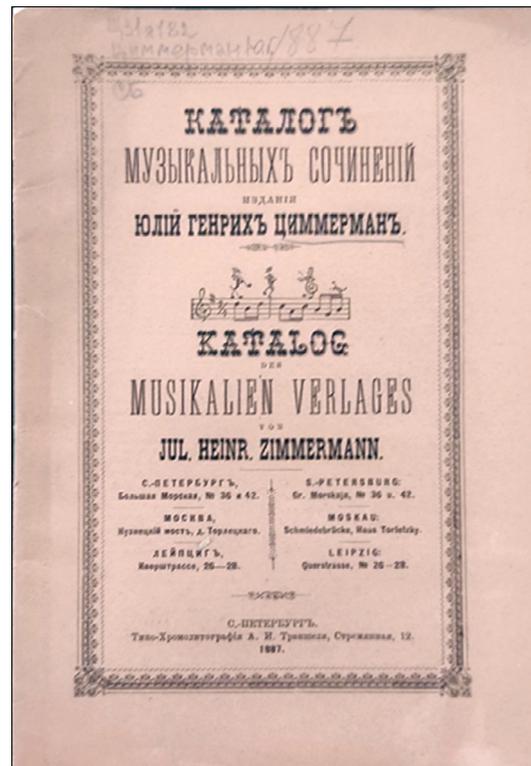
⁷ В 1904 году фирмой была приобретена фортепианная фабрика Г. Фидлера с последующим выпуском инструментов под её прежним наименованием.

⁸ Истории и торговой стратегии фирмы «Юлий Генрих Циммерман», производимому ассортименту, взаимосвязям «композитор — издательство — композитор» и другим профильным темам посвящены упомянутые работы Д. Ломтева.

⁹ О’Лири Д. ERP-системы. Современное планирование и управление ресурсами предприятия. М.: Вершина, 2015. С. 30.

протяжении определённого исторического времени¹⁰. Из них следует, что до и после переезда в Лейпциг, реорганизации центра и открытия филиалов Циммерман выпускал общие каталоги и их тематические серии: для оркестровых групп и отдельных инструментов. В совокупности они выходили под заголовком «Общий полный каталог нот нотной торговли и издания нот “Юлий Генрих Циммерман”». Каждый из них насчитывал разное количество подгрупп, в целом до двенадцати¹¹. В огромном разнообразии наименований фигурировали сочинения для военного хора, пения, фисгармонии, гитары, дешёвые «Издания Циммерман» и др. В одном из самых ранних каталогов — для фисгармонии (подгруппа № 4) за 1885 год — уже присутствует традиционный порядок нумерации¹².

Интересным является рекламный материал в изданиях, последовавших после «переезда» главной конторы в Лейпциг. Каталог за 1887 год выглядит необыкновенно красочно для «скупого» на оформление технической литературы Циммермана. Титульный лист украшен нарядной рамкой, буквенный текст набран особым «парадным» шрифтом. Центральная часть иллюстрирована нотным станом с нисходящими секвенциями «Камаринской», с пляшущими фигурками скрипичного и басового ключей, нот и пауз. Среди торговых площадок на русском и немецком языке указаны: С.-Петербург, Москва и Лейпциг¹³ (см. ил. 1 и 2).



Ил. 1. Каталог музыкальных сочинений издания «Юлий Генрих Циммерман», 1887. Титульный лист
 Il. 1. Catalogue of Musical Compositions Published in the "Julius Heinrich Zimmermann" Publishing House, 1987.
 Title page



Ил. 2. Каталог музыкальных сочинений издания «Юлий Генрих Циммерман», 1887. Титульный лист (фрагмент)
 Il. 2. Catalogue of Musical Compositions Published in the "Julius Heinrich Zimmermann" Publishing House, 1987.
 Title page (Fragment)

¹⁰ В статье рассмотрены каталоги с 1885 по 1911 год из фондов Российской государственной библиотеки.

¹¹ Издательство «Ю. Г. Циммерман» выпускало и другие каталоги, вне данной серии.

¹² Общий полный каталог нот нотной торговли и издания нот «Юлий Генрих Циммерман». Каталог нотам № 4 для фисгармонии. СПб.: Типолитография Б. Г. Янпольского, 1885. 23 с.

¹³ Каталог музыкальных сочинений издания «Юлий Генрих Циммерман». СПб.: Типолитография А. И. Траншеля, 1887. 24 с.

На обороте титульного листа фирма «Юлий Генрих Циммерман» представлена как «Главное депо музыкальных инструментов и нот» с демонстрацией выставленных на продажу струнных и духовых инструментов, гармоней и различных аксессуаров с сопроводительными иллюстрациями. Внутренние страницы также оформлены по-особенному: текст заключён в узкие, мало декорированные рамки с большими полями. Принцип комбинирования наблюдается и в этом случае. Как пример, «Школы и этюды для скрипки» ведут к сочинениям «Для одной скрипки» и далее — «Для скрипки с фортепиано». Аналогичная система применяется практически везде.

Данный каталог собран иначе, чем другие подобные издания. Во-первых, он напечатан на более плотной бумаге, во-вторых, в нём присутствуют так называемые «Собрания». Это «Цецилия» — любимейшие танцы, марши и пьесы для военного хора в партитурах; «Арион» для «медного хора», «Орфеон» для бального (струнного) оркестра, теоретические работы и «Дешёвые издания Циммерман», относительно условные по своей стоимости (для сравнения, «Полная школа пения» Л. Лаблаша равнялась пяти рублям за единицу товара).

На последних страницах Циммерман собирает интересную для пользователя информацию, указывая, что каталоги дешёвых изданий «Литольф» и «Петерс» предоставляются бесплатно, равно как и «Иллюстрированный Прейскурант» главного депо музыкальных инструментов. В то же время на тематические каталоги

устанавливается своя цена. В 1887 году в них наблюдается другая последовательность, чем в более поздние годы. Она выглядит следующим образом: «№ 1. Для медных и деревянных духовых инструментов — 20 коп.; <...> № 3. Для скрипки и других струнных инструментов — 30 коп.; № 4. Для фисгармонии — 20 коп.; <...> № 6. Для фортепиано в 2 руки (375 стр.) — 40 коп.»¹⁴. В начале XX века подобный подход ещё сохраняется (каталоги 1900, 1904 годов), но в дальнейшем в некоторых случаях за большинство наименований приходится платить уже 40 копеек.

Циммерман максимально эффективно использует печатные площади, размещая на обложках рекламные предложения о дополнительных услугах и продаже музыкальных инструментов. В том же каталоге за 1887 год он приводит рекомендации профессора Л. Келера, который пишет: «Для домашней музыки лучше всего можно рекомендовать фисгармонию. Было бы желательно, чтобы в каждом семействе, в котором любят музыку и средства позволяют приобрести фисгармонию, был такой инструмент. Кто играет на фортепиано, хотя [бы] народные песни и простые пьесы, тот, играя на фисгармонии, может доставить большое удовольствие в своём кругу»¹⁵. Рядом же располагаются рисунки: американская модель фисгармонии за 275 рублей и иллюстрация сцены домашнего музицирования. Подобные технологии продаж можно обнаружить и сегодня.

Отметим, что в своих каталогах Циммерман отводит фисгармонии большое место. В образце за 1889 год можно найти

¹⁴ Там же. С. 24.

¹⁵ Там же.

вступительную статью, заимствованную из журнала «Нива» (№ 18, 1888 год), где объясняется возникновение, природа и замечательные игровые характеристики инструмента: «Во-первых, фисгармония не требует большого технического искусства, и научиться играть на ней довольно легко; во-вторых, благодаря нескольким разным регистрам она даёт возможность производить замечательные музыкальные эффекты; в-третьих, она вполне пригодна и для духовной музыки, и для аккомпанемента при домашнем концерте...»¹⁶. Как пример: в знаменитой семье Васнецовых обучались пению, игре на фисгармонии, а затем и на фортепиано [5, с. 198]. А Д. Ломтев пишет, что это было особенно интересно «...для любителей музыки в отдалённых регионах России, куда не часто или вовсе не приезжали с гастрольями знаменитые исполнители» [3, с. 60].

Краткая аннотация сопровождает и американские модели фисгармонии, которые «...отличаются весьма приятным мягким тоном, простой прочной конструкцией и изящной отделкой»¹⁷. Текст дублируется на немецком языке. Цены варьируются от 150 до 175 рублей, в противоположность «дешёвому» французскому варианту за 100 рублей. Однако сравнивая все показатели, трудно создать из них какую-либо систему. Вероятнее всего, главное их отличие — модельный ряд, страна-изготовитель и набор технических функций¹⁸.

В другом общем каталоге за 1889 год с рекламной целью приводится большая статья из «Берлинской биржевой газеты» о знаменитом новейшем сочинении Карла Рейнеке «От колыбели до могилы» в форме 16 нетрудных фортепианных пьес. Их рекомендуют профессор Бреслаур в «Klavierlehrer» (1 декабря 1888), «Национальная газета» (15 декабря 1888), «Новая Берлинская музыкальная газета» (27 декабря 1888), «Лейпцигский дневник» (21 декабря 1888), «Лейпцигская судебная газета» (14 ноября 1888), «Реформа» (28 ноября 1888), «Страсбургская почта» (8 декабря 1888), «Данцигская газета» (21 декабря 1888). Последняя из них пишет: «Требования фортепианной техники в настоящее время так велики, что из-за них музыка потеряла теперь тот смысл, который был присущ раньше <...> И вот в своём новом сочинении Рейнеке старается сделать музыку доступною и посредством сил»¹⁹.

В торговой практике Циммермана случается и объединение в одно издание каталога и преискуранта. Так, в 1888 году были представлены «ноты для военной музыки и медного хора», ноты для деревянных и медных духовых инструментов без аккомпанемента фортепиано со списком школ для всех инструментов и в качестве Прибавления — иллюстрированный преискуронт оркестровых музыкальных инструментов и принадлежностей к ним. Ценник формируется очень скрупулёзно: для большого

¹⁶ Каталог нотам для фисгармонии. Юлий Генрих Циммерман. М.: Тип. Г. С. Зотова, 1889. С. 1.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Ценовой ряд французских фисгармоний в некоторых каталогах Циммермана колеблется от 4 октав, 49 голосов и 1 регистра за 100 рублей до 5 октав, 276 голосов и 19 регистров за 500 рублей.

¹⁹ Каталог музыкальных сочинений «Юлий Генрих Циммерман». М.: Тип. Г. С. Зотова, 1889.

(пехотного) военного хора, для медного хора с кларнетами *in Es*, двумя *in B*, для медного (кавалерийского) хора. В тексте фигурируют примечания, касающиеся исполнительских составов. Прейскурант отделён от каталога рекламной картиной с изображением «Собственной мастерской медных духовых инструментов»²⁰ (ил. 3). Подобная практика встречается и у Ф. Детлафа — младшего партнера Циммермана. Однако школы игры на духовых инструментах приводятся раньше в общем списке нотной литературы²¹.

Крайне интересно выглядит издание Циммермана за 1897 год, позиционируемое как «Ноты-новости», — «извлечение» из подробных каталогов нот²². Красочно оформленная обложка привлекает внимание очаровательным изображением маленького эльфа, играющего на скрипке (ил. 4). Его обнажённая фигурка, цветок, служащий основанием всей композиции, задумчивый взгляд, устремлённый в небо, настраивают на особое восприятие. Среди открытий — табель-календарь на 1897 год с датами



Ил. 3. Общий полный каталог нот Главного депо музыкальных инструментов и нот «Юлий Генрих Циммерман» (1888, № 11; фрагмент оформления)

Il. 3. General Full Catalogue of the Chief Depository of Musical Instruments and Scores "Julius Heinrich Zimmermann" (1888, No. 11; fragment of design)

²⁰ Общий полный каталог нот Главного депо музыкальных инструментов и нот «Юлий Генрих Циммерман». № 11. СПб.: Типография и Фототипия В. И. Штейна, 1888. 36 с.

²¹ Как правило, что можно наблюдать и в прейскурантах Ф. Детлафа, предлагаемый к продаже ассортимент сопровождается «Школами игры» на том или ином инструменте, размещёнными в непосредственной от них близости.

²² Ноты-новости изданий «Юлий Генрих Циммерман». СПб.: Типолитография В. А. Вацлика, 1897. 24 с.



Ил. 4. Ноты-новости изданий «Юлий Генрих Циммерман», 1897.
Титульный лист

Il. 4. Novelties among the Scores of the Publications
of the "Julius Heinrich Zimmermann" Publishing House, 1897.
Title page

церковных праздников и постов и, конечно, салонные пьесы с указаниями степеней трудности.

На самом видном месте рекламируется сборник в шести тетрадях «50 лучших русских народных песен, гармонизированные и обработанные» op. 26 A. Schäfer с отдельной надписью: «Посвящается памяти незабвенного Чайковского». Рядом приводится аннотация: «Эти, чрезвычайно оригинально, в русском духе, обработанные, частью заново гармонизированные, притом легко аранжированные жемчужины русских народных

песен, предоставят хорошим и менее слабым игрокам источник неиссякаемого удовольствия, тем более что поныне в музыкальной литературе не было действительно хороших переложений русских народных мотивов в 4 руки...»²³. Похожий текст предназначается и для «Русских плясок».

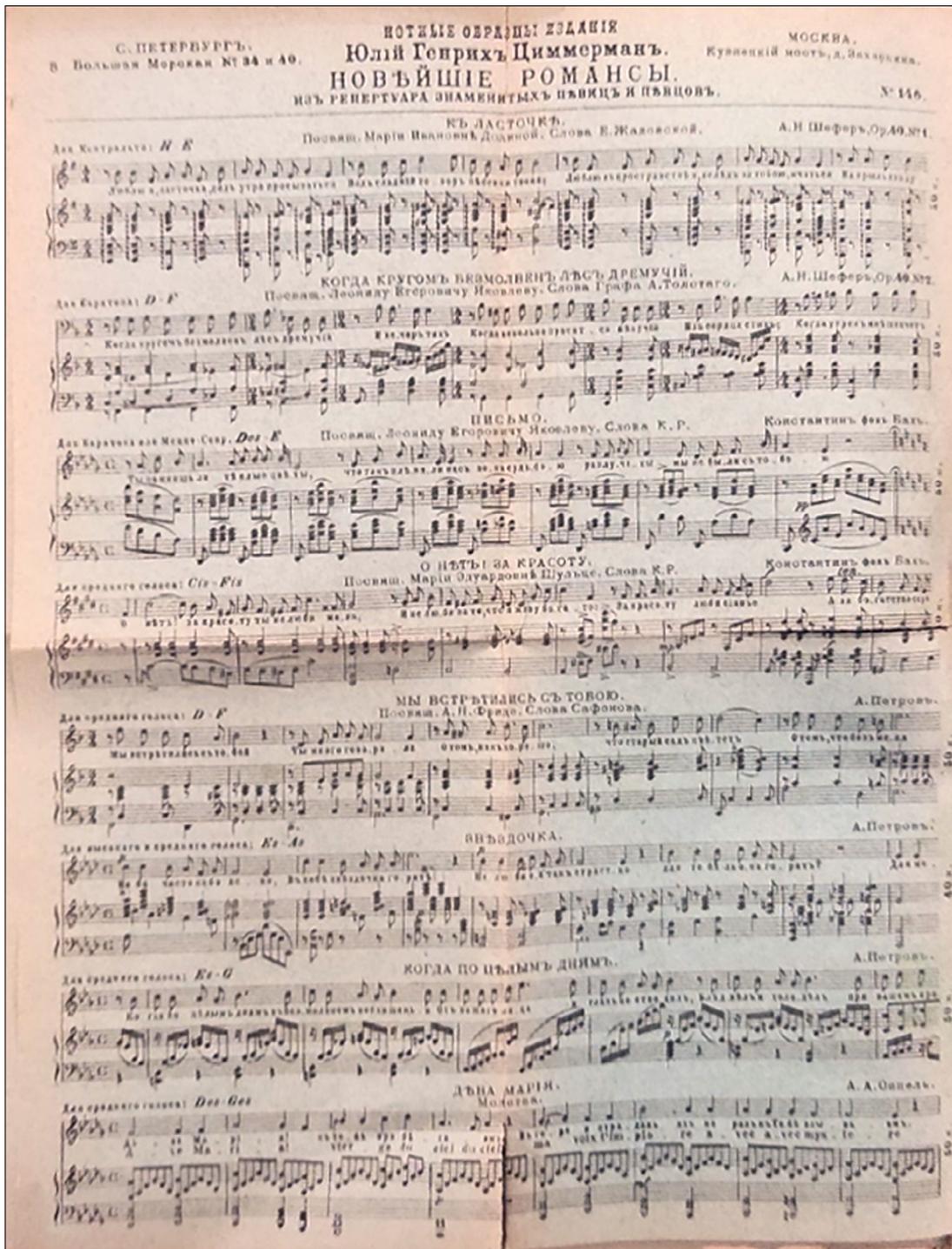
Практически весь каталог состоит из сочинений развлекательного жанра. Издательство уведомляет своих покупателей о наличии новейших романсов из репертуара «Н. Фигнера, Яковлева, Чернова, Матерна, Медеи Фигнер, Фриде, Долиной и других»²⁴ и выделяет полужирным шрифтом те из них, которые исполняются «с большим успехом Н. Н. и М. И. Фигнер»²⁵. Отрывки некоторых из них можно посмотреть на указанных прямо в тексте страницах. В данном каталоге они сохранились и присутствуют в виде оригинально выполненного вкладыша (ил. 5).

Наиболее популярны «Цыганские ночи. Собрание любимейших цыганских песен», а также «Полные Оперы, Оратории, Оперетты и Балеты», что характерно, для фортепиано в 2 руки (без слов) и для пения (со словами). Репертуарную таблицу Циммерман разделил на издания в две руки без слов: английские, «Петерс» или «Литольф», русские и другие. Для пения со словами — на русские с русским текстом и иностранные, следующие друг за

²³ Там же. С. 7.

²⁴ Там же. С. 8.

²⁵ Медея Фигнер — оперная певица, сопрано. Жена Н. Н. Фигнера, который прославился как оперный певец, более 20 лет прослуживший в Мариинском театре и снискавший славу известного исполнителя произведений отечественных и зарубежных композиторов. П. Чайковский посвятил Фигнеру шесть романсов op. 73 и преподнёс клавир «Пиковой дамы» с дарственной надписью: «Винновнику существования этой оперы от благодарного автора». Однако в данном каталоге сочинения композитора обнаружить не удалось. От Циммермана шла только реклама исполнителя. Правообладателем публикации произведений П. Чайковского, вероятно, было издательство «П. Юргенсон».



Ил. 5. Ноты-новости изданий «Юлий Генрих Циммерман», 1897. Фрагмент вкладыша

Il. 5. Novelties among the Scores of the Publications of the "Julius Heinrich Zimmermann" Publishing House, 1897. Fragment of the Supplementary Sheet

другом по жанрам и в алфавитном порядке на русском, итальянском, французском, немецком, английском и датском языках.

Взаимная выгода связывает издательство и с некоторыми из «своих» авторов: исполнителей, педагогов, компо-

зителей, чьи труды активно предлагаются к продаже, располагаясь на самых «лучших» рекламных местах. Это А. Кадлец, Э. Кёлер, А. Шефер и др. — составители «Попурри из любимейших новых опер», заявленных в том же каталоге за 1897 год. С большой долей вероятности все они сотрудничали с Циммерманом на постоянной основе, выполняя текущие заказы и одновременно публикуя у него свои сочинения.

И наконец, традиционные рекламные механизмы издательства — маркетинговые — связываются с вовлечением в процесс предпродажной подготовки известных музыкантов. О «Скрипичной технике» Рихарда Гофмана пишет профессор Гуго Герман из Франкфурта: «Я нахожу этот труд удивительным. Особенно такой важный предмет, как флажолетная техника, изложен с точностью, не встречающейся в других изданиях подобного рода. Я заранее убеждён в беспорно блестящих результатах, которые мои ученики этой техникой достигнут»²⁶. Профессор Вольдемар Мейер из Берлина вообще считает «скрипичную технику Гофмана за учебник, занимающий первое место в подобного рода сочинениях...»²⁷.

В тексте используется специальная терминология, доступная в основном профессионалам и продвинутым любителям музыки — части потребительской аудитории издательства. Материальный уровень пользователей определяется способностью покупать данный труд по 1 рублю 50 копеек за единицу продукции. В специ-

ализированном каталоге этого же года для струнных инструментов к вышеуказанным отзывам присоединяются Первый солист Императорской русской оперы в Санкт-Петербурге Виктор Вальтер и композитор В. Василевский. Изящный штрих — картина на последнем титульном листе, изображающая урок по фортепиано. На попире стоят ноты «Маленький Рубинштейн», также выходящие в издательстве «Ю. Г. Циммерман».

На постоянной основе публикуются и другие каталоги, а именно: для институтов, учебных заведений, консерваторий, музыкальных школ и т. д. Их можно было приобрести во всех магазинах фирмы: в Москве, Петербурге (нотном и инструментальном), Лондоне и Лейпциге. Школы игры и самоучители для всех инструментов, включая бандонеон, литавры, сигнальный рожок и др., теоретические труды и книги о музыке выстраиваются не по тематическим разделам, а в алфавитном порядке. Поэтому «Границы поэзии и музыки» А. Амброса соседствуют с «Кратким руководством по изучению гармонии» А. Аренского, «Биографическими очерками русских композиторов» В. Баскина и «Основанием западно-европейской музыки» Ф. Бренделя. Аналогичный принцип соблюдается в литературе для оркестра, а именно: струнного и парижского (и даже американского!) — для скрипки, виолончели, флейты, корнета, фортепиано, фисгармонии и т. д.²⁸ Следуя установившейся в музыкальной полиграфии традиции,

²⁶ Ноты-новости изданий «Юлий Генрих Циммерман». СПб.: Типолитография В. А. Вацлика, 1897. 24 с.

²⁷ Там же.

²⁸ «Юлий Генрих Циммерман», каталог 1897 года.

текст дублируется на иностранном языке²⁹.

В «Общем полном каталоге нот нотной торговли и издания нот „Юлий Генрих Циммерман“» из года в год присутствуют изменения в его содержании и названии рубрик. Как пример, в 1897 году в него вновь вошла литература для мандолины и балалайки. Броские рекламные заголовки предисловия призывают покупателей «перед употреблением каталога читать!» («Ю. Г. Циммерман», каталоги за 1902, 1904 годы и др.) и знакомиться с условиями продаж, позволяющих оценить перспективу будущего сотрудничества. Ключевые слова и фразы выделены полужирным шрифтом, не оставляя сомнения в правильности принятого решения. Циммерман пишет: «Этот каталог не претендует на **полность**, но должен служить **полезным советником** для выбора и покупки нот, так как при его составлении обращено главным образом внимание на всё **лучшее, общеупотребительное, новейшее и самое дешёвое** в музыкальной литературе и всё устарелое совершенно исключено...»³⁰.

Покупателям предлагаются сочинения, редакции которых сегодня вряд ли известны даже узкому кругу специалистов. Среди них: шестнадцать избранных из двух томов прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, «анализированные в красках, с объяснениями гармонизации для музыкальных школ, консерваторий и для самоучения, под редакцией Б. Бекель-

ман»³¹. На титул выносятся «Новости для преподавания на фортепиано»: 20 этюдов профессора К. Лютша для младшего и старшего возраста, рекомендованные и одобренные Санкт-Петербургской и Московской консерваториями, а также «Бирюльки»: «22 лёгких мелодических и характеристических пьесы разных композиторов для фортепиано в 4 руки». Циммерман по-прежнему выдерживает принятую в издательстве линию, объединяющую легкий и серьёзный репертуар. «Час досуга», сборник развлекательной музыки, — прямое тому подтверждение.

Как правило, при оформлении своих каталогов Циммерман не уделяет пристального внимания их внешнему виду. Почти все образцы выполнены на дешёвой бумаге, полностью соответствуя возложенным на них целям и задачам — максимальному информированию покупателей без какой-либо художественной составляющей. Исключение делается для титульных листов, украшаемых скромными виньетками по периметру страницы. Подобный принцип применяется и к экономичным вариантам выпускаемых нот. В отличие от бюджетных тиражей их более дорогие образцы впечатляют изысканностью отделки и красочностью цветового решения, несут на себе печать большого художественного вкуса.

Однако на рубеже веков (точный год не определяется) издательство порадовало своих клиентов выпуском прекрасно оформленного каталога вокальной му-

²⁹ Этому принципу следовал, в частности, П. Юргенсон, дублируя наименования своей продукции на нескольких европейских языках: немецком, французском и др.

³⁰ Общий полный каталог нот нотной торговли и издания нот «Юлий Генрих Циммерман». № 4b. Для медных духовых инструментов. СПб.: Типолиитография Н. Г. Уль, 1904. С. 1.

³¹ «Юлий Генрих Циммерман», каталог 1897 года.

зыки с размещением на титуле жанровой картинки, иллюстрирующей репертуар известнейших певиц и певцов. В качестве продавца «Юлий Генрих Циммерман», уже с 1900-х годов³² носивший звание «Поставщика двора Его Величества», последовательно указал себя и всех своих партнёров по продаже фисгармоний «Шидмайер», «Карпентер», пианино и роялей «Стейнвей», «Блютнер», «Шидмайер», «Густав Фидлер» с целью подчеркнуть личные торговые компетенции по продаже нотного и инструментального ассортимента. В основе — романсы и цыганские песни, куплеты, шансонетки и т. д. наряду с сочинениями М. Балакирева и А. Гречанинова. В обозримом будущем, на пути к удешевлению своих каталогов, в 1911 году «Третий список новостей» издания «Ю. Г. Циммерман» представлял собой вариант газетного листа или книги бухгалтерского учёта с указанием порядковых номеров выпущенных нот, их названий и фиксированной стоимости.

Уже в марте 1915 года, после начала Первой мировой войны, российские активы были проданы за сто тысяч рублей двум доверенным лицам: Адольфу Лембергу и Гавриилу Гавриловичу Лекае. Однако Циммерман ещё сохранял контроль над отечественным рынком, и его дело, равно как и издательские каталоги — основной источник знаний о коммерческих, технических и творческих функциях предприятия, — продолжало свою работу вплоть до национализации.

В дополнение у Д. Ломтева находим информацию о партнёрах фирмы, осуществлявших печать её продукции: типографиях, типолитографиях, скоропе-

чатнях и т. д. Среди таковых — ведущие немецкие производители «Breitkopf & Härtel», «F. M. Geidel» и «C. G. Röder», а в России ими были Г. Шмидт, владелец петербургских литографии и нотопечатни, а также петербургские типографы В. Вацлик (с середины 1880-х), О. Май (с начала 1890-х), Н. Уль и Ф. Эйлер (на рубеже веков) [4, с. 68–69].

Заказ же на каталоги «Ю. Г. Циммерман» получали и другие производители. В Москве — «Типография Г. С. Зотова», Типолитография «Высочайше утверждённого Русского Товарищества печатного и издательского дела»; в Петербурге — «Русская скоропечатня», «Паровая типолитография инженера И. Г. Гершуна», «Типография и фототипия В. И. Штейна», «Типография Исидора Гольдберга», «Типохромофотография А. И. Траншеля», «Типолитография Б. Г. Янпольского». Цветовое решение каждого каталога носило, скорее всего, произвольный характер. Любой из них мог быть отпечатанным на розовой, голубой, жёлтой, зелёной или простой бумаге нейтрального оттенка.

Заключение

Подводя итоги, заметим, что, помимо «Ю. Г. Циммерман», каждое из крупных российских нотоиздательств в большей или меньшей степени демонстрировало подобный стиль работы. Во второй половине XIX — начале XX века аналогичные инициативы поддерживали многие участники полиграфического сообщества. Некоторые из них шли по пути жёсткой экономии средств и предельно уменьшали статью расходов. В особых случаях издания вообще

³² «Юлий Генрих Циммерман», каталог 1902 года.

приближались по своему формату к подобию газетного листа с неразрезанными страницами и сокращённым ассортиментом, отдалённо напоминая современные рекламные плакаты.

Каталоги не претендовали на полноту и точность, являясь «облегчённым» вариантом, позволяющим быстро и без особых поисков найти необходимую литературу. Малые предприятия, не обладавшие подобными мощностями,

брали этот принцип за основу. Каталоги же фирм-однодневок, как правило, всегда ему соответствовали. Другие же производители, наоборот, уделяли оформлению рекламной продукции много внимания и активно финансировали их изготовление. В любом из перечисленных вариантов есть возможность проследить и проанализировать механизмы издательской деятельности и торговой политики её отдельных представителей.

Список источников

1. Ломтев Д. Г. Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана // Научный вестник Московской консерватории. 2020. Т. 11, вып. 3. С. 182–198. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.42.3.008>
2. Ломтев Д. Г. Николай Метнер и его немецкие издатели Циммерманы: история в документах // Временник Zubovskogo instituta. 2023. Вып. 4. С. 51–63. https://doi.org/10.52527/22218130_2023_4_51
3. Ломтев Д. Г. Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Т. 12, вып. 2. С. 48–65. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.003>
4. Ломтев Д. Г. Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования // Научный вестник Московской консерватории. 2020. Т. 11, вып. 2. С. 66–91. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.41.2.003>
5. Волкова П. С., Щербак Е. Н. Васнецовы и музыка: к постановке проблемы // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 4. С. 198–205. <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10078>

References

1. Lomtev D. G. The Commercial Strategies and the Product Range of the Music Publishing House Julius Heinrich Zimmermann. *Journal of Moscow Conservatory*. 2020. Vol. 11, No. 3, pp. 182–198. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.42.3.008>
2. Lomtev D. G. The Composer Nikolai Medtner and his German Publishers Zimmermann: A History in Documents. *Annals of the Zubov Institute*. 2023. No. 4, pp. 51–63. (In Russ.) https://doi.org/10.52527/22218130_2023_4_51
3. Lomtev D. G. The Mechanical Musical Instruments in the Product Range of the Company Julius Heinrich Zimmermann. *Journal of Moscow Conservatory*. 2021. Vol. 12, No. 2, pp. 48–65. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.003>

4. Lomtev D. G. The Educational Methodology Titles from the Publishing House Julius Heinrich Zimmermann: Commercial Interests in the Service of Music Education. *Journal of Moscow Conservatory*, 2020. Vol. 11, No. 2, pp. 66–91. (In Russ.)

<https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.41.2.003>

5. Volkova P. S., Shcherbakova E. N. Vasnetsov and Music: on the Statement of the Problem. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 4, pp. 198–205. (In Russ.)

<https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10078>

Информация об авторе:

О. В. Радзецкая — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки.

Information about the author:

Olga V. Radzetskaya — Dr.Sci. (Arts), Professor, Professor at the Department of Piano Performance, Accompanist Mastery and Chamber Music.

Поступила в редакцию / Received: 27.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 21.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 25.03.2024

Cultural Heritage in Historical Perspective

Research article

UDC 78.072

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.100-110>

EDN: IOZPUQ



Boleslav L. Yavorsky's Activities in Saratov: Following the Pages of the Archived Materials*

Irina V. Polozova

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russian Federation,
polozovaiv@sarcons.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0001-5519-4381>*

Abstract. The article is focused on analysis of the Saratov period of the academic and pedagogical activities of outstanding Russian musicologist Boleslav Leopoldovich Yavorsky. Based on the study of the archival documents preserved at the Saratov L. V. Sobinov Conservatory, this article dwells upon the music theorist's stay in Saratov in 1916 and during the years 1941–1942. Our study is centered around two episodes of the scholar's life: the first time Yavorsky became acquainted with the Saratov Conservatory (1916), where he arrived in the role of the chairman of the final examinations, as well as his scholarly and pedagogical activities during the years of the evacuation of the Moscow Conservatory to Saratov (1941–1942). During the period of evacuation, the theorist worked meticulously and fruitfully: he organized the Bach seminar and realized the large-scale scholarly project “Creative Thinking of Russian Composers from Glinka to Scriabin.” Mention is made of the immense aid of Sergei Vladimirovich Protopopov, Yavorsky's friend and student, who collected his manuscripts and prepared them for publication after the scholar's death (November 1942). They constitute the bases for the study of the spheres of Yavorsky's academic and pedagogical activities, as well as for the comparative analysis of the typeset texts from the Saratov archive, on the one hand, and Yavorsky's published articles and memoirs about him, on the other hand. The article demonstrates that the documents preserved in Saratov possess their own specific features, and in some cases demonstrate a significant divergence from the published texts. The article also dwells on the topicality of Yavorsky's scholarly works for contemporary musicology.

Keywords: Boleslav Yavorsky, Sergei Protopopov, library of Saratov Conservatory, Moscow Conservatory in Saratov, Bach seminar, “Creative Thinking of Russian Composers from Glinka to Scriabin”

* The article was prepared for the International Scholarly 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.

© Irina V. Polozova, 2024

For citation: Polozova I. V. Boleslav L. Yavorsky's Activities in Saratov: Following the Pages of the Archived Materials. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 100–110. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.100-110>

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

Деятельность Б. Л. Яворского в Саратове: по страницам архивных материалов**

Ирина Викторовна Полозова

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
г. Саратов, Российская Федерация,
polozovaiv@sarcons.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0001-5519-4381>*

Аннотация. Статья посвящена анализу саратовского периода научной и педагогической деятельности выдающегося отечественного музыковеда Болеслава Леопольдовича Яворского. На основе изучения архивных документов, хранящихся в Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова, в работе освещается пребывание учёного в Саратове в 1916 и 1941–1942 годах. В центре исследования оказываются два эпизода из жизни Яворского: первое знакомство с Саратовской консерваторией (1916), куда он приехал в качестве председателя выпускной экзаменационной комиссии и научная и педагогическая деятельность в годы эвакуации Московской консерватории в Саратов (1941–1942). В этот период исследователь работает много и плодотворно: организует Баховский семинар, реализует масштабный проект «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина». Отмечается огромная помощь Сергея Владимировича Протопопова — друга и ученика Яворского, который после смерти учёного (ноябрь 1942) собрал и подготовил к публикации его рукописные труды. На основе их изучения показаны сферы научной и педагогической деятельности Яворского, дан сравнительный анализ машинописных текстов из саратовского архива с опубликованными трудами Яворского и воспоминаниями о нём. Выявлено, что саратовские документы обладают своей спецификой, а в некоторых случаях имеют значительное расхождение с опубликованными текстами. Кроме того, в статье раскрывается идея преемственности и актуальности научных работ Яворского, получающих развитие в современных музыковедческих исследованиях.

Ключевые слова: Б. Л. Яворский, С. В. Протопопов, библиотека Саратовской консерватории, Московская консерватория в Саратове, Баховский семинар, «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина»

Для цитирования: Полозова И. В. Деятельность Б. Л. Яворского в Саратове: по страницам архивных материалов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 100–110. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.100-110>

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

Introduction

The musical-theoretical legacy of Boleslav Leopoldovich Yavorsky, one of the most brilliant scholars in the sphere of 20th century musicology, has been studied and brought into scholarly use by the present time. His scholarly works, written in the first half of the previous century, have not lost their topicality up to now and present a methodological basis for many contemporary researchers; the scholar's conceptions have received new comprehension on the part of researchers in recent years, in presentations in conferences devoted to Bach, and in other forms of activity (see, for example: [1; 2]).

The present article sheds light, on the basis of the documents preserved at the archive of the Saratov Conservatory, on the episodes of the music theorist's life and activities connected with his two sojourns in Saratov, and an overview is given of Yavorsky's activities in the spheres of pedagogy and scholarly research during that period.

Yavorsky in Saratov: the Biographical Aspect

Yavorsky made two trips to Saratov, each time for different reasons and with different lengths of his stay. The first time the scholar visited Saratov was in 1916, when he, representing the Imperial Russian Musical Society, headed a

commission on graduate examination in various different artistic disciplines at the Saratov Conservatory. Yavorsky inspected the Saratov Conservatory, communicated with the professors and attended the classes, about which he compiled a detailed 52-page-long report.¹ Judging from the data cited in this report, the examinational commission was quite exigent and strict. Of the thirteen graduates who were accepted to the exams, only six people received diplomas with the title of "free-lance artist," three female graduates were given certificates, three people received the rights for diplomas upon fulfilling in a statutory period all the requirements of the mandatory artistic and scholarly subjects, and one female graduate received the right for a certificate.² As it is known, Yavorsky aspired during the course of his entire life towards developing and modernizing a system of musical enlightenment and education. Engaging himself in pedagogical activities in Kiev and Moscow, he organized People's Conservatories in these cities, and set up a series of free concerts during the period between 1907 and 1911 in Moscow called "Musical Exhibitions," the basis of the repertoire of which was comprised by works by the composers that were contemporary at that time. He actively helped forward the (unrealized) project of creating a "Union of Russian Composers" (no later than 1915), [3, pp. 136–141] and subsequently

¹ At the present time, this document is preserved at the Russian National Museum of Music (RNMM). See: Yavorsky B. Notes for Attendance of Classes of the Professors at the Saratov Conservatory. 1916. RNMM. Fund 146. Portfolio 707–708. 52 p.

² For more details on this see: Malysheva T. F. Uroki proshlogo: analiz deyatel'nosti Saratovskoi Alekseevskoi konservatorii v sezone 1915–1916 uchebnogo goda [Lessons of the Past: Analysis of the Activities of the Saratov Alexeyev Conservatory During the 1915–1916 Academic Year Season]. *Traditsii khudozhestvennogo obrazovaniya i vospitaniya: istoriya i sovremennost'* [Traditions of Artistic Education and Upbringing: History and Contemporaneity]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2004. P. 17.

his activities were connected with the work of the Musical Section (MUZO) of the Narkompros [People's Commissariat for Enlightenment]. [4, p. 26] The thoughtful acquaintance with the educational process at the Saratov Conservatory compelled Yavorsky in 1916 to formulate the positions reflecting his own vision of reform of musical education during the period of tumultuous transformations and experiments in the country.³

The second time Yavorsky came to Saratov in late October 1941 as part of the evacuation of the Moscow Conservatory. It must be noted that the mandatory evacuation of the leading artistic, scholarly and educational collectives from Moscow and Leningrad were conducive to the renewal of, and also, in some cases, in building musical life in the regions. [5; 6] During the course of the years 1941–1943, on the basis of the Saratov Conservatory, the two groups worked in combination. A brilliant assemblage of musicologists from Moscow were evacuated to the city, and they continued their academic work within the walls of the Saratov Conservatory. Undoubtedly, such a unification of the two collectives was conducive to enriching the pedagogical experience and the exchange of creative ideas. As Yavorsky's friend, assistant and student Sergei Vladimirovich Protopopov, who also resided in Saratov during that period, wrote: "The individual

conditions in Saratov that all those who were evacuated from the Moscow Conservatory found themselves in were extremely conducive both to the rapprochement of the Muscovite musicians between themselves and a close solidarity between musicians from Moscow and Saratov. <...> Yavorsky's musical activities in Saratov brought together all of the most progressive musicians from the Moscow and the Saratov Conservatories and aroused a tremendous amount of interest towards itself."⁴

The archive of the Saratov Conservatory stores lists of the professorial-teaching, administrative and technical personnel consisting of the unified collectives of the Moscow and the Saratov Conservatories. The lists varied substantially in their numbers during those years: from 179 to 211 people. The divisions of the Department for Composition and Music Theory were directed by professors Mikhail Pekelis (the Music History Department), Victor Tsukkerman (the Music Theory Department), Sergei Vasilenko (the Orchestration Department), and Nikolai Garbuzov (the Music Theory and Acoustics Department). By June 1, 1942 the faculty of the unified conservatory consisted of 38 professors, 40 associate professors, 10 senior faculty members, 4 senior research associates, 16 assistants and 6 teachers. On November 10, 1941 the student body consisted of 152 students.⁵

³ For more detail about this see in the archival documents of the RNMM: Yavorsky B. L. About Conservatories. 1920–1923. RNMM. Fund 146. Portfolio 5749. Typeset. 18 p.; Yavorsky B. L. Theses of the Presentation about the Methods of Professional Artistic Education. 1924–1925. RNMM. Fund 146. Portfolio 5814. Typeset. 14 p.

⁴ Protopopov S. V. *The Final Period of Boleslav Yavorsky's Life from the Moment of Evacuation to Saratov*. Library of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory. Typescript. P. 1.

⁵ List of the faculty of professors and teachers of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (1942). State Archive of the Saratov Region. Fund R-2330. Saratov State L. V. Sobinov Conservatory. List 1. Portfolio 3, pp. 101–102.

On February 1, 1942, the faculty of the Composition and Music Theory Department included Iosif Ryzhkin, Efim Vilkovir, Boris Levik, Valentina Taranushchenko, Mark Reznik, Ivan Martynov, Mikhail Mikhailov, Yakov Evdokimov, Iosif Tyutmanov, Nadezhda Bryusova, Lev Kulakovsky, Iosif Dubovsky, Yuri Keldysh, Alexander Shukhman, Grigory Fridkin, Victor Berkov, and Vladimir Protopopov.⁶ The faculty was mobile, since many professors changed the locations of their evacuations and moved to other cities.

