



Российская
академия музыки
имени Гнесиных

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

Проблемы музыкальной науки

Российский научный журнал

Music Scholarship

Russian Journal for Academic Studies

2023/2

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛИ

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

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

ИЗДАТЕЛЬ

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

Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2

2023. No. 2

ISSN 2782-3598 (Online)

ISSN 2782-358X (Print)

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Alexander I. Demchenko**, Saratov State
L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Liudmila P. Kazantseva**,
Astrakhan State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Elena A. Kaminskaya**,
Institute of Modern Art, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts, Culturology) **Grigory R. Konson**,
Moscow Institute of Physics and Technology, Russian Federation

Dr.Sci. (Philosophy) **Victor P. Krutous**,
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Alexandra V. Krylova**, Rostov State
S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Pedagogy) **Augusta V. Malinkovskaya**,
Gnesin Russian Academy of Music, Russian Federation

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

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

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

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Irina P. Susidko**, Gnesin Russian Academy
of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Galina R. Tarayeva**, Rostov State
S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Valentina N. Kholopova**, Moscow State
P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

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

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

FOUNDERS

Gnesin Russian Academy of Music

Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies”

PUBLISHER

Gnesin Russian Academy of Music

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

DOI: 10.56620/2782-3598

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

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

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Рыжинский Александр Сергеевич —
доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора

Науменко Татьяна Ивановна —
доктор искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна —
кандидат искусствоведения

Редактор и переводчик

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

Редакторы

Баязитова Галия Раилевна —
кандидат искусствоведения

Мингажев Артур Аскарлович

Администратор веб-сайта

Мингажев Артур Аскарлович

Ответственный секретарь

Горбунова Мария Владимировна

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

Адрес редакции

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

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

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

Deputy Chief Editor

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

Executive Editor

Elena K. Karpova —
Cand.Sci. (Arts)

Editor and Translator

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

Editors

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

Artur A. Mingazhev

Website Administrator

Artur A. Mingazhev

Executive Secretary

Mariya V. Gorbunova

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Address of the Editorial office

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов
гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.

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

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

Published four times a year.

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

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

Печатное издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», № 1, 2023
подписано в печать 07.07.2023. Формат 60 × 84^{1/8}. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 12,8. Усл.-печ. л. 19,5. Заказ № 3155.
Тираж 50 экз. Свободная цена.

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

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

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

Printed edition of “Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship,” No. 1, 2023
is signed for printing 07.07.2023. Format: 60 × 84^{1/8}.
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 12.8.
Printing l. 19.5. Order No. 3155. Run of 50 copies. Negotiable price.

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

Журнал
Проблемы музыкальной науки /
Music Scholarship®

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

Научный журнал считается включённым в Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации в соответствии с п. 5 Приказа Минобрнауки РФ от 12.12.2016 № 1586 (журнал индексируется в Web of Science).

Научные направления периодического издания: «Искусствоведение», «Культурология», «Педагогические науки».

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов — The European Association of Science Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO — Music Index™; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities); входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



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

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

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



The Journal
Problemy muzykal'noi nauki /
Music Scholarship

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

The scientific journal is considered to be included in the List of Scholarly Editions Peer Reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in accordance with Paragraph 5 of the Order of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation December 12, 2016, No. 1586 (the journal is indexed in Web of Science).

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

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

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

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

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

The edition is registered as “Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO — Music Index™; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities); Included in the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).

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

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

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

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

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

Содержание

Культурное наследие в исторической оценке

8 Демченко А. И.
Нетленный Иоганн Себастьян:
Postict

24 Захарбекова И. С.
«В поисках утраченного времени»
в слове и звуке: о влиянии
Марселя Пруста на творчество
Рейнальдо Ана (на англ. яз.)

Музыка о войне и мире

35 Казанцева Л. П., Луконина О. И.
Сталинградская битва
в отечественной и зарубежной
музыке

Хоровая музыка

53 Рыжинский А. С.
Британская хоровая музыка
на рубеже XIX и XX веков:
феномен английского
музыкального ренессанса
(на англ. яз.)

Музыкальная наука в контексте культуры

68 Алкон Е. М.
Теория музыки
и музыкальная психология:
поиски и находки (на англ. яз.)

Диалог культур

79 Преснякова И. А.
Сергей Рахманинов.
Прелюдия *cis moll* op. 3 № 2:
band-версии эры свинга

Музыкальный театр

90 Пилипенко Н. В.
Опера Франца Шуберта
«Альфонсо и Эстрелла»:
об истоках сюжета (на англ. яз.)

103 Нилова В. И.
Парадигма жеста в *Okon Fuoko*
Лееви Мадетойи

Из истории музыкальной культуры России

115 Радзецкая О. В.
Династия Кашкиных
и каталоги провинциальной
книжно-музыкальной торговли
второй половины XIX —
начала XX века
(из фондов Российской
государственной библиотеки)

128 Енукидзе Н. И.
«В своём репертуаре»:
Ксения Куракина на подмостках
театра миниатюр
«Кривое зеркало»

Художественный синтез
и взаимодействие искусств

140 Михеева Ю. В.

Музыка кинематографа
«новой искренности»

150 Чэнь Цзыжань

Музыкальный ряд
мультипликационного фильма
«Репка» в аспекте кинотекста:
опыт искусствоведческого анализа

Современное музыкальное искусство

162 Окунева Е. Г.

Инструментальный концерт
в творчестве Бенга Сёренсена

177 Молчанов А. С.

Моноэлементные композиции
в музыкальном искусстве
XX века (на англ. яз.)

Рецензии

191 Волкова П. С.

Рецензия на книгу:
Солодовникова Н. Г.,
Сорокина Е. А.
Эмотивная лингвоэкология
современных и древних текстов.
Волгоград: Перемена, 2021. 270 с.
(на англ. яз.)

Contents

Cultural Heritage
in Historical Perspective

8 Alexander I. Demchenko

The Imperishable
Johann Sebastian:
Postict (In Russ.)

24 Irina S. Zakharbekova

In Search of Lost Time
in Word and Sound:
about the Influence
of Marcel Proust
on the Work
of Reynaldo Hahn

Music about War and Peace

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

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

Choral Music

53 Alexander S. Ryzhinsky

British Choral Music at the Turn
of the 19th and 20th Centuries:
the Phenomenon of the English
Musical Renaissance

Music Scholarship
in the Context of Culture

68 Elena M. Alkon

Music Theory and Musical
Psychology: Quests and Discoveries

Dialogue of Cultures

79 Inga A. Presnyakova

Sergei Rachmaninoff. The Prelude
in *C-sharp minor* Opus 3 No. 2:
Jazz Band Versions in the Swing Era
(In Russ.)

Musical Theater

90 Nina V. Pilipenko

Franz Schubert's
Alfonso and Estrella:
Concerning the Origins
of the Plotline

103 Vera I. Nilova

The Paradigm of Gesture
in Leevi Madetoja's *Okon Fuoko*
(In Russ.)

From the History
of the Musical Culture of Russia

115 Olga V. Radzetskaya

The Kashkin Dynasty
and the Catalogues of Sales of Books
and Music in Provincial Cities
during the Second Half of the 19th
and the Early 20th Centuries
(from the Collections of the Russian
State Library) (In Russ.)

128 Natela I. Ehlukidze

“In Her Own Repertoire”:
Ksenia Kourakina on the Stage
of the Cameo Theater
Krivoie Zerkalo [Distorted Mirror]
(In Russ.)

Artistic Synthesis
and the Interaction between the Arts

140 Julia V. Mikheeva

Music of the Cinema
of the “New Sincerity”

150 Chen Zizhan

The Music of the Animated
Cartoon Film *Repka [The Turnip]*
in the Aspect of the Cinematic Text:
Experience in Art Criticism

Contemporary Musical Art

162 Ekaterina G. Okuneva

The Instrumental Concerto
in Bent Sørensen's Musical Output
(In Russ.)

177 Andrey S. Molchanov

Mono-Element Compositions
in the Musical Art
of the 20th Century

Review

191 Polina S. Volkova

Review of the Book:
Solodovnikova N. G., Sorokina E. A.
*Emotive Linguoecology
of Modern and Ancient Texts.*
Volgograd: Peremena, 2021. 270 p.

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.008-023



Нетленный Иоганн Себастьян: *Postict*

Александр Иванович Демченко

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

Аннотация. Термин *Postict* используется здесь для обозначения заключительных суждений, адресованных творчеству Баха. И первое из них относится к тому уникальному явлению, которое представляет собой династия Баха. Эволюционировавшая на протяжении трёх столетий, она внесла неоценимый вклад в музыкальное искусство Германии. Исключительным фактом стало и то, что Иоганн Себастьян Бах как самый значительный представитель семейства воспитал четверых сыновей (Вильгельм Фридеман, Карл Филипп Эмануэль, Иоганн Кристоф Фридрих и Иоганн Кристиан), снискавших в качестве композиторов широкую известность. К столь характерной для творчества самого Иоганна Себастьяна всеохватности амплитуды стилей, касающихся прошлого и его современности, необходимо присоединить запрограммированный великим композитором широкий спектр стилевых прогнозов на будущее. Прозрения Баха более всего касались той эпохи, которая шла на смену баховскому времени — имеется в виду эпоха Просвещения и такие существенные для её музыкального искусства фигуры, как Доменико Скарлатти, Глюк, Моцарт и Бетховен. Намечал он и определённые блики Романтической эпохи, ассоциируемые со стилями Шуберта, Мендельсона, Брамса и ряда других авторов. Если же обсуждать предвосхищения музыки XX столетия, то прежде всего следует отметить необахианство как самую влиятельную ветвь неоклассицизма.

Ключевые слова: художественное наследие И. С. Баха, музыкальная династия Бахов, необахианство

Для цитирования: Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Postict* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 8–23.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.008-023

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

The Imperishable Johann Sebastian: *Postict*

Alexander I. Demchenko

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

Abstract. The term *Postict* is used here to denote the conclusive perceptions addressed to Bach's music. And the first of them pertains to that unique phenomenon which the Bach dynasty represents. Having evolved during the course of three centuries, it has brought in an invaluable contribution to the German art of music. A distinguished fact is that Johann Sebastian Bach as the most significant representative of the family brought up four sons (Wilhelm Friedemann, Carl Philip Emmanuel, Johann Christoph Friedrich and Johann Christian), who obtained broad recognition as composers. To the inclusivity of amplitude of styles so characteristic to Johann Sebastian himself related to the past and to his contemporaneity it is necessary to add the broad spectrum of stylistic prognoses for the future programmed by the great composer. Bach's insights most of all touched that epoch which came up to take the place of Bach's era — it is referred to the Era of Enlightenment and the figures so essential to it such as Domenico Scarlatti, Gluck, Mozart and Beethoven. It also envisaged certain overtones of the Romantic Era associated with the styles of Schubert, Mendelssohn, Brahms and a number of other composers. If we are to discuss the forestalling of 20th century music, first of all we must highlight the Neo-Bach movement as the most influential branch of neoclassicism.