Among the professors of this department, Yavorsky's name is also frequently mentioned, and, as it is indicated in the document, he was not attached to any department ("he works outside the department"), but, at the same time, carried out all of the required pedagogical work.

Yavorsky's Pedagogical and Academic Activities in Saratov

As it follows from Yavorsky's letter to Kirill Vinogradov, the theorist read "...a course for the pedagogues, a course for the students (composers, theorists and historians), and conducted his Bach seminar. The piano students asked him to read them a course about Liszt. I have talked about him once, on Monday we shall gather together a second time."⁷ In addition, Yavorsky conducted a seminar for the aspirants on performing styles. On July 12, 1942, he read a lecture for the aspirants "The Answer to One Musician about Modes," and on July 26

the first of the six meetings of the faculties of teachers and the collectives of students of the Moscow and the Saratov Conservatories took place, on which Yavorsky read fragments of his work "Creative Thinking of Russian Composers from Glinka to Scriabin." The archive of the Saratov Conservatory holds preserved journals the theorist maintained during the period of his evacuations. The 30 pages of typescript present lists of attendance of the classes by the students, with the indications of the dates, subjects and a rather complete expounding of the plans of the classes. Mention is also made in them of the Bach seminar, which, to judge from the journal, was held from March 19, 1942 to November 12, 1942. Altogether, there were 33 sessions, attended by varying numbers, from 28 to 51 students and faculty members.⁸

However, what remained to be most important during the period of his evacuation was his scholarly work, which was extremely intensive. It was particularly in Saratov during the final months of his life that the theorist devoted to the completion and edition of his research work "Creative Thinking of Russian Composers from Glinka to Scriabin." In addition, he continued his research of the issues of the figurative in music, wrote the article "The Artistic Consciousness and the Factors of its Organization," made a number of presentations and left a significant number of sketches and preparatory material in generalizing philosophical and aesthetic thought.

⁶ Ibid. List 3, backside 4.

⁷ Yavorsky B. L. *Vospominaniya. Stat'i. Perepiska. T. 1* [Memoirs. Articles. Correspondence. Vol. 1]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1972. P. 602.

⁸ Yavorsky B. L. The Moscow Conservatory in Saratov. December, 1941 — the Year 1942. *Journal*. Typescript. Library of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory. P. 11–17. (In Russ.)

Yavorsky, similar to other researchers, found himself in a difficult situation, not being endowed with the possibility of making active use of his personal library, as well as the funds of the library of the Moscow Conservatory. Occasionally, he was able to order musical scores and books from Moscow, which is testified by Yavorsky's letter to the director of the Saratov Conservatory about the delivery of musical scores sent over to him from the library of the Moscow Conservatory (works by J. S. Bach, Kolberg and Kuhnau), as well as the lithographical recordings of his lectures.⁹ A few months later, Yavorsky writes in his letter to Levon Atovmyan: "It is very difficult to work on editing a work without any materials — the published editions (the dictionaries) and my manuscripts. Here in Saratov there is nothing available, and I have come here without a single page of any of my works. The final workmanship is a very responsible and difficult job..."¹⁰

The unfavorable conditions for engaging in scholarly activities was also complicated by serious everyday problems. The scholar resided in a cramped room in a communal apartment together with Protopopov: "We live with Sergei Vladimirovich in a room, which only fits a bed, a couch and a card table that shields both of the sleeping accommodations with its sides. We have to lie down and get up, while taking the positions of antipodes, etc. with our legs pointed to the ceiling. We have come here starkly without anything."¹¹ At that time, the lodgings were

either not heated at all, or were warmed very badly, about which Yavorsky writes to the singer Olimpiada Gorshchenko: "My creative work is going very badly due to the impossible living conditions. Our room is a third smaller than Lyova's in Moscow; there is no instrument available, there are no lights, the cold is incredible. Presently I am bundling myself at night, as if on the North Pole, in everything we have — and even so it feels as if I have a wet compress on my back."¹²

This situation was of great concern to the researcher's friend, Dmitri Shostakovich, who exerted a significant amount of energy so that Yavorsky would be given a more spacious place to live. As the result, in October 1942 the theorist moved into a new room close to the Conservatory. However, this resettlement took place only a month before his decease. During the course of the final months of his life, Yavorsky's heart illness exacerbated, spasms followed one another frequently, whereas it was very difficult to find qualified medical assistance in Saratov at that time.

On November 19, 1942 Yavorsky conducted the final of the six sessions of his Bach seminar devoted to analysis of thematicism in the preludes and fugues of the *Well-Tempered Clavier*, as well as the principles of their performance. Protopopov in his memoirs about his teacher writes: "During the course of his whole life, Boleslav Leopoldovich conducted seminars devoted to J. S. Bach several times, but he was never before able to carry them out as fully..., as... in Saratov, a week before

⁹ Yavorsky B. L. *Vospominaniya. Stat'i. Perepiska...* P. 660.

¹⁰ *Ibid.* P. 605.

¹¹ *Ibid.*, pp. 603–604.

¹² *Ibid.* P. 608.

his death. During our last meeting devoted to Bach's seminar, on Thursday, November 19, 1942... Boleslav Leopoldovich said in a joyful and excited tone: 'Comrades! I congratulate you! For the first time in my life, I was able to carry out a Bach seminar in full capacity. Now I can die in peace'... At that time those words seemed to all of us to be of an ominous contrast with the overall wonderful mood of the Bach seminar carried out upliftingly. It was particularly due to his contrast with the overall mood of the participants of the seminar, these words spoken by B. L. made an impression on everybody."¹³

Yavorsky passed away on the morning of November 26, 1942 from an attack of stenocardia and was buried at the Voskresensky Cemetery on November 28. Protopopov writes: "That fact that Boleslav Leopoldovich always triumphed over everything around him by his immense will, his great, powerful character and temperament, leaves his image for us as very lively, ardent and highly principled towards all the manifestations of life. Even his death could not bind him to his bed, but encountered him sitting in an armchair in front of a desk, among the spread out pages of his final, wonderful work."¹⁴

Yavorsky's Archival Legacy at the Saratov Conservatory: Assembling and Study of his Fund

Let us turn to Yavorsky's archival material preserved at the Saratov Conservatory. It is obvious that the materials of the compilation were initially compiled by Protopopov, who not only was

also evacuated in Saratov, but also helped Yavorsky in typesetting, editing and proofreading his works, choosing the necessary musical examples, etc. After Yavorsky's death, Sergei Vladimirovich compiled and systematized his teacher's scholarly legacy, prepared detailed commentaries to them and made copies of all the materials. After having left Saratov along with the group of faculty members of the Moscow Conservatory, Protopopov replenished Yavorsky's materials in Saratov, by virtue whereof his memoirs, obituaries of Yavorsky and new materials about him appeared here in this city. The last document which was given to the Yavorsky fund is dated 1952 (a review by Professor Mikhail Alpatov on Yavorsky's pronouncements about Leonardo da Vinci's legacy of paintings).

At the turn of the 1950s and the 1960s, Natalia Taube, associate professor and chairwoman of the Music History Department at the Saratov Conservatory, while being engaged in the study of the history of this institution, turned to the materials of Yavorsky's archive. She systematized the documents and formed its first inventory list. In the subsequent years, the fund was practically never utilized and for several decades fell out of the attention of the musicians in Saratov, but beginning with the 1980s it found a thoughtful researcher — Tatiana Malysheva, who has meticulously studied its contents for over 30 years.

Malysheva carried out the textual study of all the documents in Yavorsky's fund and compared them with the published

¹³ Protopopov S. V. *The Final Period of Boleslav Yavorsky's Life...* P. 3.

¹⁴ Ibid. P. 5.

materials. Among her publications (which are primarily comprised by articles devoted to the theorist's work "Memoirs of Sergei Taneyev"), the conceptual questions of Yavorsky's works find themselves at the center of attention. At the same time, Malysheva not only examines the problem range of this work, but also highlights those fragments of the "Memoirs" that are absent in the publication: "In Sergei Vladimirovich's edition the book 'Memoirs' consisted of 12 chapters, each of which was preceded by a title... The titles of the chapters were given by Sergei Protopopov. The chapters referred to Sergei Ivanovich Taneyev's compositions, the scholarly foundations of his music theory, fixation of the features of the composer's artistic personality, descriptions of his class, the pedagogical process demonstrated during his classes, etc. The preparation, the writing, the systematization and the compilation of the materials of the 'Memoirs' were carried out by Boleslav Leopoldovich, who was aided by Sergei Vladimirovich Protopopov, who annotated the text of his teacher's book with all sorts of commentaries. The latter included concise line-by-line references, more extended footnotes and, finally, separate supplements brought out into separate

sections, for the most part, enunciating particular incidents from Taneyev's life and artistic biography. In the guise of such a separate Supplemental Section, particularly these incidents were proposed to be brought into the book 'Memoirs' in the version edited by Protopopov... Altogether, the book was ready for publication. Sergei Vladimirovich Protopopov was indicated as its editor on the title page of its typescript. But... in 1954 Protopopov passed away."¹⁵ As the result of her comparative analysis, Malysheva discovered that Yavorsky's memoirs about Taneyev were published in another edition, in which the division of the 'Memoirs' into chapters was also absent.

The comparative analysis of Yavorsky's works undertaken by Malysheva demonstrates that such types of disparity are discovered not only in the work about Taneyev, but also in such texts as Protopopov's work "The Final Period of Boleslav Yavorsky's Life from the Moment of Evacuation to Saratov," which was published in Volume 1 of the Memoirs about the scholar. As Tatiana Fyodorovna notices, "the coincidences between the texts themselves are singular and come to separate, rarely found phrases."¹⁶ In addition, the Saratov-based researcher discloses a circle of unpublished materials

¹⁵ Malysheva T. F. Vospominaniya Boleslava Leopoldovicha Yavorskogo o Sergee Ivanoviche Taneeve: iz arkhiva Saratovskoi konservatorii (pod redaktsiei S. V. Protopopova) [Memoirs of Boleslav Leopoldovich Yavorsky about Sergei Ivanovich Taneyev: from the Archives of the Saratov Conservatory (Ed. by S. V. Protopopov)]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: sbornik statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyashchennykh B. L. Yavorskomu* [Issues of Artistic Creativity: A Compilation of Articles Based on Materials from the All-Russian Scholarly Readings Dedicated to B. L. Yavorsky]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2018, pp. 27–28.

¹⁶ Malysheva T. F. Kartochka iz kataloga biblioteki SGK [Card from the Library Catalog of the SSC]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: sbornik statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyashchennykh B. L. Yavorskomu i priurochennykh k 105-letiyu Saratovskoi konservatorii* [Issues of Artistic Creativity: a Compilation of Articles Based on Materials from the All-Russian Scholarly Readings Dedicated to B. L. Yavorsky and Organized for the Occasion of the 105th Anniversary of the Saratov Conservatory]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2017. P. 8.

of Yavorsky connected primarily with his pedagogical activities.¹⁷

The Yavorsky fund at the Saratov Conservatory holds Malysheva's typescript work "Boleslav Yavorsky's Saratov Archive" comprised of 39 pages, wherein the researcher examines all the archival materials of the fund and touches upon the history of the study of the archive, comparing the published materials with the documents preserved in Saratov.

Overview

Yavorsky's scholarly legacy, which has remained topical at the present time, as well, presents the object of serious reflection. At the Saratov Conservatory, Yavorsky's name is immortalized not only by a commemorative plaque in the Small Hall of the Conservatory, wherein the composer organized his Bach seminar, but also by the organization of the annual scholarly conference devoted to Yavorsky and set to coincide with the day of his memory. The history of this conference dates back to 1992, when upon the initiative of the pro-rector for research of the Saratov Conservatory Elena Ershova the first scholarly forum took place, which "musicologists and performers from many Russian conservatories attended and where they made their presentations, while the subject matter was devoted exclusively to Yavorsky's legacy."¹⁸

In subsequent years the scholarly conference gradually expanded its subject matter, however, Yavorsky's ideas have remained at the center of the researchers' focus. Updates were made of the culturological subject matter and the search for interdisciplinary connection, which was so organic for the theorist, the theme of performance interpretation, which was one of the crucial themes for him, the issues of reflection of the concept of intonation, and the theory of modal rhythm in the music of Russian composers, theses about the development of musical auditory perception, and a number of other themes. The reflection of contemporary scholars directed at the comprehension of Yavorsky's ideas has turned out to be very productive and is conducive to generation of new concepts. One of the most illustrative in this regard was the conference held in 2013, which hosted many brilliant presentations, including those by Alexander Koblyakov from Moscow ("Boleslav Yavorsky's Teaching in the Context of a New Meta-Systemic Approach"), Elena Vartanova from Saratov ("Yavorsky and Rachmaninoff: the Ontology of the 'Dies Irae' in Sergei Rachmaninoff's Music"), Olga Kulapina from Saratov ("Boleslav Yavorsky's Modal Theory: the Conceptual Aspect"), Yakov Fain from Novosibirsk ("About the Concept of Intonation in Boleslav Yavorsky's Music Theory Concept (Concerning the Problem

¹⁷ Malysheva T. F. Boleslav Yavorskii [Boleslav Yavorsky]. *Kompozitory i muzykovedy Saratova: sbornik statei* [Composers and Musicologists of Saratov: Digest of Articles]. Moscow: Kompozitor, 2008. P. 61.

¹⁸ Vishnevskaya L. A. K istorii Vserossiiskikh nauchnykh chtenii pamyati B. L. Yavorskogo [On the History of the All-Russian Scholarly Readings in Memory of B. L. Yavorsky]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: sbornik statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyashchennykh B. L. Yavorskomu i priurochennykh k 105-letiyu Saratovskoi konservatorii* [Issues of Artistic Creativity: Compilation of Articles Based on Materials from the All-Russian Scholarly Readings Dedicated to B. L. Yavorsky and Organized for the Occasion of the 105th Anniversary of the Saratov Conservatory]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2017. P. 8.

Statement)”), and Tatiana Malysheva from Saratov (“Reflection of the Principles of Sergei Taneyev’s Musical Thinking in his Pedagogical Activities (Based on Boleslav Yavorsky’s Memoirs)”), or the conference held in 2017, which featured presentations of Olga Kulapina (“Boleslav Yavorsky’s Art of Performance”), Tatiana Svistunenko (“On the Significance of the Tritone as ‘the Basic Cell of Musical Speech’ in Boleslav Yavorsky’s Teaching”), Galina Kaloshina and Ksenia Shalkova (their joint presentation “The Christian Conceptions and Symbols in Sofia Gubaidulina’s Cycles of Concertos in Light of Boleslav Yavorsky’s Ideas”), Elena Ponomareva (“Certain Theses by Boleslav Yavorsky Regarding Tchaikovsky’s Music: Out of Context and Within the Context”), Elena Mstislavskaya (“Boleslav Yavorsky’s Achievements in the Context of Musical-Pedagogical Research”),¹⁹ etc. The scholarly conference that took place in 2019 and connected thematically not only with Yavorsky’s

scholarly legacy, but also with Russian sacred music, once again revealed the universality of Yavorsky’s ideas, their capability of being actualized in the most unusual contexts, which was reflected, among other instances, in Angela Khachayants’ presentation (“About the Melodic Connections in the Znamenny Chant (a Comparative View of Boleslav Yavorsky’s Teaching)”).²⁰

Thereby, as the result of the activities of the outstanding scholar and musician Yavorsky, not only are bridges being built between the various epochs, styles and directions in the process of evolution of the art of music, but also parallels are being lined up between various academic directions and schools, and the trace of this theorist left during the period of his short-time stay in Saratov has turned out to be so significant and multifaceted for us that it has made it possible for us to bring forward and develop his legacy during the course of many decades following his departure from this world.

References

1. Kovnatskaya L. G. The 18th Bach Readings in St. Petersburg. *Opera musicologica*. 2021. Vol. 13, No. 3, pp. 96–107. (In Russ.) <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.006>

¹⁹ See: *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: sbornik statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyashchennykh B. L. Yavorskomu. I chast'* [Issues of Artistic Creativity: a Collection of Articles Based on Materials from the All-Russian Scholarly Readings Dedicated to B. L. Yavorsky. Part I]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2013; *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: sbornik statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyashchennykh B. L. Yavorskomu* [Issues of Artistic Creativity: Compilation of Articles Based on Materials from the All-Russian Scholarly Readings Dedicated to B. L. Yavorsky]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2018.

²⁰ Khachayants A. G. O melodicheskikh svyazyakh v znamennom raspeve (komparativnyi vzglyad na uchenie B. L. Yavorskogo) [On Melodic Connections in Znamenny Chant (a Comparative View of the Teachings of B. L. Yavorsky)]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: sbornik statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyashchennykh B. L. Yavorskomu* [Issues of Artistic Creativity: Compilation of Articles Based on Materials from the All-Russian Scholarly Readings Dedicated to B. L. Yavorsky]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2020, pp. 5–11.

2. Tsuker A. M. B. Yavorsky, I. S. Bach and Mass Music. *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 4, pp. 47–53. (In Russ.) https://doi.org/10.52469/20764766_2023_03_68
3. Vlasova E. S. “Collective of Professional Composers” as the “Primary Cell” of the Union of Soviet Composers of the USSR. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, No. 2, pp. 132–158. (In Russ.) <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.006>
4. Naumenko T. I. Soviet Musicology: Pro et Contra. Work on Archival Materials of 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>
5. Dubrovskaya M. Yu., Tarasevich E. E. Leningrad Musicians in Tashkent and Novosibirsk (1940s–1950s). *Bulletin of Musical Science*. 2023. Vol. 11, No. 3, pp. 184–192. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-184-192>
6. Polozova I. V. Saratov Historical and Theoretical Musicology: a History in 110 Years. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2022. No. 3, pp. 36–44. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/otmroo.2022.39.3.004>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ковнацкая Л. Г. XVIII Баховские чтения в Санкт-Петербурге // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13, № 3. С. 96–107. <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.006>
2. Цукер А. М. Б. Яворский, И. С. Бах и массовая музыка // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 47–53. https://doi.org/10.52469/20764766_2023_03_68
3. Власова Е. С. «Коллектив профессиональных композиторов» как «первичная ячейка» ССК СССР // *Opera musicologica*. 2022. Т. 14, № 2. С. 132–158. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.006>
4. 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>
5. Дубровская М. Ю., Тарасевич Е. Е. Ленинградские музыканты в Ташкенте и Новосибирске (1940–1950-е гг.) // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 184–192. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-184-192>
6. Полозова И. В. Саратовское историческое и теоретическое музыкознание: история в 110 лет // *Журнал Общества теории музыки*. 2022. № 3. С. 36–44. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2022.39.3.004>

Information about the author:

Irina V. Polozova — Dr.Sci. (Arts), Vice-Rector for Research and International Activity, Professor at the Department of Music History.

Информация об авторе:

И. В. Полозова — доктор искусствоведения, проректор по научной и международной деятельности, профессор кафедры истории музыки.

Received / Поступила в редакцию: 26.02.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 20.03.2024

Accepted / Принята к публикации: 25.03.2024

Cultural Heritage in Historical Perspective

Research article

UDC 78.078

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.111-121>

EDN: MQJUTL



Scholarly and Academic-Methodological Activities of the Gnesins' State Musical Pedagogical Institute and the Political Events of the Second Half of the 1940s*

Tatiana I. Naumenko

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

Abstract. The focus of the article is the history of the Gnesins' Institute examined within the framework of the political events of the second half of the 1940s. The new institute was established during the difficult wartime period (1944) and after a few years turned out to be at the epicenter of the scholarly and cultural politics of the Soviet Union leading a struggle against “cosmopolitanism.” It was primarily the scholarly-methodological conception of the institute that became the target of criticism. Since the discipline of music acquired a high social status by the beginning of the researched period, musicologists were considered to be one of the most influential professional groups. The author of the article analyzes a number of archival documents, in particular, the transcript of the Open Session of the Artistic Council of the Institute, which took place on March 9 and 10, 1949. According to the present source, critical attacks were levied against the scholarly works and textbooks of Tamara Livanova, Valentin Ferman, Victor Berkov, Valntina Konen, Anatoly Butskoy, and Mikhail Pekelis. Analysis of the hystorical materials shows that the administration of this academic institution attempted to deflect the blow from the institute, while the faculty tried to counteract the Communist Party apparatus. Notwithstanding the demands of the leaders of the party organization of the institute, the researchers working in institute did not have their academic degrees taken away from them, nor were the condemned textbooks subjected to prohibition. At the same time, all the musicologists subjected to the “purge” were forced to leave Moscow. Having been dispersed throughout the entire country, they became the founders of regional academic schools.

* The article was prepared for the Second International Scientific and Practical Conference “Gnesin Pedagogical Schools: History and Modernity,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on February 27–28, 2019.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Tatiana I. Naumenko, 2024

Keywords: Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, history of Russian music scholarship and education, struggle against cosmopolitanism, ideological campaigns of the late 1940s, Valentina Konen, Tamara Livanova, Mikhail Pekelis

For citation: Naumenko T. I. Scholarly and Academic-Methodological Activities of the Gnesins' State Musical Pedagogical Institute and the Political Events of the Second Half of the 1940s. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 111–121.

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.111-121>

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

Научная и научно-методическая деятельность Музыкально-педагогического института имени Гнесиных и политические события второй половины 1940-х годов**

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. В центре внимания статьи — история Гнесинского института, рассматриваемая в ракурсе политических событий второй половины 1940-х годов. Новый институт был основан в тяжёлое военное время (1944) и спустя несколько лет оказался в эпицентре разрушительной научно-культурной политики Советского Союза, ведшей борьбу с космополитизмом. Мишенью критики стала в первую очередь научно-методическая концепция института. Поскольку музыкальная наука к началу исследуемого периода обрела высокий социальный статус, музыковеды считались одной из самых влиятельных профессиональных групп. Автор статьи анализирует ряд архивных документов, в частности стенограмму Открытого заседания Художественного совета института, которое проводилось 9 и 10 марта 1949 года. Согласно данному источнику, критическим нападкам подверглись научные труды и учебники Тамары Ливановой, Валентина Фермана, Виктора Беркова, Валентины Конен, Анатолия Буцкого, Михаила Пекелиса. Анализ исторических материалов показывает, что администрация вуза стремилась отвести удар от института, а со стороны педагогического коллектива отмечалось противодействие партийным органам. Несмотря на требования руководителей партийной организации института, исследователи, работающие в вузе, не были лишены учёных степеней, не попали под запрет и критикуемые учебники. Всё же подвергнувшиеся публичной «чистке» музыковеды вынуждены были уехать из Москвы. Рассредоточившись по всей стране, они стали основоположниками региональных научных школ.

** Статья подготовлена для Второй Международной научно-практической конференции «Гнесинские педагогические школы: история и современность», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 27–28 февраля 2019 года.

Ключевые слова: Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, история российской музыкальной науки и образования, борьба с космополитизмом, идеологические кампании конца 1940-х, Валентина Конен, Тамара Ливанова, Михаил Пекелис

Для цитирования: Науменко Т. И. Научная и научно-методическая деятельность Музыкально-педагогического института имени Гнесиных и политические события второй половины 1940-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 111–121. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.111-121>

On the Benefit and the Harm of Musicological Textbooks

The history of the Gnesins' Institute presents one of the most illustrative pages in the music history of the country, which has reflected both its achievements and the dramatic contradictions. Having been established during the difficult wartime years, the institute, along with other institutions created at that same time became a bright symbol of the constructive efforts of the Soviet government and one of the most productive educational institutions of a new type. [1] And only three or four years afterwards, it became involved in destructive political events, which presented a much greater danger for it than for the authoritative and the long established “old” musical higher educational institutions. Remarkable as it may seem, these cardinally opposite processes had a common reason: the scholarly methodical conception of the institute, which turned out to be at the epicenter of the priority interests of the state. Proclaiming it as the chief mission made it possible for Elena Fabianovna Gnesina in 1944 to establish the institute, and in 1948 — to perceive in full measure all the consequences of such a decision.

It seemed strange to imagine, how was it that the peaceful activity in creating textbooks, programs and methodologies could become the reason of political upheavals. It may be possible to try to find an answer to this question by remembering that unprecedented high status that Soviet scholarship, in particular, the musical and musical-pedagogical, obtained by the beginning of the period in question. The reinforcement of this status began approximately at the turn of the 1920s and the 1930s, as evidenced by archival documents of the newly opened musicological departments and sections — for example, at the Moscow Conservatory. [2] One of the eloquent testimonies may be found in the protocol of the Scholarly Research section of the First All-Russian Musical Conference (1929), which was organized under the direct supervisory control of People's Commissar Anatoly Vasilyevich Lunacharsky. The program report was entrusted to Boris Vladimirovich Asafiev, and the supplementary report — to Roman Ilyich Gruber¹. Both reports contained a fair share of remarkable phrases characterizing the role of musicology in the organization of Soviet musical culture. Thus, Asafiev asserted: “A musicologist

¹ As it frequently happened, instead of Asafiev, who could not stand giving public presentations, the report was read by Roman I. Gruber.

in the USSR is not an office scholar, but a musical activist, organizer and ideological director.”² Gruber continued this thought: “A musicologist should be a ‘consultant,’ a rational deputy of the state organs in the sphere of the realization of the musical policies.”³

In the course of time, the musicologists became one of the most influential professional groups. Their presence was very weighty, not only at academic events, but also during the discussions of the repertoires of musical theaters, the plans of musical publishing houses, awarding state premiums, etc. [3] Moreover, all of this had substantial material alimentation. In the summer of 1948, the written correspondence between the Committee for the Affairs of the Arts and the Council of Ministers of the USSR about the ascertaining of the norms of remuneration of the services of theater and musical critics, theater historians and musicologists “engaged by the artistic establishments for separate assignments.”⁴ By the decree of the Council of Ministers of the USSR, the tariffs of wages were established for each form of activity: viewing theater performances and listening

to concerts, written reviews, oral reports or lectures. A concert with an ensuing review “cost” from 200 to 300 rubles, a lecture — from 200 to 500, and a written review — from 150 to 250⁵. The honorarium for writing a textbook for the highest educational institutions comprised between 1500 and 2000 rubles for a print unit for 40,000 ens⁶. At the same time, according to the data of the Central Statistical Administration of the USSR, the average salary for industry in the selfsame year 1948 comprised 600 rubles.⁷

As it is well-known, the lengthy campaign of the struggle against cosmopolitanism started on February 11, 1948, when in the newspaper *Pravda* — the Edict of the Politburo of the Central Committee of the Communist Party — was published “About Vano Muradeli’s Opera ‘The Great Friendship’.” [4] Another famous document — an editorial article published almost a year afterwards in the *Pravda* newspaper, — “Ob odnoi antipatrioticheskoi gruppe teatral'nykh kritikov” [“About One Antipatriotic Group of Theater Critics”] (January 28, 1949) — set off the start of the so-called “musicologists’ case.” [5] The campaign affected the activities

² The protocol of the session of the Scholarly Research Section of the First All-Russian Musical Conference from June 18, 1929. The Russian State Archive for Literature and Art (RSALA). Fund 645, List 1, Portfolio 335. P. 50.

³ Ibid. P. 52.

⁴ The Correspondence with the Council of Ministers of the USSR about the Payment of the Work of Theater and Music Critics, Theater Historians and Musicologists and for Other Questions. RSALA. Fund 962, List 3, Portfolio 1771. 36 p.

⁵ Ibid. P. 6.

⁶ The Edict of the Council of People’s Commissars of the RSFSR from July 12, 1944. No. 540 “About Authorial Honorariums.” *Pravovaya Rossiya* [Legalistic Russia].

URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=28529#m3RXoDUNL0IrdR9Y> (accessed: 21.05.2024).

⁷ *Sovetskaya zhizn'. 1945–1953 gg.: sbornik dokumentov* [Soviet Life. 1945–1953: a Compilation of Documents]. Comp. by E. Yu. Zubkova, L. P. Kosheleva. Moscow: ROSSPEN, 2003. 720 p.

of a number of institutions in which musicologists worked: the Committee for the Affairs of the Arts, the Composers' Union, and the journal *Sovetskaya muzyka* [*Soviet Music*]. [6]

In the ensuing articles and presentations, the names of the most “malevolent cosmopolitans” were published — they comprised eight musicologists: Mazel, Zhitomirsky, Belza, Ogolevets, Shlifshtein, Martynov, Shneyerson and Vainkop. Thereby, the struggle against cosmopolitanism began under the slogan of the struggle against the anti-patriot critics, however, very soon it was discovered that the main targets turned out to be not the critical works by musicologists published in newspapers and journals — these were practically not discussed, — but textbooks and dissertations.

**“The Musicologists' Case”
at the Gnesins' State
Musical-Pedagogical Institute**

None of the aforementioned “cosmopolitans” were listed as being on the faculty of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, with the exception of Lev Abramovich Mazel (Mazel worked in the institute part-time, without having left the Conservatory).

Nonetheless, in correspondence with the demands of the time, an open session of the Artistic Council was appointed, which lasted for an entire two days — on March 9 and 10, 1949. Only a year earlier, in connection with the Edict of 1948, a similar open party session took place, following the results of which Elena Gnesina sent the Committee for the Affairs of Arts an internal memorandum with a detailed account, having been able

not to list a single last name in it. Judging by the text of the memorandum, there were no concrete guilty persons in the institute, but only certain “elements of formalism” in the work, moreover, revealed in a timely manner and stigmatized with shame at the same time, at a Communist Party meeting. A number of realized and planned events was indicated, such as the revision of the program of the music of the peoples of the USSR, or the conference on the subject of the book “by Comrade Stalin *Anarchism and Socialism*” planned at the Music Theory Department.⁸

However, the most important things lay ahead. The preparation for the session of the Artistic Council of 1949 was accompanied by the appointment of reporters both from the number of professors and the number of students. The program report was assigned to the depict director for scholarly and tutorial work, Associate Professor Yuri Vladimirovich Muromtsev. Scholarly and academic-methodic works were designated as the targets; many of them had been developed outside of the Gnesins' Institute. These included such works as, for example: the dissertation for the degree of Dr.Sci. (Arts) written by Tamara Nikolayevna Livanova defended as far back as 1935 at the Moscow Conservatory; the dissertation for the degree of Cand.Sci. (Arts) written by Viktor Osipovich Berkov, defended during the period of evacuation in 1942 at the Saratov Conservatory; the dissertation for the degree of Dr.Sci. (Arts) written by Valentina Dzhozefovna Konen, defended in 1946 at the All-Union Scholarly Research Institute of Arts Studies affiliated with the Academy of Sciences

⁸ Report on the Tutorial-Methodological Work for the 1947–1948 Academic Year and the Materials for It. RSALA. Fund 2927, List 1, Portfolio 234. 175 p.

of the USSR; Anatoly Konstantinovich Butskoy's textbook *Struktura muzykal'nogo proizvedeniya: Teoreticheskie osnovy analiza muzykal'nykh proizvedenii* [*The Structure of a Musical Composition: the Theoretic Foundations of the Analysis of Musical Compositions*] (1948) and a few other works. All three music history textbooks written before the war, all written in 1940 — by Livanova, Valentin Eduardovich Ferman (authors) and Mikhail Samoylovich Pekelis (editor-compiler) — were also castigated.⁹

However, it is noteworthy that notwithstanding the evidently present political order for the condemnation of these and other scholarly and academic-methodological works, Muromtsev, who made his presentation first, exerted the greatest attention not to the musicologists of the Gnesins' Institute, but those who had already been noticed in the publications of the *Pravda*. At the same time, when speaking about the musicologists from the Gnesins' Institute Iosif Yakovlevich Ryzhkin, Boris Veniaminovich Levik and others, he limited himself to a “harsh condemnation” of their position of “non-interference.”¹⁰ This was a much lighter “case,” not incurring any consequences of a repressive character. Most likely,

the greatest castigation was inflicted on Konen's dissertation: here, a crucial role, of course, was played by the theme “Ocherki po istorii muzykal'noi kul'tury SShA” [“Essays on the Musical Culture of the USA”]; certain aspects of this research were included in the plan of the Institute's scholarly research work and were already implemented into the music history course curriculum. It is necessary to remember that Soviet musicologists turned to foreign music, especially in dissertations, exceedingly cautiously — the exceptions were only a few separate works about Bizet, Bach and Beethoven — and, as it turned out, this caution was not groundless. After the “cosmopolitan” campaign, the subject matter of foreign music, having turned out to be dangerous, was not renewed in dissertation works up to 1960.

Mirra Semyonovna Bruk, who spoke following Muromtsev, fulminated with criticism of the Artistic Council of the Moscow Conservatory, which awarded the degrees of Dr.Sci. (Arts) to Livanova and Mazel, and the Artistic Council of the All-Union Scholarly-Research Institute of Art Studies, which awarded a degree of Dr.Sci. (Arts) to Konen, and her opponents that gave reviews of acclaim.¹¹

⁹ What is meant here are the textbooks *Istoriya russkoi muzyki* [*History of Russian Music*] under the editorship of Mikhail Pekelis (1940), *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda* [*History of Western European Music Before 1789*] by Tamara Livanova (1940), *Istoriya novoi evropeiskoi muzyki ot Frantsuzskoi revolyutsii 1789 goda do Vagnera* [*History of New European Music from the French Revolution of 1789 to Wagner*] by Valentin Ferman (1940).

¹⁰ A presentation by Associate Director for Scholarly and Tutorial Work of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, Associate Professor Yuri Muromtsev on the open session of the Artistic Council of March 9, 1949 “Bor'ba za razгром antipatrioticheskoi gruppy muzykovedov-kosmopolitov i nashi zadachi” [“The Struggle for the Evisceration of the Group of Cosmopolitan Musicologists and Our Goals”]. RSALA. Fund 2927, List 1, Portfolio 44. P. 10.

¹¹ Stenograph No. 12 of the Open Session of the Artistic Council of the Institute Jointly with the Pedagogical Council of the Gnesins' Music College. March 9, 1949. RSALA. Fund 2927, List 1, Portfolio 44, pp. 34, 35, 36, 37.

It turned out that it was not only the Gnesins' Institute, but all the Soviet musicological institutions from year to year did nothing else that encouraged "cosmopolitan" research works. The dean of the History and Theory Department Ida Anatolyevna Margolina in her presentation supported this premise, suggesting to concentrate not on the new, but on the old textbooks and research works as being more "injurious".¹² This persistent reference to the "Pre-Gnesins' past and unwillingness to touch the present was present in many of the presentations and may have been evaluated as an attempt to avert the blows from the Institute.

Some of the presentations, even the rather lengthy ones, passed without mentions of any names at all. The student Levit especially distinguished himself, who by discoursing abstractly about cosmopolitanism in his presentation, deflected so painstakingly from mentioning concrete names, that a demand followed from the presidium to mention the "cosmopolitan" pedagogues by name. However, the dexterous student was able to avoid answering even such a direct request. And only Konstantin Konstantinovich Rosenschild, who was criticized in Muromtsev's report for his dissertation for the degree of Dr.Sci. (Arts) devoted to the Soviet formalist composers Prokofiev, Shostakovich and Myaskovsky (which was subsequently never defended), identified concisely two of the "cosmopolitans" of the Gnesins' Institute — Konen and

Pekelis. On this session, only the two of them were forced to renounce publicly their own "fallacies": Pekelis had to condemn his own textbook written a decade ago, and Konen — her dissertation. Boris Levik tried voluntarily to become the third victim: in the very beginning of his presentation he expressed his surprise that Muromtsev and the other reporters decided to spare him for some reason. He enumerated his "fallacies" meticulously, remembering that during Rosenschild's two-month long illness, he chaired the Music History Department and made numerous mistakes; how, having succumbed to the "hypnosis of authoritative names" he lavished praise on the composers of the formalist trend... It seemed that, having chosen this style of presentation, Levik somewhat softened the settings of the session.¹³

Pavel Gennadyevich Kozlov, who spoke afterwards, chose for his topic the activities of the higher educational institutions in the aspect of the interaction between scholarship and pedagogy. Not forgetting to pronounce certain "signal" terms, such as "historical and dialectic materialism," he essentially turned the meeting to the direction of discussing the new historical-stylistic harmony course.¹⁴ The topic was supported by Elena Vasilyevna Davydova, who subjected the then existent methodological manuals for solfeggio to exhaustive analysis.

Thereby, the discussion seemed to have been switched to a professional

¹² Stenograph No. 12 of the Open Session of the Artistic Council of the Institute Jointly with the Pedagogical Council of the Gnesins' Music College. March 9, 1949. RSALA. Fund 2927, List 1, Portfolio 44.

¹³ Stenograph No. 12 of the Open Session of the Artistic Council of the Institute Jointly with the Pedagogical Council of the Gnesins' Music College. March 10, 1949. RSALA. Fund 2927, List 1, Portfolio 45, pp. 10, 11.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 14–18.

channel. Student of the History and Theory Department Liudmila Atanova presented in defense of a more thorough study of foreign languages, taking refuge in the following argument: “Without any knowledge of even a single foreign language, we would not be able to judge foreign music. In order to struggle with an enemy, it is necessary to know what weapons he is using in his fight.”¹⁵ With this phrase, the young student used a well-known blind, when in the guise of “criticism of bourgeois theories” or “the struggle with the enemy” the possibility arose to study “bourgeois” languages and “bourgeois” culture.

From the texts of the presentations it also became possible to arrive at conclusions about certain nuances that were absent from the stenograph, but not omitted from the presentations of a number of reporters. One of such significant nuances was represented by the applause. They erupted during the most unfit moments — for example, during the presentations of Pekelis and Konen. The thesis that art is situated beyond politics, beyond the struggle of the part, offered by Konen as one of her recent “fallacies,” was met with standing ovation from the hall. The stenographer did not fixate this occurrence, however, it became conspicuous in the outraged speech of the representative of the Committee for the Affairs of the Arts Evgeny Evgenyevich Severin, who was present at the session. Having been discouraged by that support that the hall was endowing to the main culprits, he promised to carry out a serious purge in the Institute. One more important

semantic nuance was added by the responses made on the spot. For example, when the head of the Marxism-Leninism Department E. N. Melnik suggested to look over once more the defended dissertations and to deny the “cosmopolitan” musicologists their academic degrees, the students communicated from the spot in an untimely manner that at the department entrusted to her, the course of historic materialism was taught in an unqualified way and was not read to the final stage.

Notwithstanding the perceived resistance on the part of the faculty and student body, the text of the resolution, besides a condemnation of the activities of all the departments, dean’s offices and student groups, included a recommendation to relieve Margolina from her position of the dean of the History and Theory Department, Pekelis and Konen from their teaching positions and to extract all the textbooks acknowledged as being ideologically harmful from the libraries.

At the same time, the Music History Department scheduled a detailed discussion of Konen’s dissertation; Livanova’s “cosmopolitan” textbook *History of Western European Music before 1789* was listed as the next in the plan. However, Livanova did not wait for this session and left the Institute herself: her name is not mentioned in the subsequent protocols. Konen’s dissertation was subjected to a critical dissection on two sessions in a row — on March 24 and 31, 1949.¹⁶ Here especially noteworthy was the extensive presentation of Rosenschild, who a year earlier had already presented an over-30-page-long

¹⁵ Ibid. P. 28.

¹⁶ Stenograph of the session of the Music History Department of the Gnesins’ Musical-Pedagogical Institute on March 24, 1948. RSALA. Fund 2927, List 1, Portfolio 243. P. 3.

analysis of the published and defended dissertation of Butskoy from Leningrad, who was soon to be stripped of his academic degree and taken off his position as the dean of the Theory Department.¹⁷ Now the hard-hitting analysis was carried out in relation to the pedagogue of the selfsame department in the Institute discharged from her job by the decision of the Artistic Council. Unfortunately, one of the opponents on her defense was Igor Belza, who was placed in the first group of eight “cosmopolitan” musicologists, and this circumstance was noted in Rosenschild’s speech as a non-accidental, deliberate fact. Incidentally, the other acting figures also took a beating — the research advisor, corresponding member of the Academy of Sciences of the USSR Alexander Vyacheslavovich Ossovsky and the opponents — Livanova and the chairman of the Music Theory Department Sergei Sergeyevich Skrebkov. The work itself was characterized from the position of the “fallacies” and “untruths” inherent to it and meticulously enumerated, as well as the determinant influence of “racist conceptions.”

In comparison to this report, the position of the pedagogues of the department, which was also rather critical, seems, nonetheless, mild and intelligent: it is not by chance that Rosenschild unleashes his dissatisfaction on Levik, Skrebkov and the aspirant Iraida Smirnova, who, in all likelihood, did not say all the words that were necessary for endorsing the expected position.¹⁸

Also quite characteristic was the comment of the faculty member of the department

Victor Kelmanovich Fradkin, who observed the impossibility, considering the discussion of a dissertation of a Soviet musicologist — these words were emphasized by him, — to write in the resolution simply “Konen,” as it was done in Rosenschild’s redaction. It is noteworthy that the entire text of the stenograph was, indeed, corrected: throughout the whole text before Konen’s last name the letter “t” was added — “tovarishch Konen” [“Comrade Konen”].

After the end of all the events in Moscow, Pekelis left Moscow and moved to the city of Gorky, where he taught at the conservatory and chaired the Music History Department until 1955, then he returned to the Gnesins’ Institute and worked here until the end of his life. Konen was dismissed from her job immediately after the end of the Artistic Council in March 1949, and thereby she was spared from the repeated discussion of her dissertation. At the same time, she also left the Moscow Conservatory (for more detail about her life and her destiny, see: [7]).

In the selfsame year, 1949 the likewise dismissed Nikolai Feodorovich Orlov, the director of the Sverdlovsk Conservatory, was able to hire her. In 1952 Rosenschild was also dismissed, — albeit, after a certain period of time, he was once again hired to be on the faculty of the Institute. But this is already another, completely different story, requiring separate elucidation.

While completing recounting the story about the peculiarities of the “musicologists’ case” at the Gnesins’ Institute, it is important to note that, despite the numerous demands

¹⁷ About A. K. Butskoy’s work *Struktura muzykal'nogo proizvedeniya (teoreticheskie osnovy analiza muzykal'nykh proizvedenii)* [*The Structure of a Musical Composition (The Theoretic Foundations of the Analysis of Musical Compositions)*]. Muzgiz, 1948. RSALA. Fund 2927, List 1, Portfolio 681. 31 p.

¹⁸ Ibid., pp. 62, 63, 64, 65, 66.

on the part of the leaders of the Communist Party organization within the Institute, neither Konen, nor any other musical researcher from Gnesins' was stripped of his or her academic degree. Neither were the criticized textbooks subjected to prohibition.

In 1954 the third and final volume of *History of Russian Music* was published, edited by Pekelis — the textbook for which he was forced to repent publicly at the session of the Artistic Council on March 9, 1949. In 1982–1983 both volumes of Livanova's *History of Western*

European Music before 1789 were republished; in 2018 the book was reprinted once again by the “Planeta muzyki” publishing house. The musicologists who had been forced to leave Moscow became the founders of academic schools far beyond the confines of the city. The harsh wind of time swept them across the whole country, however, it was particularly this circumstance that had generated the unique phenomenon: the rooted system of musicology that was unified across the entire space of the Soviet Union. [8]

References

1. 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>
2. Naumenko T. I. The Department of Music Theory of Moscow Conservatory: At the Origins of Theoretical Musicology (Based on Archives). *Journal of Moscow Conservatory*. 2020. Vol. 11, Issue 2, pp. 8–21. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/moscons.v.2020.41.2.001>
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. Vlasova E. S. 1948 god v sovetskoi muzyke. *Dokumentirovannoe issledovanie [The Year 1948 in Soviet Music. Documented Research]*. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 455 p.
5. Vlasova E. S. Delo muzykovedov [The Case of Musicologists]. *Sovremennoe muzykoznanie v mirovom nauchnom prostranstve: nauchnye trudy BGAM [Modern Musicology in the World Scientific Space: Scientific Works of the Belarusian State Academy of Music]*. Minsk, 2010. Issue 23, pp. 278–288.
6. Khait J. G. The Journal *Sovetskaya Muzyka* and the Antiformalist Campaign of 1948. *Music Academy*. 2023. No. 1, pp. 24–37. (In Russ.) <https://doi.org/10.34690/287>
7. Feinberg E. L. Zhizn' i sud'ba uchenogo [The Life and Fate of a Scientist]. *Golos chelovecheskii: k stoletiyu so dnya rozhdeniya Valentiny Dzhozefovny Konen (1909–1991) [The Human Voice: to the Centenary of the Birth of Valentina Josefovna Konen (1909–1991)]*. Moscow: Moscow Conservatory, 2011, pp. 8–38.
8. Naumenko T. I. The “Scholarly Map of Russia” as a Research Project: an Attempt of Systematization of Musicology. *Contemporary Musicology*. 2023. No. 1, pp. 56–71. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-056-071>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. 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>
2. Науменко Т. И. Кафедра теории музыки Московской консерватории: у истоков теоретического музыкознания (по материалам архивов) // Научный вестник Московской консерватории. 2020. Т. 11, вып. 2. С. 8–21. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.41.2.001>
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. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 455 с.
5. Власова Е. С. Дело музыковедов // Современное музыкознание в мировом научном пространстве: научные труды БГАМ. Минск, 2010. Вып. 23. С. 278–288.
6. Хаит Ю. Г. «Советская музыка» и антиформалистическая кампания 1948 года // Музыкальная академия. 2023. № 1. С. 24–37. <https://doi.org/10.34690/287>
7. Фейнберг Е. Л. Жизнь и судьба учёного // Голос человеческий: к столетию со дня рождения Валентины Джозефовны Конен (1909–1991). М.: Московская консерватория, 2011. С. 8–38.
8. Науменко Т. И. «Научная карта России» как исследовательский проект: опыт систематизации музыкознания // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 56–71. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-056-071>

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: 17.05.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 31.05.2024

Accepted / Принята к публикации: 06.06.2024

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 781.6

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.122-137>

EDN: NLUSJI



Смысловой и структурный потенциал автореферентности в музыке Бента Сёренсена

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. В центре внимания статьи — феномен автореферентности и формы её смысловой и структурной реализации в музыке датского композитора Бента Сёренсена (р. 1958). На основе классификации, предложенной М. Романец, рассмотрению подвергаются два типа межтекстовых взаимодействий — корпусный (заимствование материала всего произведения) и лексический (автоцитирование). Материалом для анализа служат сочинения, созданные Сёренсеном в последнее двадцатилетие: концерт для аккордеона *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* (2010), тройной концерт *L'Isola della città* (2015), оркестровые пьесы *Exit Music* (2007) и *Evening Land* (2017), пьеса для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* (2008), трилогия *Papillons* (2013–2014), «Страсти по Матфею» (2021). В ходе анализа раскрывается специфика автоцитатного материала, которая связывается с его неоднозначностью, обусловленной балансированием между оригинальным авторским высказыванием и апеллированием к «чужому» стилю. Благодаря этому выявляются ключевые семантические сферы (роль прошлого и традиций, распад культуры, мотивы ухода, утраты), характерные для позднего творчества композитора. В произведениях, целиком созданных на основе ранее написанных, отмечаются процессы жанровых трансформаций, определяемые, среди прочего, потребностью исследовать материал в новых условиях и желанием обновить стратегии музыкального нарратива. В целом автореферентность у Сёренсена становится важным механизмом культурной рефлексии и саморефлексии.

Ключевые слова: датская музыка, Бент Сёренсен, автореферентность, самозаимствование, автоцитирование

Для цитирования: Окунева Е. Г. Смысловой и структурный потенциал автореферентности в музыке Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 122–137. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.122-137>

Contemporary Musical Art

Original article

Semantic and Structural Potential of Autoreferentiality in the Music of Bent Sørensen

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 phenomenon of autoreferentiality and the forms of its semantic and structural realization in the music of the Danish composer Bent Sørensen (b. 1958). Based on the classification proposed by Maria Romanets, two types of intertextual interactions are considered — the corpus type (featuring self-derivation of the material of the entire work) and the lexical type (featuring self-quotation). The material for the analysis was formed by the musical compositions written by Sørensen during the last twenty years: the Concerto for Accordion *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* (2010), the triple concerto *L'Isola della città* (2015), the orchestral works *Exit Music* (2007) and *Evening Land* (2017), the composition for orchestra, chorus, actors and audience, *Sounds Like You* (2008), the trilogy *Papillons* (2013–2014), and the *St. Matthew Passion* (2021). Analysis of this music discloses the specificity of the self-quoted material, which is associated with its ambiguity stipulated by a balancing between the original authorial utterance and appealing to an “alien” style. As a result of this, the crucial semantic spheres (the role of the past and traditions, the disintegration of culture, the motives of departure and loss) that are characteristic of the composer’s late work are revealed. In the works composed entirely on the basis of previously written musical material, the processes of genre transformations are noted, which are determined, among other things, by the need to explore the musical material in new conditions and the wish to renew the strategies of the musical narrative. Overall, Sørensen’s autoreferentiality becomes an important mechanism of cultural reflection and self-reflection.

Keywords: Danish music, Bent Sørensen, autoreferentiality, self-derivation, autoquoting

For citation: Okuneva E. G. Semantic and Structural Potential of Autoreferentiality in the Music of Bent Sørensen. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 122–137. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.122-137>

Введение

Феномен автореферентности получил широкое распространение в XX веке в различных областях знания. Данное понятие используется в лингвистике, литературо-

ведении, искусствоведении, социологии, философии. При этом зачастую оно имеет различные смысловые трактовки и, кроме того, разные номинации.

В философии — точнее, в логике — применяется термин «автореференция»,

который подразумевает ссылку объекта на самого себя. Этот принцип нередко приводит к логическим парадоксам («парадокс лжеца», «парадокс брадобрея» и проч.), так как обусловлен совпадением в выражении функции и её аргумента. В социологии более популярен термин «самореференция». В теории Н. Лумана данное понятие трактуется как направленность системы к самой себе, к своей внутренней стороне. Оппозитивной парой к нему выступает инореференция как ориентация системы к внешним параметрам [1]. В лингвистике автореференция понимается двояко. С одной стороны, она означает отсылку знака к самому знаку или высказыванию, а с другой — отсылку к говорящему. Для различения этих смыслов В. Фещенко вводит понятия эго-референции (связь с адресантом) и собственно автореференции (связь с сообщением) [2, с. 15]. На языковом уровне последняя соотносится с такими понятиями, как повторение, самоподобие, редупликация, рекурсия и проч. В литературоведении чаще фигурирует термин «автореференциальность», означающий отсылки текста к самому себе. Её выражением выступают такие приёмы, как автоцитирование и автореминисценции [3].

В музыкознании феномен автореферентности тесно сопряжён с понятием самозаимствования. Этой проблеме посвящена кандидатская диссертация М. Романец. Исследователь определяет самозаимствование как «особый творческий метод, предполагающий включение в новое сочинение созданного ранее авторского материала, входившего в какой-либо уже существующий собственный текст» [4, с. 25]. Рассматривая способы функционирования данного феномена в исторической ретроспек-

тиве, М. Романец классифицирует формы его реализации в художественной практике, выделяя два уровня композиторской работы с текстом: произведения, созданные на основе ранее написанного материала (редакции, транскрипции, переложения и проч.), и автоцитаты. Первую группу исследователь также дифференцирует на три вида в зависимости от методов преобразования первоисточника: редакция (*opus-rileggere*), вариант (*opus-opzione*), трансформация (*opus-trasformazione*).

Предложенная классификация представляется достаточно универсальной, и последующее изложение будет выстраиваться в опоре на неё. В то же время в настоящей статье термин «автореферентность» оказывается более предпочтительным, поскольку, в отличие от самозаимствования, он акцентирует самоотносимость объекта и в этом отношении может рассматриваться как механизм (авто)рефлексивности, ведущий к «установлению межтекстовых связей внутри собственной идеостилевой системы» [5, с. 12], то есть к автоинтертекстуальности.

В музыкальном искусстве в различные культурно-исторические периоды автореферентность проявляла себя по-разному и была обусловлена различными причинами. В эпоху Возрождения и барокко, когда авторский материал носил во многом «внеличностный характер» [4, с. 22], самозаимствование позволяло оптимизировать композиторскую работу, поэтому обращение к собственной ранее написанной музыке широко применялось для создания пародий, пастиччо, обработок и транскрипций. В XIX веке мотивы композиторов изменились. Текстовые пересечения возникали, среди прочего, из стремле-

ния популяризовать своё творчество¹. В этот же период наметилась тенденция индивидуализированного подхода к задействованному ранее материалу, получившая свою кульминацию в XX веке. Повышенная роль автореферентности во второй половине столетия связана с ориентацией постмодернистской культуры на самокритическое сознание, а также с потребностью к «договариванию» как «своего», так и «чужого» [6]. Высокая степень рефлексивности музыкального искусства отличает XX век от предыдущих эпох и, как следствие, изменяет функции самозаимствования. Автореферентность порождает феномен автоинтертекстуальности, то есть связи текстов одного автора, которые взаимно интегрируют смысл друг друга. Приведём ряд примеров.

Текстовые пересечения довольно часто помогают современному композитору конкретизировать художественную идею. Так, в своей четырёхактной опере *Facing Goya* («Встреча с Гойей», 2000) Майкл Найман использует ранее написанную музыку к видеофильму Пола Ричардса *The Kiss* («Поцелуй», 1985), к картине Эндрю Никкола *Gattaca* («Гаттака», 1997), а также фрагменты из одноактной оперы *Vital Statistics* («Демографическая статистика», 1987). Обращение к «вторичному» материалу определяется ключевой темой оперы, связанной с проблемой клонирования. В первом акте автореферентность

функционирует как «пояснительный “жест”, придающий произведению... генеалогическую глубину» [7, p. 209]. Во втором акте заимствованные темы начинают подвергаться фрагментации и преобразованию, выступая «музыкальным эквивалентом генной инженерии». Затем они исчезают, уступая место новому материалу, что служит сигналом о произошедшем изменении музыкального «генома» (подробнее см.: [8]).

Обращение к ранее созданному произведению позволяет выявить смысловое сходство текстов, кажущихся на первый взгляд достаточно далёкими друг от друга. Например, идентичными музыкальными темами Андре Превен завершает два своих театральные опуса — пьесу для актёров и оркестра *Every Good Boy Deserves Favour*² (1977) и оперу *A Streetcar Named Desire* («Трамвай „Желание“», 1995). Первая основана на одноимённой пьесе Т. Стоппарда и посвящена судьбе русских диссидентов [9], вторая базируется на знаменитой пьесе Т. Уильямса, которая повествует о крушении человеческой мечты [10]. Превен находит в них общие черты: противостояние двух миров — духовного и материального, истинного и ложного, индивидуального и общего. Траурный марш, которым завершаются оба сочинения, символизирует моральный крах героев, их душевную сломленность и бессилие в попытках противостоять грубой силе, власти, обществу.

¹ Многочисленные примеры миграции музыкального материала из одного сочинения в другое представлены М. Романец в специальной таблице, поэтому мы отсылаем заинтересованного читателя к её диссертации [4].

² В буквальном переводе: «Каждый хороший мальчик заслуживает милости» или «Каждый хороший парень заслуживает доброго отношения». В адаптированном переводе О. Варшавер — «До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси».

Принцип автореферентности получает индивидуально-авторскую реализацию в творчестве датского композитора Бента Сёренсена (Bent Sørensen, р. 1958), становясь эффективным средством воплощения художественного смысла в его музыке. Стиль датского мастера отмечен печатью оригинальности и всегда опознаваем на слух. Его музыкальный мир определяет поэтика невыразимого и отсутствующего. Композитор тяготеет к неясным, ускользающим образам, обнаруживает красоту в процессах распада, находится в постоянном диалоге с прошлым. Его сочинения при всём разнообразии их художественных идей довольно часто имеют единую смысловую основу, которую можно определить как фокусирование на отсутствующем, что проявляется в поисках гармонии, утраченной навсегда, событий, оставшихся в прошлом, музыки, прекратившей своё звучание.

Сёренсен довольно часто апеллирует в новых композициях к собственному ранее созданному музыкальному материалу. При этом автореферентность получает выражение как в формате целостного текста произведения, так и в рамках автоцитирования. Попытаемся в ходе дальнейшего исследования показать оригинальность композиторского подхода к данному феномену, а также раскрыть его смысловой и структурный потенциал.

Автоцитирование

Специфику музыкального языка Сёренсена определяет балансирование между двумя типами высказывания — между то-

нальностью и атональностью, тоновыми и шумовыми элементами, кантиленой и сонористическими комплексами. Взаимная координация этих противоположных компонентов приводит к особому эффекту размытых контуров, будто на предмет смотрят сквозь туман или запотевшие стёкла. Данный эффект достигается также посредством искусного моделирования классико-романтических идиом, стоящих на грани оригинального авторского высказывания и аллюзии к хорошо известным сочинениям. Отсюда знаменитая фраза Арне Нордхейма, отражающая парадоксальную суть музыки Сёренсена: «Это напоминает мне то, чего я никогда не слышал!»³ Именно подобные темы, обладающие яркими репрезентативными качествами, становятся источником самоцитирования у композитора. Например, II часть тройного концерта *L'Isola della città* («Остров в городе», 2015) начинается с фуги (пример № 1), тема которой по своим интонационным контурам напоминает тему фуги из финала Фортепианной сонаты op. 110 Бетховена. Этот же материал (пример № 2) композитор позднее процитирует в завершении оркестрового сочинения *Evening Land* («Вечерняя земля», 2017), и он же (пример № 3) ляжет в основу хорового фугато, открывающего № 7 «Мрак» из «Страстей по Матфею» (2021). Во всех случаях музыка как бы апеллирует к бетховенскому миру идей, но трансплантация темы в новую контекстуальную плоскость задаёт новые ракурсы в её смысловом прочтении, и в итоге автоцитата приобретает семантическую многослойность.

³ Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni.

URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (accessed: 02.04.2024).

Пример № 1
Example No. 1

Б. Сёренсен. *L'Isola della città*. Начало II части
Bent Sørensen. *L'Isola della città*. The beginning of the 2nd Movement

Пример № 2
Example No. 2

Б. Сёренсен. *Evening Land*. Тема гобоя, т. 256–261
Bent Sørensen. *Evening Land*. The theme of the oboe, mm. 256–261

Пример № 3
Example No. 3

Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 7. «Мрак». Партия первого хора, т. 3–7
Bent Sørensen. *St. Matthew Passion*. No. 7. *Darkness*. Part of the first choir, mm. 3–7

II часть *L'Isola della città* выстраивается на собственном оригинальном материале, но в своеобразной «полюемике» с архитектурной конструкцией финала бетховенской сонаты op. 110. Фуга Бетховена относится к категории рассредоточенных. Ей предшествует медленный раздел *Arioso dolente*. При своём повторном появлении он разъединяет свободную часть фуги на два раздела. В финале бетховенской сонаты находит отражение типичная для немецкого композитора героика борьбы, следующая драматургической логике «от мрака к свету», ибо чередование краткого ариозо и масштабной фуги заканчивается торжеством последней.

II часть концерта Сёренсена переосмысливает данную конструкцию. Датский композитор также выстраивает форму на чередовании ариозо и фуги, но изменяет характер их взаимоотношения и инвертирует форму. Во-первых, он увеличивает масштабы *Arioso dolente*, а во-вторых, меняет последовательность разделов местами, начиная часть с фуги. В итоге форма оказывается направлена от *ratio* к *emotion*, от регламентированного устройства к свободному, от порядка к хаосу. Апофеоз фуги у Бетховена служит утверждением силы человеческого духа и его устремлений. У Сёренсена часть завершается скользкими глиссандо солистов, в которых едва

угадываются основные интонации *Arioso dolente*. Подобным образом композитор провозглашает всевластие природы и времени, разрушающих всё, что было создано человеческими усилиями.

В оркестровой пьесе *Evening Land* тема фуги звучит в заключительном соло гобоя (пример № 2). Автоцитата здесь приобретает более личностный тон. Сама пьеса проникнута элементами автобиографичности. В программных заметках композитор указывал, что импульсом к её сочинению стали детское воспоминание о тихом вечернем свете, разливающимся над полями Зеландии, и впечатление, которое на него произвёл обозреваемый с высоты небоскрёба сияющий огнями шумный Нью-Йорк. В названии сочинения крылся также символический подтекст, поскольку под вечером подразумевался и «вечер жизни», её завершение. Заключительное соло гобоя было написано для Фредерика Гислинге (Frederik Gislunge), тестя Сёренсена, умершего в 2017 году.

Композитор видоизменяет цитированную тему, исключая из неё начальную квартовую интонацию и заменяя ровные четвертные синкопой. В отличие от тройного концерта здесь не ощущается прямой связи с сонатой Бетховена (прежде всего потому, что материал не связывается с фугированным изложением). Семантическая функция автоцитаты расширяется, заимствованный фрагмент становится некой ссылкой на бетховенскую музыку в целом. Тембр гобоя апеллирует к иному бетховенскому сочинению, заставляя вспомнить о знаменитом соло гобоя из I части Пятой симфонии, появляющемся перед репризой побочной партии. В исследовательской литературе оно трактуется обычно как проявление субъективного начала, ассоциирующегося

со страданиями человека, угасающего под натиском жизненных обстоятельств и невзгод. Однако если в бетховенской музыке это всего лишь передышка перед следующим этапом борьбы, у Сёренсена тема завершает оркестровое сочинение, то есть символизирует невозможность сопротивления, отрешённость от жизненной борьбы.

Новыми смысловыми обертонами наделяется заимствованный материал в седьмом номере из «Страстей по Матфею». Отметим необычность трактовки жанра пассионов у Сёренсена. Библейская история получает у композитора сугубо индивидуальное прочтение. Либретто сочинения опирается, с одной стороны, на религиозные тексты (фрагменты из «Евангелия от Матфея», «Евангелия от Иоанна», «Книги пророка Исаяи», «Псалтиря царя Давида», «Символа веры»), а с другой — на светские источники (стихотворения поэтов XIX и XX веков Сёрена Ульрика Томсена, Эмили Дикинсон, Анны Ахматовой, Эдит Сёдергран, Оле Сарвига и Франка Йегера). Между этими текстами возникают образные параллели и взаимопересечения [11]. При этом композитор провозглашает единство любви религиозной (духовной) и чувственной.

Евангельские события осмысливаются в сочинении сквозь призму многоуровневого диалога — диалога прошлого и настоящего, «своего» и «чужого». Именно поэтому в либретто объединяются различные текстовые фрагменты (религиозные и светские, канонические и поэтические, на латинском и английском языках), а в музыке синтезируются различные стилистические пласты. В «Страстях» присутствует немало цитат и аллюзий на чужой стиль и одновременно автоцитатат, образующих множественное смысловое поле сочинения.

Хоровое фугато из седьмого номера основывается на строках из «Евангелия от Матфея»: «From the sixth hour there was darkness over the land» («От шестого же часа тьма была по всей земле», 27:45). Композитор задействует только мужские голоса (тенора и басы в двух хорах), причём вторая тема-ответная пара полностью дублирует первую, то есть не меняет регистрового положения голосов (пример № 3). В итоге отчётливость восприятия темы снижается и как бы растворяется в тесситурной однородности и фактурной плотности. Сонористической звучности способствует также неравномерное распределение *crescendo* и *diminuendo* во всех голосах. Фуигированная форма здесь служит эффективным «изобразительным» средством, помогающим создать впечатление напалзающего мрака. Преобразованная подобным образом автоцитата одновременно становится и неким семантическим кодом, переводящим смысловое пространство сочинения в плоскость интроспективных размышлений. Апелляция к бетховенской музыке, а также к собственному концерту, в котором инвертировалась концепция «от мрака к свету», в контексте страстных событий,

а точнее — смерти Христа, заставляет задуматься над тем, к чему привело торжество человеческого духа⁴.

В пятом номере «Страстей», названном *Crucifixus*, появляется ещё одна автоцитата (пример № 4) — тема из пьесы для аккордеона и струнных *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* («Это боль, медленно стекающая по белой стене», 2010). Художественный замысел концерта связывается с идеей распада, рассогласования, невозможности высказывания из-за пропасти, существующей между миром настоящего, которое наполнено горечью одиночества, и миром прошлого, к которому хочется вернуться. Этой идее подчинены все аспекты сочинения — и драматургическая логика, отдалённо напоминающая о «Прощальной симфонии» Гайдна (в конце пьесы музыканты постепенно покидают зал), и сценическая диспозиция солистов, символизирующая их разъединённость (помимо аккордеона, важную роль в пьесе играет скрипка соло, размещённая за кулисами), и тембровая трансформация оркестрового звучания (переход от струнного тембра к пению закрытым ртом, а затем к игре на мелодиках), приводящая

Пример № 4

Б. Сёренсен. *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall*.
Тема аккордеона, т. 177–184

Example No. 4

Bent Sørensen. *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall*.
The theme of the accordion, mm. 177–184

♩ = 36

Acc.

⁴ Подчеркнём, что в концепции пассионов Сёренсена нашли отражение черты лютеранского вероучения, согласно которому возвышение человека ведёт к его отдалению от Бога.

— пьесы для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* («Звуки, подобные тебе», 2008) и трилогии *Papillons* («Бабочки», 2013–2014).

Пьеса *Sounds Like You* была написана композитором по заказу Датской телерадиокомпании. Её содержание концентрировалось на истории любовных взаимоотношений Мужчины и Женщины. Сюжет, придуманный датским драматургом Петером Асмуссеном, позволял в то же время затронуть и вопросы иного рода, касающиеся роли музыки и её воздействия на человека.

Обращение к ранее созданному материалу было обусловлено требованием заказчика, пожелавшего, чтобы новая пьеса основывалась на оркестровом произведении Сёренсена *Exit Music* («Уходящая музыка», 2007). Необходимость заимствования композитор и либреттист обыграли сюжетно: первая встреча Мужчины и Женщины происходила на концерте во время исполнения *Exit Music*.

Композиционная структура пьесы складывается из 8 сцен (частей). Материал заимствуется целиком, но он реорганизуется Сёренсеном, распределяется по разным частям. Степень вмешательства в текст-первоисточник в каждой сцене индивидуальна. В одних случаях материал полностью сохраняется. Например, пер-

вая сцена фактически целиком совпадает с началом *Exit Music* — музыкальный текст литер А–Н в обеих партитурах полностью идентичен. В большинстве же сцен материал подвергается преобразованию. Так, вторая сцена начинается как продолжение *Exit Music*, музыка оркестрового сочинения возобновляется с того места, на котором была оборвана в первой сцене. Однако если поначалу композитор оставляет материал неизменным (литеры J–O в *Exit Music* и А–Е во второй части *Sounds Like You* идентичны), то в дальнейшем подвергает его преобразованию — в частности, исключает тему труб и тромбонов, а в партии струнных вводит шумовой приём — музыкантам предписывается при медленном ведении смычка с силой давить на него до образования треска (ср. литеру Р и литеры F и G соответственно). Четвёртая и пятая сцены опираются на тему любви (по определению самого Сёренсена), которой завершается *Exit Music* (пример № 6, литеры T–V). При этом если в четвёртой сцене материал воспроизводится относительно точно (изменения касаются лишь перекombинации некоторых фрагментов), то в пятой он получает новую разработку. Композитор подвергает «тему любви» своего рода «коррозии»: после её полного проведения он разделяет её на сегменты, прерывает паузами, внедряет глиссандо.

Пример № 6
Example No. 6

Б. Сёренсен. *Sounds Like You*. Сцена V, т. 3–17, тема любви
Bent Sørensen. *Sounds Like You*. Scene 5, mm. 3–17, the theme of love

Vn I, II (Ton-wolf)

Подобное разрушение символизирует крах отношений героев.

Шестая сцена выстраивается на материале литер I и K *Exit Music* (то есть частично совпадает со второй частью), но существенно преобразованном. Специфический сонористический тип звучности определяется здесь фактурной формой «звукового дождя» (по терминологии И. Остромогильского [12]), основанной на пульсации быстро повторяющихся тонов и их постепенном замедлении. Сёренсен изменяет динамический вектор фактурных фигур. Если во второй части динамика в каждом фактурном слое двигалась от *ff* к *ppp*, то теперь наоборот — от *ppp* к *mf* и *fff*. Подобная разновекторность кардинально меняет характер музыки и, кроме того, подчёркивает смысловую инверсию: в начале взаимоотношений герои готовы к тому, что любовь может разрушить их, но не опасаются этого, потому что они одиноки и хотят ощущать полноту жизни, при расставании же они испытывают страх потери, понимая, что любовь полностью опустошит их жизнь.

В некоторых случаях Сёренсен на основе заимствованного материала сочиняет новый. Так происходит прежде всего с колыбельной (обозначение самого композитора), представляющей аллюзию на главную тему Сонаты для фортепиано

A dur (K. 331) Моцарта (пример № 7). Этот материал открывает и завершает *Exit Music*. В *Sounds Like You* колыбельная появляется в I, III, VI, VII и VIII сценах. Почти во всех них, за исключением третьей, она звучит фрагментарно, всплывая на поверхности сонорных комплексов и заглушаясь нервными глассандо, быстрыми репетициями звуков или аккордов. На материале данной темы Сёренсен как бы заново сочиняет третью часть, которая имеет наиболее светлый и вдохновенный характер (в своём монологе в этой сцене Женщина вспоминает, как Мужчина впервые признался ей в любви).

Моцартовская аллюзия вводит в содержание *Sounds Like You* тему памяти, прошлого культуры, музыкальных традиций, их исчезновения, ностальгии. Этот смысловой план соприкасается с идеей исчезновения музыки, которая получает свою кульминацию в сцене VIII. В ней на фоне аудиозаписи начала *Exit Music* звучат фрагменты едва слышимой колыбельной, исполняемой пианистом за сценой. Подобная трансформация оказывается логическим итогом пьесы, в ходе которой заимствованный материал сначала воспроизводится точно, а затем подвергается значительным видоизменениям. Аудиозапись становится своеобразным символическим жестом,

Пример № 7

Example No. 7

Б. Сёренсен. *Sounds Like You*. Сцена I, т. 8–16, тема колыбельной

Bent Sørensen. *Sounds Like You*. Scene 1, mm. 8–16, the lullaby theme

Tr. in Do

поскольку она воспринимается как единственная возможность противостоять разрушительному воздействию времени.

Сёренсен подчёркивал, что *Sounds Like You* — это прежде всего сочинение о музыке, «сочинение о сочинении. Сочинение о концерте. Пьеса, которая стала оркестровым произведением, и наоборот»⁵. На основе ранее созданного текста композитор сформировал новую драматургическую целостность. Стратегия автореферентности позволила ему ввести параллельно любовной истории линию культурной рефлексии, связав оба смысловых плана чувством глубокой тоски по утраченному.

В соответствии с вышеприведённой типологией приёмов самозаимствования, предложенной М. Романец, *Sounds Like You* относится к категории опусов-трансформаций, основанных на трансплантации ранее написанного материала в иную жанровую среду и его кардинальной переработке (например, перевоплощение оперной музыки в симфоническую, камерной — в балетную и т. п.). Подчёркивая оригинальность подхода датского мастера, отметим, во-первых, редкость превращения в музыкальной практике симфонической музыки в театральную, во-вторых, жанровую неоднозначность *Sounds Like You*, в которой в одно целое объединились драматический спектакль и оркестровая пьеса, в-третьих, драматургическую двуплановость сочинения.

Не меньшим своеобразием отличается и «транскрипторская» деятельность Сёренсена, приводящая к созданию

опусов-вариантов. По классификации М. Романец в эту категорию попадают прежде всего фортепианные переложения и транскрипции симфонических и оперных сочинений, оркестровые версии камерных произведений или оркестровые сюиты на материале театральной музыки. Основной посыл подобной переработки — желание «популяризировать своё сочинение, адаптировать его для публики» [4, с. 27]. Сёренсен, как представляется, задал совершенно новое измерение данному виду деятельности.

Обратимся к трилогии *Papillons*. Она включает концерт для фортепиано и струнных *Mignon — Papillons*, фортепианный квинтет *Rosenbad — Papillons* и цикл *Pantomime — Papillons* для камерного ансамбля. Сочинения написаны в 2013–2014 годах и объединяются общим музыкальным материалом. По сути, они представляют три версии одной музыки, написанной для разных инструментальных составов. Ключевую роль играет солирующее фортепиано. Его партия во всех произведениях трилогии остаётся идентичной, композитор не меняет в ней ни ноты. Но фортепиано каждый раз помещается в новый инструментальный контекст, причём степень изменения «окружающего» материала довольно различна. В одних случаях наблюдается его тембро-фактурное переинтонирование при относительно точном воспроизведении, в других — материал фактически пересочиняется заново, но сохраняются общие фактурные формы или приёмы звукоизвлечения; иногда Сёренсен

⁵ Sørensen B. *Sounds Like You*. Programme Note // Wise Music Classical.

URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37023/Sounds-Like-You--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 02.04.2024).

соединяет оба принципа. Например, сравнение части *Calmo con delicatezza* в *Mignon* (VII часть) и в *Pantomime* (VI часть) показывает, что материал инструментального окружения в обоих сочинениях разный, однако общность звуковой ауры обеспечивают приёмы тремоло, глиссандо, а также тишайшая нюансировка. Сходна и драматургическая логика развития, основанная на звуковой трансформации, связанной с переходом от определённого звукоизвлечения к шумовому эффекту (трение наждачной бумаги о дерево) в *Mignon* и с растворением общего звучания в тишине в *Pantomime*.

Как справедливо отмечает Эндрю Меллор, трилогия Сёренсена, по существу, оказывается масштабным исследованием — «исследованием того, как различные инструменты или инструментальные группы могут... влиять друг на друга, и проверкой того, какая конфигурация может наилучшим образом раскрепостить или ограничить материал»⁶. Добавим, что исследование это затрагивает и возможности слушательского восприятия. Так, одни и те же мелодические линии оказываются в одном сочинении «размытыми» и неопределёнными, а в другом — отчётливыми и ясными (не в последнюю очередь благодаря тембровой специфике инструментов). Например, в основе части *Andante* лежит синкопированный мотив, интонационная характерность которого связана с секстовым скачком и последующей

ниспадающей секундой. В *Pantomime* (III часть) он повторяется несколько раз у гобоя и фагота на фоне удара колокола, а в *Mignon* (I часть) звучит сначала у засурдиненных скрипок первого квартета на фоне глиссандо двух солирующих скрипок, после чего ему эхом вторит второй квартет. В первом случае возникают элементы пасторальности, во втором из-за глиссандо и пространственного расположения квартетов звуковая аура предстаёт расплывчатой, словно в тумане или дымке.

Pantomime, *Mignon* и *Rosenbad* содержат по семь частей, но Сёренсен изменяет их последовательность в каждом сочинении. Части, хотя и отличаются в темповом отношении (*Andante*, *Moderato cantabile molto espressivo*, *Allegretto*, *Fluente*, *Scherzando*, *Calmo con delicatezza*), но, по сути, мало контрастны друг другу, поэтому цикл оказывается выдержан в едином настроении. Музыка наполнена светло-печальными образами, полётными и хрупкими, порой заглушаемыми тревожными импульсами. В связи с этим изменение порядка частей кардинально не влияет на драматургию цикла. Так, *Pantomime* начинается частью, которой завершился *Rosenbad*, а заканчивается частью, с которой он начинался. Алеаторика формы, по словам композитора, позволяет, с одной стороны, трактовать трилогию как «историю, рассказанную тремя разными способами», а с другой, представить её как «три истории, рассказанные одним и тем же человеком (пианистом)»⁷.

⁶ Mellor A. Clues to the Exit // Bent Sørensen. *Rosenbad. Pantomime*. CD. Copenhagen: Dacapo Records, 2018. P. 6.

⁷ Из программных заметок к *Pantomime — Papillons*. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/49378/Pantomime---Papillons--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 02.04.2024).

Отмечая кинематографичность подобной формы, Сёренсен, однако, воздержался от дальнейших подробных пояснений на этот счёт. Между тем совершенно очевидно, что его трилогия построена на так называемом «эффекте Расёмона», подразумевающим множественную интерпретацию событий и подчёркивающим субъективность восприятия и ненадёжность памяти. Данный приём впервые был использован А. Куросавой в фильме «Расёмон» (1950), основанном на рассказе Р. Акутагавы «В чаще». Картина японского режиссёра оказала большое влияние на кинематографическую культуру, заложив фундамент нового вида повествования и породив особый жанр, в котором события воспроизводятся с разных точек зрения. Таковы, например, фильмы Пита Трэвиса «Точка обстрела» (2008), Ридли Скотта «Последняя дуэль» (2021), Чжана Имоу «Герой» (2022) и др. Обращаясь к «эффекту Расёмона», Сёренсен, по существу, также создаёт новый вид музыкального нарратива.

Трилогия не случайно названа «Бабочки». Образ бабочки в искусстве наделяется многообразным символическим значением. В трилогии Сёренсена она становится олицетворением грации и красоты, но в то же время их недолговечности и хрупкости. Мотив исчезновения, ухода, пронизывающий творчество композитора начиная с 2000-х годов, подчёркивается особым драматургическим приёмом темброво-звуковой трансформации, действующим вне зависимости от того, какая часть завершает цикл. Так, в заключительных частях *Mignon* и *Rosenbad* тремолирующее звучание струнных незаметно переходит в трение наждачной бумаги о дерево, создающее звук, напоминающий порхание крыльев бабочек. В *Pantomime* к этому шумовому приёму

добавляется *col legno battuto* у струнных и звучание реку-реку.

Заключение

Таким образом, автореферентность становится у Сёренсена особым творческим методом, закладывающим основу для смыслообразования и способствующим формированию новых жанровых структур. Анализ показал, что автоцитатный материал у датского мастера весьма специфичен. Как правило, он апеллирует к «чужому» стилю, а подчас и к конкретному сочинению. Такая направленность свидетельствует о важности для Сёренсена прошлого и культурных традиций. Композитор, впрочем, всегда даёт понять, что говорит на языке исчезающем. Тесное переплетение «своего» и «чужого» формирует в его творчестве единую семантическую сферу, связанную с мотивами ухода, утраты, прощания. Автоцитаты по большей части конкретизируют авторский замысел, но также, создавая поле межтекстовых взаимодействий, выявляют смысловую связь разных опусов.

Адаптация сочинения к иной исполнительской среде или трансформация произведения у Сёренсена перерастают рамки традиционных переложений, транскрипций и прочего, а соответственно и лишаются своей прикладной функции. Они становятся одним из способов исследования материала и важнейшим инструментом создания новых нарративных стратегий в музыке.

Принцип «договаривания своего» наделяет пространство художественных текстов Сёренсена мощными токами рефлексии и саморефлексии. Автореферентность как метод определяет специфическую целостность его творчества.

Список источников

1. Севастов К. В. Теория социальных систем Никласа Лумана: постмодернистский характер дескрипторов общества // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. 2022. № 4. С. 42–47. <https://doi.org/10.33581/2521-6821-2022-4-42-47>
2. Фещенко В. В. Автореференция как проявление языковой рефлексии (в обыденном языке и в поэтическом эксперименте) // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. 2023. № 2. С. 13–25. <https://doi.org/10.31912/pvrl-2023.2.1>
3. Чекалов К. А. Автоцитата и автореминисценция в романах Гастона Леру // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 2. С. 186–190.
4. Романец М. С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2020. 191 с.
5. Филиппова А. К. Автоинтертекстуальность как составляющая концептуально-языковой картины мира писателя (на материале фикциональных и нефикциональных текстов Томаса Манна): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2013. 200 с.
6. Соколов А. С. «Post scriptum» как модус композиторского высказывания // Научный вестник Московской консерватории. 2022. Т. 13, вып. 2. С. 354–367. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.04>
7. Siôn P. ap. The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2007. 232 p.
8. Окунева Е. Г. Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 92–107. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107>
9. Окунева Е. Г., Дубова А. Ю. Идея тоталитаризма и принципы её музыкального воплощения в *Every good boy deserves favour* Тома Стоппарда и Андре Превена // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3. С. 1–25. <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.31.3.1-25>
10. Дубова А. Ю. Опера «Трамвай Желание» Андре Превина в аспекте антагонизма музыкальных культур // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство. Сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции. Краснодар: КГИК, 2020. С. 61–72.
11. Дудолодова С. В., Окунева Е. Г. Сквозь призму времени: «Страсти по Матфею» Бенга Сёренсена // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2023. № 2. С. 20–32.
12. Остромогильский И. В. Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 317 с.

References

1. Sevastov K. V. Niklas Luhmann's Theory of Social Systems: the Postmodern Character of Society's Descriptors. *Journal of the Belarusian State University. Sociology*. 2022. No. 4, pp. 42–47. (In Russ.) <https://doi.org/10.33581/2521-6821-2022-4-42-47>
2. Feshchenko V. V. Self-Reference as Manifestation of Language Reflexivity (in Ordinary Language and in Poetic Experiment). *Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute*. 2023. No. 2, pp. 13–25. (In Russ.) <https://doi.org/10.31912/pvrl-2023.2.1>
3. Chekalov K. A. Self-quote and Self-remembrance in Gaston Leroux's Novels. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*. 2016. Vol. 16, Issue 2, pp. 186–190. (In Russ.)

4. Romanets M. S. *Fenomen samozaimstvovaniya v tvorchestve kompozitorov XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Self-borrowing in the Works of 20th Century Composers: Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts)]. Rostov-on-Don, 2020. 191 p.