Keywords: J. S. Bach's artistic heritage, the musical dynasty of the Bach, the Neo-Bach movement

For citation: Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Postict*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 8–23. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.008-023

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

семейных традиций, воспринятых великим композитором [2], либо к скрупулёзному анализу тех или иных отдельно взятых произведений [3; 4] или, наконец, к попыткам применить к музыке Баха новейшие методы компьютерной обработки количественных величин [5]. После трёх предыдущих статей, где рассматривались семантические аспекты, обозначенные

понятиями *Sapiens, Dramatik* и *Universum* [6; 7; 8], здесь предлагается обратиться к категории *Postict*, подразумевающей завершающие умозаключения касательно творческого наследия великого композитора.

Постыкт (встречается и написание *постикт, постъикт*) — слово, которое изредка употребляется в латыни, итальянском, немецком и английском языках. В музыкальном искусстве оно означает элемент структуры мотива, идущий после акцента (икта). Этот завершающий очерк серии начнём с обзора тех, кто предшествовал Иоганну Себастьяну в *династии Бахов*, ставшей для истории музыкального искусства совершенно уникальным явлением, поскольку в неё в общей сложности вошли около 80 представителей. И, к слову, отметим весьма примечательную деталь: в качестве наследственного с поразительной устойчивостью первым именем фигурировало *Иоганн*, однако при этом *Иоганн Себастьян* оказался единственным.

Завершая воссозданную им хронику династии, Бах сообщает о себе: «Был придворным музыкантом в Веймаре (1703), церковным органистом в Арнштадте (с 1704), Мюльхаузене (с 1707), камерным и придворным органистом в Веймаре (с 1708), с 1714 там же одновременно и концертмейстером, капельмейстером, руководителем камерной музыки, а затем в том же качестве в Кётене (с 1717) и впоследствии кантором и музикдиректором в Лейпциге (с 1723)». К приведённой «номенклатуре» его музыкальных амплуа необходимо присоединить такие, как скрипач, альтист и клавесинист.

Теперь обратимся к тем, кто следовал за ним в этом семействе. Если присмотреться к родословной крупнейших композиторов Европы всех времён и народов,

то, оказывается, у них либо вовсе не было детей, либо их потомство не обнаруживало серьёзных музыкальных дарований.

Единственное исключение из этой закономерности составил И. С. Бах: четверо его сыновей снискали в качестве композиторов достаточно широкую известность. И если их отец был самым значительным из завершителей эпохи Барокко, то они оказали существенное влияние на музыкальный процесс начального периода следующей эпохи, став непосредственными предшественниками венских классиков.

Менее заметным был **Иоганн Кристоф Фридрих**, или «бюккебургский» Бах (1732–1795, иногда второе имя пишут Христоф) — будучи по возрасту предпоследним из знаменитых братьев, он тем не менее дольше всех удерживал черты переходного стиля от Барокко к Просвещению, хотя в своих клавирных сочинениях более других приблизился к стилю Моцарта.

Вильгельм Фридеман, или «галльский» Бах (был связан с городом Галле, 1710–1784), самый старший из братьев, оказался самым неудачливым в своей музыкальной карьере, а стилистически кидался из крайности в крайность: либо создавал усложнённые полифонические опусы в манере отца или творил изящество сладкозвучного рококо, либо представлял «мятежным гением», необузданным в порывах и порой предвосхищающим искусство романтиков.

Иоганн Кристиан, «миланский» или «лондонский» Бах (1735–1782, можно встретить и написание Кристиан) — единственный из потомков великого Баха, о котором можно сказать, что он был человеком счастливой судьбы. Как носитель безусловно нового мирозерцания, он всецело посвятил себя светской

музыке, оказав влияние на раннего Моцарта настолько, что сложилось правомерное мнение: «Ни один композитор этого времени не писал так “по-моцартовски”, как Иоганн Кристиан Бах» (Э. Бюкен)¹.

Его вольной артистической натуре был созвучен «детский нрав» нарождавшейся эпохи Просвещения, потому так характерны для его музыки были обаятельнейший «наив», игровое начало, радужная окрашенность и особая нежность тона с соответствующей ролью пасторальных мотивов (см., к примеру, II часть Концертной симфонии *E dur*).

И всё-таки, пожалуй, наибольший интерес представляет наследие второго по счёту из четверых. **Карл Филипп Эмануэль**, «берлинский» или «гамбургский» Бах (1714–1788, его третье имя в русскоязычной литературе передавали также как Эммануил и Эммануэль), в лучших своих произведениях уже несомненно вписывается в круг представителей венской классики. Его можно считать ведущим представителем того течения в музыкальном искусстве, которое в параллель литературе Просвещения именуется сентиментализмом и которое утверждало право на открытое выражение сильных чувств.

Многое роднило композитора с разным миром литературного движения «Буря и натиск»: страстная патетика, горячая экспрессия, взвихренно-импульсивный склад, что, в частности, вызвало необходимость в ярких динамических контрастах и смелых модуляциях. В этом стиле легко улавливаются предвосхищения музыки Бетховена, который в молодости самым внимательным образом изу-

чал фортепианные сочинения Филиппа Эмануэля и высоко ценил их (образцами могут служить I часть Симфонии № 2 и III часть Концерта для флейты с оркестром).

Итак, возвращаясь к истории музыкальной династии Бахов, находим, что её шестое поколение составили главным образом сыновья Иоганна Себастьяна, занявшие достойное место в европейской музыке середины и второй половины XVIII века. Из четверых знаменитых сыновей Иоганна Себастьяна только так называемый «бюккебургский» Бах (Иоганн Кристоф Фридрих) оставил сына, ставшего относительно известным музыкантом.

То был внук Иоганна Себастьяна **Вильгельм Фридрих Эрнст** (1759–1845) — последний профессиональный музыкант в роду Бахов. Находясь в отблесках династической славы, а по стилистике, в сущности, не выходя за пределы XVIII века, он был обречён на то, чтобы его творчество оценивали как «незначительное».

Таким образом, в седьмом поколении музыкальный род Бахов иссяк — сам Иоганн Себастьян принадлежал к пятому поколению. Тем не менее на протяжении двух столетий этот род давал Германии видных музыкантов, чьи имена можно найти в справочниках и энциклопедиях. Только по отцовской линии Иоганна Себастьяна знаменитая династия насчитывает 53 представителя.

И. Форкель, автор первой монографии о композиторе, хорошо знавший его сыновей, утверждал, что «среди шести поколений Бахов едва ли можно найти двух или трёх человек, которых природа не наделила блестящим музыкальным

¹ Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / пер. с нем.; под ред. М. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1934. С. 98.

дарованием и для которых занятия музыкой не стали главным делом их жизни»².

Как видим, династия Бахов — явление совершенно уникальное само по себе и исключительное тем более, что в его рамках возник уникам Иоганна Себастьяна. Звуковым символом этого музыкального семейства стало буквенное начертание их фамилии. Монограмму *B-A-C-H* в качестве мотива из четырёх нот обнаружил и впервые использовал именно Иоганн Себастьян в ряде своих произведений, в том числе в Сарабанде из Английской сюиты № 6.

После него во второй половине XVIII столетия фуги на данную тему сочиняли И. К. Бах и И. Л. Кребс. В XIX–XX веках этот мотив стал едва ли не самым распространённым в мировой музыкальной практике. Им воспользовались Ф. Лист, Н. Римский-Корсаков, М. Рeger, Ф. Бузони, А. Шёнберг, А. Веберн, К. Пендерецкий, Э. Денисов, С. Губайдулина, Р. Шедрин, А. Шнитке, А. Пярт и многие другие.

К столь характерной для творчества Баха всеохватности амплитуды стилей творчества прошлого и его современности необходимо присоединить запрограммированный великим композитором широкий спектр стилевых прогнозов на будущее. То есть располагая колоссальными художественно-историческими запасами прошлого и своего времени, Бах вместе с тем прокладывает пути в будущее. Незримо — в тех своих творческих завоеваниях, которые стали в последующем совершенно необходимым фундаментом мировой музыкальной культуры, войдя в

её плоть и кровь абсолютно неотъемлемым компонентом, а самоочевидно — в прямом предвидении отдельных стилей и направлений, которые начали развиваться с середины XVIII века.

Естественно, что прозрения композитора более всего касались той эпохи, которая шла на смену баховскому времени — имеется в виду *эпоха Просвещения*.

Что-то в данном отношении накапливалось только подспудно. Допустим, со всё большей отчётливостью формировалась тонально-аккордовая система с регламентированным распорядком функций, сводом модуляций и типами кадансирования — всё то, что позволило Бетховену дать своему великому предшественнику титул «*праотец гармонии*».

Или такой момент. Будучи хорошо знаком с прообразом фортепиано (Бах тесно общался с создателем его немецкой модели И. Г. Зильберманом), композитор в своём творчестве чутко предугадывал его огромные перспективы, внутренним слухом уже как бы создавая многое в своей клавирной музыке для этого инструмента будущего — не случайно его клавирные сочинения чаще всего исполняют на фортепиано.

Что касается индивидуальных стилей постепенно формировавшейся тогда эпохи Просвещения, то достаточно назвать характерные для её музыкального искусства четыре фигуры.

В клавирных Партитах № 1 и № 5 намечается манера сонат *Д. Скарлатти* с их миниатюризмом и игровым складом. «№ 78. Заключительный хор» из «Стра-

² Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха: патриотически настроенным почитателям истинного музыкального искусства / пер. с нем.; коммент. и послесл. Н. Копчевского. М.: Музыка, 1974. С. 9.

стей по Матфею» предвосхищает скорбные хоры оперы Глюка «Орфей и Эвридика», а «№ 3. Ария альты» из Кантаты № 34 — характерные свойства его оперной кантилены.

В пересказе немецкого музыкального критика И. Рохлица известна история о Моцарте, который, находясь в Лейпциге, услышал один из баховских мотетов: «Моцарт знал о Бахе скорее понаслышке, чем по его сочинениям. Едва хор пропел несколько тактов, как он насторожился; ещё несколько тактов — и он вскричал: что это? И с этого момента весь обратился в слух. Когда пение закончилось, он радостно воскликнул: “Вот у кого есть чему поучиться!” Ему рассказали, что эта школа, в которой Бах когда-то был кантором, как святыню хранит полное собрание его мотетов. “Это замечательно! — откликнулся Моцарт. — Покажите их!” Но партитур этих произведений не было; тогда он попросил дать ему расписанные голоса. Было сущим удовольствием наблюдать, как Моцарт поспешно садится, раскладывает вокруг себя эти голоса и, забыв всё на свете, не встаёт с места, пока тщательно не просмотрит всё, что имелось из произведений Баха. Он выпросил себе копию нот и очень ценил её»³.

Баховская Месса *A dur* (BWV 234) явно наметает координаты духовной музыки Просвещения, в русле которой работал и Моцарт. А то, что заложено в XV части Мессы *h moll* (*Et incarnatus est*) напрямую отзовется в *Lacrimosa* моцартовского Реквиема: аналогичное *lamento*,

сопровожаемое двухзвучным мотивом стона у скрипок с такими же щемящими задержаниями. Причём это стало определённым архетипом выражения состояний скорби для музыки вплоть до конца XX века (см. целый ряд эпизодов Реквиема В. Артёмова, 1989).