5. Filippova A. K. *Avtointertekstual'nost' kak sostavlyayushchaya kontseptual'no-yazykovoï kartiny mira pisatelya (na materiale fiktsional'nykh i nefiktsional'nykh tekstov Tomasa Manna): dis. ... kand. filol. nauk* [Autointertextuality as a Component of the Conceptual and Linguistic Picture of the Writer's World (Based on the Material of Fictional and Non-fictional Texts by Thomas Mann): Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Philology)]. St. Petersburg, 2013. 200 p.

6. Sokolov A. S. "Post Scriptum" as a Mode of Composer's Utterance. *Journal of Moscow Conservatory*. 2022. Vol. 13, Issue 2, pp. 354–367. (In Russ.)

<https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.04>

7. Siôn P. ap. *The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2007. 232 p.

8. Okuneva E. G. Michael Nyman's Operas: The Artistic Ideas and Principles of Their Musical Realization. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 92–107. (In Russ.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107>

9. Okuneva E. G., Dubova A. Yu. The Concept of Totalitarianism and the Principles of its Musical Embodiment in *Every Good Boy Deserves Favour* by Tom Stoppard and André Previn. *Music Journal of Northern Europe*. 2022. No. 3, pp. 1–25. (In Russ.)

<https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.31.3.1-25>

10. Dubova A. Yu. Opera "Tramvai Zhelanie" Andre Previna v aspekte antagonizma muzykal'nykh kul'tur [Opera *A Streetcar Named Desire* by Andre Previn in the Aspect of Antagonism of Musical Cultures]. *Muzykovedenie v XXI veke: teoriya, istoriya, ispolnitel'stvo. Sbornik statei po materialam II Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Musicology in the XXI Century: Theory, History, Performance. Collection of Articles Based on the Materials of the 2nd All-Russian Scientific and Practical Conference]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2020, pp. 61–72.

11. Dudoladova S. V., Okuneva E. G. Through the Prism of Time: the Matthew Passion by Bent Sørensen. *ARTE: Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo* [ARTE. Scientific Research Journal]. 2023. No. 2, pp. 20–32. (In Russ.)

12. Ostromogil'skiy I. V. *Tembro-zvukovye i vizual'nye aspekty faktury proizvedenii D. Ligeti 1960–80-kh godov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Timbrosonic and Visual Aspects of the Texture of D. Ligeti's Works of the 1960s-80s: Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts)]. St. Petersburg, 2013. 317 p.

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 Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 28.03.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 16.04.2024

Принята к публикации / Accepted: 17.04.2024

Contemporary Musical Art

Research article

UDC 783

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.138-147>

EDN: NOJUOS



About Sacred Music by the Composers of the Gnesins' House*

Natalia S. Gulyanitskaya

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
natasergul@yandex.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-8386-0967>*

Abstract. The author of the article delineates as a special scholarly issue the study of sacred music by composers of the Gnesins' House. The diverse aspects of its solution potentially include historical motives, subject matter and genres, content and form, meaning and its expression, etc. We can consider Sergei Trubachev (1919–1995), who was the head of the Conducting Department at the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, to be one of the founders of the present-day sacred musical creativity in Russia in the post-Soviet period. While examining the sacred music created rather recently by the composers from the Gnesin Russian Academy of Music — Kirill Volkov, Alexei Larin, Vladimir Dovgan, Andrei Mikita, Andrei Golovin, Valery Pyankov, and Valery Kikta, the author observes that there is a predominance of non-liturgical genres in it. The artistic approach of the composers in the sphere of the sacred musical space is characterized in the article as the interaction of the classical and non-classical, the traditional and the non-traditional elements. On the examples of sacred works by Kirill Volkov, Vladimir Dovgan, Alexei Larin and Andrei Mikita, the author highlights its concrete features: first of all, the connection of canonic and secular texts, traditional writing and contemporary intonational language.

Keywords: sacred music by composers from the Gnesin Academy, Sergei Trubachev, Kirill Volkov, Vladimir Dovgan, Alexei Larin, Andrei Mikita

For citation: Gulyanitskaya N. S. About Sacred Music by the Composers of the Gnesins' House. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 138–147.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.138-147>

* The article was prepared for the International Scholarly Conference “Music Scholarship in the 21st Century: Paths and Search,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on October 14–17, 2014 with the financial support of the Russian Humanitarian Scholarly Foundation (RHSF), project No. 14-04-00206.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Natalia S. Gulyanitskaya, 2024

Современное музыкальное искусство

Научная статья

О духовной музыке композиторов Гнесинского Дома**

Наталья Сергеевна Гуляницкая

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
natasergul@yandex.ru✉, <https://orcid.org/0000-0002-8386-0967>*

Аннотация. Автор статьи обозначает как специальную научную проблему изучение духовно-сакральной музыки композиторов Гнесинского Дома. Многообразные аспекты её решения потенциально включают исторические мотивы, тематику и жанры, содержание и форму, смысл и его выражение и др. Одним из основоположников современного духовно-музыкального творчества в России в постсоветский период следует считать Сергея Трубочёва (1919–1995), возглавлявшего в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных кафедру дирижирования. Рассматривая сравнительно недавно созданную духовную музыку композиторов Российской академии музыки имени Гнесиных — Кирилла Волкова, Алексея Ларина, Владимира Довганя, Андрея Микиты, Андрея Головина, Валерия Пьянкова, Валерия Кикты, автор отмечает, что в ней преобладают внелитургические жанры. Творческий подход авторов в сфере музыкально-сакрального пространства характеризуется в статье как взаимодействие классического и неклассического, традиционного и нетрадиционного начал. На примере духовных сочинений Кирилла Волкова, Владимира Довганя, Алексея Ларина и Андрея Микиты автор выявляет его конкретные черты: прежде всего, соединение канонических и светских текстов, традиционного письма и современной интонационности.

Ключевые слова: духовная музыка композиторов-гнесинцев, Сергей Трубочёв, Кирилл Волков, Владимир Довгань, Алексей Ларин, Андрей Микита

Для цитирования: Гуляницкая Н. С. О духовной музыке композиторов Гнесинского Дома // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 138–147. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.138-147>

** Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 14–17 октября 2014 года при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 14-04-00206.

Introduction

The article makes the attempt to glance at the artistic activities of composers from the positions of a direction that is presently relevant, — one could say, the present-day mainstream music connected with an interest in church service in contemporary culture. In this connection, we must refer to Pavel Florensky's conception of the kinship of "culture" and "cult." As the scholar wrote, "...The majority of cultures, as befitting to the word's etymology (*cultura* is that which is developed from *cultus*), featured particularly the springing up of the seed of religion, the mustard tree that has grown from the seed of faith."¹

The culture of the musical thought of the composers who presently work within the walls of the Gnesins' Russian Academy of Music, has sprouted from the professional Russian tradition. Having worked in various musical genres, including music for the stage and the cinema, large-scale operatic, symphonic and cantata-oratorio forms, these composers have turned their serious attention to music of sacred content — both choral and instrumental works. It suffices to mention such works as Kirill Volkov's *Six Sacred Concertos for each day of the Passion Week We Venerate your Passions* (2011), Alexei Larin's *Russian Passions for soloists and chorus* (1993/94), Vladimir Dovgan's oratorio *Hear my Voice, O God*, written in memory of Nikolai Gogol (based on the writer's sacred prose) (2009) and, finally, Andrei Mikita's oratorio *Seven Words about*

God set to a text by Boris Grebenschchikov to comprehend the scale of this activity, its demand by the best ensembles of performers and recognition across the world.

To listen to music, to immerse into its "semiosphere," to perceive that "encounter," which every "lonely artist" dreams of, — this is still the realm of aesthetic reception that every listener is endowed with. The world of music is not merely the world of the words in it, but also the world of words about it. From hence comes our task — to pose a special scholarly problem about the sacred music by the composers of the Gnesin House, the different aspects of which should include many things — historical motives, composers and their compositions, the subject matter and the genres, content and form, meaning and its expression. Having begun our scholarly search in this direction, we shall, nonetheless, limit ourselves with a very local subject matter.

The Sacred Music by the Composers of the Gnesins' House: The Past and the Present

Of great importance in the formation of the spiritual and musical creativity of the Gnesins' House were the activities of Sergei Zosimovich Trubachev (1919–1995) — the head of the Conducting Department. Having previously composed his music without having any prospects of having it performed or published, upon having gone to retirement, he went along the path of active spiritual and musical creativity.²

¹ Florensky P. A. *Zapiski o khristianstve i kul'ture* [Notes about Christianity and Culture]. *Sochineniya [Writings]*. In 4 Vols. Moscow: Mysl', 1996. Vol. 2. P. 549.

² In 1980 Sergei Trubachev moved to Sergiev Posad, near the Holy Trinity-St. Sergius Lavra. In 1995 he became ordained to the order of a deacon. For more about the composer's personality, his musical, literary and scholarly legacy see: Genchenkova M. V. The Personality of Composer Sergiy Trubachev in His Articles and Memoirs. *Bulletin of Slavic Cultures*. 2017. Vol. 44, pp. 180–188. (In Russ.)

His works have been performed by such celebrated choral ensembles as the famous choir of the Holy Trinity-St. Sergius Lavra under the direction of Archimandrite Matfey (Mormyl); the choir of the Moscow Sretensky Monastery (under the direction of choirmaster Nikon Zhila), and the choir of the Moscow Danilov Monastery (choirmaster Georgy Safonov, graduate of the Gnesins' Russian Music Academy).

Having been a musicologist, a conductor and a public figure, Sergei Trubachev could not assume that he would turn out to be one of the founder-composers of contemporary sacred music in Russia during the post-Soviet period. After almost twenty years after his demise, the Gnesin Russian Academy of Music may finally honor the memory of the outstanding musician with the acknowledgement of his valuable contribution to this musical historical activity.

However, it would be fallacious to assert that the composers of the Gnesins' House are continuers of the musical endeavors of Trubachev. It so happened that each composer developed his own paths of "service." And still the beginning prescribed by Trubachev is that secret which has become visible... Visible after a considerable period of time — after the publication of his musical and literary works³ (through the efforts of his family, the Trubachevs and Florenskys).

Liturgical and non-liturgical works, unified by sacred subject-matter, are at present written by many composers, including: Metropolitan Hilarion (Alfeyev), Yuri Butsko, Rodion Shchedrin, Roman Ledenev, Arvo

Pärt, Vladimir Martynov, Pavel Karmanov, Iraida Yusupova, Victoria Polevaya, Andrei Bondarenko and many others. The composers from the Gnesin Russian Academy of Music — Georgy Dmitriev, Kirill Volkov, Alexei Larin, Vladimir Dovgan, Andrei Mikita, Andrei Golovin, Valeriy Pyankov and Valery Kikta — for all of their individuality, comprise an artistic community that possesses a definite conceptual directive.

At the present time, the Composition Department and the Computer Music, Informatics and Acoustics Department,⁴ along with their pedagogy, have satisfied the artistic community by their broad and diversified compositional activities, including their organization of festivals, competitions, concerts, master-classes, collaboration with performance ensembles and other types of work in our country and abroad. The music of the composers of the Gnesins' House has remained in the sphere of active research interest of music scholars, whose attention has been attracted by questions of manifestation of neo-folklore tendencies in their music, [1; 2] issues of dramaturgy and the peculiarities of compositional structure in certain compositions, [3; 4] a complex of musical-expressive means and the specificity of the pitch system. [5; 6]

Among the numerous genres entering the sphere of composers' predilections, a special place is held by the genre of sacred compositions and church music compositions. Obviously, the question arises of the inner genre direction of this type of music. Composers write both liturgical and non-liturgical oeuvres.

³ See: Trubachev S., Deacon. *Izbrannoe: Stat'i i issledovaniya* [*Selected Writings: Articles and Research Works*]. Comp. by hegumen Andronik (Trubachev), M. S. Trubachyova, O. S. Nikitina. Moscow: Progress-Pleyada, 2005. 720 p.

⁴ Currently, both departments are united into a single department of composition.

The latter predominate in number, forming the sphere of contemporary topical music. Each of the masters possesses his own set of audio and video collections defined by their personal “predilections,” perceptions of their subject matter and expressive means. The respective correlations of the materials for choir galleries and for concert halls have characterized the catalogues of composers’ works in different ways, but, in all probability, the prevalence of non-liturgical genres has formed a discernible tendency, although this must not be considered a stable tendency by any means.

How can this be explained? On the one hand, by the specific qualities of choral compositions written for church services — genre-related, compositional and, of course, textual characteristic features. On the other hand, the freedom of choice of both the content-wise and the expressive means which, nonetheless, fit into a definite artistic-aesthetical format. And yet another peculiarity of the time — the availability of the choice of the realization of performance, in other words, the feasibility of both liturgical and concert performances.

Thus, Vladimir Dovgan, while summing up his impressions about the competition “Roman Sladkopevets” [“Romanus the Melodist”], which took place in St. Petersburg in 2012, called it a “great event” for all of Russia, but also saw a number of serious problems in its repertoire. The composer observed that the compositions designed for concert performance frequently turned out to be more professionally written than the works especially created for performance during church service. He explained this phenomenon by the conservative character of the latter, which required strict adherence to the church canons and traditions. In Dovgan’s opinion, in this sphere a special kind of compositional

talent is required, which has to combine with a profound knowledge of the Orthodox Christian church singing tradition. Let us note that fact that the first choral competition was won by a composer who worked at the Gnesin Russian Academy of Music — Alexei Larin. His “little choral piece” (according to his authorial remark) *Chiming Towards the All-Night Vigil* set to a poem by Ivan Aksakov impressed the listeners by the depth of content and the exquisiteness of form. Having awarded this composition with the first prize, the jury noted it as the best of all those submitted.

In what genres and forms do the Gnesins’ composers work? Do they maintain any common tendencies, or do they create something new, endowed with individual features?

If among sacred compositions for concert performance such genres as cantatas and oratorios, choral concertos and “Passions” have remained on demand, the music of our “academic” composers has continued to exist in the sphere of combination of conceptual musical compositions written on canonic and poetic texts. At the same time, the classical and the non-classical, the traditional and the non-traditional elements interact in a natural way in highly professional compositions, forming a single organic whole. We shall provide with a few examples below.

The Sacred Works by Kirill Volkov, Vladimir Dovgan, Alexei Larin and Andrei Mikita

On the website “Tserkovnyi kompozitor” (“Church Composer”) Kirill Volkov is mentioned as a composer of numerous works for church choir devoted to saints, holidays and holy events. They are presented in audio and visual (musical scores) format, which is important in the conditions of familiarization with this music, including through the Internet. *Sticheron, troparion,*

contakion, psalms, prayers, and sessional hymns — all of these and other genre forms are performed in church service and concert practice. A connoisseur of the small prayers (let us remember how Piotr Tchaikovsky exclaimed, marvelling at the numerous abundance and specificity of church forms!), Volkov feels himself more inclined towards large-scale compositions, including vocal and instrumental works (for example, the choral mystery *Zhitie protopopa Avakuma* [*The Life of Archpriest Avakum*], *Stikhira Ioanna Groznogo* [*The Sticherion of Ivan the Terrible*] for cello and bayan, etc.).

Among the latest large-scale compositions are the Six Sacred Concertos on each day of Passion Week *Poklonyaemsa strastem Tvoim* [*We Venerate Your Passions*] (2011), which has been brilliantly performed by the chorus directed by Evgeny Volkov. The composer's masterful skills manifested themselves in the creation of the cycle as compilations of church service chants unified by a single idea, by one spiritually uplifting inner state. The canonical text narrating about the Passions of Christ has found an adequate reflection in the musical images embodied in different genres. The Sticherion of the morning service (Holy Monday), the Kondak (Holy Tuesday), the Sessional Hymn (Holy Wednesday), the Sticherion of the morning service (Holy Thursday), the Sticherion for the Kiss of the Shroud of Christ (Holy Friday),

the Troparion of the Evening (Holy Saturday) — this genre-related figurative set has obtained an iconic character in the composer's interpretation. The creation of the image-symbol has been conducive to the unification of text and sound, meaning and compositional means.

Kirill Volkov's original work, inheriting the "Russian idea," possesses an original idiolect, in which it is possible to hear echoes of tradition (in the pitches, meter, rhythm and tempo), as well as contemporary intonations (modal-tonal effects, polyphonic technique, etc.). It must be observed that a considerable role in the stylistic formation is played by the spatial-temporal factor realized by means of the texture and especially the timbre effects — the artistic combination of the voices in the score. The suaveness of the solo-tutti sounds, the syllabic-tonic and imitational, the diatonic and quasi-chromatic fragments creates a remarkable panorama of sacred-musical images of the composition, *Poklonyaemsa strastem Tvoim* [*We Venerate Your Passions*] is a sign work of Kirill Volkov, a talented contemporary interpretation of the Eternal Theme.

Vladimir Dovgan is a well-known musician, composer, pianist and pedagogue, who likewise composes both secular and sacred music. The website "Tserkovnyi kompozitor" ["Church Composer"] presents an abundant selection of his liturgical compositions from various types of church service, which may be performed in church and in concerts.⁵

⁵ Let us enumerate Vladimir Dovgan's compositions pertaining to the sphere of sacred music: *Simvol very* [*The Creed*] for mixed choir (1991); *Iz Triodi postnoi* [*From the Lenten Triodion*], Concerto for mixed chorus in seven movements (1993); Liturgical Chants: *Trisvyatoe* [*Trisagion*], *Milost' mira* [*Mercy of the World*] for mixed chorus (1992–1996); Troparion for the Acquisition of the Relics of the Saint Blessed Prince Daniil of Moscow for mixed choir (2003); *Utverdi, Gospodi* [*Affirm, O Lord*] for mixed choir (2003); *Divnoe Imya Tvoe* [*Wondrous in Thy Name*] for mixed choir (2003); *Prednaznachitel'nyi psalom* [*The Intended Psalm*] for mixed choir (2006); *Iz chasov Svyatoi Paskhi* [*From the Hours of Holy Easter*] for mixed choir (2008). Most of these works are performed in churches and in concert venues.

From the recent compositions in large-scale form, one brilliant example is the oratorio *Uslyshi, Bozhe, glas moi* [*Hear My Voice, O God*], written in memory of Nikolai Gogol (2009). The composer elucidated his conception the following way: “I came up with the idea of generating particularly these words of Gogol with music, which was gradually manifested in the oratorio. In the latter I lead the listener from the time of the writer’s childhood to the end of his life, and in the spiritual plane — from the festivity of Christmas to Easter. After the Easter light comes Gogol’s farewell to the world and the penitence from the text of his will is sounded out. The writer speaks about what he was mistaken in, about the fact that his words may have yielded different fruit from those he wished to receive. Essentially, he warns that careless thoughtlessly disseminated seeds may generate monstrous seedlings, and turns to those who had still not understood that life is hardly a jest and requires a serious attitude towards itself.”⁶

Alexei Larin, a master of choral writing beloved by him,⁷ acquired broad renown, among his other compositions, as the composer of such sacred musical compositions as the cantata *Rozhdestvenskie kolyadki* [*Christmas Carols*] for soloists, chorus and percussion based on motives of Slavic folk music (1992), the oratorio

Russkie strasti [*Russian Passions*] for soloists, chorus and percussion based on texts from the Gospels, Orthodox Christian canonical and folk texts.⁸ Its idiostyle, having been formed to a great degree by the remarkable arrangements of folk songs (one of his compositions is *Rybatskaya fantaziya* [*Fishermen’s Fantasy*] based on themes of folksongs of the Astrakhan Region, 2014), has found its natural manifestation in sacred music, as well.

Of a non-liturgical character are such compositions as *Three Works for Female Chorus Blagovestye* [*Glad Tidings*] (2005) and *Triptych* for bass, chorus and piano set to poems by Daniil Andreyev (1992/94). To this list we may also add his original composition titled *Dva fragmenta iz ‘Sluzhby blagodarstvennoi o poltavskoi pobede’* [*Two Fragments from ‘Eucharistic Service about the Victory in Poltava’*] for mixed chorus (publication by Vladimir Protopopov, edition of Alexei Larin, 2009); as well as *Ash Wednesday* set to Thomas Stearns Eliot’s text in English (2006). A substantial attribute of such kinds of compositions is, in our opinion, an organic two-sided approach — the orientation on classical traditional writing in the context of contemporary compositional means of expression.

No matter, what kind of music Larin would write, in whatever genres he would

⁶ See: Vladimir Dovgan: *traditsionalizm v sovremennoi muzyke* [*Vladimir Dovgan: Traditionalism in Contemporary Music*]. URL: <http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=2842.0> (accessed: 20.05.2024).

⁷ About the aesthetics of the composer’s choral works and the specificity of his idiostyle see: Sokolnikova E. Yu. Alexei Larin: Choral Works of the 2000s (Aesthetics and Musical Means of Expression). *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*. 2018. Vol. 20, No. 2, pp. 230–238. (In Russ.) <https://doi.org/10.15826/izv2.2018.20.2.038>; Sokolnikova E. Yu. On the “Idiostyle” of Aleksei Larin in the Mirror of Tactics of Choral Composition (on the Example of Works of the 2000’s). *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2015. No. 4, pp. 67–77. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2015.4.17251>

⁸ For greater details on this composition, see: Kazantseva L. P. “Russkie strasti” Alexeya Larina: k probleme zhanra [Alexei Larin’s *Russian Passions*: Towards the Issue of Genre]. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 132–135.

work in, his aesthetical-culturological position remains immutable: “And the main criteria in the search for one’s own path and in the evaluation of various musical phenomena is seen to be, in my opinion, the never outdated understanding of art as a means for people to communicate with each other. And until the search remains in this vein, that is, while one person tries to share something intimate and sacred with others, this may be considered as art.”⁹

Andrei Mikita, similar to many other composers of the Gnesins’ House, leads broad public musical activities — he is a teacher, a member of juries of a number of international competitions, and engages himself in literary work (writing articles, commentaries and interviews). As a composer, he has created, jointly with Metropolitan Hilarion (Alfeyev) the internet website “Tserkovnyi kompozitor” [“Church Composer”], the aim of which is to acquaint society with sacred musical works by composers of our time. And even though the speed of motion of the musical facts and their fixation on the website do not always coincide, this beginning, which has been implemented for the first time into our reality, has played a substantial role in the contemporary musical scene.

Pianist *Andrei Mikita* is also well-known as a composer of Orthodox Christian sacred music who has worked in this genre for numerous years. His style can be characterized for its interaction of the liturgical and the non-liturgical elements, which is noticeably manifested in both the canonical and the non-canonical

genres. Examples of the latter may be served by such compositions as *Liturgiya krasoty* [*Liturgy of Beauty*] (the final movement of a cantata set to a text by Konstantin Balmont), as well as his instrumental works *Znamenie* [*Presage*] and *Uteshenie* [*Consolation*].

Our attention is drawn by a set of works for church service: *Rozhdestvenskii gimn* [*Christmas Hymn*] (was completed on January 6, 2014), and *Tropar' Svyatomu Luke* [*Troparion to Saint Luke*] (written in June, 2014), which have been performed by the Patriarchal Choir of the Cathedral of Christ the Savior. These liturgical compositions were written on canonical texts, and their musical language does not contradict it. Let us also note that the church choir pieces composed by Mikita are endowed by an expressive choral timbral elaboration and sonority and have become the object of performers’ attention on the part of well-known ensembles: for example, the doxology to the Reverend *Ilya of Murom* has been sung by the State Choir under the direction of Evgeny Volkov (in November 2013), whereas the Kondak *To Hilarion the New Dalmatian* — by the Synod Choir under the direction of Alexei Puzakov (in the summer of 2013).

Only a few works by the composers of the Gnesins’ House have been identified and discussed in the article with the aim of attracting attention towards the issue of contemporary sacred music, relevant in the present day. According to our observation, the space of stirring questions

⁹ Larin A.: “...Nesmotrya na shchedro predrekaemye ‘kontsy sveta,’ muzykal'naya praktika sushchestvuet...” [“...Notwithstanding the Generously Predicted ‘Ends of the World,’ Musical Practice Continues to Exist...”]. Interview with N. Gulyanitskaya. *Slovo kompozitora: Mysli o muzyke* [*The Composer’s Word: Thoughts about Music*]. Moscow, 2011. P. 119.

is broadening, just as the circle of scholars studying artistic processes is widening. However, as always, there are much more questions than there are answers to them... The art of composition in the sphere of sacred compositions — as an “essential core”

of the activities of the composers pertaining to the Gnesins’ House,— we have attempted to reflect merely in our spur-of-the-moment observations, which are subject to further specification and development...

References

1. Volobuev N. Yu. Sonatas by K. Volkov for Piano No. 4 and 5: Issues of the Neo-folklore Interpretation of the Genre. *Journal of Musical Science*. Vol. 11, No. 1, pp. 70–79. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-1-70-79>
2. Krasnikova T. N. Kirill Volkov Creativity in the Aspect of Interaction “Folklore and Style”. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. No. 2, pp. 26–31 (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-26-31>
3. Makartseva E. V. Concerto for Viola Domra and Orni A. Larin. *Scholarly Papers of Russian Gnesin Academy of Music*. 2020. No. 3, pp. 83–91 (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-26-31>
4. Toryanik A. G. The Musical and Scenic Composition for the Reader and Russian Folk Orchestra of Alexey Larin *Till Third Cockerow*: the Features of the Genre Embodiment. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2018. No. 30, pp. 156–164 (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/22220836/30/17>
5. Skhaplok G. A. Musical Sound Recording in the Choral Works of V. Pyankov: Observation and Analysis. *Musicology*. 2024. No. 2, pp. 16–21. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.2.2024.1361>
6. Aldakov I. A. “Epic Sound Patterns”: Sonata for Harp No. 2 by Valery Kikta in the Light of the Peculiarities of the Genre. *Man and Culture*. 2022. No. 3, pp. 1–11. (In Russ. and Eng.) <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2022.3.38007>

Список источников

1. Волобуев Н. Ю. Сонаты К. Волкова для фортепиано № 4 и 5: к изучению неофольклорной трактовки жанра // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 70–79. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-1-70-79>
2. Красникова Т. Н. Творчество Кирилла Волкова в аспекте взаимодействия понятий «фольклор и стиль» // Учёные записки РАМ имени Гнесиных. 2023. № 2. С. 26–31. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-26-31>
3. Макартеца Е. В. Концерт для альтовой домры А. Ларина: к вопросу о драматургии и композиции сочинения // Учёные записки РАМ имени Гнесиных. 2020. № 3. С. 83–91. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-26-31>
4. Торьяник А. Г. Музыкально-сценическая композиция для чтеца и оркестра русских народных инструментов Алексея Ларина «До третьих петухов»: особенности жанрового воплощения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 156–164. <https://doi.org/10.17223/22220836/30/17>

5. Схаплок Г. А. Музыкальная звукопись в хоровых произведениях В. Пьянкова: наблюдение и анализ // Музыковедение. 2024. № 2. С. 16–21.

<https://doi.org/10.25791/musicology.2.2024.1361>

6. Алдаков И. А. «Былинные звукоряды»: соната для арфы № 2 Валерия Кикты в свете особенностей жанра // Человек и культура. 2022. № 3. С. 1–11. (На рус. и англ. яз.)

<https://doi.org/10.25136/2409-8744.2022.3.38007>

Information about the author:

Natalia S. Gulyanitskaya — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department.

Информация об авторе:

Н. С. Гуляницкая — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки.

Received / Поступила в редакцию: 17.05.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 04.06.2024

Accepted / Принята к публикации: 06.06.2024

Choral Music

Research article

UDC 784.5

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.148-165>

EDN: NUUPTC



Luigi Nono's Works from the Late 1950s: The Emergence of a New Choral Style*

Alexander S. Ryzhinsky

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
ryzhinskii@gnesin-academy.ru*[✉], <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

Abstract. At the center of attention in the article are Luigi Nono's choral works from the late 1950s. On the example of analysis of two compositions created consecutively one after the other — *La terra e la compagna* (*The Earth and the Female Friend*, 1957) and *Cori di Didone* (*Choruses of Dido*, 1958), — the composer demonstrates innovative techniques expanding the arsenal of technical means and testifying of the intensity of the development of his personal choral style within the indicated period of time, and also manifests the tendencies characteristic for the choral texture of the subsequent years. Special attention is given to the texts of Cesare Pavese and Giuseppe Ungaretti that comprised the verbal basis of the analyzed compositions. It is noted that the pathos of the struggle for liberation of the earlier compositions is overshadowed by a lyricism connected to the composer's focusing to the images of nature. During his work on the texts, Nono actively experiments with the phonetics establishing its impact on the vocal sound. Among the specific peculiarities of the choral writing in the examined compositions, the techniques of timbral modulation, as well as poly-timbral and mono-timbral stereo-monody are emphasized. In the sphere of the organization of the sound material, the transition from serial technique to the technique of sound masses is noted. On the basis of the carried out analysis, the tendencies conducive to the transformation of the image of the choral texture are indicated: the reduction of the melodic horizontal motions to sound-points; the acceleration of attention in mixing timbres within the framework of the unison; and the expansion of the functions of the verbal text (the process of its delinearization and phonetic disintegration).

Keywords: 20th century choral music, avant-garde music, Luigi Nono, choral texture, Klangfarbenmelodie, poly-timbral stereo-monody

* The article was prepared for the International Scholarly Conference "Music Scholarship in the 21st Century: Paths and Searches," held at the Gnesin Russian Academy of Music on October 14–17, 2014 with the financial support of the Russian Humanitarian Scholarly Foundation (RHSF), project No. 14-04-00206.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Alexander S. Ryzhinsky, 2024

For citation: Ryzhinsky A. S. Luigi Nono's Works from the Late 1950s: The Emergence of a New Choral Style. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 148–165. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.148-165>

Хоровая музыка

Научная статья

Сочинения Луиджи Ноно конца 1950-х годов: становление нового хорового стиля**

Александр Сергеевич Рыжинский

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
ryzhinskii@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

Аннотация. В центре внимания статьи — хоровое творчество Луиджи Ноно конца 1950-х годов. На примере анализа двух сочинений, созданных последовательно друг за другом — *La terra e la compagna* («Земля и подруга», 1957) и *Cori di Didone* («Хоры Дидоны», 1958), — автор показывает новаторские приёмы, расширяющие арсенал технических средств и свидетельствующие об интенсивности развития хорового стиля композитора в обозначенный период времени, а также выявляет тенденции, характерные для хоровой фактуры последующих лет. Особое внимание уделяется текстам Чезаре Павезе и Джузеппе Унгаретти, составившим вербальную основу анализируемых композиций. Отмечается, что пафос освободительной борьбы более ранних сочинений оттеняется лирикой, связанной с обращением к образам природы. При работе с текстами Ноно активно экспериментирует с фонетикой, устанавливая её воздействие на вокальное звучание. Среди специфических особенностей хорового письма рассматриваемых сочинений выделяются приёмы тембровой модуляции, политембровой и монотембровой стереомонодии. В области организации звукового материала отмечается переход от серийной техники к технике звуковых масс. На основе предпринятого анализа акцентируются тенденции, способствовавшие преобразованию облика хоровой фактуры, а именно: сокращение мелодических горизонталей до звукоточек; рост интереса к смешению тембров в рамках унисона; расширение функций вербального текста (процесс его делинеаризации и фонетического расщепления).

Ключевые слова: хоровая музыка XX века, музыкальный авангард, Луиджи Ноно, хоровая фактура, Klangfarbenmelodie, политембровая стереомонодия

** Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 14–17 октября 2014 года при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 14-04-00206.

Для цитирования: Рыжинский А. С. Сочинения Луиджи Нono конца 1950-х годов: становление нового хорового стиля // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 148–165. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.148-165>

Introduction

Among the Italian academic music of the second half of the 20th century, Luigi Nono's compositions have attracted special attention to themselves by their unusually keen attitude towards the expressive possibilities of the human voice. The fact of the predominance of vocal compositions in the master's music legacy is predictable in the case of an Italian composer, but what is remarkable is the innovative perception of the vocal texture, the attitude towards each vocal composition as yet another experiment, presuming a significant expansion of the arsenal of technical means, especially noticeable upon the comparison with each other of the compositions written in succession.

Already an initial familiarization with the composer's scores allows the researcher to arrive at conclusions about the characteristic peculiarities, as the result of which the compositions are univocally identified as having been written by Nono. At the same time, in each subsequent composition of his, the Italian master demonstrates a motion towards the mastery of yet another technical means, either completely absent, or being present in a potential, not entirely realized way in his previous works. As a proof of this assertion, we shall present a textural analysis of two works: *La terra e la compagna* (*The Earth and the Female Companion*) and *Cori di Didone* (*Choruses of Dido*), composed, respectively, in 1957 and 1958. Attention to these works seems to be important to us, since they present

a peculiar first denouement, summing the experience of the composer's first period [1] and, at the same time, containing creative impulses, ready for realization in the compositions of the 1960s. [2] Thereby, the present article pursues two aims: on the one hand, to demonstrate the intensiveness of the development of Nono's vocal style, presenting an analysis of compositions created within the interval of one year, and on the other hand, to demonstrate on the example of the compositions of the late 1950s the tendencies that led to the formation and development of the composer's new choral style.

The Poetic Sources

The textual basis of the analyzed compositions is formed by literary texts written by the composer's contemporaries — Cesare Pavese (1908–1950) and Giuseppe Ungaretti (1888–1970). It must be noted that the interest in contemporary literature is symptomatic for Luigi Nono's works. In all fairness, only the composer's turning in the late 1970s to the poetic legacy of Friedrich Hölderlin (1770–1843) appears as a certain exception, quite explainable, judging by the knowledge of the innovative character of this poet's works.

Cesare Pavese is one of the central figures in 20th century Italian literature. The composer set the poet's works to music numerous times in his vocal works: besides *La terra e la compagna*, Pavese's compositions provided the source of many of the compositions from the 1960s: *Sarà dolce tacere* (*Sweet Silence Shall Be*, 1960),

Canti di vita e d'amore (*Songs of Life and Love*, 1962), *La fabbrica illuminata* (*The Illuminated Factory*, 1964), etc. The last turning to the poet's legacy was the inclusion of the image of Deola in the libretto of Luigi Nono's second stage act (l'azione scenica) *Al gran sole carico d'amore* (*Under the Bright Sun Filled with Love*, 1974). Explaining the reasons for such a steady interest on the part of the composer towards Pavese's poetry, the famous researcher of Nono's music, Jürg Stenzl writes about the closeness of the musical and poetical worlds of the two artists stipulated by the commonality of the basis of the ideas for their works, with their determinant image of the human being dissolving in surrounding nature, in an atmosphere of primary nature. Let us turn our attention to Cesare Pavese's words: "I am standing devotedly in front of a landscape, before a clear sky, water duct or forest, and in an absolutely unexpected way I am enveloped by a frenetic urge not to be myself any longer, but to be this field, this sky, this forest, to search for that word that would express all of this together, to be a blade of grass, this aroma, this emptiness. I do not exist, the field exists, the sky exists, my perceptions exist as open hungry mouths that devour things." [3, p. 94]

It is curious that the only example of writing an original poem for the composer, the text for his piece *Liebeslied* (*Song of Love*; 1954), testifies of the significant influence of Pavese's poetry manifesting itself not only on a metaphorical, but on a syntactic level. For example, Stenzl presumes that the text of the poem *Tu sei come una terra* (*You are Like the Earth*)

from Pavese's collection of poetry *La terra e la morte* (*The Earth and Death*), which became one of the verbal sets of *La terra e la compagna*, is most likely what comprised that example on which Nono oriented himself when he wrote his poem. Let us compare the first stanza of Pavese's poem with Nono's work:

Tu sei come una terra	Erde bist du
che nessuno ha mai detto	Feuer Himmel
Tu non attendi nulla	Ich liebe Dich
se non la parola	Mit Dir ist Ruhe
che sgorgherà dal fondo	Freude bist du
come un frutto tra i rami	Sturm mit mir bist Du
	Du bist Leben
	Liebe bist Du ¹

Textural Organization:

The connection between *Liebeslied* and *La terra e la compagna* is not limited to the similarity of their verbal source with the typical identification of the beloved with various objects within the framework of the characteristic structure of "you are..." ("du bist..."; "tu sei..."). While studying the connection between the aforementioned compositions, Stenzl turns his attention to the specific timbral color formed by the sounds of percussion instruments: the metallophone, the vibraphone, the bells, the marimba, the timpani and the cymbals. This sonority is present throughout Nono's most important works of the 1950s, with a few insignificant variations: we encounter it in the third *Epitaffio per Federico Garcia Lorca* (mm. 101–127), in the *La victoire de Gernica* (mm. 93–132), in the *Liebeslied* (the entire

¹ Cit. ex: Stenzl J. L'azione scenica und Literaturoper. *Muzik-Konzepte*. Vol. 20. Luigi Nono. Juli 1981, pp. 45–57.

piece proceeds with the accompaniment of the harp, the metallophone, the vibraphone, the timpani and the cymbals). When analyzing its application in the composer's first choral pieces, as well as l'azione scenica (stage action) *Intolleranza*, the researcher comes to the conclusion that this particular timbre possesses the function of the leitmotif timbre — the composition's utopian symbol contrasting with the real one — of “the other world — the world of women, children, purity and spring.” [Ibid., p. 117]

Let us add from ourselves that it is referred in this case not only to the choice of a compatible instrumentation, but also the similarity of the textural techniques. In the third *Epitaffio per Federico Garcia Lorca* (mm. 101–127) the composer simultaneously on the basis of one serial row forms a monody played by the wind instruments and a pointillist texture

of the percussion, which makes it possible to achieve the effect of a reflection of sounds expounded in the horizontal aspect of the winds in another part of the stage in a different timbral process (Example No. 1).

In *La terra e la compagna* (mm. 117–120) we encounter once again a similar type of textural organization, differing from the earlier specimen by the inclusion into the ensemble of the pointillist fabric not only of instrumental, but also of vocal sound points, which is stipulated by the accentuation of the line of a solo tenor as the relief horizontal line. Let us also turn our attention to the fact that just that in the *Third Epitaffio* the aim of the composer turns out to be not only a stereo effect, but also constant timbral modulation (Klangfarben-Übergang) (Example No. 2).

Example No. 1

Luigi Nono. *Epitaffio per Federico Garcia Lorca*.
Epitaffio No. 3, mm. 101–104

The musical score for Example No. 1 consists of eight staves. The top staff is for Auto 1.2 (flute), with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a melodic line starting at measure 101, marked with a dynamic of *p* and a tempo marking of *♩ = 5*. The second staff is for Arpa 1 (harp), with a *tastiera* (pedal) marking and a dynamic of *p*. The third staff is for Xil. 1 (xylophone). The fourth staff is for Cel. (celesta). The fifth staff is for Arpa 2 (harp), with a dynamic of *p* and a *non vibrato* marking. The sixth staff is for Xil. 2 (xylophone), with a *bacchette di gomma* (rubber mallets) marking. The seventh staff is for Vibr. (vibraphone), with a dynamic of *p* and a *non vibrato* marking. The eighth staff is for P. jazz (percussion), with asterisks indicating specific drum parts. At the bottom of the score, there is a performance instruction: *Arpe, Celesta, Vibrafono lasciar sempre vibrare*.

Example No. 2

Luigi Nono. *La terra e la compagna*,
mm. 117–120

The musical score for Example No. 2, measures 117-120, features several parts: Soprano-Solo, Tenor-Solo, Soprano (1 and 2), Chorus (Tenor 1 and 2), Vibraphone, and Glockenspiel. The Soprano-Solo part begins with a *p* dynamic and a *bocca chiusa* instruction. The Tenor-Solo part has lyrics: "È un cen - - cio san - - gue". The Chorus Tenor 1 part has a *5 mp #* marking and the word "di". The Vibraphone and Glockenspiel parts play a rhythmic pattern. The score includes dynamics like *p*, *mp*, and *rall.*, and performance instructions like *bocca chiusa*.

Single-Timbre Stereo-Monody

What distinguishes the later timbre of the poly-timbre stereo-monody from its earlier example? The interest in timbral modulation within the framework of related timbres, which in *Cori di Didone*, and later in *Ha venido: canciones para Silvia* (*She has Come: Songs for Sylvia*, 1960) would lead towards a curious experiment with the creation of the effect of Klangfarben-Übergang by means of an ensemble of homogenous timbres. In the scores written two years apart from each other, the composer experiments with one timbral group — the soprano parts. The fifth movement of *Cori di Didone* is written for an octet of sopranos, the textural organization of which during the course of 22 measures is situated in a constant mutually reversible motion from the unison to complex eight-voice complexes. At the same time, it is referred not to the traditional unisons and harmonic

constructions. The expounding by means of “drooping” sounds, typical for Nono, differs from the other movements of the *Cori di Didone* by permanent changes of the density of the sound-points, depending on the number of vocalists simultaneously performing one and the same pitch (Example No. 3).

In the piece *Ha venido: canciones para Silvia* composed for an ensemble of six solo sopranos the given experience would demonstrate itself in the organization of an exceedingly mobile unison texture manifesting a change in the density of its line by means of the entrance and withdrawal of voices, as well as the appearance of islets of polyphony by means of suspension of separate tones of the melody sounding simultaneously with the subsequent unfolding (Example No. 4).

In the research of the connection between Nono’s compositions within the framework of the evolution of his

Example No. 3

Luigi Nono. *Cori di Didone*, mm. 178–180

178 $\text{ca. } 80$ $\text{ca. } 60$ *rall.* $\text{ca. } 40$ $\text{ca. } 120$

1 A GLIE CCHE SI DRA

2 A GLIE CCHE SI DRA

3 FO CCHE SI DRA CON...

4 FO CCHE SI DRA

Sopran

5 CCHE VE...

6 CCHE VE...

7 SE VE...

8 SE VE...

Example No. 4

Luigi Nono. *Ha venido: canciones para Silvia*, mm. 61–65

1 QUE NADIE MIRA. DE LOS PERALES

2 QUE NADIE MIRA. DE LOS PERALES

3 QUE NADIE MIRA. DE LOS PERALES

4 QUE NADIE MIRA. DE LOS PERALES

5 QUE NADIE MIRA. DE LOS PERALES

6 QUE NADIE MIRA. DE LOS PERALES

QUE NADIE MIRA. DE LOS PERALES

vocal writing, the attention given to *Cori di Didone* and *Ha venido* makes it possible to see the first examples of the unique *monotimbral stereo-monody* — a type of musical statement in which the subtlest nuances of timbral metamorphoses are connected

with the mutually stipulated processes of condensation/rarefaction of sound points by means of change of the number of vocalists performing one tone, as well as with the fact of a more significant difference between analogous vocal timbres in comparison

with the instrumental timbres. Subsequently, the given textural phenomenon, in many ways reminiscent of the monochrome compositions by 20th century artists (Yves Klein, Brice Marden and others) would become one of the crucial technical ideas for Luigi Nono's second "l'azione scenica" *Al gran sole carico d'amore (Under the Bright Sun Filled with Love, 1974)*, where, aspiring towards a anonymization of a few separate acting characters (Louise Michelle, Tatiana Bunke, and Deola), the composer would recourse to presenting them by means of a quartet of sopranos.

The Phonetics of the Text and its Impact on the Timbre

It is important to assert that one of the conditions providing for the possibility for experimenting in transmitting sound in combination with its timbral transformations in vocal compositions was the fundamentally different attitude towards the presentation of the verbal text. Already the pieces titled as *Epitaffio* presented an unusual perception of the text in the guise of a "hidden program," despite the fact that, overall, the given work is still rather traditional from the point of view of the typical process of "musicalizing" the words. Gradually departing from the horizontal exposition to the segmented variety, Nono passed from the fragmentation of the phrase into separate words to the splitting of words into separate syllables in his composition from the years 1955–1956 — the cantata *Il canto sospeso (The Interrupted Song)*. This work, according to the composer himself, plays one of the most important roles in his creative evolution, signifying the transition to a new choral style: "In *Il canto sospeso* I developed a new choral style, having divided the set words first to syllables, and then to separate sounds, which I sent 'traveling' across

the choral score. The critics that had become used to the pointillistic technique of composition and the performers immediately detected in my work with the text yet another proof of isolation of the acoustical events. However, I aspired to a horizontal melodic construction spanning all the registers; to a levitation from one sound to another, from one syllable to another — i.e., to a line emerging from the alternation of separate sounds and pitches, lines sometimes thickening to sonorities." (Cit. ex: [4, p. 25])

The fact that a pointillistic presentation of a musical-verbal text does not cancel out the connection between sounds intrinsic to horizontal exposition may be demonstrated on the example of a number of Nono's compositions. Ivanka Stoianova, when discussing one of the fragments of *Cori di Didone*, proves that the vertical-diagonal disposition of the intonational material does not in the least hamper the acquisition of the meaning of the verbal text: "The microstructural pointillistic segmentation of the words in the space of the musical texture and the allotment of the smallest elements of language to different vocal parts usually corresponds to the succession of phonic elements in words and makes it possible to a certain degree to understand the content of the text." [5, p. 191]

In this work, along with the diversity of text segments (the peculiar "pieces" of words forming an uninterrupted mosaic of the verbal set), the composer also turned his attention to the impact of the phonetic component on the quality of the vocal sound. Larisa Kirillina wrote very expressively about this: "...he [Nono. — A. R.] 'illuminates' by means of other voices the vowels, the phonism of which possesses its own expressiveness and semantics: the mournful 'o,' the blood-crimson 'a,'

the ‘i’ and ‘e’ seeming to hang on one thread.” [6, p. 29] The isolated vowels accompanying the separate syllables of the text already provide a testimony that Nono is going farther along the path of segmentation of the verbal row. The following stage, signaling of the final stage of such a segmentation, — the free manipulation not only of vowels, but also of separate consonants, — is demonstrated by the score of *Cori di Didone*.

Nono himself wrote about this score: “After *Il canto sospeso* and *La terra e la compagna* here [in *Cori di Didone*. — A. R.] my technique of new vocal expressivity based on the connection of two form-generating functions of the text — the phonetic and the semantic — is continuing to develop.” (Cit. ex: [7, p. 158])

In *Cori di Didone*, in addition to including the voiced consonants (<l>, <m>, <n>), the composer also turns his attention to the possibility of intonating the unvoiced fricative consonants (for example, <s>), in the situation of intonating by means of definite pitches of the sounds transforming into their voiced analogies (<s> transforming into <z>). But even in the conditions of insignificant phonetic distortion of the verbal text, this type of technique contrived by the composer makes it possible to expand significantly the timbral resources of the vocal lines in comparison with those that are already there. It is necessary to notice that the indication for the vocalist to intonate of a particular consonant helps concretize the goal the singers are faced with. For example, intonating the consonants <l> and <z>, which are different from each other in terms of the achieved sound effect, in general, corresponds to the written comment “quasi bocca chiusa.” At the same time, intonating the sonorous <n> may

be reflected by the written comment “quasi bocca chiusa e nasale.”

As we have observed in the beginning, Nono’s compositions written one after the other are in a position of succession to each other, which also allows the development in each subsequent composition of the intentions expressed in the preceding work. In this regard, the work *La terra e la compagna* forms the following stage in relation to the cantata *Il canto sospeso*. Thus, the principle of simultaneous exposition of various texts used in *Il canto sospeso* (in the third movement) realizes itself on a new stage in *La terra e la compagna*. Whereas in his cantata Nono, while using the voices of three soloists, does not reject the horizontal exposition of the verbal text, in *La terra e la compagna*, while simultaneously presenting two sounding texts, Nono also makes use of the principle of verbal segmentation in relation to each of the two verbal sets. At the same time, the singularity of the verbal disposition also determines the division of the chorus into two sections, which presents a peculiar reflection of the Venetian tradition of *cori spezzati*. A constant dialogue with the traditions of Venetian masters is one of the characteristic traits of the musical legacy of Nono, who, according to the reasonable comment of UH Hue-Eun, “...never overlooked early music, particularly Renaissance music, and his avant-garde works were created on the basis of late Renaissance and early Baroque music.” [8, p. 241]

When speaking of the goals of the verbal strategy of the musical score, Nono indicated: “One of the texts — *Terra rosa, terra nera*, — performed by the soprano, the alto and the bass, “revolves” around the relationship between woman and nature. At the center of the second text — *Tu sei come una terra*,

performed by the tenors, — of the woman as the beloved entity. The simultaneous presentation of both texts creates the connection between nature and the lovers in the sense of a possible substitution <...> The combination of both of the texts thereby intersects the semantic content, as the result of which they receive simultaneously a complementary function.” [9, p. 43] Similar to the way the juxtaposition of both of the choral groups creates an integrality of spatial-musical composition, the superimposition of the two texts on each other is conducive to a capacious perception of the central idea — the unification of the lovers with the nature surrounding them.

From Political Engagement to Lyricism

The compositions from 1957 and 1958 demonstrate the composer’s unexpected move towards “pure” music, after a series of politically engaged compositions (*Epitaffio per Federico Garcia Lorca*, *La victoire de Gernica*, *Il canto sospeso*). In this regard, most intriguing is the juxtaposition of the verbal basis of *Cori di Didone* with Giuseppe Ungaretti’s composition with the same title. A comparative analysis of the texts discloses the composer’s deliberate rejection of the use of the stanzas referring to the historical realities of fascist Italy.² While lining up the composition of the cycle, Nono concentrates his

attention on the correspondence between the respective movements of the cycle by means of revealing several “leitmotif-type images”: the evening, sea, and silence in nature, contrasting with the experienced tumult of the soul. Thereby, Nono remains faithful to the poet’s conception expounded in his own preface to the cycle: “...the songs are called to describe in a dramatic way the parting with the last glimmerings of the youth of a separate person, but also of civilization, since civilizations too are born, grow, become old and die. Here I had the wish to present the physical experience of the drama with the revival in my memory of the happy moments, with the raving of doubts, with the shame that divests of peace, which leads to madness the passion that itself sees that it is perishing and becomes repugnant, hopeless and empty.”³

Ungaretti’s text presents a person who bids his youth farewell, tortuously analyzing his traversed path. And in a certain sense, for the 34-year-old Nono *Cori di Didone* became a first summation, a comprehension of the creative results. The pathos of the struggle for liberation in the compositions of the first half of the 1950s is overshadowed by the lyricism of Pavese’s and Ungaretti’s poetry connected with the references to the images of nature in the perceptions of a person endowed with an extraordinarily subtle sensitivity.

² Such references are written about by various authors, including the translator of Ungaretti’s cycle V. Leonenko: “The image of Aeneas is the specter of the Empire that was called upon in its own dreams to world dominance. <...> In Ungaretti’s poems not only the forsaken woman, helpless in her attempt to free herself from her corporeal and psychic attachments, cries out in Dido’s voice. Here vivacious life cries out in full voice, in its contradictions, in the combination of the brightest, sublime and gentle aspirations with the unaccountably destructive outbursts of passion. And adjacent to this vivacious life, life “as it really is,” directed primarily by the instinct of sensuous love and childbearing, stands, pragmatically using and betraying it as Aeneas betrayed Dido, the ideology of progress and expansion, the will towards the achievement of ‘high historical aims.’”. See: Ungaretti G. *Khory o Didone* [*Cori di Didone*]. Trans. and intr. by V. Leonenko. URL: https://leonenko.ucoz.ru/publ/stikhi/dzh_ungaretti_khory_o_didone/1-1-0-42 (accessed: 21.05.2024).

³ Cit. ex: Ibid.

However, it must be noticed that even Nono's politically engaged compositions create a strong impression by their profound, diverse, sincerely emotionality. In his book *Choral Music in the 20th Century*, Nick Strimple describes this peculiarity of Nono in relation to the cantata *Il canto sospeso*: "Setting letters from condemned antifascist resistance fighters, it strikes a beautifully delicate balance between political and emotional sensibilities." [10, p. 187] The aim of musical creativity formulated to a considerable measure by British composer Arthur Bliss ("...to try for an emotion truly and clearly felt, and caught for ever in a formal perfection" [11, p. 1]) may also be applied to Nono's compositions from the 1950s.

The two main sides of the content characterized in the compositions from the 1950s continue their parallel existence in Nono's works from the 1960s and the 1970s, as the result, joining together within the conception of Nono's second stage action *Al gran sole carico d'amore* concentrated around the image of a woman (a beloved, a mother) in the context of world revolution.

From Serial Technique to the Technique of Sound Masses

The technical side of the composer's works also becomes subjected to a rethinking. The serial technique of the works written in the years 1949–1956 gives way to a new method of pitch organization labeled by the composer as the technique of sound masses (*Klangflaechen*). An analysis of the works *La terra e la compagna* and *Cori di Didone* makes it possible to convince ourselves of the organic quality of the transition from serial technique in Nono's perception to a new principle of organization of the sound material.

The disclosure of the manipulations with the pitch set in the pieces titled *Epitaffio* and in the *Liebeslied* demonstrates a freer attitude towards serial technique in comparison with the orthodox variety of dodecaphony.

The composer, taking as the twelve-tone technique as a basis, for the most part operates with small segments of four, five or six pitches, resorting to repetitions of tones within a single structure and disclosing the intonational resources of the respective segments by means of the change of order of the succession of the pitches.

It may seem that the composer creates on the basis of the series, interpreted by him as an original modal scale, a typical neo-modal composition. The aforementioned conclusion is also in accord with the composer's utterances. When speaking of the specificity of his serial compositions, Nono accentuated his listeners' attention to the phenomenon of improvisation preserving its relevance even in the conditions of an extremely determined serial context: "My work took course in three steps. First I chose the material: the intervals, pitches and the rhythms. Then I experimented with this material, subjecting it to various predetermined processes, in order to determine, in what direction it could be developed. And only then I started composing, bringing out the form from this material and the possibilities intrinsic to it. At the same time, composing music for me was never only a concretization of pre-compositional structures. As far as improvisation is concerned, it has always been present, and up to the last moment I reserved for myself the right of the final decision." (Cit. ex: [4, pp. 26–27])

The first measure of *Cori di Didone* remind of a typical beginning of a serial composition (Example No. 5). The composer

Example No. 5

Luigi Nono. *Cori di Didone*, mm. 1-4

3/4 ca. 48 accel. 1 ca. 60 Luigi Nono

Sopran div. a 8

LA SERA SI PROLUNGA

Alt div. a 8

Chor

Tenor div. a 8

BaB div. a 8

consistently (albeit, avoiding all repetitions of pitch) brings in all the twelve notes of the chromatic scale. The first hexachord is gradually formed on the basis of addition of pitches along the vertical line towards the initial pitch C. The second hexachord, divided by means of juxtaposition of registers into two segments of three pitches, appears simultaneously: [C–C#–B–D–B♭–E♭] — [G–A–A♭]+[E–F–F#]. As the result, by the appearance of the 4th measure, the vertical entity fits into itself all the twelve pitches of the “series.” The subsequent development demonstrates Nono’s attitude toward the material presented in the first measures not as a series, but rather as a standard chromatic scale on the basis of which there may appear groups of three, four or five pitches situated in semitones apart from each other. At the same time, within the framework of the groups, the composer is endowed by the possibility of freely varying the succession of the pitches: [B♭–E♭–A–G#–D]–[E–F–G–F#]–[B–C–C#] (see Example No. 6 compared with the scheme).

Marina Chistyakova in her dissertation *Luigi Nono: issledovanie kompozitsionnykh printsipov* [*Luigi Nono: A Research of Compositional Principles*] writes that for the first time the departure from the serial technique took place in *Cori di Didone*. [4, p. 95] We beg to differ from the author, indicating the first composition that realized the technique of Klangflaechen to be the *La terra e la compagna*. We shall also express the following supposition: one of the fragments of the musical score

(mm. 63–66) turns out to be an immediate prototype of the beginning of *Cori di Didone* (see Example No. 7 and Example No. 5).

Thereby, beginning from 1957, Nono used as his basic material one and the same series — the ordinary chromatic scale. (An exception to this was Nono’s first stage action, the so-called *l’azione scenica*, *Intolleranza 1960*, created in the serial technique. [12]⁴) The pre-compositional work includes in itself variants of segmentation (most frequently, the non-symmetrical type) of the initial series with the possibility of restructuring the pitches within the structure, since what is important is not the order of the presentation of the pitches, but the creation of the vertical sonority of semitones. Characterizing the composer’s new manner of writing, Chistyakova writes in her dissertation: “In the second half of the 1950s, reflecting the overall tendencies of the serialist composers, Nono attempts to overcome the isolated position of the pitches, by developing the technique of structuring “sound fields” (*Klangfelder*). At the center of this type of composition is not merely a single pitch, but a group of pitches situated at the proximity of semitones from one another and the vertical “sound strips” (*Klangbaender*) formed as the result of the “verticalization” of the series (to use Lachenmann’s expression), characterized by their heightened density of sound.” [4, p. 30] Along with his own pitch technique, Nono provides a considerable amount of attention to the timbral formation

⁴ An explanation of this fact can be found in the presence of the dedication — the composition is dedicated to the memory of Arnold Schoenberg — the creator of the twelve-tone technique: “While analyzing the score of Nono’s composition, we observe his interest towards the twelve-tone method in the way it was present in Schoenberg’s scores: the use of the orthodox twelve-tone series, structural and symmetrical segmentation, the choice as the main row of a succession of tones perceptibly manifesting the traditions of Schoenberg’s Wunder-Reihe.” [12, p. 150]

Example No. 6

Luigi Nono. *Cori di Didone*, mm. 36–39

36 *ca.* 48 *rall.*

Sopran

1
2
3
4

Alt

5
6
7
8

SI TACQUE.

1
2
3
4

Tenor

5
6
7
8

1
2
3
4

Ba.S

Example No. 7

Luigi Nono. *La terra e la compagna*, mm. 63–66

The image displays a musical score for Example No. 7, featuring vocal parts for Soprano, Alto, and Tenor, and a Chorus. The score is written in a complex, multi-stemmed format. The Soprano part (staves 1-3) includes lyrics such as "l'e... sta..." and "te". The Alto part (staves 1-5) includes lyrics like "mi", "a", "te", and "e". The Tenor part (staves 1-6) includes lyrics such as "tu", "nel.", "tre...", "e", "l'e... sta...", and "l'e... sta...". The Chorus part (staves 1-6) includes lyrics like "mi", "a", "te", and "c". The score is marked with various dynamics, including *f*, *ppp*, *mp*, and *p*. A tempo marking of quarter note = 40 is present at the beginning. The score is numbered 16 at the top left.

of the musical fabric. And while in the early compositions titled *Epitaffio* Nono appears as a successor of Schoenberg in the use of the expressive means of *Sprechgesang*, already in his piece *Liebeslied* he comes to the idea of the delinearization of the musical fabric, stemming from the Klangfarbenmelodie made known by the Second Viennese School, but going

in the direction of poly-timbral stereophony, in the final outcome becoming the essence of the acoustic conception of all the compositions beginning with the cantata *Il canto sospeso*.

Conclusion

Analysis of *La terra e la compagna* and *Cori di Didone* makes it possible

to summarize the facts about the presence of several tendencies, which asserted themselves in the very first compositions and led to a number of evolutionary changes, which transformed to a great degree the image of the composer's choral textures. Let us settle upon a short characterization of each one of them.

The reduction of the melodic horizontal progressions to sound-points. The traditional melodic horizontal progressions in the pieces titled *Epitaffio*, having been replaced with short motives in *Liebeslied*, already in *Il canto sospeso* are contracted to the level of sound points. The pieces that followed the cantata, namely, *La terra e la compagna* and *Cori di Didone* demonstrate the composer's aspiration towards the differentiation of the points in relation not only to time but to the coloring of the sound obtained by means of timbral modulation (*Klangfarben-Übergang*).

The development of the attention towards the mixture of timbres within the framework of the unison. The unison of the alto and tenor parts opening the *Liebeslied*, so typical for the works of Schoenberg, presents the first link in a chain of experiments in mixing not only the middle but the high and low voices of the texture. In each following musical score, Nono searches for even more unexpected timbral mixtures endowed with the ability of changing during the process of sounding, which is stipulated by the differentiation of: a) the dynamic nuancing (presented by the mobile nuances), b) the rhythmical formation of the sound-points initiating a permanent process of the entry and the withdrawal of the choral voices from the unisons.

The expansion of the functions of the verbal text. Whereas in the compositions of the first half of the 1950s the verbal texts are perceived by Nono as the bearers primarily of the function of semantics, starting with *Il canto sospeso* the composer's attention is also attracted by the phonetic covering, which creates a determining impact on the timbres. This tendency stipulates the process of delinearization and phonetic segmentation of the verbal text, which may be seen in the musical score of 1958, *Cori di Didone*.

Having started as a composer who created instrumental works, in the 1950s Nono demonstrated an increasing interest in vocal works and, in particular, compositions for vocal and instrumental ensembles. The expansion of the number of experiments in relation not only to the textural organization, but also to the timbral formation of the musical fabric made it possible for Nono to become one of the "arbiters of fashion" in the domain of vocal composition. At the same time, basing ourselves on the composer's utterances and the analyses of his musical scores, we may assert that experimentation for its own sake never presented an aim for him. Nono's choral music, notwithstanding the modernization of the musical language, preserved the "self-sufficient beauty of *bel canto*, intonation flexibility, and vocal expressiveness." [13, p. 207] The composer saw his aim in the disclosure of truly boundless possibilities of the human voice. It is not by chance that in one of his late interviews Nono admitted: "I have a passion for the human voice, the richest instrument of all those in existence." [14, p. 236]

References

1. Ryzhinsky A. S. The Formation of the Basic Principles of Luigi Nono's Choral Writing in the Compositions of the Early 1950s. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2014. No. 1, pp. 85–90. (In Russ.)
2. Ryzhinsky A. S. The Specifics of Textural Organization in Luigi Nono's Vocal Pieces 1960 (*Ha venido: canciones para Silvia, Sara dolce tacere*). *Bulletin of Chelyabinsk State University*. 2013. No. 35, pp. 149–158. (In Russ.)
3. Stenzl J. Luigi Nono und Cesare Pavese. *Über Musik und Sprache*. Hrsg. von Rudolf Stephan; Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Vol. 14. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974, pp. 93–119.
4. Chistyakova M. Yu. *Luidzhi Nono: issledovanie kompozitsionnykh printsipov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Luigi Nono: A Study of Compositional Principles: Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts)]*. Moscow, 2000. 257 p.
5. Stoianova I. Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre. *Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung*. Vol. 24. Wien; Graz: Universal Edition, 1991, pp. 180–204.
6. Kirillina L. V. Luidzhi Nono [Luigi Nono]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki. Dokumenty. Vyp. 2. [20th Century. Foreign Music. Essays. Documents. Issue 2]*. Moscow: Muzyka, 1995, pp. 11–57.
7. Weber H. Luidzhi Nono: madrigal i neomadrigalizm [Luigi Nono: Madrigal and Neomadrigalism]. *Iskusstvo XX veka: dialog epokh i pokolenii [The Art of the 20th Century: a Dialogue of Epochs and Generations]*. Nizhny Novgorod, 1999, pp. 156–160.
8. Hue-Eun UH. A Reconstruction of the Late Renaissance Music in Nono's *Prometeo*. *Studia Musicologica*. 2020. Vol. 61, Issue 3–4, pp. 241–253. <https://doi.org/10.1556/6.2020.00017>
9. Nono L. Tekst — Muzyka — Penie (per. M. Chistyakova) [Text — Music — Singing (trans. by M. Chistyakova)]. *Slovo kompozitora (po materialam vtoroi poloviny XX veka): sb. trudov. Vyp. 145 [The Word of the Composer (Based on the Materials of the Second Half of the 20th Century): Collection of Works. Issue 145]*. Moscow, 2001, pp. 36–50.
10. Strimble N. *Choral Music in the Twentieth Century*. New Jersey: Amadeus Press, 2005. 389 p.
11. McCullough M. “An Art That Reaches Beyond the World”: Sir Arthur Bliss and Music as Spirituality. *Religions*. 2022. Vol. 13, No. 12, pp. 1–18. <https://doi.org/10.3390/rel13121186>
12. Ryzhinsky A. Between *Moses und Aron* and *Intolleranza*: Luigi Nono in Dialogue with Arnold Schoenberg. *Burganov House. The Space of Culture: Scientific-Analytical Journal*. 2013. No. 1, pp. 142–155. (In Russ.)
13. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2865>
14. Nono L. Texte. *Studien zu seiner Musik*. Zürich: Atkantis Musikbuch-Verlag, 1975. 478 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Рыжинский А. С. Формирование основных принципов хорового письма Луиджи Ноно в сочинениях первой половины 1950-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2014. № 1. С. 85–90.

2. Рыжинский А. С. Специфика фактурной организации в вокальных пьесах Луиджи Ноно 1960 г. («На venido: canciones para Silvia», «Sara dolce tacere») // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 35. С. 149–158.
3. Stenzl J. Luigi Nono und Cesare Pavese // Über Musik und Sprache / hrsg. von R. Stephan; Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Vol. 14. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974, pp. 93–119.
4. Чистякова М. Ю. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 257 с.
5. Stoianova I. Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre // Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung. Vol. 24. Wien; Graz: Universal Edition, 1991, pp. 180–204.
6. Кириллина Л. В. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 11–57.
7. Вебер Х. Луиджи Ноно: мадригал и неомадригализм // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Нижний Новгород, 1999. С. 156–160.
8. Hue-Eun UH. A Reconstruction of the Late Renaissance Music in Nono's Prometeo // Studia Musicologica. 2020. Vol. 61, Issue 3–4, pp. 241–253. <https://doi.org/10.1556/6.2020.00017>
9. Ноно Л. Текст — Музыка — Пение (пер. М. Чистяковой) // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. трудов. Вып. 145. М., 2001. С. 36–50.
10. Strimple N. Choral Music in the Twentieth Century. New Jersey: Amadeus Press, 2005. 389 p.
11. McCullough M. “An Art That Reaches Beyond the World”: Sir Arthur Bliss and Music as Spirituality // Religions. 2022. Vol. 13, No. 12, pp. 1–18. <https://doi.org/10.3390/rel13121186>
12. Рыжинский А. С. Между “Moses und Aron” и “Intolleranza”: Л. Ноно в диалоге с А. Шёнбергом // Дом Бурганова. Пространство культуры: научно-аналитический журнал. 2013. № 1. С. 142–155.
13. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions // Journal of History Culture and Art Research. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2865>
14. Nono L. Texte. Studien zu seiner Musik. Zürich: Atkantis Musikbuch-Verlag, 1975. 478 p.

Information about the author:

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

Информация об авторе:

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

Received / Поступила в редакцию: 17.05.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 07.06.2024

Accepted / Принята к публикации: 11.06.2024

Research article

UDC 78.085.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.166-177>

EDN: OANWWK



Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making*

Liudmila N. Shaymukhametova

Independent Researcher, Vienna, Austria,

journalbuch08@yandex.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-1355-9677>

Abstract. The musical culture of the baroque period is distinguished for its interest in dances and in ensemble performance, which found its reflection in works for clavier in various genres. The dances presumed a manifold repeated expounding of the initial musical idea initially for clavier by various instrumental ensembles corresponding to two “storylines”: the dancing and presenting the scenes of musical performance. The revival of the ensemble forms of vernacular musical performance intrinsic to the baroque period has become topical in the present-day instruction of piano ensemble. This kind of practice adequately reflects the performing tradition of the culture of musical ensembles. The article provides examples of adaptation of the technology of unfolding the musical text written for clavier into a quasi-orchestral score on the basis of the repertoire of beginning pianists from the section of the program titled *Contrapuntal Compositions in the Forms of Early Dances*. The musical score features are realized in the forms of unfolding for four-, six- and eight-hand piano, or for two pianos, including those in which the keyboard synthesizer is used. During the process of fulfilling the assignments a number of unique skills of mastering the creative forms of work with the initial authorial text useful for beginning musicians.

Keywords: elementary musical education, piano ensemble, historical dances, clavier music of the baroque period, keyboard synthesizer

For citation: Shaymukhametova L. N. Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 166–177. (На англ. яз.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.166-177>

* In Russian the article was published in the journal *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018, No. 1, pp. 156–165. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.156-165>

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Liudmila N. Shaymukhametova, 2024

Музыкальное образование

Научная статья

Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования**

Людмила Николаевна Шаймухаметова

*Независимый исследователь, г. Вена, Австрия,
journalbuch08@yandex.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0002-1355-9677>*

Аннотация. Музыкальную культуру барокко отличает интерес к танцам, а также к ансамблевому музицированию, что нашло отражение в разножанровых клавирных пьесах. Танцы предполагали многократное переизложение первоначального клавирного эскиза для всевозможных инструментальных составов, соответствующих двум «сюжетам»: танцевальному и представляющему сцены музицирования. Возрождение ансамблевых форм бытового музицирования эпохи барокко становится актуальным в современном преподавании фортепианного ансамбля. Подобная практика адекватно отражает исполнительскую традицию ансамблевой культуры. В статье показаны примеры адаптации технологии развёртывания клавирного текста в *quasi*-оркестровую партитуру на основе репертуара начинающих пианистов из раздела программы «Полифонические произведения в форме старинных танцев». Партитурные признаки реализуются путём развёртывания в 4, 6, 8 рук, на двух роялях, в том числе с участием клавишного синтезатора. В процессе выполнения заданий формируется ряд уникальных и полезных для начинающего музыканта навыков освоения креативных форм работы с первоначальным авторским текстом.

Ключевые слова: начальное музыкальное образование, фортепианный ансамбль, старинные танцы, клавирная музыка барокко, клавишный синтезатор

Для цитирования: Шаймухаметова Л. Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 166–177. (На англ. яз.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.166-177>

The practice of instruction of beginning pianists includes the broadly disseminated required repertoire lists mentioned in the programs of children's music schools as "pieces written in the forms of early dances." Upon the study of the style of the baroque period, focus is

made of dances from the time period between the 16th and the 18th century: the sarabande, the gigue, the musette, the rigaudon, the courante, the passepied, the bourrée, the minuet, and others. Some of them, endowed with "non-dance" titles (for example, *Aria* or *Piece*) also possess sturdy traits

** На русском языке статья опубликована в журнале «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship». 2018. № 1. С. 156–165. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.156-165>

of dances (of the minuet, the sarabande or the Sicilienne). The content of such pieces is usually interpreted from the point of view of their dance genre nature, with the accentuation of attention towards the respective differences of dance the motions and the peculiarities of tempo, rhythm and meter. Nonetheless, the dances possess not only differences, but also many common features: in the repeating intonational lexis that migrates from one musical text to another, and also in a steady, easily recognized graphics of clichés and acoustic images of instrumental musical performance.¹

In other words, the musical texts for clavier include, along with depictions of dance (and, at times, instead of it), features of non-clavier nature — “playing in ensemble and in orchestra.” The decisive factor for the beginning performer’s choice of the dynamic plane and expressive articulation in such cases is the fact that the main protagonists of such pieces are not Dancers, but Musicians. At the same time, the two-line version of the music — the reduced clavier notation — preserves the features of the musical quasi-score and manifests the acoustic images of various instruments, both solo and those sounding in ensembles.

A distinctive feature of many of the baroque pieces in the indicated situations is that the pieces written for two hands and performed usually on one piano usually contain the means for unfolding the musical text on one piano (four hands) or on two instruments (in four, six or eight hands) into a quasi-ensemble and quasi-

orchestral musical score. The participants of the role play in such cases are a small number of performers (minimally, two), and the artistic result of the ensemble musical performance is served by the transformation of the initial composition into variations, doubles, performance transcriptions and arrangements.

The present article demonstrates a number of works by composers from the baroque period (in some cases, their fragments) in which the creators of the clavier works applied storylines dealing with musical performance (playing on musical instruments, whether solo, or in ensembles). These are dance pieces of J. S. Bach and his sons from their *Notenbüchleinen*, as well as numerous other pieces by his contemporaries endowed by a plastic lexis.

The standard type of musical performance of the baroque era is primarily the culture of ensemble music, as the result of which the content of clavier dance pieces constantly demonstrated the appearances of images of performing musical ensembles, which were present in the musical milieu itself. [1–6] The material of such pieces demonstrates the dialogic models of the concert practice of the baroque period — namely, *vertical* and *horizontal dialogues*.

In the vertical dialogue, the utterances of the soloist and the orchestra are stated simultaneously: $\frac{solo}{continuo}$; in the horizontal dialogue of *solo* — *tutti*, they are expounded one after the other. An important role is played by the independent construction of the “duo of two soloists,” presenting a no less widespread model of concert

¹ Alekseeva I. V. *Intonatsionnaya leksika zapadnoevropeiskogo barokko (na primere basso-ostinatnykh zhanrov): ocherk [Intonational Vocabulary of Western European Baroque (on the Example of Genres Basso-Ostinato): Essay]*. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of Arts, 2002. 28 p.

practice. These can be found everywhere in the semantic organization of the musical texts of the works for clavier and may be perceived as storylines and scenarios for the practical participation in instrumental performance.

This simultaneous musical performance features the participation of one, two, three or more performers (a minimum of two: a teacher and a pupil) of various ages or levels of preparation of piano playing. The assignments are carried out in the format of ensemble performance in the conditions of “sight-reading” the two-staff version for clavier by means of its unfolding into a quasi-orchestral musical score. The examples of such unfolding provided below are demonstrated on the basis of urtext scores without any inclusion of editorial directions, which provides the pupil with the possibility to set up the dynamic, tempo and articulation plans by himself with the guidance of the teacher.

The Vertical Dialogue

The images of the solo instruments (*solo*) and the ensemble of the low musical instruments (*continuo*) can be encountered frequently in the clavier music from the 17th and the 18th centuries in vertical constructions. The *solo* (melody) is situated on the upper staff, symbolizing the acoustic images of the melodic instruments: the violin, the flute and the oboe, or their diverse combinations. The lower staff of the clavier musical system embodies the *continuo* part through the acoustic images of the low strings. The dialogues between the soloist and the ensemble are performed by the participants of the role playing in the form of *intonational study*, which serves as an exercise for carrying out numerous transitional assignments appearing along the way towards the ultimate goal —

sounding out the semantic musical score of the composition.

In order to realize the intonational study and performing the pieces by means of role play, the musical works written by the 17th and 18th century composers may be grouped together in a special way with the division of the roles into the *soloists* and the participants of the *continuo* ensemble. At the same time, it is required to consider the timbral peculiarities of their sounds in their imitation on the contemporary piano.

The Model of the $\frac{solo}{continuo}$ Dialogue

The typified construction of the $\frac{solo}{continuo}$ dialogue migrates in the clavier works from one musical text into another and there by presents a sign of musical performance in the musical ensemble culture of that time.

In Example No. 1 the instructor is encouraged to suggest the pupil to play the *continuo* part (the bass line of the musical text) with the “cello” sound by octave doubling of the solo line of the bass; the pupil’s partner would perform the upper line — the *solo* (melody) with the “violin” sound. Upon repetition of the musical text with the transferal to the second ending it is possible to replace the “violin” sound with a “flute” sound: for this aim it is advisable to set up the register transfer: to perform the melody by transposing it an octave above.

Example No. 1

J. S. Bach.
Notebook of Anna Magdalena Bach.
Minuet BWV Anh. 132

In Example No. 2, upon the repetition and the passing to the second ending, the pupil may replace the “violin” sound, which sounded out in the first version, with the “flute” sound, by adding ornamentations, such as mordents on the strong beats of each measure.

Example No. 2

Georg Böhm. *Minuet*



While paying attention to the syntactic segmentation of the melody, the instructor should advise the pupil to provide it with his own semantic phrasings.

In Example No. 3 the melody may be performed by transposing it an octave above in separate phrases: in the dialogue between the “violin” sound (mm. 1–4 in the first octave) and the “flute” sound (the second phrase, mm. 5–8 an octave higher). The *continuo* part remains unchanged, and it must be performed with the sound of “two cellos,” or that of “a double bass and a cello” with octave doubling.

Example No. 3

Jacques de Saint-Luc. *Bourrée*



In children’s piano repertoire in the sections of the program titled “Contrapuntal Compositions,” there are frequently works without titles encountered. These are designated by the composers and the editors as “Pieces.” Such compositions contain a charade for the performer, who, as a rule, attempts to gain insight into their content intuitively. On the basis of analysis of the crucial intonations, it becomes possible to establish, which protagonists are participating in a musical piece and which actions they are engaged in (whether they are singing, playing or dancing).

In Example No. 4 the melody written by the composer may be assigned to a sound of “two flutes,” moreover, the “echo” utterance would sound an octave above what is written. The ensemble part would be performed by the second voice with the sound of “two cellos,” or those of other low-register instruments of the baroque era.

Example No. 4

Georges Armand. *Piece*



In Example No. 5, request the pupil in the solo part to perform the first eight measures with a “violin” sound — smoothly, in a singing manner (in the first octave), and the second eight measures — with a “flute” sound (in the second octave). The *continuo* shall be performed by the pupil’s partner with the sound of “two cellos” (with octave doublings). When the musical text is repeated (as the result of the recapitulation sign),

the two musical partners may switch their parts in mirror reflection: the bass line would sound in the upper register, and the upper line — in the lower register. Each line of the musical text is read in the keys of the authorial original.

Example No. 5 Georg Philipp Telemann. *Piece*



In Example No. 6, suggest the pupil to transform the lower line and to play the *continuo* part. The *solo* part would be played with the sound of “two flutes” with the musical utterances distributed between the different hands according to the registers (mm. 1–2: 1st flute, left hand; mm. 3–4: 2nd flute, right hand). The *continuo* part may be embellished with a mordent on the strong beats of each even measure (upon repetition: on the strong beats of each odd measure).

Example No. 6 J. S. Bach. *Notebook of Anna Magdalena Bach. No. 24 BWV Anh. 128*



Upon the repetition of the musical text of the *continuo* (in this and in other examples), the performer may transform

the rhythm into other rhythmic formulas within the limits of the thesaurus of the intonational lexis intrinsic to this style. Most popular are the following dance figures: the rhythmic formula of the dactylic step, the rhythm of the step, the rhythmic formula of the sarabande. [7; 8]²

No less frequent in the musical text are the vertical (mirror) shifts of the indicated construction endowed with the scheme of $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$; as well as the *divisi* technique within each one of them: $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$; $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$ or the mirror reflection of the same scheme: $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}} \frac{\text{divisi}}{\text{solo}}$.

The Model of the $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ Dialogue

In the dance pieces from the baroque period, the composers frequently encountered, along with the storylines of musical performance, the mirror notations of the initial dialogic model in the form of $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$, in which the lower line is assigned to the soloist, and the upper line is to the ensemble. In such cases, the roles of the solo parts are taken by the low instruments (Example No. 7).

Example No. 7 J. S. Bach. *Notebook of Anna Magdalena Bach. Minuet BWV Anh. 118*



It is hardly likely that all the concrete historical varieties of the instruments would be presented at once out of the abundant arsenal of the instruments of baroque musical culture in the contemporary experience

of the beginning musician. But it is quite possible that the “cellos,” which in such cases carry out the roles of “mirror reflection solos,” may turn out to be quite on demand.

In Example No. 7, suggest the pupils to find the protagonists of the storyline of the musical performance, to distribute the roles and to perform a piece each time in a different manner: 1) the part of the soloist — in a dialogue between the “two cellos”; 2) the part of the soloist — imitating the timbre of a bassoon with new articulation; 3) in a musical dialogue between the *solo* and the *continuo*; 4) in the musical dialogue between the *continuo* and the *solo* (in a mirror reflection). The tempo, dynamics and articulation are distributed independently, in correspondence with the chosen semantic structures.

The Model of the $\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo}}$ Dialogue

In the compilations of vernacular dances, we frequently encounter specimens of notation of the authorial transformations of the initial model of $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo}}$ into the resultant: $\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo}}$. In all likelihood, this technique was used by amateur musical performers, due to the simplicity and fecundity of the actions by means of transformation. In the $\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo}}$ model, appearing in many clavier dance pieces, the soloist’s utterances are sounded in horizontal dialogue. Thus, in Examples No. 8 and 10 (in comparison with the subsequent transformations in Examples No. 9, 11) the initial authorial text is presented. In Examples No. 9 and 11, it becomes perceptible, how the part of the soloist is unfolded by the composer himself into a vertical dialogue of the soloists, following the model of $\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo}}$.

Example No. 8

J. S. Bach.
Notebook of Anna Magdalena Bach.
No. 40 BWV 517



Example No. 9

J. S. Bach.
Notebook of Anna Magdalena Bach.
No. 40 BWV 517



Example No. 10

J. S. Bach.
Notebook of Anna Magdalena Bach.
Aria BWV 515a



Example No. 11

J. S. Bach.
Notebook of Anna Magdalena Bach.
Aria BWV 515b



In Examples No. 9 and 11 the pupil shall perform the *solo* part in the upper line notated in a vertical dialogue with two hands in the form of *divisi* — with the division into parts upon choice — incorporating the presumed sounds of the violin, the flute, the oboe and the flute, or the flute and the violin. The role of the *continuo* with the doubling in the bass with the imitation of the acoustic image of two cellos (or cello and double bass) shall be performed by the partner.

In Example No. 12, the model of the vertical dialogue may be presented by a more unfolded musical composition with the help of a mirror interchange of the parts during the performance of the recapitulation. The bass line, upon its shift into the upper register, shall receive the status of a solo part in the horizontal dialogue of the oboe (mm. 1, 5) and the flute (mm. 2, 6) with their subsequent simultaneous expounding (mm. 3–4, 7–8). The parts of the high instruments upon their shift into the low register are capable of transforming the structure of the initial model of dialogue, having significantly expanded the space in the direction of capacious stereo sound. In the conditions of a calm tempo and suave articulation. The timbral dramaturgy actualizes the idea of the pastoral storyline built into the musical text.