Медленные части клавирных концертов *E dur* (BWV 1053) и *A dur* (BWV 1055) акцентированной утончённостью изящества лирического изъяснения предвосхищают подобное у позднего Моцарта. И создаётся впечатление, что в своих фортепианных фантазиях он отталкивался от блистательного артистизма клавирных вещей типа Прелюдии *Es dur* из ХТК II, Токкаты из Партиты № 6 и Фантазии *c moll* (BWV 906).

Бетховен в высшей степени ценил творчество Баха, называл «Хорошо темперированный клавир» своей музыкальной Библией, поэтому нет ничего удивительного в том, что *Allegri* из клавирных токкат *c moll* (BWV 911) и *e moll* (BWV 914) подготавливают энергетику бетховенских сонат, начальная часть диптиха Фантазия и fuga *c moll* (BWV 906) закладывает зёрна бетховенского «экспансионизма» жизненных битв, а от Жиги из Английской сюиты № 6 протягиваются нити к поздним скерцо Бетховена.

Перемещаясь в XIX столетие, находим, к примеру, такие намечаемые блики *Романтизма*, как поэтика лирической раскованности (Аллеманда из клавирной Партиты № 4), мучительные состояния острого психологизма (речитативы № 24 и 25 из «Страстей по Матфею» с фразой

³ Цит. по: Шустов С. Бах. Эссе о музыке и о судьбе. М.: Ridero, 2016. URL: <https://www.litres.ru/book/sergey-shustov-8861194/bah-esse-o-muzyke-i-o-sudbe-19052473/chitatonlayn/> (дата обращения: 01.03.2023).

Иисуса «*Душа моя скорбит смертельно*») или сфера романской культуры (вплоть, как это ни парадоксально, до чувственных акцентов будущего городского романа — например, в I части Сонаты для скрипки и клавесина № 4).

Если брать конкретные имена, то следует начать с *Шуберта*. В Увертюре из клавирной Партиты № 4 можно уловить характерные для него мажоро-минорные мерцания, а в среднем разделе Арии баса из Кантаты № 211 — интонационные обороты времён вокального цикла «Прекрасная мельничиха».

Ещё более уникальна в этом смысле начальная Ария сопрано из Кантаты № 202, поразительно близкая к *Ave Maria* (особенно по фактуре сопровождения) и в то же время созвучная Арии Далилы из оперы Сен-Санса. Другой пример подобной «двойственности» — «№ 3. Ария» из Кантаты № 82, которую в равной мере можно соотнести с вокальной лирикой как Шуберта, так и Брамса.

Флюиды будущего музыкального бидермайера, свойственного Мендельсону, можно почувствовать в Сицилиане из Сонаты для флейты и клавир *Es dur* (BWV 1031), а предвещание мощного жизнеутверждающего заряда Увертюры к «Нюрнбергским мейстерзингерам» *Вагнера* — в Увертюре из оркестровой Сюиты № 3, к чему можно присоединить аффектированную патетику отдельных страниц музыки Баха, подхваченную *Листом*.

В практике музыкального искусства эпохи Барокко есть немало разнообразных примеров программности. Единственное баховское сочинение подобного рода представляет немалый интерес в том отношении, что ввиду подробно прописанного сюжета оно за столетие с лишним предвосхищало аналогичные

опыты романтиков и прежде всего «Фантастическую симфонию» *Берлиоза*.

В самом деле, его написанное для клавир «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» (BWV 992, встречается и название «Каприччио на отъезд любимого брата») — это развёрнутый музыкальный рассказ по поводу действительного случая, хроника в шести частях с развёрнутыми подзаголовками:

– № 1, *Arioso. Adagio* («Ласковые увещевания друзей не пускаться в дорогу») — нежная элегическая риторика с фигурами доброго участия и соболезнования;

– № 2, *Andante* в виде фугато («Изображение разных казусов, которые могут произойти на чужбине») — настоятельные обращения к отъезжающему уже с более горестной интонацией;

– № 3, *Adagissimo* («Всеобщая печаль друзей») — скорбное *lamento*, хроматизированная ниспадающая мелодия с синкопированным рисунком («капель слёз»);

– № 4, *Largo* («Сетования друзей: ничего не поделаешь — приходится прощаться») — аккордовая интермедия, выводящая из состояния ступора;

– проникновенной грусти и сумрачной затемнённости колорита предыдущих частей противопоставлены две заключительные с их безусловной утвердительностью (*F dur* и *B dur*) и фольклорной безыскусностью — № 5, «Весёлая ария почтальона (почтовая карета отъезжает)» и № 6, трёхголосная «Фуга в подражание рожку почтальона».

Неожиданным может показаться поиск связей творческого наследия Баха с реалиями музыки *XX столетия*. Но достаточно было бы назвать тот факт, что самая влиятельная ветвь неоклассицизма — это, конечно же, *необахианство*. Его контуры складывались со второй половины XIX века (например, в творчестве

Ф. Листа и М. Регера) и затем в полной мере обозначились в XX столетии.

Приверженцы этого течения самым широким образом используют хорошо узнаваемый интонационный фонд музыки Баха (включая монограмму *BACH*) и его композиционные средства с различной степенью их модернизации. При этом характерно появление сочинений с наименованием типа серии Э. Вилла-Лобоса «Бразильская бахиана».

Необахианство весомо представлено и в творчестве наших соотечественников: от И. Стравинского, открывавшего эволюцию музыкального искусства XX века, до А. Шнитке, завершавшего её.

К числу «рискованных» параллелей с музыкой XX века можно отнести следующие:

– четыре дуэта для клавира *solo* (BWV 802–805) с их рационалистической нацеленностью и господством интеллектуального начала соблазнительно соотносить с принципами современного *конструктивизма*;

– «завихрения» звуковых линий в Хоральной прелюдии (BWV 676) приближают к впечатлению *атонализма*;

– волшебство последований «плывущих» гармоний II части Концерта для клавира с оркестром *g moll* (BWV 1058) предвосхищает *сонорику*.

Но уже без какого-либо риска можно говорить о том, что мироощущению современного человека очень созвучен поразительный динамизм многих страниц баховской музыки, который базируется на упругой импульсивности ритма (с участием синкопированных рисунков), на остроте артикуляции и графическом рельефе фактуры.

В ряде случаев этот двигательный нерв разительно напоминает то, что стало присуще джазовой импровизации. В качестве

показательных примеров можно сослаться на такие образцы, как «№ 41. Ария» из «Рождественской оратории», Мотет № 6 (BWV 230), II часть Сонаты для скрипки и клавира (BWV 1017), III часть органной Пасторали *F dur* (BWV 590) и Прелюд из Английской сюиты № 2.

Приведённая параллель подтверждается тем, что музыка Баха лучше, чем что-либо другое из музыкальной классики, поддаётся джазовой обработке. В числе ярких подтверждений этому — получившая широкую популярность практика вокальной группы *Swingle Singers*, которая выступала с корректно выполненными виртуозными аранжировками инструментальных произведений Баха, основанными на слоговой вокализации, поддержанной участием ударной установки и с удержанием всех «премудростей» контрапункта.

Однако вернёмся к ближайшему будущему, каким оно было для Баха, и в продолжение мысли о прогнозах и предвосхищениях напомним, что поздний Бах оказался на грани времён: завершала свой большой исторический путь эпоха Барокко и нарождалась сменявшая её эпоха Просвещения. Композитор реагировал на происходящие перемены не только отдельными предвещаниями, но и создавая к концу творческого пути целостные концепции, в которых раскрывалось взаимодействие уходящего и нарождавшегося.

Самая грандиозная из таких концепций — *Месса h moll*. В ней мы находим явственно выраженное расслоение на два разнонаправленных потока жизненной материи.

С одной стороны, всепроникающая печаль прощальной поры, оплакивание исхода, что представлено в скорбных хорах. Пожалуй, наиболее выразительный

из них — «XV. *Et incarnates est*», удивляющий своим поразительным сходством с *Lacrimosa* будущего моцартовского Реквиема.

И рядом с подобным в Мессе *h moll* фиксируется идущее на смену былому. Это новое вырывалось из-под спуда прежнего с колоссальным запасом сил, с исключительным энтузиазмом. Оно мчалось «на всех парусах» к горизонтам неизведанного — отсюда предельный динамизм, экспансивный тон, воинственно-наступательная устремлённость, подчёркнутая острыми сигнальными росчерками труб высокого строя (их именуют баховскими трубами). И в светоносных, праздничных изъяслениях словно бы утверждается сакраментальное «*Король умер, да здравствует король!*», то есть жизнь всегда продолжается, несмотря ни на что (особенно показателен в этом отношении «XX. *Sanctus*»).

К слову, несколько позже ровесник Баха Гендель будет воспроизводить в своих последних ораториях нечто подобное: бурное кипение сил, настоящий водоворот всенародной энергии, расчищающей путь новой жизни, но столь интенсивной энергетики он не добьётся.

Объединяет обоих композиторов-полифонистов использование приёмов виртуозного фугированного изложения, которые служат в данном случае обрисовке зримой картины больших людских потоков, бегущих параллельно друг другу и, в конечном счёте, сливающихся в единое русло.

Итак, репрезентируются разнонаправленные, противостоящие друг другу данности, чем была зафиксирована кардинальная ситуация середины XVIII века как переходного периода. Но Бах, очевидно, не был бы Бахом, если бы в той картине мира, которую он моделирует

в Мессе *h moll*, ограничился бы воспроизведением сугубо актуального.

В подобных концепциях его неизменно вдохновлял образ вечного, непреходящего. Поднимаясь к категориям надпространственного и вневременного, композитор слагает гимническое приношение всеземной жизни, воздвигает из звуков величественный монумент мирозданию. К этой извечной материи Бах прикасался не раз и умел передать её как никто другой.

Если Мессу *h moll* пронизывает пафос сакрально-всеобщего, то **Гольдберг-вариации** (BWV 288) при всей их монументальности отличает индивидуально-личностный и сугубо светский посыл. Авторское название этого, одного из самых поздних, клавирных сочинений Баха — «Ария с тридцатью различными вариациями», где слово «различные» было призвано отметить свойственные данному произведению сильнейшие контрасты.

Выстраивая обширнейший микрокосмос проявлений человеческой природы (общее звучание около полутора часов) с использованием разных стилей своего времени (включая манеру французского клавесинизма) и, таким образом, формируя своего рода полистилистику, композитор последовательно продвигался в «эпохальном» времени.

Закат Барокко более всего олицетворяли настроения созерцательного покоя, подёрнутого флёром усталости, изящество галантных «реверансов» и черты риторичности. Преддверием Просвещения чаще всего служили бурная активность (порой с оттенком брутальности), прямота и резкость выражения.

В ходе развёртывания цикла всё ярче и смелее намечаются признаки нового и, словно пророчествуя следующей эпохе, кто будет определяющими фигурами её

музыкального искусства, Бах в двух соседних вариациях даёт «готового» Моцарта и «готового» Бетховена.

XXV вариация — это по-моцартовски утончённая красота лирических эмоций с соответствующей изысканностью звукового письма, и это «бездны» сокровенного психологизма, которые скрывались в творчестве великого австрийца за внешней лёгкостью и анакреонтической беззаботностью.