Example No. 12 J. S. Bach.
Notebook of Anna Magdalena Bach.
C. P. E. Bach. *Polonaise BWV Anh. 123*



The Model of the $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo divisi}}$ Dialogue

In many of the musical texts, the ensemble part is also presented with *divisi* lines, bringing in allusions to the sounds of musical instruments that are identical in timbre (“two cellos”). In all the specimens of the original notation (Examples Nos. 13, 14) the *continuo* part is notated by the composers in a two-voice format. The pupil shall perform it with two hands alluding to the sounds of imaginary instruments from the number of the chosen timbres, while the role of the soloist shall be played by the partner. In all the indicated examples, upon the performance of the recapitulation, the partners may also carry out mirror interchanges of the dialogic parts.

Example No. 13 J. S. Bach. *Minuet No. 2 BWV 842*



Example No. 14 Henry Purcell. *Minuet*



The Model of the $\frac{\textit{continuo divisi}}{\textit{solo}}$ Dialogue

In the following two examples, (Nos. 15, 16) the authorial notation of the aforementioned

mirror interchanges of the parts is quite apparent: the *solo* is presented on the lower line, and the *continuo* (with its division into two instruments) — on the upper line. Suggest to the pupil to choose a role and perform the following examples in the dialogue, preliminarily discussing them, and collocating the tempo, dynamics and articulation in the musical text. The *divisi* function is performed by two hands.

Example No. 15 *The Notebook of Wilhelm Friedemann Bach. Italian Aria*



Example No. 16 J. S. Bach. *Notebook of Anna Magdalena Bach. No. 13b BWV 512*



The Horizontal Dialogue of the Soloist and the Orchestra: *Solo – Tutti*

In 17th and 18th century clavier music we encounter not only vertical, but also horizontal construction: the model of the *solo*—*tutti* dialogue. Unlike the vertical dialogue, wherein the *solo* and *continuo* utterances sounded out simultaneously, in the horizontal dialogue the utterances of the soloist (or group of soloists)

and the orchestra are sounded successively.

One of the most widespread varieties of horizontal dialogue is the storyline type of “dynamic dialogue” that creates echo effects with the mandatory successions of *forte* and *piano*. Just as in the previous cases, in each intonational study, the participants of the role play would perform on the piano the roles of the flutes, the violins and the cellos in the guise of *solo* line, or represent the entirety of the ensemble — the *tutti*, emphasized during the process of playing dynamically.

Example No. 17 J. S. Bach. *Notebook of Anna Magdalena Bach. Musette BWV Anh. 126*



Example No. 18 J. S. Bach. *Notebook of Anna Magdalena Bach. C. P. E. Bach. Polonaise BWV Anh. 125*



The Duo – the Vertical and Horizontal Dialogue between Two Soloists

In the following examples from the dance pieces written by Krebs, Krieger and Türk (Nos. 19–22) the authorial musical texts present musical dialogues of two soloists.

The upper line is assigned to the first soloist, while the lower is – to the second soloist. During the performance of the intonational study, it is important to place attention towards timbral articulation — to imitate the sound of various respective imaginary instruments. The performer is provided with the opportunity of choosing the timbre that is regulated by the register and the set of orchestral instruments popular in the music of the baroque era. Especially important is the attention given towards correct articulation and the possibility of mirror interchanges as the result of the change of roles.

In all of the examples, with the participation of the “duo of soloists,” it is possible to bring in techniques of transformation of the initial musical texts known from the previous examples: registering, doubling, mirror interchange of the parts, and embellishments.

Example No. 19 Johann Ludwig Krebs. *Rigaudon*



Example No. 20 Johann Krieger. *Bourrée*



Example No. 21

Daniel Gottlob Türk.
Allegro



Example No. 22

J. S. Bach.
Notebook of Anna Magdalena Bach.
Minuet BWV Anh. 120



Thus, during the process of carrying out the assignments, it is possible to develop a number of unique skills that are most useful for the beginning musician, since the pupils master the nontraditional creative forms of work with the initial musical texts by composers:

1) the pupils participate in *dialogic* musical-conversational communication, actively applying the skills of transformation (the vertical, mirror interchange, the technique of *ars combinatoria*, registering, doubling, embellishments of segments of the musical text, etc.);

2) the pupils learn to unfold the initial authorial text (the urtext) into a semantic score of quasi-orchestral and ensemble music;

3) the pupils master the semantic perceptions in the range of the lexis of migrating intonational formulas of the baroque era;

4) the pupils learn to apply competent and expressive articulation of the musical text on an intonational and figurative basis;

5) the pupils learn to re-expound the musical text by means of creating variations and other traditional baroque compositions conventional in the vernacular musical performance of that era.

6) the pupils obtain mastery of an integral “musical score-type” perspective

of semantic structures necessary for reading a musical text composed in any style (including sight-reading) on all the stages of its mastery;

7) the pupils learn during the course of a short period of time (unlike the long-duration traditional repertoire approach) to play a large quantity of musical compositions, expanding the auditory perceptions and acquiring the experience of communicating with the style of the era.

In sum, the enumerated skills are relevant both to the competent (semantic, grammatical and syntactic) perception of the musical text and to the creative, artistically active interaction of the beginning performer with it.

References

1. 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>
2. Isupova T. S., Sakayeva E. G. From Organ to Piano: Pages of the History of “Instructive” Autor Collections. *The Scientific Opinion*. 2020. No. 7–8, pp. 100–104. (In Russ.)
<https://doi.org/10.25807/PBH.22224378.2020.7.8.100.104>
3. Shaymukhametova L. N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 15–20. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2016.3.015-020>
4. Morein X. N. Keyboard Urtext as the Ensemble Score in the Practice of Baroque. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 98–102. (In Russ.)
5. McKee E. Influences of the Early Eighteenth-Century Social Minuet on the Minuets from J. S. Bach’s French Suites, BWV 812-17. *Music Analysis*. 2003. Vol. 18, Issue 2, pp. 235–260.
<https://doi.org/10.1111/1468-2249.00092>
6. Strohm R. Musical Migration in Renaissance and Baroque. *Österreichische Musikzeitschrift*. 2017. Vol. 72, Issue 2, pp. 6–10.
7. Gareeva M. A. Creative Work with Musical Text and its Reflection in the Minuets of the “Notebook for Maria Anna Mozart”. *Musicology*. 2017. No. 2, pp. 32–42. (In Russ.)
8. Love S. C. Historical Hypermetrical Hearing: Cycles and Schemas in the String-Quartet Minuet. *Music Theory Online*. 2015. Vol. 21, No. 3. <https://doi.org/10.30535/mt0.21.3.8>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. 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>
2. Исупова Т. С., Сакаева Е. Г. От органа до фортепиано: по страницам истории «поучающих» авторских собраний // Научное мнение. 2020. № 7–8. С. 100–104. <https://doi.org/10.25807/PBH.22224378.2020.7.8.100.104>
3. Shaymukhametova L. N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2016. No. 3, pp. 15–20. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2016.3.015-020>
4. Мореин К. Н. Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2012. № 1. С. 98–102.
5. McKee E. Influences of the Early Eighteenth-Century Social Minuet on the Minuets from J. S. Bach's French Suites, BWV 812-17 // Music Analysis. 2003. Vol. 18, Issue 2, pp. 235–260. <https://doi.org/10.1111/1468-2249.00092>
6. Strohm R. Musical Migration in Renaissance and Baroque // Österreichische Musikzeitschrift. 2017. Vol. 72, Issue 2, pp. 6–10.
7. Гареева М. А. Творческая работа с музыкальным текстом и её отражение в менюэтах «Нотной тетради Марии Анны Моцарт» // Музыковедение. 2017. № 2. С. 32–42.
8. Love S. C. Historical Hypermetrical Hearing: Cycles and Schemas in the String-Quartet Minuet // Music Theory Online. 2015. Vol. 21, No. 3. <https://doi.org/10.30535/mt0.21.3.8>

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: 02.05.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 28.05.2024

Accepted / Принята к публикации: 30.05.2024

Памяти коллеги

Персоналии

О Михаиле Сергеевиче Заливадном (1946–2023)



In Memory of a Colleague

Personalities

About Mikhail Sergeevich Zalivadny (1946–2023)

16 декабря 2023 года ушёл из жизни видный советский и российский музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и преподаватель Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Михаил Сергеевич Заливадный.

Михаил Сергеевич родился в Мурманске в семье морского инженера. В 1970 году он окончил Киевскую консерваторию как музыковед, в 1971 — как композитор. Затем обучался в аспирантуре Ленинградской консерватории (научный руководитель — Ю. Кон) и более 40 лет преподавал студентам композиторского и музыковедческого факультетов Санкт-Петербургской консерватории дисциплины «Музыкально-теоретические системы» и «Математические методы исследования в музыкознании», тематика которых была тесно связана с междисциплинарным и синергетическим подходами.

С середины 1990-х годов публикации Заливадного сосредоточиваются на вопросах кибернетической, электронной и компьютерной музыки, проблематике «теории видимой музыки», а также взаимодействия графики, музыки и электроники. Михаил Сергеевич — один из первых учёных в России, защитивших диссертацию

в области компьютерного музыкального творчества. Его исследование на тему «Теоретические проблемы компьютеризации музыкальной деятельности: опыт комплексной характеристики» (2001) заложило фундамент для ряда инновационных направлений в нашей стране, связанных со становлением и развитием музыкально-компьютерных технологий.

С начала 2000-х годов основной областью исследований Михаила Сергеевича Заливадного становится осмысление закономерностей музыкальных синестезий, факторов неопределённости в музыке и в системе музыкального мышления, разработка «комплексной модели семантического пространства музыки», трансдисциплинарного подхода к изучению музыкальных явлений и процессов.

Михаил Сергеевич Заливадный является автором большого числа работ, подготовленных совместно научно-педагогическим сообществом учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, сотрудничество с которым осуществлялось в течение более 20 лет. Для студентов, аспирантов, магистрантов РГПУ им. А. И. Герцена Михаил

Сергеевич разработал ряд тем, связанных с анализом взаимодействия музыки, математики, информатики. Он принимал самое активное участие в подготовке новых образовательных программ, реализуемых в Герценовском университете, среди которых программы подготовки магистров «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне» (2022) и «Музыкально-компьютерные технологии в образовании» (2006), программы подготовки бакалавров «Информационные технологии в музыке и саунд-дизайне» (2023) и «Музыкально-компьютерные технологии» (2004) и программы профессиональной переподготовки «Преподавание музыкальных дисциплин с использованием музыкально-компьютерных технологий», «Преподавание электронного клавишного синтезатора», «Информационные технологии в музыке и музыкальном образовании», а также значительное число программ повышения квалификации: «Компьютерное музыкальное творчество», «Электронный музыкальный синтезатор», «Искусство исполнительского мастерства и аранжировки на клавишном синтезаторе». Во взаимодействии с Михаилом Сергеевичем были разработаны такие новые образовательные дисциплины, как «Теория множеств и её применение в исследовании музыки и в музыкальной композиции», «Теория вероятностей и её применение в музыкальной теории и практике», «Теория информации и её воздействие на различные области музыкознания» для обучения саунд-дизайнеров.

При участии Михаила Сергеевича Заливадного сотрудниками лаборатории подготовлены и изданы учебники, монографии, среди которых: «Музыкальная информатика» (2023); «Информационные технологии в музыке» (2013), «Музыка, математика, информатика: грани взаи-

модействия (2017), «Комплексная модель семантического пространства музыки» (2016; 2023) и многие другие, а также научные статьи, сборники научных трудов, материалы конференций и др.

Михаил Сергеевич Заливадный является автором более 150 фундаментальных трудов по вопросам теоретического музыкознания и смежных научных дисциплин, таких как математика, информатика, физика.

Последние два года Михаил Сергеевич работал над учебным пособием «Музыкально-теоретические системы». Он практически завершил эту книгу и в скором времени она должна выйти в свет.

В библиотеке Санкт-Петербургской консерватории хранятся рукописи переводов классических трудов по теории музыки, выполненных М. С. Заливадным (с английского, немецкого, польского, французского и чешского языков, которыми он владел на профессиональном уровне).

Это был незаурядный человек с удивительной, феноменальной памятью и тонким чувством юмора, учёный, безгранично преданный науке и людям, её созидующим.

Светлая память дорогому нашему Михаилу Сергеевичу!

Доктор педагогических наук, профессор
Ирина Борисовна Горбунова
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
gorbunovaib@herzen.spb.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>

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

Горизонты музыкознания

Научная статья

УДК 781.1+378.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.180-199>

EDN: QQMEDR



Трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений: теория информации и её воздействие на различные области музыкознания

Ирина Борисовна Горбунова¹, Михаил Сергеевич Заливадный²

¹*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
gorbunovaib@herzen.spb.ru✉, <https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>*

²*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
<https://orcid.org/0000-0001-9599-5925>*

Аннотация. Применение математических методов исследования в музыкознании, а также рассмотрение сопряжённых с ними факторов неопределённости в системе музыкального мышления в настоящее время являются одними из наиболее активно развивающихся направлений в области гуманитарных наук, становясь важными инструментами познания и интерпретации смысловых структур всех временных искусств, включая музыкальное. Данная статья является продолжением проводимого её авторами многокомпонентного комплексного исследования, направленного на выявление проблематики использования трансдисциплинарного подхода, составляющего действенную основу для качественной и количественной оценки музыкальных явлений с использованием ресурсов современных музыкально-компьютерных технологий, включая исследуемые с помощью этих технологий факторы неопределённости в музыке. Особое внимание в статье уделено математической теории информации и её воздействию на различные области музыкальной науки. Музыкально-компьютерные технологии, использование которых обуславливает возможности создания новых теоретических и экспериментально-практических средств изучения музыки, могут быть также использованы при построении музыкально-теоретических систем применительно к области музыкального образования, они становятся активным инструментом исследований, посвящённых проблематике трансдисциплинарности как принципа организации научного знания, предполагающего взаимодействие многих направлений научного исследования при решении комплексных проблем музыкознания. Современный уровень развития музыкально-компьютерных технологий позволяет рассматривать их использование

в качестве действенной основы при создании многокомпонентных программно-аппаратных комплексов, которые могут быть применены в процессе построения интеллектуальных систем анализа и каталогизации музыки народов России и мира. Авторами статьи освещается проект по разработке Российского электронного музыкального инструмента, предпринятого сотрудниками научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, опирающийся на материалы, созданные при участии специалистов, владеющих различными методами и инструментами трансдисциплинарного подхода к изучению музыкальных явлений и имеющих опыт по разработке современных музыкально-ориентированных программных средств как в области технологии их применения для проведения научных исследований, так и в процессе реализации новых профессиональных музыкально-образовательных направлений.

Ключевые слова: трансдисциплинарность, синергетический подход, теория информации, музыкально-компьютерные технологии, музыкальное образование, научно-методическая лаборатория «Музыкально-компьютерные технологии» Российского педагогического университета им. А. И. Герцена

Для цитирования: Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений: теория информации и её воздействие на различные области музыкознания // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 180–199. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.180-199>

Horizons of Musicology

Original article

The Trans-Disciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena: The Information Theory and Its Impact on Various Fields of Musicology

Irina B. Gorbunova¹, Mikhail S. Zalivadny²

¹*Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russian Federation, gorbunovaib@herzen.spb.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>*

²*Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russian Federation, <https://orcid.org/0000-0001-9599-5925>*

Abstract. At the present time, the application of mathematical methods in musicology, as well as the examination of the entailing facts of indeterminacy in the system of musical thinking are some of the most actively developing directions in the sphere of humanitarian disciplines, becoming important tools of cognition and interpretation of the semantic structures of all temporal arts, including the art of music. This article presents a continuation of the multicomponent complex research carried out by its authors, aimed at identifying the issues related to the use of a transdisciplinary approach, comprising an effectual foundation for a qualitative and quantitative evaluation of musical phenomena with the use of the resources of present-day musical computer technology, including the factors of indeterminacy in music researched with the aid of these technologies. Special attention

in the article is devoted to the mathematical theory of information and its impact on various spheres of musicology. Musical computer technology, the use of which stipulates the possibilities of creation of new technological and experimental-practical means of music studies, may also be used upon the construction of music theory systems applicable to the sphere of musical education. It becomes an active instrument of research devoted to the problem range of trans-disciplinarity as a principle of organization of academic knowledge, presuming the interaction of many directions of scholarly research upon the solution of complex problems of musicology. The present-day level of development of musical computer technology makes it possible to examine use as an effective basis for the creation of multicomponent complexes of hardware-software programs, which may be applied in the process of construction of intellectual systems of analysis and cataloguing of the music of the peoples of Russia and the whole world. The authors of the article illuminate the project of development of a Russian Electronic Musical Instrument undertaken by the associates of the scholarly-methodological laboratory “Musical computer technology” of the Herzen State Pedagogical University of Russia, relying on materials created with the participation of specialists who possess various methods and tools of a transdisciplinary approach towards the study of musical phenomena and endowed with the experience of developing contemporary musically directed programmatic means in both the sphere of the technology of their application for carrying out scholarly research and in the process of the realization of new professional directions in musical education.

Keywords: trans-disciplinarity, synergetic approach, information theory, musical computer technology, musical education, scholarly-methodological laboratory “Musical Computer Technology” of the Herzen State Pedagogical University of Russia

For citation: Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Trans-Disciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena: The Information Theory and Its Impact on Various Fields of Musicology. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 180–199. (In Russ.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.180-199>

Введение

Научное понятие информации не тождественно понятию сообщения или содержащихся в нём сведений. А. Моль, автор одной из значительных работ второй половины XX века, посвящённых теоретико-информационному анализу художественных сообщений, — книги «Теория информации и эстетическое восприятие», — сформулировал смысл понятия информации, выделяя элемент

новизны, заключённый в сообщении, таким образом: «Информация есть то, что прибавляет нечто новое к некоторому имеющемуся представлению»¹. Наибольшее научно-теоретическое и практическое развитие применительно к области гуманитарных наук к настоящему времени получила статистическая теория информации, основы которой были заложены Р. Хартли и К. Шенноном. Примеры исследования музыки с применением положений этой теории

¹ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / пер. с фр. Б. Власюка; под ред., с послесл. и примеч. Р. Зарипова и В. Иванова; вступ. ст. Б. Бирюкова и С. Плотнокова. М.: Мир, 1966. С. 51.

содержатся, в частности, в работах А. Моля («Теория информации и эстетическое восприятие» и др.), Я. Ксенакиса («Формализованная музыка»² и др.), в ряде работ авторов статьи [1–4].

В рамках изучения информационности музыкальных построений на основе статистической теории информации рассматривался также вопрос об информации, получаемой субъектом с учётом имеющегося у него запаса таких построений и их обобщений. В. Детловс отмечал, что «синтаксическая информация инвариантна относительно времени, семантическая же — исторически обусловлена и изменчива. Характеризовать эту последнюю числом мы пока не умеем»³. Фрагментарно вопросы использования положений теории информации в музыкально-теоретических исследованиях более позднего времени рассматривались в ряде музыковедческих работ; среди таковых отметим, например, диссертационную работу Н. Зубаревой «Музыкально-лингвистические универсалии: опыт реализации “искусствометрического” подхода» [5].

В применении к музыке важной исторической категорией, предшествующей современному понятию информации, является также характеристика «прият-

ности» (иначе — благозвучия, *suavitatis*) созвучий, введённая великим математиком Л. Эйлером в трактате «Опыт новой теории музыки» (1739). Характеристика эта примечательна содержащейся в ней более общей идеей комплексного показателя *сложности* (соответственно — упорядоченности) логической организации музыки, взятой со стороны её восприятия субъектом. Эйлером высказывается также предположение о том, что «во всех остальных сферах, где требуются порядок и красота» (в качестве примера учёным приводится область архитектуры), предложенный им применительно к музыке подход к восприятию порядка «будет очень полезен — если, конечно, то, что упорядочено, можно свести к количеству и выразить числом»⁴).

Кроме вероятностно-статистических методов исследования количества информации, появились невероятностные подходы, и они начали изучаться в методологическом плане. Большое значение для методологического значения этих новых направлений в теории информации имели работы А. Колмогорова и его школы, посвящённые идее ϵ -энтропии и ϵ -ёмкости множеств⁵. Колмогоров, исследуя стихи точными количественными методами, пришёл к необходимости различения

² Xenakis I. Musiques formelles. Nouveaux principes formels composition // La Revue musicale. No. 253/254. Paris, 1963. (Данное издание переведено с французского языка М. С. Заливадным.)

³ Детловс В. К. Математический синтез музыки // Наука и техника (Рига). 1965. № 9. С. 12.

⁴ Эйлер Л. Опыт новой теории музыки. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 54.

⁵ Имеются в виду публичные выступления, доклады на конференциях, дискуссии, публикации в журналах на стиховедческие, общелингвистические, философские и прочие темы. В июле 1961 года в Ленинграде на Четвёртом Всесоюзном математическом съезде А. Колмогоров сделал доклад на тему «Математика в исследованиях языка художественных произведений», в котором изложил понимание термина «энтропия речи» как «меру количества информации, передаваемой речью, которая может быть разложена на две компоненты: внеречевую (смысловую, семантическую) и собственно речевую (лингвистическую) информацию» (приведено на основании материалов, опубликованных А. Прохоровым — учеником и последователем А. Колмогорова).

двух величин, из которых складывается энтропия H (словесного) языка: h_1 — информационной ёмкости языка, то есть количества разных мыслей, которые могут быть изложены в тексте данной длины, и h_2 — гибкости языка, то есть меры равноценных способов изложения одного и того же содержания средствами данного языка: $H = h_1 + h_2$. Если коэффициент β , характеризующий формальные ограничения, налагаемые стихотворной формой, больше гибкости языка ($\beta > h_2$), то выражение заданной идеи в данной форме невозможно; таким образом, неравенство $h_2 > \beta$ является необходимым условием поэтического творчества. За пределами словесного языка аналогичные исследования А. Колмогоровым, по-видимому, не предпринимались (сведения о них в имеющейся литературе нами не обнаружены).

Более ранние работы А. Оголевца (1940–1950-е годы)⁶ по теории музыки, рассматривая различия между элементами музыкально-звуковысотной системы как основу её оригинальности, образуют примечательную параллель теоретико-множественной ветви теории информации, нашедшей, в частности, выражение в работах У. Р. Эшби⁷ и А. Колмогорова. Известное сходство присутствует и в используемом Оголевцом формальном аппарате благодаря буквам греческого алфавита (α - и β -коэффициенты, характеризующие степень удаления от главных звуков системы, обозначение $\alpha\rho$ («гармония») как характеристика вза-

имного погашения α - и β -коэффициентов при их сложении).

В научно-теоретических исследованиях Я. Ксенакиса, в частности в его книге «Формализованная музыка», благодаря «двойному применению» матриц (для характеристики вероятностей перехода одних элементов музыкально-звуковой системы в другие и для оценки таких переходов в рамках теоретико-игровой их трактовки) присутствует постановка вопроса о синтезе статистических и теоретико-множественных подходов к изучению информации, имевшая уже тогда несомненную перспективную ценность и подтверждаемая в настоящее время. По мнению авторов настоящей статьи, в качестве одного из шагов на пути решения этой проблемы применительно к музыкально-логической области возможно использование системы «банальностных вычетов» (соответственно частоте повторения того или иного элемента или сочетания элементов) из значений величин, характеризующих разнообразие соотношений между элементами в тех или иных музыкальных построениях, при информационной оценке этих последних [6, с. 265]; предположение это, в частности, высказывалось в своё время одним из авторов статьи (М. Заливадным) на семинаре по проблемам современного музыкознания и творчества молодых композиторов, проходившем в Ереване в 1978 году, а также в работе «Измерение смыслового пространства музыки»⁸. Области математики, рассмотренные ранее

⁶ См., например: Osgood Ch., Suci J., Tannenbaum P. The Measurement of Meaning. Urbana: University of Illinois Press, 1957. 342 p.

⁷ См.: Эшби У. Р. Введение в кибернетику / пер. с англ. Д. Г. Лахути; под. ред. В. А. Успенского; предисл. А. Н. Колмогорова. М.: URSS/Ленанд, 2023. 430 с.

⁸ См.: Заливадный М. С. Измерение смыслового пространства музыки // Семинар «Синтез искусств в эпоху НТР». Казань: КАИ, 1987. С. 110–112.

в музыковедческих исследованиях авторов статьи [1–4], заключают в себе естественную основу применения теории информации в изучении музыкальных явлений.

Для характеристики запаса знаний (не только в связи с музыкальной наукой, но и в связи с различными другими областями деятельности человека) часто используется термин «тезаурус» («сокровище»), который имеет важное значение при рассмотрении вопросов воздействия теории информации на различные области музыкознания. «В словарной практике тезаурусом... принято называть одноязычный ассоциативный словарь, в котором учтены различные ассоциативные связи между словами, — пишет Р. Зарипов в книге “Кибернетика и музыка”. — Тезаурус θ , как и всякий справочник, отражает сведения, накопленные к определённом моменту времени некоторым индивидуумом (приёмником). <...> Очевидно, что из одного и того же сообщения разные приёмники (с разными тезаурусами) извлекают неодинаковую информацию. <...> Так, ... для восприятия художественного произведения (в частности музыкального) приёмник должен обладать некоторым тезаурусом в данном виде искусства. Художественная, или эстетическая информация, содержащаяся в конкретном произведении, отлична от нуля лишь для некоторого диапазона тезаурусов и изменяется, достигая наибольшего значения $I_{\max} = I(T, \theta_{\text{ср}})$ при некотором среднем значении $\theta_{\text{ср}}$ »⁹.

До настоящего времени опыты применения теории информации в исследовании музыки не носят систематического харак-

тера, и большинство научных результатов, полученных в связи с этими опытами, не относится к числу непосредственных итогов применения предлагаемого теми или иными исследователями математического аппарата. Эти косвенные результаты, однако, весьма значительны: к ним принадлежат, в частности, такие фундаментальные эстетические положения, как определение области художественного (область средних значений между «полностью понятными» и «полностью непонятными» сообщениями), обоснование специфики различных видов искусств («симфония не может заменить мультипликационный фильм, они различны по своей сущности»), идея регулирования соотношения составляющих в синтетическом художественном сообщении в связи с ограничениями, налагаемыми «пропускной способностью» восприятия, и т. п. К такого же рода результатам относится предложенная А. Модем в книге «Теория информации и эстетическое восприятие» классификация композиционных элементов музыки, позволившая решить ряд назревших вопросов (в том числе — связанных с рядом новшеств техники композиции в музыке XX века) изучения её общих композиционных закономерностей. В этой классификации Модем выделяют следующие масштабно-композиционные единицы:

1) символы, расположенные в интервале минимального времени восприятия (1/20 секунды)¹⁰;

2) звуковые объекты длительностью от 0,5 секунды до 1 секунды, составляющие «мельчайшие элементы восприятия»¹¹;

⁹ Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. М.: Наука, 1971. С. 17–18.

¹⁰ Моль А. Указ. соч. С. 121.

¹¹ Там же. С. 125.

3) ячейки, или «объекты восприятия в интервале запоминания звукового раздражения длительностью от 2 до 10 секунд»¹²;

4) макроструктуры — построения более крупного масштаба¹³.

При этом исследователь обращает внимание на часто встречающееся соответствие ячейки музыкальной фразе (по традиционной классификации аналогичных структур), на «единство эстетических приёмов» внутри ячейки при часто наблюдаемой контрастности этих приёмов на границах между ячейками. Такое внимание к этой единице подтверждается психологическими исследованиями, указывающими на длительность, равную ячейке, как на наиболее вероятным образом соответствующую психологическому представлению «кажущегося настоящего» (отрезка времени, в течение которого все события воспринимаются как происходящие в одновременности). Замечания о значении этого представления (и, соответственно, категории ячейки) для экспонирования целостных музыкальных образов приводились в главе, посвящённой теории множеств.

Кодировка и хранение музыкальной информации

Развёрнутое понимание термина «музыкальная информация» приводится в трудах И. Корсаковой, а также в работах Е. Минаева, С. Полозова и ряда других учёных [7–10]. Так, в статье «Музыкальная информация в контексте музыкальной коммуникации» И. Корсакова отмечает, что «музыка может рассматриваться

в качестве некоторой информации, которую возможно не только чувствовать, но и понимать», а также указывает на тот факт, что «функционирование музыкальной информации протекает в среде», которая, в свою очередь, «определяет характер взаимодействия и качество функционирования музыкальной информации» [7, с. 29, 30]. Видится целесообразным следовать разработанным учёными представлениям о различных аспектах понимания смыслов, содержащихся в многогранном и многокомпонентном понятии «музыкальная информация», и, основываясь на рассмотренных авторами научных исследований положениях, изучать возможности кодирования музыкальной информации и создания музыкальных баз данных, позволяющих в дальнейшем с их помощью анализировать различные аспекты исследуемых музыкальных явлений и процессов.

На практике идея создания базы данных находит наиболее очевидное применение при формировании характеристик различного рода собраний документов (в отношении музыки это ноты, аудио- и видеозаписи, книги о музыке и т. п.) с целью облегчения поиска необходимых сведений. Такой способ формирования баз данных и управления ими является общим для библиотек, архивов и иных хранилищ документов. Наряду с этим исследователями (например, А. Сихрой) выдвигалась гипотеза о возможности применения информационных технологий к формированию и функционированию интонационного словаря, более непосредственно связанная как с процессами музыкального творчества,

¹² Там же. С. 190.

¹³ Там же.

так и с процессами восприятия музыки и её включения в более широкую сферу человеческой деятельности. Такая база данных, в частности, может вмещать в себя синестетические аспекты музыкальных построений, что содержится, например, в предложении Б. Галеева о создании «синестетического фонда» (охват которого может быть различным: синестетический фонд эпохи, художественной школы, композитора, произведения и т. д.). Отметим, что возможности электронной техники позволяют достигать определённой степени соответствия с подвижным характером этого фонда, присущими ему соотношениями устойчивости и изменчивости, обобщаемыми в понятии «диахронно-синхронный континуум интерпретационных возможностей музыки», выдвинутом в 1970-е годы Пражской командой¹⁴. Ранее (в 1940-е годы) на подвижный характер самого интонационного словаря (с фактическим выделением масштабного уровня ячеек как «слов музыки») указывалось в книге Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс».

Значительный вклад в процесс изучения музыкальных явлений с применением ряда положений теории информации и её воздействия на различные области музыкознания был внесён С. Церлюк-Аскадской¹⁵, в трудах которой, с одной стороны, подытоживается ряд научных теорий, обогативших развитие музыкальной науки в рассматриваемых в данной статье аспектах, с другой —

открывается перспективный взгляд на пути развития дальнейших междисциплинарных (и *трансдисциплинарных*) подходов к музыковедческим исследованиям в данном направлении.

Пример составления «многосторонней» базы музыкальных данных: аналитическая карта АРУНАК

АРУНАК (Армянская универсальная аналитическая карта) представляет собой анкету, разработанную в связи с проведённым в 1970-е годы сотрудниками Академии наук Армении и ряда других организаций (Ереванская консерватория, Ереванский политехнический институт) опытом составления и практического применения автоматизированного каталога музыкального фольклора (УНСАКАТ). Анкета эта, по замыслу её авторов (В. Гошовского, О. Грабаловой и др.), предназначена для регламентированной последовательности операций по формализованному анализу и описанию музыкально-фольклорных текстов, а также для фиксации результатов этих операций, заключая в себе, таким образом, определённый «алгоритм формализованного анализа». Структура АРУНАК предусматривает перенос её данных в компьютер и — соответственно — перевод их на используемый при составлении каталога язык программирования. Обсуждение характеристик содержания этой карты и возможностей её применения составило одну из тем проходившего в 1975 году семинара МААФАТ'75,

¹⁴ Объединение специалистов в области искусствоведения и эстетики, действовавшее на базе Института теории и истории искусств в г. Праге (Чехия).

¹⁵ См., например: Церлюк-Аскадская С. С. Музыкально-теоретическое наследие Леонарда Эйлера в свете эволюции учения о звуковысотной организации: дис... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 160 с.

в сборнике материалов которого образцы такой карты были опубликованы¹⁶. Опыт составления аналитической карты АРУНАК и её применения на практике высоко оценивался специалистами как в ходе самого семинара, так и в дальнейшем [1; 11].

Результатом многолетней деятельности В. Гошовского в направлении создания эффективного музыкально-фольклорного каталога явилась разработанная им кибернетическая система анализа и каталогизации народных песен УНСАКАТ (Универсальный структурно-аналитический каталог), представленная в середине 1970-х годов. Начиная с середины 1960-х В. Гошовский заявляет о себе как о деятельном поборнике применения в фольклористике и музыковедении новейших методов и научных технологий, в первую очередь достижений кибернетики, и публикует ряд работ, положивших начало советской *кибернетической этномузыкологии*. В 1964 году в журнале «Советская музыка» (№ 11, 12) появляется его статья «Фольклор и кибернетика», в которой впервые были изложены методы анализа народных песен (колядок, бытующих у восточных, западных и южных славян) на основе принципов лингвистики и кибернетики и показан опыт их применения. Вскоре после этого издаются «Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы: Историко-критический очерк (материал для обсуждения)» (1966) и «Комплексный анализ песен. (Аналитические карты Генерального Каталога русской народной песни)» (1967). В 1966 году выходит статья «Семиотика

в помощь фольклористике» («Советская музыка», 1966, № 11), в которой учёный говорит о значении науки о свойствах и законах знаковых систем при изучении напевов лирических песен.

Значение карты АРУНАК не ограничивается только областью фольклористики, она, по существу, содержит в себе достаточно эффективную и при этом компактно выраженную методику комплексного аналитического рассмотрения музыкальных произведений (в краткой форме — также связанных с музыкой поэтических текстов). В содержании этого комплекса, помимо традиционных для музыкальной теории характеристик анализируемой музыки (элементы логической структуры, жанровые особенности), входят также общеисторические и социологические данные, являющиеся обычно предметом рассмотрения в музыкально-исторических исследованиях (принадлежность к национальной культуре, этнографическая территория, национальные и социальные характеристики носителя анализируемой песни и т. п.). Синестетические закономерности музыки, существенные для осмысления её семантики, оказываются при этом выраженными не столь заметно; тем не менее они тоже присутствуют (преимущественно в виде данных о контурах мелодических линий). Для оценки собственно логических аспектов содержания карты существенно, что аспекты эти предусматривают вероятностно-статистические обобщения тех или иных составляющих музыкально-логической структуры (статистика интервалов мелодического движения, частота появления

¹⁶ См.: МААФАТ'75. Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов. Ереван: АН Арм. ССР, 1977. 292 с.

отдельных звуков звукоряда, вероятность перехода одних его элементов в другие) [12, с. 317].

В процессе характеристики автоматического каталога и самой карты участниками семинара постоянно привлекались математические термины («множество», «многомерное пространство», «алгебра» и т. п.). Нам, однако, не известны источники, в которых карта рассматривалась бы как единое математическое построение. Возможно, что препятствиями здесь служили и необычный внешний вид карты, не похожий на традиционную табличную форму записи данных (однако легенда к карте более близка к такого рода таблицам), и разнородность используемой символики (цифровые и буквенные коды, краткие словесные обозначения, рисунки, кинематические диаграммы), а с другой стороны, — неполные представления самих комментаторов о современных возможностях математики, не охватывающие математических способов выражения связей и соотношений между качественно различными составными частями анализируемых объектов. Между тем соотношения такого рода уже исследовались с применением элементов современной математики (или прообразов таких элементов) в искусствоведческих работах того же времени¹⁷. С учётом математической основы этих (и ряда аналогичных им позднейших) исследований общая структура карты может быть трактована как декартово произведение множеств, соответствия между её отдельными графами

— как функциональные зависимости между его сомножителями (доменами) и их ассоциациями, «расчленённое единство» этих граф — как композиция функций.

Сложность (соответственно — «многодоменность») структуры АРУНАК неизбежно (и необходимо) имеет своим следствием её роль как дополнительного средства фиксирования данных (своего рода «дополнительного запоминающего устройства»), предполагающего на этапе «собственно человеческого» обращения к этим данным (то есть ранее или помимо их ввода в компьютер) достаточно длительный способ прочтения. Способ этот, однако, включает в себе и определённые преимущества, располагая, в частности, к развёртыванию фиксируемых в карте обозначений (преимущественно понятий разного уровня) в конкретно-образные представления [12, с. 317]. Последнее особенно очевидно в отношении синестетических, а также более общих психологических и социально-исторических характеристик музыки, представляемых в соответствующих графах карты, и содержит в себе широкие возможности содействия дальнейшему движению творческой мысли её читателя (также отнюдь не исключаяющему участия компьютерно-технических «помощников» в этом процессе. В настоящее время данная позиция подтверждается исследованиями учёных, направленными на изучение особенностей влияния процесса компьютерного моделирования в музыке на освоение новой художествен-

¹⁷ В том числе применительно к музыке см., например: Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании. М.: Музыка, 1964. С. 79–100; Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков: сб. работ СКБ «Прометей». Казань: КАИ, 1973. С. 67–88.

но-выразительной среды в музыкальном искусстве¹⁸).

Естественно, что рассматриваемая карта представляет собой обусловленный конкретными обстоятельствами исторический опыт, который при обращении к аналогичной проблематике не требует буквального следования ему во всех деталях. Он, однако, ценен как ориентирующая модель, допускающая дальнейшее развитие (соответственно — преобразование в «пространстве субъектов») как в частности, так и в целом. Представляется несомненным, что учёт этого опыта способствует выработке широкого и многостороннего научно-теоретического взгляда на музыку, что существенно и для процессов музыкального воспитания и образования [12].

Трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений и разработка Российского электронного музыкального синтезатора

Как уже отмечалось ранее, изучение факторов неопределённости в системе музыкального мышления стало предметом пристального внимания со стороны исследователей музыкальной науки [13; 14; 15], частично опережая некоторые

аналогичные результаты в области точных наук. В монографических сборниках научных трудов «Синергетическая парадигма»¹⁹, включающих работы видных отечественных учёных — философов, музыковедов, культурологов, социологов, педагогов, представителей естественных и технических наук, — обстоятельно излагается содержание синергетической парадигмы как модели познания мира, использующей междисциплинарный подход и ориентированной на гуманитарные ценности в научных исследованиях. Отечественные учёные и деятели культуры последовательно раскрывают нелинейный характер комплексных процессов самоорганизации, в том числе информационных, протекающих в сверхсложных системах в материальной и интеллектуальной сферах деятельности человека и требующих объединённого системного подхода со стороны естественных и гуманитарных наук.

Трансдисциплинарный подход обуславливает функциональный синтез методологий и создание на их основе совершенно новых исследовательских концепций в многообразии их проявлений в природе, духовной и материальной культуре человечества [16; 17; 18]. В ряде

¹⁸ См., например: Ульянич В. С. Компьютерная музыка и освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997. 24 с.; Заливадный М. С., Соловьева Н. А. Виртуальные миры на основе графических моделей музыки // Современное музыкальное образование — 2003: материалы Междунар. науч.-практ. конф. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. С. 254–258; Горбунова И. Б., Чибирёв С. В. Музыкально-компьютерные технологии: к проблеме моделирования процесса музыкального творчества: монография. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. 160 с.; Горбунова И. Б., Чибирёв С. В. Компьютерное моделирование процесса музыкального творчества // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 168. С. 84–93.

¹⁹ См.: Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 559 с.; Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 495 с.; Синергетическая парадигма: Синергетика инновационной сложности. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 496 с.

ранее опубликованных исследований (Е. Журовой, А. Коблякова, Г. Грушко, Е. Курпиной и др.) отмечается, что в настоящее время становится очевидной приоритетность влияния синергетического подхода на стратегию обучения музыкальному искусству, вызванная необходимостью применения трансдисциплинарного подхода, предполагающего выход за рамки изучения отдельных дисциплин (см., например: [19]). Эти выводы в значительной степени согласуются с результатами исследований, проводимых авторами данной статьи [20; 21]. Необходимость применения трансдисциплинарного подхода как принципа организации научного знания, предполагающего взаимодействие многих направлений научного исследования при решении комплексных проблем развития человека, природы и общества, также неоднократно упоминается в работах известного российского музыковеда А. Демченко [22]. Подобные идеи можно встретить в работах зарубежных авторов [23; 24; 25].

На современном этапе развития науки трансдисциплинарный подход играет ключевую роль в процессе проектирования современных отечественных программно-аппаратных комплексов, выполненных на основе использования музыкально-компьютерных технологий (МКТ).

Одним из таких проектов, проводимых в нашей стране, является создание Российского электронного музыкального синтезатора (РЭМС) с тембрами традиционных музыкальных инструментов народов России и мира, разрабатываемого группой сотрудников, аспирантов и докторантов научно-методической лаборатории (НМЛ) «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического уни-

верситета им. А. И. Герцена. Этот проект призван расширить и упрочить междисциплинарные связи и сотрудничество музыкантов-теоретиков и практиков, этномузыковедов и композиторов с представителями смежных гуманитарных и технических специальностей — лингвистами, психологами, математиками, специалистами в области IT и акустики. Актуальность проекта обусловлена также высокой ценностью исчезающей культуры устной традиции; проект направлен в том числе на сохранение и пропаганду музыкального фольклора.