XXVI вариация — это по-бетховенски энергичная моторика этюдного плана с характерно героической окрашенностью, чем непосредственно предвещались знаменитые 32 вариации *c moll*, и это совершенно иная трактовка пианистической техники, что А. Швейцер оценил следующим образом: «Из всех произведений Баха ни одно так не приближается к современному фортепианному стилю [курсив мой. — А. Д.], как это. Предпоследнюю и предшествующую ей вариацию всякий непредвзятый слушатель... отнёс бы к фортепианным сочинениям Бетховена...»⁴.

При всей только что отмеченной чуткости к веяниям нового, Бах оставался сыном своей эпохи, и это послужило одной из причин его долгого забвения в широких кругах слушательской аудитории. К середине XVIII века великий композитор всё больше расходился с утверждавшимся тогда новым музыкальным стилем, который своё окончательное и концентрированное выражение получил в творчестве представителей Венской классической школы.

Его «чрезмерно учёное» полифоническое искусство стало считаться старомод-

ным, поэтому даже сыновья композитора отнюдь не способствовали распространению творчества отца, а самый известный из них, Иоганн Кристиан (так называемый «лондонский» Бах), позволял себе пренебрежительно именовать его «старым париком».

Однако следует признать, что отнюдь не всё было благополучно и с признанием Баха при жизни. Ему нередко предпочитали менее значительных музыкантов. Так, в Веймаре в 1717 году вакансию капельмейстера занял совершенно заурядный конкурент, и Баху пришлось покинуть город. В 1723 на конкурсе в Лейпциге он формально выдержал испытание и был назначен на должность кантора церкви св. Фомы, но магистрат города не преминул заметить, что вынужден «довольствоваться музыкантом среднего достоинства».

На протяжении всего XVIII века Баха даже в Германии обычно не причисляли к крупным композиторам. Не говоря о Генделе и Телемане, его помещали после таких авторов, как И. Фукс, А. и Г. Грауны, Г. Штёльцель, имена которых сегодня почти ничего не говорят даже историкам музыки. А из Бахов в конце жизни Иоганна Себастьяна виднейшим композитором считался его сын Филипп Эмануэль. Добавим к этому тот факт, что в своё время из огромного наследия ему удалось опубликовать всего десять произведений.

Как бы ни было это удивительно, но важнейшей помехой его композиторской известности послужило безоговорочное признание в качестве исполнителя на клавире и особенно на органе, то есть «неслыханно виртуозная игра»

⁴ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем.; послесл. Я. Друскина. М.: Музыка, 1965. С. 236–237.

(Ф. Шпитта)⁵ Баха затмевала музыку, со-творённую им: написанные им произведения как бы растворялись в его исполнении. Анналы музыкальной жизни того времени пестрят всевозможными реляциями на этот счёт.

«Я имел счастье слышать всемирно знаменитого господина Баха. Прежде я полагал, что Фрескобальди один поглотил всё клавирное искусство, а Кариссими мне представлялся самым привлекательным органистом. Однако, если поместить обоих итальянцев вместе с их искусством на одну чашу весов, а немца Баха на другую, то он намного перевесит, и те двое взметнутся в воздух» (М. Фурман, кантор гимназии в Берлине, 1729)⁶.

«Я несколько раз слышал игру этого великого человека. Его искусство просто поразительно, и трудно понять, как ему удаётся столь проворно действовать руками и ногами — с таким их переплетением и с такой растяжкой, что даже самые большие скачки исполняются им без единого фальшивого звука» (И. Шайбе, музыкальный критик, 1737).

Присоединим к этому посвящённое Баху стихотворение Л. Худемана, написанное в 1732 году.

Венчал тебя венком лавровым Аполлон,
В граните вечном твоё имя высек он.
Но ты и сам себе бессмертье обеспечил:
Своим искусством ты себя увековечил.

Среди поэтических откликов обращает на себя внимание «Сонет памяти Баха», написанный в 1751 году Г. Телема-

ном — выдающимся композитором, которого зачастую предпочитали Баху: «Усопший Бах! С тобой владение органом // Не превзойдённое никем погребено...»

Музыкантский престиж Баха был столь высок, что городские власти Лейпцига вынуждены были закрывать глаза на то, что в последнее десятилетие жизни он нередко пренебрегал служебными обязанностями. И в материальном отношении он к тому времени был вполне обеспеченным.

Его официальные доходы в 5 раз превосходили ренту пастора, в 14 — школьного учителя, почти в 17 — городского музыканта. К тому же его семья располагала бесплатной квартирой с гостиной, столовой, кабинетом для сочинения музыки, пятью спальнями и комнатой для прислуги.

И весьма показательно то, что в 1749 году, узнав о серьёзной болезни Баха, министр Пруссии потребовал назначить вместо него другого органиста, но Лейпцигский магистрат заявил, что не сделает этого вплоть до смерти выдающегося музыканта.

Всё это было, главным образом, следствием сопровождавшей Баха славы непревзойдённого виртуоза, к тому же знаменитого столь же непревзойдённым искусством импровизации. Тем не менее наиболее прозорливые ценители-профессионалы уже при его жизни угадывали масштаб дарованного ему композиторского гения. М. Друскин приводит следующие факты: в 1728 году И. Готшед

⁵ Цит. по: Хаммершлаг Я. Если бы Бах вёл дневник. М.: Литература. С. 59. URL: http://library.lgaki.info:404/2017/Хаммершлаг_Если%20бы%20Бах.pdf (дата обращения: 01.03.2023).

⁶ Здесь и далее цит. по: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем.; сост. Х.-Й. Шульце. М.: Музыка, 1980. URL: <https://hub-book.com/books/47488-xans-ioahim-shulce-dokumenty-zhizni-i-deyatelnosti-i-s/toread/page-63> (дата обращения: 01.03.2023).

назвал трёх мастеров музыки, «делающих честь нашему Отечеству — Телеман, Гендель, Бах», а в следующем году И. Маттезон поставил имя Баха перед Генделем, Телеманом и другими⁷.

После кончины Баха, во второй половине XVIII века, преклонение перед его гением поддерживалось в достаточно узком кругу знатоков, причём постепенно уравнивалась его значимость в качестве исполнителя и композитора.

«Как в Греции был только один Гомер и как в Риме был только один Вергилий, так и в Германии, видимо, был и остаётся только один Бах, с коим во всей Европе никто не сравнился в прежние времена — будь то в искусстве композиции или в игре на органе или клавесине — и коего никто не превзойдёт в грядущем мире» (Ф. Марпург, музыкальный теоретик, критик и композитор, 1751)⁸.

«Себастьян Бах был гением высшего порядка. Дух его был столь своеобразен, столь грандиозен, что для того, чтобы постичь его, понадобятся целые столетия... Он в одинаковой мере был и виртуозом, и композитором... Вряд ли кто-нибудь когда-нибудь писал для органа с такой глубиной, с таким вдохновением и с таким пониманием существа искусства» (К. Шубарт, поэт, композитор и органист, 1785).

Те, кто прежде хорошо знал Баха и по-настоящему ценил его, во второй половине XVIII века единодушно называли его великим. Это слово многократно звучало в устах различных лиц — вот только некоторые даты письменных источников с упоминанием данного эпитета: 1750, 1760, 1768, 1773 — дважды, 1774, 1776,

1783, 1788, 1789 — дважды, 1790, 1791 — дважды, 1796.

Великим постоянно называл отца и Филипп Эммануэль (второй сын Баха). В 1765 году в Предисловии к изданию его хоралов он пишет: «Покойный автор не нуждается в моих рекомендациях. Всем давно уже привычно, что из-под его пера не выходило ничего, кроме шедевров».

И чем ближе к концу XVIII столетия, тем в подобных оценках всё более преваляло композиторское наследие Баха.

«Собрание прелюдий и фуг во всех тональностях можно назвать верхом совершенства» (К. Нефе, композитор, органист и музыкальный критик, учитель Бетховена, 1783).

Несколько лет спустя ему вторит о том же ХТК другой ценитель: «...первейшее и наиболее непреходящее из всего, чем обладает немецкая нация в области музыкального искусства...» (И. Рёльштаб, музыкальный критик и издатель, 1890).

«Себастьян Бах, величайший мастер гармонии — тот, кто своим методом композиции, своими образцовыми сочинениями и множеством учеников положил начало приобщения Отечества к высокому искусству» (И. Рейхардт, музыкальный критик, 1800).

Или такое «частное» признание: «Невзирая на то, что я всеми мыслимыми способами пытался постигнуть тайны музыкального искусства, я тем не менее охотно признаю, что в ухищрениях Баха пока что разбираюсь не больше, чем обезьяна в шахматах. И чем больше я совершенствуюсь в искусстве, тем яснее осознаю его величие, которое, вне всяких

⁷ Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.

⁸ Здесь и далее: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха...

сомнений, навеки останется неподражаемым» (И. Кирнбергер, теоретик и композитор, один из последних учеников Баха, 1783).

Дальнейшая судьба баховского наследия общеизвестна. Его подлинное возрождение началось с 1829 года, когда под управлением Ф. Мендельсона состоялось исполнение «Страстей по Матфею», вызвавшее у слушателей чувство благоговейного восторга — тогда это произведение прозвучало ровно столетие спустя после его первого и единственного исполнения при жизни композитора.

Затем на протяжении XIX века интерес к музыке Баха неуклонно возрастал, чтобы в следующем столетии окончательно закрепить всемирный триумф великого достояния человечества.

В 1850 году, ровно через сто лет после смерти композитора, в Германии было основано **Баховское общество**, поставившее своей главной целью издание Полного собрания сочинений великого музыканта (одним из инициаторов этой деятельности был Р. Шуман). Общество проделало неоценимую работу, собирая разбросанные по всей стране и за её пределами рукописи Баха, редактируя и публикуя их (последний, 46 том был издан в 1900 году, то есть 50 лет спустя).

И. Брамс, один из крупнейших композиторов второй половины XIX века, самым внимательным образом следил за выходом этого собрания. Получив очередной том, он сразу же спешил ознакомиться с ним: «У старика Баха всегда найдёшь что-нибудь новое, а главное — у него можно поучиться»⁹. И это говорил человек, живший на полтора столе-

тия позже давнего предшественника, когда музыкальное искусство, казалось бы, ушло далеко вперёд.

Одним из свидетельств всё более широкого признания творчества Баха можно считать нарастающий поток разного рода публикаций. Первое жизнеописание принадлежало И. Форкелю — появилось оно в 1802 году, то есть через полвека с лишним после смерти композитора. Знаменательны строки этой книги: «Благодаря величайшей гениальности и неустаннейшему труду Иоганну Себастьяну Баху удалось всюду, куда только он ни обращал свой взор, так расширить сферу искусства, что даже его потомки не в состоянии овладеть этим необъятным богатством»¹⁰.

Затем в течение первой половины XIX века публикуется ещё 36 работ (столь же скромных по объёму, как и книжка Форкеля). Во второй половине того же столетия таких трудов было опубликовано уже 163, и среди них — капитальные монографии, подобные двухтомнику Ф. Шпитты (1873, 1880). А уже только в первое десятилетие XX века выходит около 300 работ, и в их числе — одно из лучших исследований, принадлежащее А. Швейцеру (1908), который продемонстрировал всестороннее знание эпохи и столь же глубокое постижение музыки композитора.

Ныне таких изданий тысячи и тысячи, и давно уже сложилась специальная область музыковедения — баховедение.

Историческая роль сделанного Бахом самоочевидна, и состоит она прежде всего в том, что ему удалось обобщить в своём творчестве высшие достижения многовековой европейской музыкальной

⁹ Швейцер А. Указ соч. С. 163.

¹⁰ Форкель И. Указ. соч.

культуры и предопределить её пути в последующем.

Он значительно расширил образно-выразительные возможности музыкального искусства, придав ему высокий этический смысл и философскую глубину, переосмыслил и довёл до совершенства многие существовавшие в его время формы и жанры, а именно — хоральная обработка, духовная кантата, пассион, месса, музыка для органа и клавира. Помимо этого, Бах стал родоначальником клавирного концерта и композиций для скрипки и виолончели *solo*. Являясь непревзойдённым мастером полифонии, он вместе с тем внёс бесценный вклад в становление гомофонно-гармонического стиля.

Став точкой отсчёта большой музыкальной классики, творчество немецко-

го композитора приобрело совершенно определённый вечностный смысл. Вероятно, многие могли бы присоединиться к суждению А. Шнитке: «Я думаю, что Бах — это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха — путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Всё в Бахе — центр. Даже его имя **ВАСН**: расхождение линий в противоречии **В–Н** в этом полутоновом полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего»¹¹.

Если окинуть взглядом панораму мирового музыкального искусства и припомнить его основных представителей, то, очевидно, придётся признать: Иоганн Себастьян был не только первым подлинно великим композитором по времени, но и первым из всех великих композиторов по своей значимости.

Список источников

1. Митрофанова А. А. Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта // Вестник музыкальной науки, 2019. № 4. С. 5–13. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021
2. Medňanský K. Period Influence on the Work of Johann Sebastian Bach // Review of Artistic Education. April 2020. Vol. 19, Issue 1, pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001
3. Продьма Т. Ф. Иоганн Себастьян Бах. Токката и fuga *d moll* «дорийская» для органа BWV 538 как предмет музыкально-теоретического анализа // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9, № 4. С. 103–116. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116
4. Стогний И. С. Хорал «Es ist genug»: от И. С. Баха до Э. Денисова // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 20–32. DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32
5. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. Bach or Mock? A Grading Function for Chorales in the Style of J. S. Bach // Machine Learning for Media Discovery (ML4MD) Workshop at ICML. 2020. 17 Jul. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329
6. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 17–28. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

¹¹ Цит. по: Демченко А. И. Гений из Энгельса Альфред Шнитке. Штрихи к портрету. Саратов: Спектр, 2009. С. 56.

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

8. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Universum* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 8–22. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.008-022

Информация об авторе:

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

References

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

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021

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

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

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116

4. Stogniy I. S. Chorale “Es Ist Genug”: from J. S. Bach to E. Denisov. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2022. No. 4, pp. 20–32. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32

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

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

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

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021

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

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.008-022

Information about the author:

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

Библиографический список

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

2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем.; сост. Х. Й. Шульце. М.: Музыка, 1980. 271 с.
3. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
4. Друскин Я. С. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха. СПб.: Композитор, 2005. 136 с.
5. Журова Е. Б. Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха. М.: Первый том, 2021. 280 с.
6. И. С. Бах и музыкальная практика немецкого Барокко. М.: Московская консерватория, 2016. 360 с.
7. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Часть 1. М.; Л.: Музгиз, 1948. 232 с.
8. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Часть 2. М.: Музыка, 1980. 287 с.
9. Мейнел Э. Иоганн Себастьян Бах. Хроника жизни, изложенная его женой Анной Магдаленой Бах, урождённой Вюлькен. М.: Классика-XXI, 2000. 184 с.
10. Петров Ю. П. Тайнопись музыки барокко. М.: Музыка, 2019. 440 с.
11. Русская книга о Бахе / ред.-сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1985. 372 с.
12. Савельев В. С., Мищенко О. В. И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия *f moll* BWV 639 // Текст художественный: смысл и структура. Петрозаводск: PVPrint, 2021. С. 526–536.
13. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1987. 109 с.
14. Хубов Г. Н. Себастьян Бах. М.: Музгиз, 1963. 447 с.
15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. 728 с.
16. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2006. 153 с.
17. Fabian D. Bach Performance Practice. London: Routledge, 2018. 328 p.
18. Lebrun E. Johann Sebastian Bach. Paris: Bleu nuit éditeur, 2016. 176 p.
19. Schwarm B. Encyclopedia Britannica. 19 Apr. 2019.
URL: <https://www.britannica.com/topic/The-Art-of-Fugue> (accessed: 20.07.2022).
20. Williams P. Bach: A Musical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 704 p.

Поступила в редакцию / Received: 20.10.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.02.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.03.2023

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.024-034



In Search of Lost Time* in Word and Sound: about the Influence of Marcel Proust on the Work of Reynaldo Hahn

Irina S. Zakharbekova

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
sortileges@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-6309-5574>*

Abstract. In the late 19th century two young and original artists — Marcel Proust, who worked not only as a writer, but also as a journalist (a music critic, as well), and Reynaldo Hahn, a composer, music critic and public figure, — fall into the orbit of mutual influences. Having remained friends (which can be seen, in particular, from their correspondence) up until Proust's death, they have maintained their artistic dialogue in one way or another. As a result of this, a number of Hahn's compositions dedicated to Proust appear at that time, as well as the cycle *Portraits d'artistes* — four piano pieces by Hahn with declamation of texts from Proust's early cycle with the same title. The composition presents a peculiar double ekphrasis, since it portrays four baroque artists (Albert Cuyp, Paulus Potter, Anthony van Dyck and Antoine Watteau), using poetic and musical means, generating synthetic images-metaphors.

Hahn's other compositions permeated with Proust's aesthetics is his piano cycle *Le Rossignol éperdu*, the pieces of which were composed at the same time as the first volume of *In Search of Lost Time* was written. Unifying into a certain resemblance to a cycle, Hahn's pieces are in effect miniature sketches of images that are different in their nature (poetic, pictorial, architectural, natural, mythological, etc.), affixed with epigraphs and other verbal commentaries. The composition demonstrates the stylistic features essential to the French Belle Époque: *passéisme*, ornamentality, impressionistic hearing of sound-color, as well as a special attitude towards time. In the outcome, this results in a compilation-cycle continuing the romantic tradition of the traveler's album (Franz Liszt), turning out to be concordant with compositions of Hahn's contemporaries (in particular, Debussy's *Preludes*) and, in addition, presenting an original musical metaphor of Proust's novel.

Keywords: Reynaldo Hahn, Marcel Proust, *Portraits d'artistes*, *Le Rossignol éperdu*

* The article was prepared for the International Scientific Online Conference “Scientific Schools in Musicology of the 21st Century: to the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 2 0-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Irina S. Zakharbekova, 2023

For citation: *In Search of Lost Time* in Word and Sound: about the Influence of Marcel Proust on the Work of Reynaldo Hahn. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 24–34. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.024-034

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

«В поисках утраченного времени» в слове и звуке: о влиянии Марселя Пруста на творчество Рейнальдо Ана

Ирина Сергеевна Захарбекова

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,
sortileges@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-6309-5574>*

Аннотация. В конце XIX века два молодых и оригинальных автора — Марсель Пруст, работающий не только как писатель, но и как журналист (в том числе и музыкальный), и Рейнальдо Ан, композитор, пианист, музыкальный критик и общественный деятель, — попадают в орбиту взаимного влияния. Оставаясь друзьями (что видно, в частности, из их переписки) вплоть до самой смерти Пруста, они так или иначе поддерживают творческий диалог. В результате него появляются несколько произведений Ана, посвящённых Прусту, а также цикл «Портреты художников» — четыре фортепианные пьесы Ана с декламацией текстов из раннего одноимённого цикла Пруста. Произведение является своеобразным двойным экфрасисом, поскольку иллюстрирует четырёх барочных художников (Альберта Кёйпа, Паулюса Поттера, Антониса ван Дейка, Антуана Ватто) поэтическими и музыкальными средствами, рождая синтетические образы-метафоры.

Другое произведение Ана, проникнутое прустовской эстетикой, — фортепианный сборник «Растерянный соловей», пьесы которого писались параллельно с первым томом «В поисках утраченного времени». Объединяясь в некое подобие цикла, пьесы Ана представляют собой миниатюрные эскизы разных по своей природе образов (поэтических, живописных, архитектурных, природных, мифологических и т. д.), подкреплённые эпиграфами и другими словесными комментариями. Произведение демонстрирует принципиальные для французской Belle Époque стилевые черты: пассаизм, декоративность, импрессионистическое слышание звука-краски, а также особое отношение ко времени. В итоге получается сборник-цикл, продолжающий романтическую традицию альбома путешественника (Ф. Лист), оказывающийся созвучным произведениям современников Ана (в частности, Прелюдиям Дебюсси), а кроме того, являющийся оригинальной музыкальной метафорой романа Пруста.

Ключевые слова: Рейнальдо Ан, Марсель Пруст, «Портреты художников», «Растерянный соловей»

Для цитирования: «В поисках утраченного времени» в слове и звуке: о влиянии Марселя Пруста на творчество Рейнальдо Ана // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 24–34. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.024-034

The theme of “Proust and Music” is extensive, diverse and quite frequently becomes the subject matter of scholarly discussions.¹ Researchers have studied the role of music in the novel *In Search of Lost Time*,² have examined the writer’s artistry in the plan of verbal depiction of sound pictures,³ and have registered the influence of musical compositions by Richard Wagner,⁴ Jacques Offenbach,⁵ Claude Debussy,⁶ and romantic ballets written on Proust’s works [1; 2]. The writer’s activities in the sphere of musical criticism, the artistic peculiarities and aesthetic directives of his writings made a special kind of imprint on various phenomena of the French cultural life of the Belle Époque, while the charm of Marcel Proust’s personality left its trace on the pages of certain musical compositions by his contemporaries. In particular, the song *Baisers* from the song cycle on texts of Robert de Montesquiou *Les chauves-souris* (1895) by Léon Delafosse, as well as three compositions by Reynaldo Hahn: *Illustration pour le jardin de Bérénice* for chamber orchestra (1895, unpublished); *Phydilé* —



Il. 1. Lucy Lambert.
Portrait of Reynaldo Hahn. 1907

the ninth of the ten “études latines” set to the texts of Leconte de Lisle for solo bass, four tenors, six sopranos and piano four hands (1896); *Les Muses pleurant la mort de Ruskin* — an 11-voice chorus accompanied by a lyre (1902).

¹ For example, in 2022 the compilation of articles *Proust et la musique* of the series *Marcel Proust Aujourd’hui, Volume 17* was published.