Сегодня проводится большая работа по дальнейшему совершенствованию созданной на базе НМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А. И. Герцена интеллектуальной системы каталогизации и анализа музыки народов мира (создание «музыкального банка звучаний»). Такой банк, по сути, является интеллектуальной системой, готовой принять на хранение для дальнейшего использования образцы традиционной музыкальной культуры народов России и мира. Создаваемые музыковедами коллекции и архивы в настоящее время разобщены, разбросаны по различным странам мира, а существующие системы хранения и обработки музыкальной информации не являются интеллектуальными. Они не способны учитывать нечёткость, неопределённость, частичную надёжность музыкальной информации, а также отвечать на запросы пользователей, сформированные в лингвистической форме с помощью нечётких оценок. Проект РГПУ им. А. И. Герцена ориентирован на создание своеобразной интеллектуальной системы каталогизации и анализа народной музыки [26; 27], обеспечение сохранности музыкального творчества устной традиции как

нематериального культурного наследия и обеспечение новой формы бытования, новых вариантов творческого использования этого наследия в современных условиях композиторами, исполнителями и музыковедами [12; 28].

Начало проекта было связано с оцифровкой полевых материалов исследователей музыкального фольклора Дальнего Востока России. На территории этого уникального этнического региона проживают носители совершенно разных традиционных культур: нанайцы, ульчи, ороки, орочи, удэгейцы, эвены, эвенки, негидальцы, нивхи.

В настоящее время сотрудниками проводится активная работа с оцифровкой тембров *русских народных инструментов*, таких как балалайка, кугиклы (кувиклы) или цевница, рубель (ребрак, пральник), било, бубен, бубенец (уменьшительная форма — бубенчик), варган, двухрядная хроматическая гармоника, «хромка», ливенская гармонь, русская семиструнная гитара, саратовская гармонь, гусли, домра, дудка, жалейка (брёлка), деревянные ложки, мандолина, погремушка, пыжатка, рожок, свирель, свистулька. Создаются оцифрованные каталоги музыкальных инструментов различных народов России: татарские национальные музыкальные инструменты, башкирские национальные музыкальные инструменты, чувашские национальные музыкальные инструменты, арийские национальные музыкальные инструменты, еврейские национальные музыкальные инструменты.

Сотрудниками НМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» также собраны уникальные тембры:

- *античных* музыкальных инструментов (Греция), восстановленных современными греческими мастерами

(экспериментальный материал был представлен и записан сотрудниками НМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» в октябре 2015 года);

- национальных *белорусских* инструментов — в апреле 2022 года Белорусской государственной академией музыки была передана коллекция оцифрованных записей — аудиоиздание «Этномузыкальные традиции северобелорусского региона» (Аудиоатлас традиционной музыкальной культуры Беларуси);

- фольклорного инструментария *народов Севера* (якуты, чукчи, эскимосы, алеуты, коряки и др.; в НМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» имеются цифровые записи, выполненные студентами Института народов Севера РГПУ им. А. И. Герцена);

- национальных *карельских* инструментов: кантеле и других, используемых в музыкальном фольклоре *народов Северо-Запада Европейской части России* (карелы, ижорцы, вепсы, водь, сету, саамы, коми, ненцы и др.);

- инструментария *народов Ближнего и Среднего Востока* (Азербайджан, Армения, Иран): киманчи, тара, сантура и многих других инструментов (совместная деятельность РГПУ им. А. И. Герцена и Азербайджанской академии музыки им. У. Гаджибейли на основе разработок Лаборатории органологии и акустики при участии заслуженного деятеля искусств Азербайджана, национального эксперта Азербайджана в Комитете ЮНЕСКО по нематериальному культурному наследию, члена Европейского культурного парламента Дж. Селимханова);

- *Русской роговой капеллы Герценовского университета* — одного из музыкальных символов русской культурной традиции;

– *карильонов* (Санкт-Петербурга) и *колоколов* (из различных регионов России).

Работа по созданию интеллектуального каталога музыки народов России и мира в настоящий момент продолжается во взаимодействии с учёными из Азербайджанской Республики: научным сотрудником лаборатории «Исследования азербайджанской профессиональной музыки устной традиции и их новые направления: органология и акустика» Бакинской музыкальной академии имени У. Гаджибейли З. Исаевым и ведущим научным сотрудником лаборатории, доктором искусствоведения, членом Союза композиторов Азербайджана И. Алиевой, а также членом-корреспондентом Национальной академии наук Азербайджана, доктором технических наук, профессором Р. Алиевым.

Актуальность проекта обусловлена необходимостью принятия неотложных мер по сохранению традиционного творчества в эпоху глобализации, а междисциплинарный диалог создаёт условия для выработки общей стратегии в решении научных проблем, сопряжённых с проводимыми в данном направлении исследованиями. Создание каталога оцифрованных записей будет способствовать накоплению фундаментальных знаний в области музыкального фольклора, их научного осмысления и систематизации для решения ряда профессиональных музыковедческих задач.

Подходы к решению многих научных и технологических проблем, связанных с созданием РЭМС, разработаны и изложены в ряде научных работ [29–32] и в статьях [33; 34]. Также результаты проведённой нами работы в данном направлении были представлены на Пленарном заседании XXII Международной

научно-технической конференции «Развитие информатизации и государственной системы научно-технической информации», состоявшейся в ноябре 2023 года, в процессе выступления одного из авторов статьи (И. Горбуновой) с докладом «Интеллектуальная каталогизация музыки народов мира: к вопросу формирования национального электронного контента».

Разработка РЭМС сопряжена с проведением отдельных новых исследований, направленных, например, на проблемы расшифровки образцов народного творчества и их перевода на современную систему нотации, систематизации и сравнительного анализа; выявление общих и индивидуальных принципов в традиционном творчестве; исследование памятников музыкального творчества с использованием МКТ; рассмотрение традиционного творчества как музыкально-акустического явления; компьютерный анализ музыкального звука; определение новых методологических подходов и возможностей современных ИТ в решении сформулированных задач и многое другое.

Заключение

Проблема сохранения нематериального культурного наследия, включая вопросы сохранения традиционной культуры и самобытности этноса в рамках государственности, в условиях расширяющихся процессов глобализации, а также амбивалентных процессов интеграции/дезинтеграции научных знаний, социальных взаимосвязей и др., актуальна для всех стран и народов. Современные информационно-коммуникационные технологии и МКТ, применимые согласно соответствующим их природе и природе человека методологическим подходам, способны придать новый

импульс развитию человека и общества, значительно расширить возможности культурологических, искусствоведческих, педагогических, социологических и других исследований, связанных не только с эволюцией, но в определённой степени с самим сохранением национальной и мировой культуры, которая представлена образцами фольклора и классического наследия через примеры музыкального, хореографического, художественного творчества с использованием передовых МКТ.

Это даст возможность проведения более точной расшифровки образцов народного творчества, их систематизации и сохранения для дальнейших исследований, введения в науку и исполнительскую практику, музыкальную педагогику, а также для организации поисковых систем и каталогизации.

Согласованные международные исследования позволят составить наиболее верную картину основных тенденций развития традиционного музыкального искусства.

Список источников

1. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Музыка, математика, информатика: грани взаимодействия: монография. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. 295 с.
2. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4, pp. 55–64. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.4.055-064>
3. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2019. No. 3, pp. 104–111. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.3.104-111>
4. Gorbunova I. B. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev // Laplage em Revista (Sorocaba). 2020. Vol. 6, No. S, pp. 2–13. <https://doi.org/10.24115/S2446-622020206Especial940p.2-13>
5. Зубарева Н. Б. Музыкально-лингвистические универсалии: опыт реализации «искусствометрического» подхода: дис. ... д-ра искусствоведения. Пермь, 2010. 271 с.
6. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. О математических методах в исследовании музыки и подготовке музыкантов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2013. № 1. С. 264–268.
7. Корсакова И. А. Музыкальная информация в контексте музыкальной коммуникации // Достижения вузовской науки. 2013. № 6. С. 27–31.
8. Корсакова И. А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: дис. ... д-ра культурологии. М., 2014. 362 с.
9. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 475 с.
10. Полозов С. П. О нулевой эмоциональной и смысловой информативности в авангардной музыке // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика: сб. ст. по материалам междунар. науч.-практ. конф. Пермь, 2010. С. 154–160.
11. Саргсян М. Э. Синтез кибернетических, философских подходов в осмыслении процесса восприятия музыкальной информации // Современное музыкальное образование –

2010. Материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. С. 137–140.

12. Горбунова И. Б., Алиева И. Г. Музыкальное творчество устной традиции: к проблеме сохранения нематериального культурного наследия // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 6. С. 314–318.

13. Алиева И. Г., Горбунова И. Б. Применение нечёткого подхода в исследованиях закономерностей организации и восприятия музыкального текста и музыкально-компьютерные технологии // Региональная информатика и информационная безопасность: сб. трудов Санкт-Петербургской межрегион. конф. «Информационная безопасность регионов России» и Санкт-Петербургской междунар. конф. «Региональная информатика». СПб., 2022. Вып. 11. С. 281–285.

14. Алиева И. Г., Горбунова И. Б. О нечётких методах анализа звуковысотности в музыке // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 3. С. 171–174.

15. Alieva I. G., Gorbunova I. B. Music, Mathematics, Computer Science: Semantic and Technological Problems of Interaction // Regional Informatics and Information Security: Collection of Proceedings of the St. Petersburg Interregional Conference “Information Security of Russian Regions” and St. Petersburg International Conference “Regional Informatics”. St. Petersburg, 2020. Issue 8, pp. 302–304.

16. Буданов В. Г. Трансдисциплинарное образование, технологии и принципы синергетики // Синергетическая парадигма: Многообразие поисков и подходов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 285–305.

17. Буданов В. Г. Эволюция дисциплинарного знания как процесс междисциплинарного согласования // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 331–340.

18. Киященко Л. П. Синергетика сложности и трансинституциональная матрица инноватики // Синергетическая парадигма: Синергетика инновационной сложности. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 114–126.

19. Журова Е. Б. Синергетический подход в исследовании музыкального искусства барокко на примере презентации монографии «Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха» // Современное музыкальное образование — 2021: творчество, наука, технологии: материалы XX Междунар. науч.-практ. конф. СПб., 2023. С. 237–244.

20. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений: теория вероятностей и её применение к музыкальной теории и практике // Искусствоведение. 2023. № 4. С. 17–32.

21. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Зонная теория музыкального времени и трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 8–22. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.008-022>

22. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Universum* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 8–22. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.008-022>

23. Viladot L., Hilton C., Casals A., et al. The Integration of Music and Mathematics Education in Catalonia and England: Perspectives on Theory and Practice // Music Education Research. 2018. Vol. 20, No. 1, pp. 71–82. <https://doi.org/10.1080/14613808.2017.1290595>

24. Pigott T. D., Polanin J. R. Methodological Guidance Paper: High-Quality Meta-Analysis in a Systematic Review // Review of Educational Research. 2019. Vol. 90, No. 1, pp. 24–46. <https://doi.org/10.3102/0034654319877153>

25. Tymoczko D. Hierarchical Set Theory // *Journal of Mathematics and Music*. 2022. Vol. 17, Issue 2, pp. 282–290. <https://doi.org/10.1080/17459737.2021.2008035>

26. Горбунова И. Б., Алиева И. Г. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // *Общество: философия, история, культура*. 2016. № 9. С. 105–108.

27. Aliyeva I. G., Gorbunova I. B. The Intonational System of Azerbaijani Modes: A Study with the Use of Computer Technologies // *ICONI*. 2022. No. 1, pp. 79–91. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.079-091>

28. Алиева И. Г., Горбунова И. Б. Россия-Азербайджан: к проблеме сохранения нематериального культурного наследия и музыкально-компьютерные технологии // *Философия образования и диалог поколений: сб. науч. трудов XXIX Междунар. конф. «Ребёнок в современном мире. Диалог поколений»*. СПб., 2023. С. 426–433.

29. Карпов А. А. Аудиовизуальные речевые интерфейсы в ассистивных информационных технологиях: дис. ... д-ра технических наук. СПб., 2013. 325 с.

30. Карпов А. А. Модели и программная реализация распознавания русской речи на основе морфемного анализа: автореф. дис. ... канд. технических наук. СПб., 2007. 18 с.

31. Карпов А. А., Кипяткова И. С. Методология оценивания работы систем автоматического распознавания речи // *Известия вузов. Приборостроение*. 2012. Т. 55, № 11. С. 38–43.

32. Карпов А. А., Кипяткова И. С., Ронжин А. Л. Проектирование речевых интерфейсов для информационно-управляющих систем: учеб. пособие. СПб.: ГУАП, 2012. 75 с.

33. Aliyeva I. G., Gorbunova I. B., Mezentseva S. V., He Unchuan, Chibirev S. V. Creation of a National Electronic Musical Synthesizer with the Timbres of Traditional Musical Instruments of the Peoples of Russia and the World // *Regional Informatics (RI-2022). Anniversary 18th St. Petersburg International Conference. Proceeding of the Conference*. St. Petersburg, 2022, pp. 292–295.

34. Алиева И. Г., Горбунова И. Б. Международный научно-образовательный центр «Музыкально-компьютерные технологии»: инновационные стратегии информационного общества // *Коммуникативные стратегии информационного общества. Труды XIV Междунар. науч.-теоретич. конф.* СПб., 2022. С. 245–251.

References

1. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. *Muzyka, matematika, informatika: grani vzaimodeistviya: monografiya* [Music, Mathematics, Computer Science: Facets of Interaction: Monograph]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2017. 295 p.

2. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 55–64. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.4.055-064>

3. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 104–111. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.3.104-111>

4. Gorbunova I. B. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev. *Laplace em Revista (Sorocaba)*. 2020. Vol. 6, No. S, pp. 2–13. <https://doi.org/10.24115/S2446-622020206Especial940p.2-13>

5. Zubareva N. B. *Muzykal'no-lingvisticheskie universalii: opyt realizatsii "iskusstvometricheskogo" podkhoda: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Musical and Linguistic Universals: Experience in Implementing the "Art-Metric" Approach: Dissertation for the Degree of Dr.Sci. (Arts)]. Perm, 2010. 271 p.

6. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. O matematicheskikh metodakh v issledovanii muzyki i podgotovke muzykantov [On Mathematical Methods in the Study of Music and Training of Musicians]. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2013. No. 1, pp. 264–268.

7. Korsakova I. A. Muzykal'naya informatsiya v kontekste muzykal'noi kommunikatsii [Musical Information in the Context of Musical Communication]. *Dostizheniya vuzovskoi nauki* [Achievements of University Science]. 2013. No. 6, pp. 27–31.

8. Korsakova I. A. *Muzykal'naya kommunikatsiya: genesis i istoriko-kul'turnye transformatsii: dis. ... d-ra kul'turologii* [Musical Communication: Genesis and Historical and Cultural Transformations: Dissertation for the Degree of Dr.Sci. (Culturology)]. Moscow, 2014. 362 p.

9. Minaev E. A. *Muzykal'no-informatsionnoe pole v evolyutsionnykh protsessakh iskusstva: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Musical and Information Field in Evolutionary Processes of Art: Dissertation for the Degree of Dr.Sci. (Arts)]. Moscow, 2000. 475 p.

10. Polozov S. P. O nulevoi emotsional'noi i smyslovoi informativnosti v avangardnoi muzyke [About the Zero-Level Emotional and Semantic Information Capability in Avant-garde Music]. *Avangard, sovremennaya i novaya muzyka: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika: sbornik statei po materialam mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Avant-garde, Contemporary and New Music: Creativity, Performance, Pedagogy: A Compilation of Articles from the International Practical Research Conference]. Perm, 2010, pp. 154–160.

11. Sargsyan M. E. Sintez kiberneticheskikh, filosofskikh podkhodov v osmyslenii protsessa vospriyatiya muzykal'noi informatsii [Synthesis of Cybernetic, Philosophical Approaches in Understanding the Process of Perception of Musical Information]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2010. Materialy IX Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Modern Music Education — 2010. Materials of the 9th International Scientific and Practical Conference]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2011, pp. 137–140.

12. Gorbunova I. B., Alieva I. G. Musical Creativity of Oral Tradition: to the Problem of Conservation of Intangible Cultural Heritage. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. 2017. No. 6, pp. 314–318. (In Russ.)

13. Alieva I. G., Gorbunova I. B. The Use of the Fuzzy Approach in the Study of the Patterns of Organization and Perception of Musical Text and Musical Computer Technologies. *Regional Informatics and Information Security: Collection of Proceedings of the St. Petersburg Interregional Conference "Information Security of Russian Regions" and St. Petersburg International Conference "Regional Informatics"*. St. Petersburg, 2022. Issue 11, pp. 281–285. (In Russ.)

14. Alieva I. G., Gorbunova I. B. About Unclear Methods of Analysis of Pitch in Music. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. 2017. No. 3, pp. 171–174. (In Russ.)

15. Alieva I. G., Gorbunova I. B. Music, Mathematics, Computer Science: Semantic and Technological Problems of Interaction. *Regional Informatics and Information Security: Collection of Proceedings of the St. Petersburg Interregional Conference "Information Security of Russian Regions" and St. Petersburg International Conference "Regional Informatics"*. St. Petersburg, 2020. Issue 8, pp. 302–304.

16. Budanov V. G. Transdistsiplinarnoe obrazovanie, tekhnologii i printsipy sinergetiki [Transdisciplinary Education, Technologies and Principles of Synergetics]. *Sinergeticheskaya*

paradigma: Mnogoobrazie poiskov i podkhodov [Synergetic Paradigm: Variety of Searches and Approaches]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2000, pp. 285–305.

17. Budanov V. G. Evolyutsiya distsiplinarnogo znaniya kak protsess mezhdistsiplinarnogo soglasovaniya [Evolution of Disciplinary Knowledge as a Process of Interdisciplinary Coordination]. *Sinergeticheskaya paradigma. Chelovek i obshchestvo v usloviyakh nestabil'nosti* [Synergetic Paradigm. Man and Society in Conditions of Instability]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2003, pp. 331–340.

18. Kiyashchenko L. P. Sinergetika slozhnostnosti i transinstitutsional'naya matritsa innovatiki [Synergetics of Complexity and the Transinstitutional Matrix of Innovation]. *Sinergeticheskaya paradigma: Sinergetika innovatsionnoi slozhnosti* [Synergetic Paradigm: Synergetics of Innovative Complexity]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2011, pp. 114–126.

19. Zhurova E. B. Sinergeticheskii podkhod v issledovanii muzykal'nogo iskusstva barokko na primere prezentatsii monografii “Smyslovye miry muzyki Ioganna Sebast'yana Bakha” [Synergetic Approach to the Study of Baroque Musical Art Using the Example of the Presentation of the Monograph “The Meaningful Worlds of the Music of Johann Sebastian Bach”]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2021: tvorchestvo, nauka, tekhnologii: materialy XX Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Contemporary Musical Education — 2021: Creative Work, Research and Technology: Materials of the 20th International Research and Practical Conference]. St. Petersburg, 2023, pp. 237–244.

20. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Trans-disciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena: Probability Theory and its Application to Musical Theory and Practice. *Art Criticism*. 2023. No. 4, pp. 17–32. (In Russ.)

21. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Zonal Theory of Musical Time and the Trans-Disciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 8–22. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.008-022>

22. Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Universum*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 8–22. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.008-022>

23. Viladot L., Hilton C., Casals A., et al. The Integration of Music and Mathematics Education in Catalonia and England: Perspectives on Theory and Practice. *Music Education Research*. 2018. Vol. 20, No. 1, pp. 71–82. <https://doi.org/10.1080/14613808.2017.1290595>

24. Pigott T. D., Polanin J. R. Methodological Guidance Paper: High-Quality Meta-Analysis in a Systematic Review. *Review of Educational Research*. 2019. Vol. 90, No. 1, pp. 24–46. <https://doi.org/10.3102/0034654319877153>

25. Tymoczko D. Hierarchical Set Theory. *Journal of Mathematics and Music*. 2022. Vol. 17, Issue 2, pp. 282–290. <https://doi.org/10.1080/17459737.2021.2008035>

26. Gorbunova I. B., Alieva I. G. Concerning the Project of Intellectual System of Cataloguing and Analysing of the World's Peoples Music. *Society: Philosophy, History, Culture*. 2016. No. 9, pp. 105–108. (In Russ.)

27. Aliyeva I. G., Gorbunova I. B. The Intonational System of Azerbaijani Modes: A Study with the Use of Computer Technologies. *ICONI*. 2022. No. 1, pp. 79–91. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.079-091>

28. Aliyeva I. G., Gorbunova I. B. Rossiya-Azerbaidzhan: k probleme sokhraneniya nematerial'nogo kul'turnogo naslediya i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii [Russia-Azerbaijan: to the Problem of Preserving Intangible Cultural Heritage and Musical Computer Technologies]. *Filosofiya obrazovaniya i dialog pokolenii: Sbornik nauchnykh trudov XXIX*

Mezhdunarodnoi konferentsii “Rebenok v sovremennom mire. Dialog pokolenii” [Philosophy of Education and Dialogue of Generations: Collection of Scientific Papers of the 29th International Conference “Child in the Modern World. Dialogue of Generations”]. St. Petersburg, 2023, pp. 426–433.

29. Karpov A. A. *Audiovizual'nye rechevye interfeisy v assistivnykh informatsionnykh tekhnologiyakh: dis. ... d-ra tekhnicheskikh nauk [Audiovisual Speech Interfaces in Assistive Information Technologies: Dissertation for the Degree of Dr.Sci. (Technics)]. St. Petersburg, 2013. 325 p.*

30. Karpov A. A. *Modeli i programmaya realizatsiya raspoznavaniya russkoi rechi na osnove morfemnogo analiza: avtoref. dis. ... kand. tekhnicheskikh nauk [Models and Software Implementation of Russian Speech Recognition Based on Morphemic Analysis: Thesis of Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Technics)]. St. Petersburg, 2007. 18 p.*

31. Karpov A. A., Kipyatkova I. S. *Metodologiya otsenivaniya raboty sistem avtomaticheskogo raspoznavaniya rechi [Methodology for Assessing the Performance of Automatic Speech Recognition Systems]. Izvestiya vuzov. Priborostroenie = Journal of Instrument Engineering. 2012. Vol. 55, No. 11, pp. 38–43.*

32. Karpov A. A., Kipyatkova I. S., Ronzhin A. L. *Proektirovanie rechevykh interfeisov dlya informatsionno-upravlyayushchikh sistem: uchebnoe posobie [Designing Speech Interfaces for Information Management Systems: A Tutorial]. St. Petersburg: GUAP, 2012. 75 p.*

33. Alieva I. G., Gorbunova I. B., Mezentseva S. V., He Unchuan, Chibirev S. V. *Creation of a National Electronic Musical Synthesizer with the Timbres of Traditional Musical Instruments of the Peoples of Russia and the World. Regional Informatics (RI-2022). Anniversary 18th St. Petersburg International Conference. Proceeding of the Conference. St. Petersburg, 2022, pp. 292–295.*

34. Alieva I. G., Gorbunova I. B. *International Research and Educational Centre “Musical Computer Technologies”: Innovative Strategies of the Information Society. Communication Strategies of the Information Society: Proceedings of the 14th International Scientific-Theoretical Conference, November 17–18, 2022. St. Petersburg, 2022, pp. 245–251. (In Russ.)*

Информация об авторах:

И. Б. Горбунова — доктор педагогических наук, главный научный сотрудник научно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры цифрового образования.

М. С. Заливадный — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник.

Information about the authors:

Irina B. Gorbunova — Dr.Sci. (Pedagogy), Chief Researcher of the Scholarly-Methodological Laboratory of Musical Computer Technologies, Professor at the Department of Digital Education.

Mikhail S. Zalivadny — Cand.Sci. (Arts), Senior Research Associate.

Поступила в редакцию / Received: 04.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.06.2024

Принята к публикации / Accepted: 26.06.2024

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Research article

UDC 791.43 + 78.01

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.200-210>

EDN: VJQJUR



Film Music and the Director's Aesthetics: Concerning the Methodology of Film Text Analysis*

Yulia V. Mikheeva

*Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov,
Moscow, Russian Federation,
julmikheeva@gmail.com[✉], <https://orcid.org/0000-0003-0788-3742>*

Abstract. The article raises the question of the necessity of applying special and individualized approaches in analyzing the music of author's cinematography. The traditionally basic trend of research of cinema music centers around functionally semantic analysis of cinematic works. However, in the movies of author-directors, music is frequently included in the polysemantic artistic space of a cinematic text in the broad sense of this concept as the assemblage of the text (the storyline narrative), the context, the subtext, the intertext, and the metatext of the cinema product. As a rule, analysis of the music of the author's film is inseparable from the visual images and peculiarities of the other elements of the phonogram (speech, noises, sound effects, silence). In this context, the following concepts require demarcation: "film music," "music of the film" and "the audiovisual solution of film." The suggested approach, based on the principles of film director's aesthetics, is expounded on the example of analysis of Robert Bresson's film *Une femme douce* (*A Gentle Woman*). The movie is of special interest due to the fact that in it Bresson's general ideas regarding the use of sound, including music, in film, are manifested to the fullest degree, including declarative utterances from the screen. In the case of Bresson, the principles of phenomenological aesthetics manifested in the director's works, especially those from his mature periods, are of foundational significance. However, the general approaches towards analysis of music in author's cinematography suggested in the present article may be extrapolated

* The article was prepared for the International Scholarship Conference "Music Scholarship in the 21st Century: Paths and Searches," held at the Gnesin Russian Academy of Music on October 14–17, 2014 with the financial support of the Russian Humanitarian Scholarly Foundation (RHSF), project No. 14-04-00206.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Yulia V. Mikheeva, 2024

and applied in the research of the works of film directors who created cinema works on the basis of other and most diverse aesthetic principles.

Keywords: film music, audiovisual solution of a film, screen image, cinematic aesthetics, Robert Bresson, Feodor Dostoyevsky, screen adaptations of the novelette *Une femme douce* (*A Gentle Woman*)

For citation: Mikheeva Yu. V. Film Music and the Director's Aesthetics: Concerning the Methodology of Film Text Analysis. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 200–210. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.200-210>

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

Музыка фильма и эстетика режиссёра: к методологии анализа кинотекстов**

Юлия Всеволодовна Михеева

*Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова,
г. Москва, Российская Федерация,
julmikheeva@gmail.com[✉], <https://orcid.org/0000-0003-0788-3742>*

Аннотация. В статье поднимается вопрос о необходимости применения специальных и индивидуализированных подходов в анализе музыки авторского кинематографа. Традиционно основное направление исследования киномузыки сводится к функционально-семантическому анализу кинопроизведений. Однако в картинах режиссёров-авторов музыка часто включается в полисемантическое художественное пространство кинотекста в широком смысле этого понятия как совокупности текста (сюжетный нарратив), контекста, подтекста, интертекста, метатекста кинопроизведения. Как правило, анализ музыки авторского фильма неотделим от визуальных образов и особенностей других элементов фонограммы (речь, шумы, звуковые эффекты, тишина). В этом контексте требуют разграничения понятия «киномузыка», «музыка фильма», «аудиовизуальное решение фильма». Предлагаемый подход, базирующийся на принципах режиссёрской эстетики, излагается на примере анализа музыки фильма Робера Брессона «Кроткая» (*Une femme douce*, 1969). Картина представляет особый интерес тем, что в ней в полной мере, вплоть до декларативных высказываний с экрана, воплощены общие идеи Брессона относительно использования

** Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 14–17 октября 2014 года при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 14-04-00206.

в кинофильме звука, в том числе музыки. В случае Брессона основополагающее значение имеют принципы феноменологической эстетики, воплощённые в творчестве режиссёра, особенно зрелого и позднего периодов. Однако общие подходы к анализу музыки в авторском кинематографе, предлагаемые в данной статье, могут быть экстраполированы и применены в исследовании творчества режиссёров, создававших кинопроизведения на основе других и самых различных эстетических принципов.

Ключевые слова: музыка фильма, аудиовизуальное решение фильма, экранный образ, киноэстетика, Робер Брессон, Фёдор Достоевский, экранизации повести «Кроткая»

Для цитирования: Михеева Ю. В. Музыка фильма и эстетика режиссёра: к методологии анализа кинотекстов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 200–210. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.200-210>

Cinema Music as a Concept: Nuances of the Terminology and Methodology of Analysis

When beginning a conversation about music for cinematography, it is necessary to resolve the concept of film music in the strict sense of the word, it should have been termed as original music created by a composer particular for any film as well as an assemblage of composer's works created for the cinematograph (for example, "Alfred Schnittke's film music"). However, the opinion is also widespread that all music sounding from out of the screen is film music. We can also find the identification of the concepts of "movie music" and "soundtrack," which is not quite correct, since a soundtrack may include not only the authorial music score, but also quoted classical and modern music, and even dialogs and sound effects. And still, if we highlight particularly the music of the film, the question arises about the correlation in it of authorial and quoted musical material. Can J. S. Bach's *Chorale Prelude in F minor*, used in motion pictures on frequent occasions, be called movie music? It seems that in such cases what is meant here is the diegetic or the non-diegetic *musical quotation* as an element of the author's sound-related solution to a movie episode. Thereby, upon

the examination of a cinematograph, especially the author's kind, which we will discuss further on, it would be more preferable to use the term of "music of the film," which presumes an individual approach to the cinema text and makes it possible to include in the sphere of analysis both original music composed especially for the film and non-original musical fragments (musical quotations).

The second element which must be finalized is that of methodology. Let us remind ourselves that the various aspects of existence of music in the cinematographic space were researched beginning with the era of the silent film. Cinema and music researchers, philosophers, philologists, culturologists have written a large number of interesting texts on this subject, which has not lost its relevance and demand in the discourse of art studies, especially in musicology. [1–7] The rise of interest in the specificity of interaction of music and the screen arts are enhanced by the new reality of the digital era, which has already exerted a significant amount of influence not only on technology, but also on the creative process of building the phonosphere of the film (multichannel sound formats, immersive sound, etc.). But if we glance with a certain amount

of detachment at works dealing with the music of the cinema, we could observe that for the most part they are devoted to two mutually connected questions: *what* is the music in the film doing (that is, what are the meanings of joining together musical sound with the visual element, the functioning of in-frame and off-screen music) and *how* music is doing this (i.e., the forms and means of formation of these meanings). Thereby, the main direction of research of movie music is narrowed to the functional-semantic analysis of the cinematic texts.

However, with the development of the artistic language of the cinema art and, especially, with the appearance of authorial cinematograph,¹ another question arose before the researcher of the musical component: *why is it* that in the film the musical sound is used *particularly in such a particular way*? And this cannot be solved only within the film; it inevitably outgrows the sphere of cinematographic diegesis, spreading into the sphere of the author's world, context and spirit of the time. The researcher is confronted with the problem of understanding the film director's aesthetics, his type of personality (and not only its artistic side), which ultimately is what determines the place and the significance of music in his films.

Representatives of authorial cinema, as a rule, have a meticulously careful attitude toward sound, including the music for their films. But if the *sound* component of the movie presents the sphere

of the sound team's professional responsibility, then the *sonic* side presents the expression of the director's personal voice. The characteristic features of the integrated music, speech, transformed noises, and distorted sounds, and the distribution of intonational accents or semantic pauses may assist, first of all, in the comprehension of the director's aesthetics, world view and world feeling — and only then in becoming a part of the theoretical interpretation of the concrete cinematic text, which in this case is comprehended by extension, as an assemblage of evident and presumed meanings expressed in audiovisual images. Thereby, music in the author's cinema is included in the artistic space in which a *polysemantic cinema* text is created, i.e., the text (screen narrative), subtext, context, intertext and metatext of dynamically developing and interacting images onscreen and off-screen (i.e., associative and intelligible) images.

Undoubtedly, in the authorial cinematograph the aesthetics and world vision of each director is unique. And still, we presume, in the artistic thinking of outstanding masters we can highlight foundational principles, aesthetic bases, which not only assist in the interpretation of a separate cinematic text and the work of a separate artist, but also provide the possibility of tracing their influence on the cinematic works of other directors (at times, quite remote from the authorial

¹ The terminological interpretation of the expression “author's cinema” presents a topic for discussion (see: Andreyev A. I. Auteurism, art house i art-cinema. Istoki ponyatya “avtorskoye kino” v zarubezhnoi kinovedcheskoi traditsii [Auteurism, Art House and Art Cinema. Sources of the Concept of “Author's Cinema” in the Foreign Traditions of Cinema Studies]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Studies Notes]. 2013. No. 102–103, pp. 168–194). In the present article “author's cinema” is understood as the director's work with brightly expressed aesthetical principles and individual artistic style.

movie). Through the understanding of the musical-sonic side of the films, it is possible to acquire a fuller perception, for example, of the transcendental element of Andrei Tarkovsky's artistic language, Kira Muratova's play irony, Sergei Solovyov's, etc. In this case, there is a wish to show how the music of the film becomes an important element of the phenomenological aesthetics of French director Robert Bresson and what can be achieved by such a type of analysis for the understanding of the interaction between music and the cinematograph.

The Aesthetics of Robert Bresson's Cinematic Sound

Robert Bresson (1901–1999) is not easy to comprehend particularly in his seeming simplicity; after all, his name has become for a long time the synonym of the asceticism of the artistic language in the cinematograph. His style has been called “spiritual” [8, p. 190] and even “transcendental.” [9, p. 187] Film studies of Bresson's cinematography, undoubtedly, overcome his “seeming simplicity” and penetrate into the thin layers of artistic created by the director and hidden from the superficial glance. Researcher of the French cinema Vladimir Vinogradov writes about Bresson: “The director's methodology, the circle of the issues that were of interest to him had always been situated away the mainstream influences. He was rather characterized by the image of a hermit who was solving substantial matters and not aspiring to be comprehensible or widely known. His perception of this art differed from the established. Espousing other expressive techniques, at times opposite of the traditional ones, Bresson considered that the essence of new art consists not of external effectiveness or entertainment, but in the disclosure

of the nature of things and events.” [10, p. 209] It is particularly the “disclosure of the nature of things” that forms the semantic center of Bresson's aesthetics, a kind of response to the call of Edmund Husserl, the founder of philosophic phenomenology: “To the things themselves!”

It must be noted that the researchers of Bresson's heritage concentrate most of their attention on the analysis of the visual side of the cinema form, as well as the creative postulates, attractive in their philosophical aphoristic character (and, once again, their austerity), of the producer himself in his *Notes on Cinematography*. The sound aspect of Bresson's movies, if it is noticed at all, only “by peripheral vision.” In this case, this does not comprise a reproach, but, on the contrary, — the acceptance of the fact of knowledge and vision on the part of cinema theoreticians of the inseparable unity of the audiovisual space of films. All the professionals in the sphere of cinema understand quite well that the research of music as a component of the reality of the film detached from the film is not a misunderstanding of the specificity of the cinematograph, but merely an indispensable procedure of abstraction within the process of theoretic interpretation and the understanding of the composition. But it is particularly this abstracted “taking out” of the music from the film that the researchers try to avoid, thereby saving themselves from the critical attacks from both musicologists and cinema theorists.

This is how, for example, Bresson's attitude towards music is expressed by one of the well-known researchers of his work, Paul Schreider: “Perceiving sharply the possibilities of music, Bresson does not use it at all while demonstrating everyday

realities, limiting himself to the vision of synthesized ‘documental’ sounds. Any music artificially brought into everyday realities, would turn out to be a ‘screen,’ each musical fragment brings in a certain interpretation of an episode.” [9, p. 189] At the moment, having a perception of the director’s work as a unified entity (unlike Schreider, who wrote his work in the early 1970s, while Bresson’s last film was made by him in 1983), it is possible to agree with this assertion as with a general intension. But after having read the chapter “The Soundtrack” of Schneider’s text, it also becomes possible to form the opinion that Bresson did not use music in his films at all. All the more so, because the director back in the 1950s gave himself an inner suggestion fixated in his *Notes on Cinematography*: “Without musical accompaniment, without any assistance or support. Without any music whatsoever (except, of course, that music which is played on visible instruments).” [11, p. 12]

Nonetheless, there is quite enough music (both on-screen and off-screen) in Bresson’s film, especially in the first films, where the producer collaborated closely with composer Jean-Jacques Grunewald (*Les anges de péché* [*Angels of Sin*] 1943; *Les dames de Bois de Boulogne* [*Ladies of the Bois de Boulogne*], 1945; *Journal d’un cure de campagne* [*Diary of a Country Priest*], 1951). And in the film *Quatre nuits d’un rêveur* [*Four Nights of a Dreamer*] (1971) we even see a few explicitly put-in “concert” scene with guitar music (their role in the film is a topic for a separate discussion). The truth is that Besson gradually eliminates the musical sound from his films — but this happens not in a purely mechanical way, but through a complex process of “crystallization” of the director’s artistic style, which is expressed in carrying out

a kind of phenomenological reduction of the movie material. Bresson’s attitude towards sound in the mature and late periods of his work is expressed by his utterance: “If it is possible to replace a film shot with one or several sounds, this should be done without any faltering.” [12, p. 244]

The Significance of Music in the Phonosphere of Robert Bresson’s film *Une femme douce* [*A Gentle Woman*]

Due to the limited character of the space of the utterance, I wish to cite only one example of Besson’s use of music in his film *Une femme douce* (*A Gentle Woman*, 1969). The fact of the matter is that this film is not merely one of the film adaptations of Feodor Dostoyevsky’s novelettes — in this role the film has come into the view of researchers numerous times. Thus, Ilya Popov writes: “Bresson in his film concentrates on the depiction of the problem of the impossibility of full-fledged communication between spouses and, more broadly, between man and woman, and, unlike the transcendent solution of this problem on the part of Dostoyevsky, the director leaves the dramatic conflict between the spouses unsolved...” [13, p. 131] Kirill Rodin also accentuates in Bresson’s approach the motive of uncertainty, in particular, related to the reasons of the heroine’s suicide, concluding: “Bresson preserved the bitter feeling of perplexed pity for the viewer.” [14, p. 202] Generally, concurring with the cited interpretations, it must be stated that the music, left outside the framework of analyses in the quoted articles, plays no small role in manifesting the director’s conception. Moreover, in the context of the subject matter of the present text, the film *Une femme douce* (*A Gentle Woman*) is of special interest by the fact that

Bresson's general ideas and perspectives on the specificity of the use of sound and music in cinema are manifested to the fullest degree (up to the declarative utterances from the screen).

In the perspective of Bresson's aesthetic principles, Bresson's music cannot be examined merely as a composite part (or element) of the screen image of the storyline — music particularly embodies (or is generated by) the visual image itself and the dramaturgical situation. It becomes tantamount to the voice of the model (as Bresson dubbed his actors), but not in the sense of an informationally laden utterance, but as a way of manifesting of one's being in the world. This transformation of the essence of music of a film follows especially clearly upon comparative analysis of the literary basis and the on-screen manifestation of the storyline.

The action of the novelette is transferred to a setting that is contemporary for the director, to France in the 1960s. As we remember, the main protagonist finds the body of his young wife, who threw herself out of the window, and during the course of the next several hours “speaks out” all of his life with her (Dostoyevsky has a subtitle “A Fantastic Story,” which means, according to the writer's explanation, the highest intelligible reality of what occurs).