² See: Jany Ch. Listening to Proust’s Recherche. *Jany Ch. Scenographies of Perception: Sensuousness in Hegel, Novalis, Rilke, and Proust* (Studies in Comparative Literature, Vol. 45). Cambridge: Modern Humanities Research Association, Legenda, 2019, pp. 195–224. DOI: 10.2307/j.ctv16km0kr.11, as well as articles in the compilation *Proust et la musique* (Leiden: Brill, 2022): Miens L. Jeux sur la scène de la Recherche, pp. 21–32. DOI: 10.1163/9789004526846_003; Antonioli M. Les ritournelles dans *À la Recherche du temps perdu*, pp. 77–89. DOI: 10.1163/9789004526846_007; Wesemael S. Comment la musique de Beethoven résonne dans *A la recherche du temps perdu*, pp. 175–193. DOI: 10.1163/9789004526846_013

³ Penesco A. Proust et les “paysages sonores”. *Proust et la musique*. Leiden: Brill, 2022, pp. 130–144. DOI: 10.1163/9789004526846_010

⁴ Fraise L. Jusqu’à quel point la Recherche serait-elle un roman wagnérien? *Proust et la musique*. Leiden: Brill, 2022, pp. 33–47. DOI: 10.1163/9789004526846_004

⁵ Yoshikawa K. Proust et les opérettes d’Offenbach. Autour de M. Chouffleury restera chez lui le 24 janvier. *Proust et la musique*. Leiden: Brill, 2022, pp. 64–76. DOI: 10.1163/9789004526846_006

⁶ Wada A. Proust à l’écoute de *Pelléas et Mélisande*. *Proust et la musique*. Leiden: Brill, 2022, pp. 145–160. DOI: 10.1163/9789004526846_011

⁷ Preserved in the Bibliothèque Nationale de France (the Department of Visual Arts).

The peculiar mutual influence and collaboration between Hahn and Proust is the subject of this article.

In up-to-date Russian musicology the name of Reynaldo Hahn (1874–1947) is presented rather seldom⁸, although Evgeniya Krivitskaya places him in the same rank as Gabriel Fauré, Erik Satie, Debussy and Ravel: “Indeed, even a simple enumeration of the features of the modern style — his rejection of the stereotypes and his total search for novelty; passéisme, which poeticizes and stylizes the past; decorativeness with accentuation on ornamental qualities of refinement; the new sensation of time, which seems to have frozen in a ‘screenshot,’ — all of this immediately arouses associations with many works by the most various composers: Gabriel Fauré, Debussy, Ravel, Erik Satie, Hahn, Louis Vierne, and Charles Tournemire — in France...”⁹

A somewhat different situation may be observed in musicology outside of Russia. Thus, Jacques Depaulis characterizes Hahn as an undervalued composer, saying: “Comme beaucoup de créateurs, Reynaldo Hahn (1874–1947) a connu un succès très grand de son vivant, mais une fois disparu, son nom s’est quasiment effacé de la mémoire collective” [“As many art creators, Reynaldo Hahn (1874–1947) enjoyed great success during his life, but after his death his name was almost entirely removed from collective memory”].¹⁰ Research of the artistic duo of Hahn-Proust, their personal relationship and correspondence, their conjoined works and mutual influence, forms the object of the scholarly works of such authors as Martin Robitaille,¹¹ Edward Forman,¹² Jennifer Rushworth,¹³ Philippe Robichaud,¹⁴ Jean-Christophe Branger,¹⁵ Manet van Montfrans,¹⁶ Philippe Blay in co-authorship¹⁷ and others.

⁸ In particular, he is mentioned in Evgenia Krivitskaya’s book: Krivitskaya E. *Muzyka Frantsii: vek dvadtsatyi. Estetika, stil', zhanr* [Music of France: the 20th Century. Aesthetics, Style, Genre]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2012. P. 73; as well as in the publication: “Dernier cri”, ili poslednii krik mody v iskusstve nachala XX veka. Moskva. Parizh. St. Peterburg [Dernier Cri, or The Last Cry of Fashion in the Art of the Early 20th Century. Moscow. Paris. St. Petersburg]. Author-comp., comm. Yu. I. De-Klerk. Moscow: P. Jurgenson, 2012. P. 241.

⁹ Krivitskaya E. Ibid. P. 8.

¹⁰ Depaulis J. Un compositeur français sous-estimé: Reynaldo Hahn. *Fontes Artis Musicae*. 2006. Vol. 53, No. 4 (October–December). P. 264.

¹¹ Robitaille M. Transfert II. La correspondance avec Reynaldo Hahn. *Proust Épistolier*. Montréal: Presses de l’Université de Montréal, 2003, pp. 171–204.

¹² Forman E. Proust and His Friends at the Louvre: Paintings in Words and Music. *Marcel Proust Aujourd’hui*. 2013. Vol. 10, La naissance du texte proustien, pp. 77–93.

¹³ Rushworth J. Proust, Hahn and the Art of Song. *Marcel Proust Aujourd’hui*. 2015. Vol. 12, Swann at 100 / Swann à 100 ans, pp. 168–183.

¹⁴ Robichaud Ph. “Je rêve sans comprendre”: l’ekphrasis des *Portraits de peintres* de Marcel Proust et Reynaldo Hahn. *Marcel Proust Aujourd’hui*. 2016. Vol. 13, Sensations proustiennes, pp. 19–35.

¹⁵ Branger J.-Ch. Quand Reynaldo Hahn évoque Marcel Proust: lettres à Ernest Moret, Jules Massenet et Yvonne Sarcey. *Revue d’histoire littéraire de la France*. 2014. Vol. 114, No. 2, pp. 447–457. DOI: 10.3917/rhlf.142.0448

¹⁶ Montfrans M. Reynaldo Hahn en sourdine. Échos d’Esther dans À la Recherche du temps perdu. *Proust et la musique*. Leiden: Brill, 2022, pp. 3–20. DOI: 10.1163/9789004526846_002

¹⁷ Blay Ph., Branger J.-Ch., Fraisse L. *Marcel Proust et Reynaldo Hahn: une création à quatre mains*. Paris: Classiques Garnier, 2018. Bibliothèque proustienne, No. 21. 229 p.

In addition, the researchers' attention is also drawn by Hahn's cycle *Portraits de peintres* (1896) with convenient poems by Proust from the volume with the same title, which are frequently performed as recitation against the background of music.



Il. 2. Otto Wegener.
Portrait of Marcel Proust. 1896¹⁸

Proust's attention to portraits, his comprehension of this type of depiction in connection with the work on secular chronicles has been described by Valeriy Trykov, stressing the significance of the 18th century salon-based psychological portrait [3,

p. 318]. Trykov labels Proust's high-society chronicles as small-scale sketchbooks of informational and complementary character [ibid.], containing a description of society life in Paris and the writer's contemporaries. However, the *Portraits de peintres*, i.e. the *Portraits of Painters* (and subsequently, of musicians, too¹⁹) — these are depictions of a different type. The author of the precise non-poetic translation, Sergei Nefyodov observes in the introduction to the Russian edition: "The entire cycle of poems is unified by a common feature inherent to them — it is the consistently unfolded *metaphor* [my italics. — I. Z.]. On the one hand, tentatively speaking, an objective plane stands out — the description of artistic and musical images; on the other hand, the subjective plan manifests itself: Proust's personal attitude towards the artists' and composers' works and personalities."²⁰

Maria Rybina also makes the curious remarks about the ekphrasis in Proust's *Portraits de peintres*: "Ekphrasis refers not to a concrete work, but rather to the image of the genre: 'the village landscape' (Cuyp), the 'elegiac' landscape (Potter), 'the ceremonial portrait' (van Dyck) or 'the theatrical decoration' (Watteau). There are correspondences between these and four literary models: the idyll (Cuyp), the lamentation (Potter), the ode (Van Dyck), and gallant poetry (Watteau)" [4, p. 631]. And further on: "...its ekphrasis [that of Proust's cycle. — I. Z.] is oriented not on a certain separate composition, but on a certain collection of writings, even in the

¹⁸ Preserved at the Musée Marcel Proust (Maison de Tante Léonie) at the Illiers-Combray.

¹⁹ The cycle, which unified together four painters and four composers (Chopin, Gluck, Schumann, and Mozart) was included by Proust into his first book *Les Plaisirs et les Jours* (1896).

²⁰ Proust M. *Pis'ma (1896–1921) [Letters (1896–1921)]*. Translation and introductory article by G. Zinger. Moscow: Glasnost', 2002. P. 5.

case when the individual style becomes the object of imitation” [ibid., p. 633].

Philippe Robichaud has the following opinion: “En effet, les Portraits, par leur recherche de l’unité entre peinture, poésie et musique, constituent un jalon notable dans les expérimentations du jeune Proust pour créer un art fidèle à la pénétration bergsonienne et l’état de rêverie — ces ‘minutes profondes’ qu’il chérissait tant” [“in reality, the portraits, in their search for unity between painting, poetry and music comprise a significant milestone in the experimentations of young Proust, conducive to creating an art that was true to the Bergsonian type of astuteness and state of pensiveness: these ‘profound moments’ which he cherished so much”].²¹ It would seem that this cycle became no less significant for Hahn, as well: four impressionistic sketches present in themselves not as much finished compositions as metaphoric sketches with a subtle elaboration of sound nuances. Thus, in the first of them, — *Albert Cuyyp* — it is possible to encounter the following performance instructions: “aérien” [“airily”], “avec bonne humeur” [“with good humor”], “un peu lourd, comme la croupe des chevaux flamands” [“somewhat heavily, like a croup of Flemish horses”] (Example No. 1). In the second — *Paulus Potter* — “en traînant un peu ... désolé” [“somewhat dragging down ... pitifully”]. In the third — *Anthony van Dyck* — “avec élégance et mélancolie” [“with elegance and melancholy”], “plus grave, mais avec charme” [“more ponderously, but with charm”]. In the fourth — *Antoine Watteau* — “très estompé, très léger” [“very blurry, very light”], “fantasque et langoureux” [“fancifully and

Example No. 1 Reynaldo Hahn. *Albert Cuyyp*, mm. 22–27

languorously”], “poétique” [“poetically”], “a l’ombre, avec une sonorité chaude et douce” [“shadowy, with a warm and sweet sound”].

Demonstrating an intriguing type of piano timbres playing, work with colors and registers, as well as a mastery of a late romantic harmonic language, the composer turns to a sound interpretation of baroque painters with the aid of the expressive means contemporary for him. His *passéisme* may be found, along with the picturesque nature of the original, and for this reason the accentuation is made not on the stylization, but on the impressionistic depiction and the impression from pictures and words. Jennifer Rushworth observed poetically: “Paradoxically, Proust the writer presents himself as a true lover of music, while Hahn the composer is portrayed as a lover of words.”²²

This turn to words may be found in Hahn’s musical oeuvres frequently: this includes chamber-vocal music and compositions involving the theatrical stage. However, if we are to continue the “Proustian” line, we cannot overlook the cycle *Le Rossignol éperdu* [The Perplexed Nightingale]. The composer worked on these 53 piano pieces during the course of a rather continuous amount of

²¹ Robichaud Ph. Op. cit. P. 25.

²² Rushworth J. Op. cit. P. 168.

time (from 1899 to 1910, it was published in 1913). Patrick O'Connor observes: "A Proustian ethic seems to drive the music, with its evocations and memories of places and impressions."²³ Since this composition is practically not mentioned in the discourse on the subject of "Proust–Hahn," it befalls us to examine it in greater detail.

The cycle is divided into four series, unequal in their scale: the first, which is untitled, is comprised of 30 pieces; the second, titled *Orient*, consists of 6 pieces; the third, titled *Carnet de voyage*, contains 9 pieces; the fourth, titled *Versailles*, has 8 pieces. Perhaps, it is more appropriate, upon characterizing this composition, to make use of the metaphor "literary-musical composition", since words and sounds exist here almost on an equal footing.