The “talking through” of Dostoyevsky's protagonist is significantly reduced in the film. But even the rare verbal comments of the characters are bereft of any kind of actor's expressivity (unlike the main protagonist's passionate monologue in the novelette), which fully

meets the director's aesthetic principles. Moreover, in this film Bresson, possibly, the only time in his cinematic work, makes use of in-frame space and time, in order to expound directly his own programmatic ideas about the use of voice and speech in film, putting them into the heroine's mouth. For this end, Bresson creates an interesting type of extension of Dostoyevsky's primary material. In the Russian writer's novelette, we read: “I told the bride that there would be no theater, however, I allowed the theater to be attended once a month, and in a decent manner, in the armchairs. We went together, we were there three times, having watched *The Pursuit of Happiness* and *Singing Birds*, it seems. (Oh, I don't care, I don't care!) We went there maintaining silence and returned home in silence. Why, why did we start maintaining silence with each other from the very beginning?”² In Bresson's film, the main protagonist first promises the bride that he would take her to the movies, and only rarely to the theater, because of the expensive prices of the tickets. The phrase: “Why did we start maintaining silence with each other from the very beginning?” (spoken in the presence of the lady-housekeeper, generally, into emptiness) — is pronounced by him particularly prior to his going to the cinema. The pair watches a pseudo-historical “costume” film, in complete silence (this forms yet another message of Bresson: “No historical films whatsoever, these ‘theaters’ and ‘masquerades.’” [11, p. 40]). A little while later, we already see them in a theater, at a performance of the play *Hamlet* (there is no mention of *Hamlet*

² Dostoyevsky F. M. Krotkaya [The Gentle Woman]. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 t.* [Complete Compilation of Works in 30 Vols]. Leningrad: Nauka, 1982. Vol. 24. P. 15.

in Dostoyevsky's novelette). Bresson gives a considerable amount of screen time to the presentation of the theatrical production, and particularly, as long as the scene of Hamlet's duel scene with Laertes lasts. After the performance, the Gentle Woman returns home, without undressing, goes to the living room, takes a volume of Shakespeare from the shelf and reads aloud³: "I knew it. They missed it so they could scream. This is what Hamlet advised the actors: 'Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, with a light tongue: but if you start shouting, as many of your players do, then I would be equally pleased if the town-crier spoke my lines.'" (It is clear that what is meant here is not the duel scene, but the earlier episode of Hamlet's conversation with the strolling actors). Thereby, Bresson, by means of double mediation (Shakespeare's text and the model in the film) transmits from the screen his negative attitude towards "theatricality" and "actors' affected behavior" in cinema, contrasting it with the natural behavior of a model — he writes about this numerous times, insistently in his *Notes*: "The model. A voice combined with physical action, stemming from equally sounding syllables, sounds *automatically* with deviations and modulations intrinsic to his true nature [the author's italics. — *Yu. M.*]." [Ibid, p. 15]

In this sense, it is important to accentuate how Bresson chose his "models": (not actors, who, in the director's opinion, brought in theatrical artificiality of gestures and intonations, alien to the cinema) for his

films: "Her voice draws for me her mouth, eyes, and face, creates for me her integral portrait, outward and inward, better than if she herself were in front of me. The best sight reading is achieved only by the ear." [Ibid, p. 10] This is particularly why the director preferred auditing the candidates for the role by phone, rather than meeting with them in person. In summary, Bresson needed a model — but not as a soulless mannequin, but in the opposite meaning, as a unique personality, with the entire "set" of expressive means intrinsic to it, of which the most important and defining was the voice. According to the director's thought, the voice was "the soul created by the body." [Ibid, p. 23] (We could remind ourselves of the phrase ascribed to Socrates: "Speak, so I can see you.") And it is not by chance that Bresson never hired his models a second time, having preserved on the cinema screen the uniqueness of the model, its "mysterious visibility" — and the uniqueness of the viewer's "meeting" with it.

In *Une femme douce* [*The Gentle Woman*] there is a transfer of the meaning of the sound expression — to the signification of listening and hearing (a trans-sonar understanding). And here we approach the music of the film. In Dostoyevsky's novelette there is no mention at all of any role of music in the heroine's life. Unlike that, in the film the heroine has two passions — books and gramophone records. Music sounding from out of a record player becomes her means of "speaking-in-silence." Several times the Gentle Woman attempts to set up a true

³ In a film by another director, the scene would demonstrate incredibility, but here yet another one of Bresson's programmatic attitudes towards models marginally visualized: "Speak, as if you spoke to yourselves. A monologue instead of a dialogue." [11, p. 28]

inner connection — an understanding with her husband by means of music sounding on a gramophone record. Moreover, at first, there is the sound of a record playing rock-and-roll, the Gentle Woman quickly changes it in her husband's presence; in one case — for a record playing Mozart's music, and in another case — Henry Purcell. However, the hearing-understanding does not occur between them. (The listening to the music would be identical to the husband hearing his wife.) When after a certain period of time the main protagonist finally hears the voice of his wife, humming a tune (at first, the viewer does not hear anything, and then he recognizes the already familiar melody by Purcell), he asks the housekeeper in wonderment, mixed with terror: "What, does she sing?!" — "Sometimes she sings, when you are not at home." — "In my house?! Did she fully forget that I exist?"

It must be noticed that in Dostoyevsky's novelette, the woman's singing in the work's final section also makes the strongest impression on the protagonist-narrator (he even rushes out of the house in bewilderment). The writer dedicates a rather fair share of very emotional lines to describing the character of this final singing. Dostoyevsky writes about the gradual change of the character of the heroine's singing (she was singing some rather simple romance songs) during the course of her married life: her voice gradually changed from a rather strong, sonorous and healthy to being "poor" and "unhealthy." On the other hand, in the film, the heroine gives her "healthy" voice to the music on the gramophone record and presents herself in her singing as already "sickly-to-death." The song of the Gentle Woman becomes for her husband an existential event: for the very first time he hears her and perceives her as a personality, but already as one not belonging

to him, separate from him, which has forgotten him. And, as it becomes understandable, in this instance, musicological analysis gives way to a hermeneutic feeling, an aesthetic experience and understanding of an artistic experience, *careful listening*, an immersion into the artistic space created by the director. After all, it is particularly about the film *Une femme douce* [*The Gentle Woman*] that Bresson said: "I consider it that sounds are more important in the creation of a new world than sight. I feel myself a musician more than an artist." [12, p. 251]

Conclusion

Let summarize the attempted reflections about music and its connection with the aesthetics of the film director in the following theses.

1. It is important to separate the concepts of "film music," "music for film," and "the audiovisual solution in a film."

2. The role of music in an author's film cannot be understood in full when separated from the director's general aesthetic principles, as well as from all the sound phenomena integrated in the film (speech, noises, sound backgrounds); in such cases musicological analysis plays an auxiliary role.

3. The "extraction" of music from a film for the sake of carrying out musicological analysis is possible only as a necessary stage of theoretical abstraction. For the creation of a full-fledged theoretical model of the composition, the music must be "returned" to the multilevel cinematic text of the film.

4. Music for authorial films cannot be examined only from the position of its already well-known significations and functions, since when connected to a film scene, the music can not only change the film shot, but can also change itself.

5. Non-diegetic music in authorial cinema is not only and not so much an interpretation or a background of the visual element, but it becomes, first of all, the means of the director's artistic manifestation, his attitude towards the action on screen, which in its turn depicts his aesthetical views and principles.

References

1. Shak T. F. *Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the Structure of the Media Text. Based on the Material of Art and Animated Films]. St. Petersburg: Lan: Planeta muzyki, 2017. 384 p.
2. Shak T. F. About Timbre Techniques in Film Music V. Ovchinnikov. *KANT: Social Sciences & Humanities*. 2024. No. 1, pp. 120–126. (In Russ.) <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2024-17.13>
3. Kononenko N. Fil'm kak instrument muzykal'nogo mifotvorchestva. K istorii “muzykalistskogo” podkhoda v issledovaniyakh kinoiskusstva [Film as an Instrument of Musical Myth-making. To the History of “Musicalisme” in Film Studies]. *Starye i novye media: formy, podkhody, tendentsii XXI veka* [Old and New Media: Forms, Approaches, Trends of the 21st Century]. Moscow: Izdatel'skie resheniya, 2019, pp. 264–286.
4. Kononenko N. G. The Irony of Music Eventfulness in *The Butterfly Hunt* by O. Iosseliani. *Art & Culture Studies*. 2022. No. 4, pp. 428–457. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-428-457>
5. Egorova T. K. Composers of the “Sixties” and Cinema: Results. *Musicology*. 2022. No. 3, pp. 12–22. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.3.2022.1239>
6. Miroshkina A. F. A. Schnittke's Film Music: Aspects of a Comprehensive Analysis. *International Research Journal*. 2023. No. 1. (In Russ.) <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.127.102>
7. Komarova A. A. Musical Quotation as a Semantic Factor in the Cinematic Texts of the 20th and 21st Centuries (by the Example of Johannes Brahms' Rhapsody opus 79 No. 2). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 45–54. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.045-054>
8. Sontag S. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson. *Against Interpretation and Other Essays*. Moscow: Ad Marginem Press, 2014, pp. 190–208. (In Russ.)
9. Schreder P. Transtsendental'nyi stil' v kino: Odzu, Bresson, Dreier (per. N. Tsyrukun) [Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer (trans. by N. Tsyrukun)]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes]. 1996/97. No. 32, pp. 182–200.
10. Vinogradov V. V. *Stilevye napravleniya frantsuzskogo kinematografa* [Stylistic Directions of French Cinema]. Moscow: Kanon-plyus, 2010. 384 p.
11. Bresson R. Notes on Cinema. *Robert Bresson. Materialy k retrospektive fil'mov. Dekabr' 1994* [Robert Bresson. Materials for the Film Retrospective. December 1994]. Moscow: Muzei kino, 1994, pp. 6–43.
12. *Bresson o Bressone* [Bresson about Bresson]. Trans. S. Kozin. Moscow: Rosebud Publishing, 2017. 336 p.
13. Popov I. V. Interpretation Specifics of the Plot-Driven Imagery of Works from Russian Literature of the 19th Century in Robert Bresson's Cinematographic Work. *Human. Culture. Education*. 2021. No. 4, pp. 126–139. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2021-4-126>
14. Rodin K. A. *A Gentle Woman* by Robert Bresson. *ИПАЭНМА. Journal of Visual Semiotics*. 2022. No. 2, pp. 190–202. (In Russ.) <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2022-2-190-202>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. СПб.: Лань: Планета музыки, 2017. 384 с.
2. Шак Т. Ф. О тембровых приёмах в киномузыке В. Овчинникова // Kant: Social Sciences & Humanities. 2024. № 1. С. 120–126. <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2024-17.13>
3. Кононенко Н. Г. Фильм как инструмент музыкального мифотворчества. К истории «музыкалистского» подхода в исследованиях киноискусства // Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XXI века. М.: Издательские решения, 2019. С. 264–286.
4. Кононенко Н. Г. Ирония музыкальной событийности в «Охоте на бабочек» О. Иоселиани // Художественная культура. 2022. С. 428–457. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-428-457>
5. Егорова Т. К. Композиторы-«шестидесятники» и кинематограф: итоги // Музыковедение. 2022. № 3. С. 12–22. <https://doi.org/10.25791/musicology.3.2022.1239>
6. Мирошкина А. Ф. Киномузыка А. Шнитке: аспекты комплексного анализа // Международный научно-исследовательский журнал. 2023. № 1. <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.127.102>
7. Комарова А. А. Музыкальная цитата как смыслообразующий фактор в кинотекстах XX–XXI веков (на примере Рапсодии ор. 79 № 2 И. Брамса) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 45–54. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.045-054>
8. Сонтаг С. Духовный стиль фильмов Робера Брессона // Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 190–208.
9. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер (пер. Н. Цыркун) // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 182–200.
10. Виноградов В. В. Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон-плюс, 2010. 384 с.
11. Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 6–43.
12. Брессон о Брессоне / пер. С. Козина. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
13. Попов И. В. Особенности интерпретации сюжетно-образного ряда произведений русской литературы XIX века в творчестве Робера Брессона // Человек. Культура. Образование. 2021. № 4. С. 126–139. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2021-4-126>
14. Родин К. А. «Кроткая» Робера Брессона // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2022. № 2. С. 190–202. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2022-2-190-202>

Information about the author:

Yulia V. Mikheeva — Dr.Sci. (Arts), Cand.Sci. (Philosophy), Professor of the Department of Sound Directing.

Информация об авторе:

Ю. В. Михеева — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры звукорежиссуры.

Received / Поступила в редакцию: 28.05.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 20.06.2024

Accepted / Принята к публикации: 24.06.2024

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

UDC 791.43+78.01

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.211-222>

EDN: ZPXQZM



Synaesthesia of Sergei Parajanov's Works (a Director's Musical and Artistic Consciousness)

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. The article focuses on the possibilities of examining the works of Soviet director Sergei Parajanov in the aspect of synaesthesia — a phenomenon studied by musical psychology, the re-expression of information received through one perceptual channel (such as, for instance, the visual) into information actualized through another channel (such as, for instance, the auditory). Making use of a methodology that incorporates biographical and comparative analysis, interpretation and intertextuality, the author aims at drawing the attention of synaesthesia analysts of different types of art towards Parajanov's most representative works: the feature films *The Flower on the Stone*, *The Color of Pomegranates*, *Shadows of the Forgotten Ancestors*, *The Legend of the Suram Fortress*, and *Ashik Kerib*. The system of argumentation of the article is founded on statements by of the director himself as well as materials presented in, Kora Tsereteli's monographic study, Parajanov's scripts for feature and documentary films that have never been released (*Miracle in Odense* based on Hans Christian Andersen's fairy tales, *Intermezzo* based on the short story of the same name by Mykhailo Kotsiubynsky, *Pectoral*, and *The Demon* based on Mikhail Lermontov's poem), as well as the libretto for the unrealized ballet *The Mother*. The author's special focus is on Parajanov's short story *Swan Lake* and the film with the same name by Yuri Ilyenko, based on it. A comparative analysis of the verbal source and its film adaptation reveals how the creators work with the dominant colors — white and black — for both the story and the film. The author of the present study discerns in these particular objects of verbal discourse and screen art a kind of reverberation of the ballet *Swan Lake* by Pyotr Tchaikovsky.

Keywords: Sergei Parajanov, synaesthesia of musical and artistic consciousness, Yuri Ilyenko, *Swan Lake*, Pyotr Tchaikovsky, Virko Baley

For citation: Volkova P. S. Synaesthesia of Sergei Parajanov's Works (a Director's Musical and Artistic Consciousness). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 211–222. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.211-222>

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

Творчество Сергея Параджанова в аспекте синестетичности (к вопросу о музыкально-художественном сознании режиссёра)

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. В статье речь идёт об изучаемом в русле музыкальной психологии феномене, благодаря которому осуществляется перевыражение информации, полученной посредством одного канала восприятия (например, визуального), в информацию, актуализируемую за счёт другого канала восприятия (например, аудиального). Используя методологию, вбирающую в себя биографический метод, метод сравнительного анализа, метод интерпретации и принцип интертекстуальности, автор статьи ставит перед собой цель обратить внимание исследователей, занимающихся вопросами синестетического анализа произведений разных видов искусства, на наиболее репрезентативные с этой точки зрения работы С. Параджанова. В их числе художественные фильмы «Цветок на камне», «Саят-Нова» («Цвет граната»), «Тени забытых предков», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб». Выстраивая систему аргументации, автор статьи опирается как на высказывания самого режиссёра, так и на материалы, представленные в монографическом исследовании К. Цертели. Здесь же в одном ряду стоят написанные С. Параджановым сценарии к художественным и документальным фильмам, которые так никогда и не были сняты («Чудо в Оденсе» по мотивам сказок Г.-Х. Андерсена, *Intermezzo* по одноимённой новелле М. Коцюбинского, «Пектораль», «Демон», задуманный на основе поэмы М. Ю. Лермонтова), а также либретто к неосуществлённому балету «Мать». В центре отдельного внимания автора — новелла С. Параджанова «Лебединое озеро» и созданный на её материале одноимённый фильм Ю. Ильенко. Сравнительный анализ вербального первоисточника и его экранизации позволяет показать, каким образом осуществляется работа с доминантными для обоих произведений цветами — белым и чёрным. Их педалирование в пространстве вербального дискурса и экранного искусства видится автору своего рода эхом балета «Лебединое озеро», музыку к которому написал П. Чайковский.

Ключевые слова: С. Параджанов, синестетичность музыкально-художественного сознания, Ю. Ильенко, «Лебединое озеро», П. Чайковский, В. Балея

Для цитирования: Волкова П. С. Творчество Сергея Параджанова в аспекте синестетичности (к вопросу о музыкально-художественном сознании режиссёра) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 211–222. (На англ. яз.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.211-222>

Introduction

On the pages of one of the magazines that the “Russian Railways” company offers their passengers, actress Lyubov Tolkalina noted that in the modern cultural paradigm, a special role is relayed to references. In the film industry, it is referred to a certain foothold resorted to for the most complete disclosure of the artist’s idea. In other words, references are auxiliary materials designed to give an idea of the future project. They are needed not so much for copying as for illustrating possible concepts that cannot be created without focusing on already existing samples. While answering a question from journalist Polina Sulina about how often she was obliged to incorporate references in her work, Lyubov Tolkalina noted that a reference makes it possible to build one’s own position both in the traditional and in an original way. At the same time, the actress stated, “...there are people who invent references; their genius lies precisely in this. These are the creators of the world, and such was the director Sergei Parajanov... And thus last summer, Serafima Krasnikova¹ and I staged the play *Poem of the Mountain* in Parajanov’s style based on the poem by Marina Tsvetaeva for the Diaghilev Festival. It was an experimental open-air opera in which the vocal ensemble *MUSICAETERNA FOLK*² took part.”³

The musical element, which is an integral component of such a synthetic genre, in which the open-air opera was conceived, was inspired by verbal discourse — Joseph Brodsky’s prose, dedicated to Marina Tsvetaeva’s poetic heritage. As Brodsky wrote, “Time is the source of rhythm. Remember when I said that every single poem is reorganized time? Time speaks to the individual in different voices. Time has its own bass, its own tenor. And it has its own falsetto. If you like, Tsvetaeva is the falsetto of time, a voice that goes beyond the limit.”⁴ According to publicly available information, Dmitry Mazurov⁵ presented himself as the composer and sound designer of the performance. His score is saturated by the voices of the *MUSICAETERNA FOLK* performers and the timbres of wind instruments in combination with “dark” electronics and an accordion.

Unfortunately, Lyubov Tolkalina did not clarify what is it that the “Parajanov style” constitutes, although it would pose a challenge to present a detailed description of the style of the unique director who proved himself gifted in a variety of creative arts — in the present day we know Parajanov the artist, Parajanov the screenwriter, and Parajanov the writer. Moreover, as we perceive it, the theme of Parajanov the “synaesthesis” is still waiting to be discovered. This refers to the attempt

¹ Serafima Krasnikova (b. 1996) — actress, director, and teacher.

² A team of professional researchers and performers of Russian folk music, developing “performance skills in a wide range of song traditions (musical director of the project is Elizaveta Anshina).” See: musicAeterna Folk. URL: <https://musicaeterna.org/ru/participant/musicaeterna-folk/> (accessed: 08.04.2024).

³ Sulina P. Legkoe dykhanie [Light Breathing]. Interview. *Russian Railways. Passenger Magazine*. 2024. February. P. 58.

⁴ Ibid.

⁵ Dmitry Mazurov is a native of Novosibirsk; in 2007–2011 he studied at Murov Novosibirsk Music College (department of Music Theory). A Moscow resident since 2013.

to explore a special “resonant channel that integrates various levels in the musical and artistic consciousness — from the corporeal-perceptual to the highest conceptual.” [1, p. 122]

Defining synaesthesia as a “systemic quality interconnected with various manifestations of creative compositional activity,” Svetlana Loseva writes that “this phenomenon is reflected in the musical styles of various composers,”⁶ and the question is to what extent it is appropriate to discuss musical and artistic consciousness in relation to Parajanov.

Aspects of Parajanov’s musical and artistic consciousness

Such an assumption may be justified by the fact of the musical education young Parajanov received at Music College affiliated with the Tbilisi State Conservatory (where he studied violin and voice). It was none other than Parajanov who considered the interpretation of Tchaikovsky’s image presented in the film by Igor Talankin as being unacceptable.⁷ “...The world that surrounded and influenced poetry... after all, there may be no

poetry as such here”, the master reasoned. “The poet does not sit here, does not suffer, does not jump up at night, does not hit the back of an Empire-style chair for the sake of a laugh... Composers must understand me. Is it really so necessary to knock on a polished armchair, to jump up at night amid thunder, to run barefoot?”⁸

Most illustrative here is the director’s position associated with Ole Lukøje (the character of Hans Christian Andersen’s fairy tale Parajanov wanted to make use of in his unreleased film *Miracle in Odense*), as well. Rejecting both to interpret the familiar plotline and to illustrate it, Parajanov emphasized that his sole task was the following: to show in free improvisation the difference between the “tonalities” of Andersen Parajanov’s fairy tales and to build modulations upon the transition from one of them to another.⁹

Here is a fragment of a letter Parajanov wrote: “If I had Dostoevsky’s talent, I would perform miracles!! But I do not have it. I have another! That of singing songs...”¹⁰ And still one more revelation: “I can turn the material of a song into the material of action, and vice versa...”¹¹. All of this is not

⁶ Loseva S. N. The Creativity of Composers: Synesthetic Problem of Research. *Art and Education*. 2019. No. 2. P. 9. (In Russ.)

⁷ *Tchaikovsky* (1970) directed by I. Talankin. Screenplay by B. Metalnikov, Yu. Nagibin, and I. Talankin. Camerawoman M. Pilikhina. Composer P. I. Tchaikovsky. Cast: Innokenty Smoktunovsky, Evgeny Leonov, Antonina Shuranova, Kirill Lavrov, Alla Demidova, Evgeny Evstigneev, Vladislav Strzhelchik, Bruno Freindlich, Maya Plisetskaya, Liliya Yudina, Nikolai Trofimov, Arkady Trusov. The film was awarded: Best Actor (Innokenty Smoktunovsky) and Jury Award at the San Sebastian International Film Festival (1970); Oscar nomination for Best Foreign Film and Adaptation of Music (1971).

⁸ Speech by Sergei Parajanov in Minsk to the creative and scientific youth of Belarus on December 1, 1971. *Sergei Paradzhanov. Ispoved' [Sergei Parajanov. Confession]*. St. Petersburg: Azbuka, 2001. P. 616.

⁹ For more details on this issue, see: Tsereteli K. Ostrov Paradzhanova [Parajanov Island]. *Sergei Paradzhanov...* P. 15.

¹⁰ Paradzhanov S. Dnevnik uznika (pis'ma iz zony) [Parajanov S. Diary of a Prisoner (Letters from the Zone)]. *Sergei Paradzhanov...* P. 429.

¹¹ Paradzhanov S. Vechnoe dvizhenie [Parajanov S. Perpetual Motion]. *Sergei Paradzhanov...* P. 38.

merely a subjective view of one's own art — as the director's friends recalled, Parajanov, who possessed an undoubted musical talent, could reproduce entire operas from memory, often arranging concerts for his loved ones.

Special attention is merited by the fact that while studying violin and voice, Parajanov also took dance lessons at the College of Choreography affiliated with the Opera House; this made it possible for him to direct the choreography of the dance fragments in his films. Later, while instructing his son, he constantly repeated about the need for self-improvement, which required: 1) reading aloud and 2) going to dances.¹² In this respect, it is appropriate to turn to the script created by Parajanov for his film *Intermezzo*, which appeared “in unison” with the eponymous short story by Kotsiubynsky. According to Tsereteli, the fact that Kotsiubynsky often relied on the possibilities provided by the synthesis of the arts in the case of *Intermezzo*, of painting and music) was very close to Parajanov's worldview.¹³ As for the author of the script himself, as the director admitted, in the framework of the desired synthesis it was important for him to artistically translate the musicality of the *Intermezzo* prose into plastic discourse.¹⁴

Through the plasticity of the human body, Parajanov intended to demonstrate the spiritual recovery of a broken intellectual thinker; this special attitude reveals

the unique philosophy of dance professed by the artist. In other words, it is the corporeal Logos that Parajanov sees as the most optimal for expressing the ideal, the subtlest layer of human existence, and not merely in the case of the designated scenario — spirituality is the formation of meaning that makes “a person involved in something that retains its significance *everywhere* and *always*.” [2, p. 191] The value of the latter is simultaneously recognized in the interaction of spirituality and synaesthesia, as Loseva writes.¹⁵

This is the reason why Vladimir Zhalnin, who was present at the premiere of the open-air opera *Poem of the Mountain*, noted that “the vibrancy of captions of Sergei Parajanov's films” lies, first of all, in “the unusual plasticity of the actors, as the result of the painstaking work by choreographer Olga Tsvetkova”, and also in their “bright clothes made by artist Vadim Tishin from homespun wool — a sacred element of Russian folk costume”?¹⁶

In all likelihood, all this justifies the fact that the project undertaken by Krasnikova and Tolkalina “in the style of Parajanov” was an open-air opera, and this becomes all the more significant, since one of Parajanov's main encounters — that with the mother of his son Svetlana — took place at the Kyiv Opera, while among the director's remaining sketches there are

¹² For more details on the issue, see: Paradzhanov S. Dnevnik uznika (pis'ma iz zony) [Parajanov S. Diary of a Prisoner (Letters from the Zone)]. *Sergei Paradzhanov...* P. 576.

¹³ For more details, see: Paradzhanov S. *Intermezzo* [Parajanov S. *Intermezzo*]. *Sergei Paradzhanov...* P. 183.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ For more details on the issue, see: Loseva S. N. Op. cit., pp. 129–132.

¹⁶ Zhalnin V. Gora gorevala. Na Dyagilevskom festivale pokazali open air operu na tekst Mariny Tsvetaevoi [The Mountain Grieved. The Open Air Opera was Shown at the Diaghilev Festival...]. *Musical Life*. 11.07.2023. URL: <https://muzlifemagazine.ru/gora-gorevala/> (accessed: 08.04.2024).

short stories, drawings, scripts and librettos. Among them is the artistic formal request submitted for the ballet-film *The Mother* dedicated to the 50th anniversary of the Great October Revolution. As the director wrote, “the musical collage will be harmoniously based on: children’s choruses, song and dance folklore material, ditties, dances, and church chants in combination with concrete sounds and noises, such as factory whistles, alarm sirens, bell ringing, police whistles, etc. The finale of the ballet includes the symphonic *Intermezzo* and the apotheosis of harps and bells in combination with vocalizations of coloratura sopranos.”¹⁷ Parajanov fathomed either Rodion Shchedrin or Giya Kancheli to be the composers for the film. The role of the Mother was relegated to either Maya Plisetskaya or Irina Jandieri.

Among the director’s unrealized plans is the film *The Demon*, wherein the image of “deafening grief” created by the director (Tsereteli) is astonishing:

“The next morning the nuns silently entered and immediately left Tamara’s cell.

Everything was silent...

The bells were silent... They went numb.

The burning candles were silent...

They went numb.

There was a silent herd of purple buffaloes that came to the walls of the monastery, toward Tamara’s window...

The leaden sky was silent... Numb...

The nuns silently called each other for help...

Silently the nuns shouted at the buffaloes harnessed to the araba...”¹⁸

In its turn, in the script for the film *Pectoral*¹⁹ Parajanov enriches the viewers’ hearing with the “silence of the Moon,” forcing it simultaneously to record “the scream and the silence in the steppe”, and also helps the audience see the golden sound of the chirping cicadas. It seems that the experience presented was not accidental for the director — in an article published in the magazine *The Art of Cinema*, Parajanov shared his thoughts on the fact if we think exclusively in cinematic categories, this requires us to be prepared for the inevitable primitivization of consciousness. The director emphasized that in order to avoid professional narrowness, he deliberately expanded his circle of contacts, including artists, composers and people of other creative professions. “When you feel that cinema is a synthetic art”, Parajanov testified, “another system of thinking becomes disclosed, other ways of perceiving and reflecting life...”²⁰

It is notable that, when remembering his teacher Igor Savchenko, Parajanov cites the teacher’s words that left an indelible mark on his soul: people who are distinguished by associative thinking, as a rule, quickly burn out. According to the director, it was difficult for him, as it was for his fellow students, to understand the teacher’s thoughts. Therefore, each of them could only spontaneously assume what associative thinking felt like, and only having mastered the profession, they were able to understand that their teacher was talking about the most challenging

¹⁷ Paradzhanov S. Tvorcheskaya zayavka k fil'mu-baletu “Mat” [Parajanov S. Creative Suggestion for the Film-Ballet *Mother*]. *Sergei Paradzhanov...* P. 384.

¹⁸ Paradzhanov S. *Demon* [Parajanov S. *Demon*]. *Sergei Paradzhanov...* P. 268.

¹⁹ Metal neck jewellery piece.

²⁰ Paradzhanov S. Vechnoe dvizhenie [Parajanov S. Perpetual Motion]. *Sergei Paradzhanov...* P. 31.

but at the same time incredibly bright and therefore unforgettable moments of creativity.²¹

Sergei Parajanov.
Swan Lake. The Zone

Recognizing that such recognized masterpieces of the director as *The Flower on the Stone* (1962), *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964), *The Color of Pomegranates* (1968), *The Legend of Suram Fortress* (1984), and *Ashik Kerib* (1988) would provide the richest material for researchers interested in inter-sensory associations, let us turn our attention towards a film much less known to the general public — Parajanov's short story *Swan Lake. The Zone*.²² When Parajanov was already terminally ill, this short story served as a script for the eponymous film directed by the cameraman of *Shadows of Forgotten Ancestors*, Ilyenko. The juxtaposition of verbal and cinematic discourses in a single research context is the result of the following: actualized in both cases, “creativity acts as an existential phenomenon” designed to “tune the ear... to sounding existence, the essence of which only music can reveal most fully.” [3, p. 183]

Significantly, in “the story of a man who broke free but is still not free,”²³ both the author of the short story and the director incorporate only two dominant colors:

white and black. It was partly this opposition that allowed Ilyenko to suggest the title of the short story, adopted by Parajanov; behind it one can guess the confrontation between black and white swans, the characters of Tchaikovsky's ballet *Swan Lake*.²⁴ Perhaps that is why the longing for freedom, which is at the center of the story, is repeatedly contrasted with a free flock of swans proudly soaring in the boundless expanses of heaven and mercilessly shot by the zone guards. At the same time, even the death of the leader who fell behind the barbed wire is perceived to be a blessing: “And then everyone up high — the prisoners, the sentries on the towers, and the controllers — heard the barely perceptible whistle of a falling body appearing in the sky and growing closer as it approached. The whistle ended with a dull thud, almost swallowed up by the fog, somewhere very close, behind barbed wire, behind the fence, *in freedom*, in the steppe.”²⁵

At the same time, in general, the semantic core of Parajanov's text is based on the lexeme “loyalty”, which fully corresponds to the proverbial swan fidelity: according to legend, a swan couple is formed only once, because when the female dies, the male rises up high and falls to the ground like a stone, preferring death to life without his beloved. Moreover, the novella contains frequent parallels that emphasize the unity

²¹ Ibid., pp. 31–32.

²² For more details on this issue, see: Volkova P. S. *Swan Lake* by P. I. Tchaikovsky in the Context of Contemporary Art: Interpretation and Reinterpretation. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 37–43. (In Russ.)

²³ Paradzhanov S. *Lebedinoe ozero. Zona* [Parajanov S. *Swan Lake. Zone*]. *Sergei Paradzhanov...* P. 343.

²⁴ In the short story, Parajanov likens a squirrel to a ballerina that “flew into the air — they [snowflakes — P. V.] fell from the branches... and everything was repeated again... the squirrel fell down, then it swung at the fence... and, like a ballerina on pointe shoes, it ran and stitched with its weightless paws several meters under the barbed wire... and disappeared... there... free...” See: Ibid. P. 346.

²⁵ Ibid., pp. 347–348.

of man and bird — starting his narration with the phrase “The *leader of the swan* flock did not remember such fog over the Donetsk steppe before,”²⁶ Parajanov, after a dozen lines, clarifies: “The *man* had never seen such fog in his life...”²⁷ (my italics. — *P. V.*)

Further, after the description of the flock (“And now the first bird, shining its snow-white chest, flew low just above the ground...”²⁸), the text continues: “The prisoners slipped out of the barracks one after another, all in *white* undershirts and *white* underpants... The fog rose, the zone was smoking... and from tree to tree which were wet, having absorbed the icy moisture of the fog, from tree to tree which were filled with spring intoxicating juices, people in *white* ran and slid — in *white* underpants, in white shirts... barefoot...”²⁹ Similarly, Parajanov draws an analogy between the hiding place of a fugitive inside a hollow statue and a bird’s refuge: “An armful of old packed hay and some rags completely resembled a bed, a nest.”³⁰

In this context, Parajanov’s work with the color white is very attractive. In particular, in addition to the fog, which was “just white snow, through which it was impossible to pass, as if a person was buried in the snow,”³¹ Parajanov writes about fog filled with milky whiteness. Next, the white, impenetrable abyss of fog is described. A few

lines later, “the blinding darkness of the fog” is pierced by “a silver trumpet voice from the night skies.”³² Another color scheme of the fog is revealed through the description of the tree trunks: “The people did not look up from the wet trunks, they just moved from tree to tree, clinging to it... and it seemed in this fog that someone had whitened them thickly, overlapping, with lime... And the trees stood in this living frill of lime...”³³

It is notable that, against the backdrop of such fog, the silence turns out to be “flaccid and viscous,”³⁴ the towel washed by the fugitive’s female companion appears dazzling white, and the first powder turns into exceedingly white grains, which is why “the area, saturated with fuel oil, kerosene and God knows what else, seems to have worn a white veil... little snowballs were jumping like little ping-pong balls.”³⁵ Surprisingly, despite the fact that the story repeatedly mentions blood (the blood transfusion station where the prisoner had the chance to rise from the dead, the blood of the guard who became a donor for the fugitive), the red color appears only once — the description of the liquid that a prisoner drinks, not wanting to be caught again.

It seems that the color space organized this way serves only one purpose —

²⁶ Ibid. P. 345.

²⁷ Ibid. P. 346.

²⁸ Ibid. P. 347.

²⁹ Ibid. P. 346.

³⁰ Ibid. P. 350.

³¹ Ibid. P. 346.

³² Ibid.

³³ Ibid. P. 347.

³⁴ Ibid. P. 348.

³⁵ Ibid. P. 363.

to convey with particular brightness the visual dissonance that arises in the finale, leading the reader to an emotional shock:

“On the white veil of powder lay a young man — the controller’s sworn brother... he cut his veins... black blood... ran in long sleeves far from the corpse... and devoured these small white snowflake balls...

The brother stood over his dying brother.

Two thousand people watched in silence.”³⁶

This is indirectly evidenced by Tsereteli — according to the art critic, “Parajanov is first and foremost a painter — no matter what he does, no matter what he creates... In his films and scripts, in the novelettes-sketches, the semantic range is organized with the help of color and compositional-pictorial solutions.”³⁷ We perceive that the art critic’s opinion allows us to assume that the “close connection between the visual and auditory principles” that Parajanov builds is characteristic of synaesthesia. [4, p. 100]

Yuri Ilyenko. *Swan Lake. The Zone*

From this point of view, Ilyenko’s black-and-white adaptation of Parajanov’s short story (with the support of the author) is worthy of the original source that was subjected to some changes. In the story, the focus is on friendship between two people who by the will of fate find themselves separated by a barbed wire, a friendship that is greater than death, because to avoid betrayal, the main character takes his own life, while in the film the accents are placed somewhat differently. The protagonist’s

suicide is largely motivated by the need to avert the danger from his beloved, who was threatened to be killed by his cellmates in case of his disobedience. This emphasis is further strengthened by the fact that, according to the script, the prisoner’s chance female companion, and not the controller’s mother, does everything to ensure that release occurs as early as possible.

The rest of the film corresponds fully with the spirit of the story. Notably, in this case it is not only about laconism and a special selectiveness in relation to the visual means of expression, as well as about a clearly dosed amount of noise effects and minimal updating of the verbal text — in a number of fragments, we hear the voices of a flying flock of swans and see these birds first soaring high in the sky, then stretched out on a cart carrying lifeless carcasses outside the zone. This is an aesthetic that researchers write about, stating that it has become common for films in which the onerosphere openly dominates: “The screen, therefore, ceases to be just a technical means, it becomes a source of different aesthetics and poetics which correspond to the character of a person of postmodernity — laminal qualities, fluidity, the rejection of rigid identification.” [5, p. 9] Another episode, no less interesting in relation to the original source, is related to the outlines of the wings, clearly visible on the back of the prisoner who rose from his lounge after a blood transfusion. They appeared because of the negligent drunken nurse on duty at the morgue: the blood leaking under the motionless body, pumped from the controller’s vein

³⁶ Ibid. P. 364.

³⁷ Tsereteli K. Ostrov Paradzhanova [Parajanov Island]. *Sergei Paradzhanov...* P. 8.

to the prisoner's vein, draws its own bizarre patterns on the protruding shoulder blades.³⁸

The musical component of the literary text, composed by Virko Baley, also seems to correspond to the spirit of the story.³⁹ In this case, it is not only about the exclusivity of the selected sound palette but also the amazing coordination of contradictions between what the eye captures and what is barely perceptible to the ear. Thus, for the first time, the “melody” of the emerging feeling appears in the scene that takes place inside the hollow obelisk “The Hammer and Sickle” symbolizing the union of the peasant and the worker glorifying the work. First, the “love duet” between a man and a woman is “performed” in a cramped space to the drumming of stones against iron, which are thrown at the monument by a teenage boy, the son of the convict's beloved, who cannot cope with her jealousy.

Later, the memory of his beloved is saturated in the character's painful dream not only with the sounds of nature — the screeching of birds — but also with the sounds of the violin and viola tremolos and harmonics, against the background of which short chants (never surpassing the range of thirds, fourths and sixths) are likened to the flapping of wings of freely soaring birds. At the same time, the fragments of orchestral sound

heard from a distance indicate a truly human feeling, the height of which is determined by the culture of relationships that do not allow people, driven into a corner in their endless loneliness, to descend to the level of animal instincts.

This fragile state of inner contemplation, in which the music of being responds to the music of love, is not marred either by stylization of the classical ballet nor by the reworking of the “old” in a new way (a tendency that has firmly won its place in modern musical culture), not with vulgar imitation. Being exclusively original, this music is as sincere and heartfelt as it is transparent, ephemeral, since the feeling of love and tenderness is thoroughly saturated with the air and is so distant from everything carnal and earthly that the feeling of closeness between two people is more likely to be comprehended by the soul than by the body. The only parallel with the music of Tchaikovsky, which seems justified and acceptable, is the subtlest psychology and depth that does not leave the listener indifferent. From this point of view, it seems very promising to operate with the basic installations of many researchers of cinema aesthetics: “1) feature cinema possesses its heuristic functions; 2) feature cinema is the most fruitful ground for the reinterpretation of precedent texts.” [6, p. 63]

³⁸ In the novel, on the contrary, the convict's life is saved by an “old experienced doctor” who “discovered at the first examination that he was alive”. Paradzhanov S. *Lebedinoe ozero. Zona* [Parajanov S. *Swan Lake. Zone*]. *Sergei Paradzhanov...* P. 357.

³⁹ Virko Baley is a contemporary composer and conductor of Ukrainian origin. Having started studying music at one of the schools of the Ukrainian Musical Institute (UMI), Baley completed his musical education at the Los Angeles Conservatory. Among his teachers, who are improving Baley's skills in composition, piano and conducting, are such teachers as R. Savitsky, R. Levina, M. H. Reger, V. van der Berg, and others.

Conclusion

The author of the present study hopes that Sergei Parajanov's name is not lost to synaesthesia, and that the brilliant creations of the master, named by Antonioni as one of the best contemporary artists, would continue to attract the attention of researchers dealing with this problem both at the level of mono-art and synthesis of arts. Such hope is not groundless since on the eve

of Parajanov's centenary, in 2023, Kalantar's essays on the life and work of the great director, which had become a bibliographic rarity, were republished. This book will help reveal previously unknown facets of the talent of this representative of an irretrievably bygone era marked by a galaxy of brilliant artists. However, only Parajanov was compared to a "volcano, the echo of whose eruptions circled the globe, causing responses all over the world".

References

1. Kolyadenko N. P. Artistic Synesthesia and its Interpretations in Foreign and Domestic Science. *Journal of Musical Science*. 2021. Vol. 9, No. 1, pp. 119–128. (In Russ.)
<https://doi.org/10.24412/2308-1031-2021-1-119-128>
2. Volkova P. S., Shakhovsky 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>
3. 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>
4. Kolyadenko N. P., Loseva S. N. Manifestations of Synesthetic Musical Talent in the Work of M. Ciurlionis. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 1, pp. 99–106. (In Russ.)
<https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10011>
5. Grigoryev S., Saenko N., Volkova P., Goncharenko N. Natureza onírica e narrativa dos textos cinematográficos. *Revista. EntreLínguas*. 2022. Vol. 8, No. S1, pp. 022019.
<https://doi.org/10.29051/el.v8iesp.1.16930>
6. Saenko S. R., Volkova P. S., Kortunov V. V., Pupysheva E. L. Spiritual Independence of an Artist's Personality in Postmodernity. *Utopia Y Praxis Latinoamericana*. 2020. Vol. 25, No. Extra 7, pp. 62–69. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4009598>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Коляденко Н. П. Художественная синестезия и её осмысление в зарубежной и отечественной науке // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С 119–128.
<https://doi.org/10.24412/2308-1031-2021-1-119-128>
2. 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>

3. 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>

4. Коляденко Н. П., Лосева С. Н. Проявления синестетичности музыкальной одарённости в творчестве М. Чюрлёниса // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 99–106. <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10011>

5. Grigoryev S., Saenko N., Volkova P., Goncharenko N. Natureza onírica e narrativa dos textos cinematográficos // Revista. EntreLínguas. 2022. Vol. 8, No. S1, pp. 022019. <https://doi.org/10.29051/el.v8iesp.1.16930>

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

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: 05.04.2024

Revised / Одобрена после рецензирования: 29.04.2024

Accepted / Принята к публикации: 30.04.2024