The pieces comprising this cycle contain a fair share of verbal text: the titles, the epigraphs, the dedications, the commentaries regarding the character of performance,²⁴ the indications at the end of certain pieces regarding where, in what circumstances and under what impression they were created.²⁵ The dates are not indicated in certain instances, whereas in other cases, they may be indicated in great detail or possess memorial attributes.²⁶

The chief language used in the piano cycle is French, although some of the pieces have titles in other languages, such as German (No. 6 *Gretchen*, No. 8 *Liebe! Liebe!*, No. 12 *Antiochus* — an epigraph from Goethe), Italian (No. 25 *Per I piccolo canali*), and English (No. 13 *Nevermore*). A large quantity of the dedications shows Reynaldo Hahn's circle of communication and milieu: they include composers Gabriel Frontin (No. 7 *Les deux écharpes*), Alexandre Médem (No. 40 *Faunesse dansante*), Fernand Masson (No. 45 *Vieux bahuts*), Jean Cocteau's mother Georges Cocteau (No. 23 *Les héliotropes du Clos-André*), pianists Édouard Risler (No. 24 *Effet de nuit sur la Seine*), Ignacy Paderewski (No. 25 *Per i piccoli canali (Venise)*) and Edouard Hermann (No. 34 *Rêverie nocturne sur le Bosphore*), Princess Ed. de Polignac (No. 26 *Mirage*) and Countess d'Arnoux (No. 31 *En caïque*), historian and poet Pierre de Nolhac (No. 38 *Le jardin de Pétrarque*), Spanish artist Raymundo de Madrazo (No. 39 *La Nativité*), literary critic and poet Emile Duclaux (No. 43 *Les pages d'Elisabeth*), and writer René Peter (No. 46 *Hommage à Martius*).

No less bright and convincing among the composer's "spiritual interlocutors,"

²³ O'Connor P. Hahn, Reynaldo. *Grove Music Online*. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.12169

²⁴ For example, in the second piece *Andromède résignée* — "avec une sorte de mélancolie moqueuse" [*With a Sort of Mocking Melancholy*].

²⁵ Thus, the fourth piece *Le bouquet de pensées* [*The Bouquet of Thoughts*] bears the indication *Hambourg jardin botanique* [*Hamburg Botanical Garden*]; at the end of the tenth piece *La fausse indifférence* [*The False Indifference*] there is the inscription — *Hambourg. Café*; the 33rd piece *Les chiens de Galata* [*Galata's Dogs*] has the inscription — *Galata, la nuit* [*Galata, Night*]; the 34th piece: *Rêverie nocturne sur le Bosphore* — *Écrit en caïque, au claire de lune* [*Night Dream on the Bosphorus — Written in the Berth in the Light of the Moon*]; the 37th piece: *L'ange verrier* — *Cathédrale de Bourges, Vitraux* [*The Glass Angel — the Bourges Cathedral, Stained Glass*]; the 48th piece: *Le réveil de Flore* — *Versailles, Bassin du Printemps* [*The Awakening of Flora — Versailles, the Basin of Spring*], etc.

²⁶ For example, at the end of the eighth piece, *Liebe! Liebe!* [*Love! Love!*] there is an inscription: "26 Sept. 1904", while the end of the 18th piece *L'arôme supreme* [*The Ultimate Aroma*] bears the indication: "de souvenir 1909" ["in memory of 1909"].

whose words pervade the pieces comprising the cycle, are writers, poets, philosophers and other outstanding personalities from various times and countries: from Antiquity (Theocritus and Pliny) to contemporaneity (Jean Moréas, José de Hérédia, François Coppée), from Jean-Antoine de Baïf to Johann Wolfgang von Goethe, with special attention focused on French writers from the 17th (Jean-Baptiste Molière, Marquise de Sévigné, François Fénelon), 18th (Voltaire, Jean-François de La Harpe, Jean Le Rond d'Alembert, Claude Crébillon fils) and 19th centuries (Marceline Desbordes-Valmore, Victor Hugo, Alfred Victor de Vigny, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Paul Verlaine). The epigraphs pertaining to them turn Hahn's cycle into a peculiar "memorial diary", endowing the pieces with an additional romantic and nostalgic tint.

The romantic aspect of the composition is perceptible not only in the programmatic ideas, but also in the genre: the piano miniatures are unified into a peculiar cycle, beginning with *Frontispiece* (Example No. 2) — a piece with an epigraph from Marceline Desbordes-Valmore: "Penche un peu ton oreille à cet oiseau qui pleure: C'est moi!" ["Listen closely for a moment to this crying bird. It is me!"] — and finishing with the piece *Le pèlerinage inutile* [*The Useless Pilgrimage*] (Example No. 3) with an epigraph from Victor Hugo's *Tristesse d'Olympio*: "Que peu de temps suffit à changer toute chose!" ["How little

time suffices [my italics. — I. Z.] to change everything!"]].

We are also justified in speaking about the propriety of the idea of the cycle by the composer's choice of certain keys, with a predominance of those endowed with many sharps (*C-sharp major*, *C-sharp minor*, *F-sharp major*, *F-sharp minor*, *B major*, *E major*), and with the overall tint of modal tonality, at times concordant with the works of Debussy and Ravel. There are also comparable moments in the metro-rhythmic organization of the pieces, among which there is a prevalence of complex ternary (especially 6/8, 9/8 and 6/4) and mixed (7/4, 5/4, 5/8) meters.

In the pieces from *Le Rossignol éperdu* a type of Liszt's piano technique²⁷ is connected with a subtly thought-out, at times contrapuntal, transparent texture alluding to the works of the 18th century French harpsichordists.²⁸ At the same time,

Example No. 2 Reynaldo Hahn. *Frontispiece*, mm. 1-4



Example No. 3 Reynaldo Hahn. *Le pèlerinage inutile*, mm. 1-4



²⁷ Reynaldo Hahn was a virtuoso pianist with an early career of a child prodigy performer.

²⁸ Similar to Debussy and Ravel, Hahn turns to the French harpsichord composers in his pieces. For example, No. 19 *Berceuse féroce* [*The Fierce Cradle*] bears a clarifying remark: "Réplique à une pièce de Couperin 'L'Amour au berceau'" (XV ordre, No. 2) ["A replica of a piece by Couperin 'Love in a Cradle'" (15th Suite, No. 2)] and makes play with such characteristic features of Couperin's original as the rondo form, the genre of the lullaby, keys with sharps, as well as the basic intonation based on intervals of major and minor seconds in the melody against the background of a swaying accompaniment.

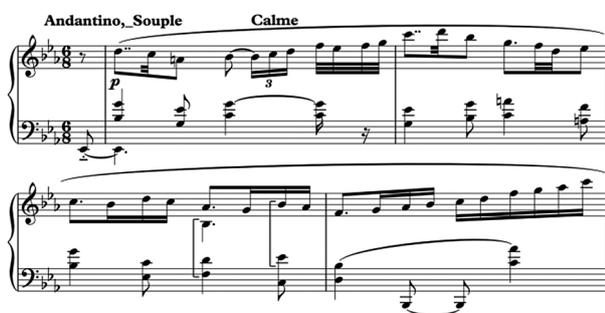
the special hearing and play of sound colors in the pieces, their sketch-like qualities and connection with impression or memory make it possible to place Hahn's cycle along with Claude Debussy's Preludes, which were created at the same time as some of Hahn's pieces, in 1909–1913. It is curious to note that Debussy himself commented on Reynaldo Hahn's music rather harshly: "Fragerolle, Paul Delmet, and, more relevantly, Reynaldo Hahn have been basking in glory as a result of various exhibitions at which their respective methods of displaying genius have been much praised. The public acquired there a permanent taste for bad music which, none the less, will serve admirably for good (music)."²⁹ But is this ill feeling not aroused by an aggravation stipulated by a coincidence of some aspects in the works of both composers? Thus, for example, in Hahn's cycle it is possible to find the piece *Passante* (No. 20) (Example No. 4) with an epigraph from Fénelon: "Ses cheveux blonds étaient noués négligemment derrière sa tête; quelques-uns, échappés, flottaient sur son cou..." ["Her blond hair was bound behind her head ... some of it, escaped, floated over her neck"]. The Lydian *E-flat*, the rhythmically fanciful and

free melody, the remark ("souple, calme") — it seemed that the gentle image of a blonde-haired stranger woman inspired the sound imagination not only of Debussy (the Prelude *La fille aux cheveux de lin*).

Overall, placing Hahn's *Le Rossignol éperdu* into the context of the compositions of his European predecessors and contemporaries, it can be seen that, on the one hand, he continues the idea of the romantic piano album-cycle of programmatic pieces (following such cycles as, for instance, Franz Liszt's *Années de pèlerinage* with its idea of a pilgrimage journey) and, on the other hand, contributes to the endowment of musical aspects to the images and ideas common to the early 20th century French composers (let us remember the quotation from Evgenia Krivitskaya brought in at the beginning of the article): this includes the nostalgic perception of the past (especially in the guise of its separate cultural artifacts, such as, for instance, Versailles), this is the colorful-decorative interpretation of Eastern images (Turkey, Algeria), this is the attitude towards time. In connection with the latter, let us return to Marcel Proust.

In her research of the philosophical line in Proust's writings, Irina Blauberg asserts that genuine reality, according to the writer, consists in "a certain connection between the perceptions and memories which has nothing in common with cinematographic vision. The genuineness of such a reality, according to the writer, is confirmed by the fact that these most important impressions are received by us somewhat perchance, even against our will: after all, all of these unexpected sounds, scents and bodily sensations are granted to us 'all of a sudden'..." [5, p. 87].

Example No. 4 Reynaldo Hahn. *La passante*, mm.1–4



²⁹ Debussy C. *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters]. Compiled, translated, commentaries and introductory article by A. Rozanov. Leningrad: Muzyka, 1986. P. 70.

The year 1913 saw the publication of the first volume of Proust's *In Search of Lost Time* — *Du côté de chez Swann* [*Swann's Way*]. And at that same time Hahn's *Le Rossignol éperdu* saw the light of day. Is it not particularly this merging of perceptions with memories that we can also observe in Reynaldo Hahn's cycle?

Jennifer Rushworth proposes the poetical metaphor of “the shadow” of Hahn — a peculiar musical muse — in Proust's work.³⁰ A similar “shadow” of Proust can also be found in the cycle *Le Rossignol éperdu*: in its musical and verbal text, in its melancholy moods, nostalgic intonations, in its *passéisme*, in its desire not to forget anything, having sunk into thought and reverie, having demonstrated and imprinted in a sketchy manner the most varied and figurative moments. Philippe Robichaud³¹ brings a quote from an essay by French philosopher Paul Souriau about the psychology of the poet: “La rêverie est toute spontanée. Aucun effort. Aucune contrainte. Plus de limites tracées d'avance. Les images se suivent, l'une appelant l'autre, au hasard des associations. La rêverie n'a pas de but; elle ne cherche rien; insouciante, distraite, elle suit sa pente; elle va où la mène son

caprice. <...> Dans la rêverie au contraire les représentations n'ont plus rien d'abstrait; elles ne nous donnent plus l'idée, mais la vision des choses.”³² [“Reverie is always spontaneous. No effort whatsoever. No constraint. No pre-established boundaries. The images follow each other, one after the other, one calls the other, in random associations. Reverie has no aim. It does not seek anything. Carefree, diffused, it follows its slope; it goes wherever its whim leads it. <...> In reverie, on the other hand, depictions do not have anything abstract; they no longer give us any ‘idea,’ but rather a ‘perspective of things.’”]. And even though Philippe Robichaud's research is devoted to the cycle *Portraits des peintres* and Proust's aesthetics, the cited words of Paul Souriau also illustrate in a convincing manner Hahn's understanding of the cycle *Le Rossignol éperdu*. Its pensiveness is of the Proustian type.

In the outcome, the desire shared by the two authors to find, fixate (whether in words or in music) the departing, became the occasion for creating two peculiar works — the massive voluminous novel and the more chamber-like, sketch-like piano cycle, each of which has realized in its own way the perception of the “lost” time.

References

1. Goujon F. Proust et les ballets russes: l'empreinte de *Giselle*. *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2021. No. 2, pp. 331–344. (In French) DOI: 10.15122/isbn.978-2-406-11766-7
2. Gorbovskaya S. G. The Novel of M. Proust *Swann's Way* and the Libretto for the Tchaikovsky's *Swan Lake*: about the Poetics of Borrowing. *Gazette of the St. Petersburg State University of*

³⁰ Rushworth J. Op. cit. P. 178.

³¹ Robichaud Ph. “Je rêve sans comprendre”: l'ekphrasis des *Portraits de peintres* de Marcel Proust et Reynaldo Hahn. *Marcel Proust Aujourd'hui*. 2016. Vol. 13, Sensations proustiennes. P. 23.

³² Souriau P. *La rêverie esthétique: essai sur la psychologie du poète*. Paris: Félix Alcan, éditeur, 1906.

Technology and Design. Series 2. Art Criticism. Philological Sciences. 2020. No. 3, pp. 93–98. (In Russ.) DOI: 10.46418/2079–8202_2020_3_13

3. Trykov V. P. Secular Chronicles of Marcel Proust. *The New Philological Bulletin.* 2021. No. 2 (57), pp. 312–321. (In Russ.) DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00053

4. Rybina M. S. Ekphrasis as Memory Space in M. Proust's *Portraits de peintres*. *Bulletin of Udmurt University. Series History and Philology.* 2022. Vol. 32, No. 3, pp. 630–635. (In Russ.) DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-3-630-635

5. Blaiberg I. I. On Philosophical Themes in Marcel Proust's Works. *Russian Journal of Philosophical Sciences.* 2018. No. 9, pp. 78–95. (In Russ.) DOI: 10.30727/0235-1188-2018-9-78-95

Information about the author:

Irina S. Zakharbekova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Associate Professor at the Department of Music Theory.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Goujon F. Proust et les ballets russes: l'empreinte de *Giselle* // *Revue d'histoire littéraire de la France.* 2021. No. 2, pp. 331–344. DOI: 10.15122/isbn.978-2-406-11766-7

2. Горбовская С. Г. Роман М. Пруста «В сторону Свана» и либретто к балету П. И. Чайковского «Лебединое озеро»: о поэтике заимствований // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки.* 2020. № 3. С. 93–98. DOI: 10.46418/2079-8202_2020_3_13

3. Трыков В. П. Светские хроники Марселя Пруста // *Новый филологический вестник.* 2021. № 2 (57). С. 312–321. DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00053

4. Рыбина М. С. Экфрасис как пространство памяти в «Портретах художников и музыкантов» М. Пруста // *Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология.* 2022. Т. 32, № 3. С. 630–635. DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-3-630-635

5. Блауберг И. И. О некоторых философских сюжетах в творчестве Марселя Пруста // *Философские науки.* 2018. № 9. С. 78–95. DOI: 10.30727/0235-1188-2018-9-78-95

Информация об авторе:

И. С. Захарбекова — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки.

Received / Поступила в редакцию: 03.04.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 19.04.2023

Accepted / Принята к публикации: 03.05.2023

Музыка о войне и мире

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.035-052



Посвящается 80-летию Сталинградской битвы (1943–2023)

Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке

Людмила Павловна Казанцева¹, Оксана Игоревна Луконина²

¹*Астраханская государственная консерватория,*

г. Астрахань, Россия,

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

²*Волгоградский государственный институт искусств и культуры,*

г. Волгоград, Россия,

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

Аннотация. Анализируя творческую разработку композиторами темы Сталинградской битвы как судьбоносного эпизода истории, в данном разделе авторы статьи обращаются к зарубежной музыке. В зоне исследовательского внимания оказываются сочинения, в основном не получившие научного осмысления в музыковедении. Затрагиваются малоизвестные биографические факты, сведения по истории создания, исполнения произведений, а также аспекты их концепционного решения, жанрово-стилевые черты. Характеризуются симфонические полотна представителей музыкальной культуры США (Рой Харрис, Джордж Антейл), Великобритании (Кристиан Дарнтон), Франции (Обер Лемелан), Израиля (Марк Лаври), Болгарии (Александр Йосифов), Чехии (Ярослав Дуобрава). Получают художественную оценку кантатно-ораториальные и музыкально-театральные опусы композиторов Германии (Гельмут Риттер), США (Элиас Таненбаум), Великобритании (Элизабет Мэконки), Бразилии (Клаудиу Сантору), Дании (Ким Хельвег), Чехии (Вацлав Добиаш). Отмечается, что зарубежные композиторы, дистанцированные от места ведения военных действий территориально и хронологически, в музыкальной росике несколько плакатны. Они оперируют музыкально воплощёнными категориями Зло — Добро и в большой степени склонны к экспрессионистским образным акцентам. Отражение темы Сталинградской битвы при этом обусловлено потребностью в публицистически остром обозначении ценностей, осознанием соприкосновения личной судьбы с Историей.

Ключевые слова: западноевропейские композиторы о Сталинградской битве, Вторая мировая война в музыке, русская тема, музыкальная росика

Для цитирования: Казанцева Л. П., Луконина О. И. Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 35–52. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.035-052

Music about War and Peace

Original article

The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music

Liudmila P. Kazantseva¹, Oksana I. Lukonina²

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

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

Abstract. While analyzing the artistic elaboration on the part of composers of the Stalingrad battle as a momentous episode of history, in this section the authors of the article turn to music outside of Russia. Special attention is paid by researchers to compositions which have not received scholarly comprehension in musicology. Little known biographical facts, information pertaining to the history of the creation and performance of musical compositions, as well as the aspects of their conception-related solutions and their features of style and genre are touched upon. Characterization is given to the orchestral works by representatives of the musical culture of the USA (Roy Harris, George Antheil), the United Kingdom (Christian Darnton), France (Aubert Lemeland), Israel (Marc Lavry), Bulgaria (Alexander Yossifov) and Czechia (Jaroslav Doubrava). Artistic evaluation is given to the works written in the genres of cantata, oratorio, and musical theater by the composers of Germany (Helmut Ritter), USA (Elias Tanenbaum), the United Kingdom (Elisabeth Maconchy), Brazil (Cláudio Santoro), Denmark (Kim Helweg) and Czechia (Václav Dobiáš). It is noted that composers from other countries distanced from the place of the conduct of hostilities territorially and chronologically are endowed with a certain amount of poster qualities in the musical Rossica. They operate with the musically manifested categories of Evil vs. Good and to a great degree have a tendency towards expressionist figurative accents. At the same time, the reflection of the subject matter of the Stalingrad battle is stipulated by a need for a publicistically sharp indication of the values and the perception of the tangency of personal fate with history.

Keywords: Western European composers about the Battle of Stalingrad, World War II in music, Russian theme, musical Rossica

For citation: Kazantseva L. P., Lukonina O. I. The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 35–52. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.035-052

*Продолжение***Зарубежные композиторы
о Сталинградской битве**

Сталинградская битва — судьбоносное событие Великой Отечественной войны 1941–1945 годов — нашла своё отображение не только в творчестве отечественных композиторов, но и в музыкальной россике — музыке зарубежных авторов о России (культурном феномене, терминологически осмысленном в публикации: [1]). Первые музыкальные отклики иностранцев на сражения под Сталинградом появились уже во время войны¹. Это крупные *симфонические полотна*.

Одно из них принадлежит американскому композитору, высоко ценившему творчество русских и советских музыкантов (особенно М. Мусоргского и С. Прокофьева), крупнейшему симфонисту XX века **Рою Харрису** (Roy Harris; 1898–1979)². Пятая из 18 симфоний композитора сочинялась в 1940–1942 годах, а затем в 1945 году появилась во второй редакции. «Военный» опус Харриса посвящён «Героическому и свободолюбивому народу нашего великого союзника — Союза Советских Республик» (*“The heroic and freedom-loving people of our great ally, the Union of Soviet Republics”*) и приурочен к победе советского народа в Сталинградской битве и 25-летию со дня создания Красной (Советской) армии

(в 1950-е годы, в период разгула маккартизма, посвящение было снято).

Симфония трёхчастна. Небольшая I часть фанфарна, медные инструменты звучат ярко, плакатно. Не обошлось здесь без синкопированных в джазовом духе аккордов, заканчивающих эту часть, — «визитной карточки» американской музыки. II часть носит траурный характер. Главными действующими интонационными «силами» здесь стали маршевые удары литавр и ламентации. Их взаимодействие достигает драматизма и кульминации в хоральных звучностях. Финальная III часть — пляска, основанная на триольно-пунктирной фигуре народного наигрыша. Её развитие приводит к торжествующе-победоносному завершению произведения.

Несмотря на контрастность частей, они складываются в целостность благодаря тщательной мотивной работе, характерной для симфонического мышления Харриса, элементам репризирования триольно-пунктирных ритмоформул, перекликающихся в финале с I частью, и медленных фрагментов, напоминающих сдержанную скорбь II части, выдержанному принципу диалогичности (превалирующему над туттийным звучанием оркестра), гипертрофированной роли духовых, ясности драматургического плана, идущего от собирания сил — через оплакивание потерь — к неизменному триумфу.

¹ Об этом можно судить, например, по информации, собранной в кн.: Казанцева Л. П. Русская тема в музыке зарубежных композиторов: справочник: в 2 т. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 508 с.

² Полное имя — Лерой Элсуорт Харрис (Leroy Ellsworth Harris). Харрис учился музыке в Калифорнийском университете, а затем композиции у Артура Блисса и в Париже у известного лидера авангардизма Нади Буланже.

Работа над симфонией была окончена в 1942 году, и уже в сезоне 1942–1943 годов она четыре раза (26 и 27 февраля, а также 9 и 11 марта 1943 года) звучала в концертах Бостонского симфонического оркестра под управлением выдающегося дирижёра Сергея Кусевицкого, с которым автор был дружен и который дал концертную жизнь и другим произведениям Харриса, что впоследствии получило признание в посвящении Седьмой симфонии «памяти Сергея и Натальи Кусевицких». Общественная и культурная значимость опуса как знака солидарности с советским народом усилилась включением в программы премьерных вечеров также музыки русских композиторов — Третьего фортепианного концерта С. Прокофьева (солист — Александр Боровски) и «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова³.

Февральская премьера симфонии в Бостоне полностью транслировалась по радио в Советском Союзе, а позже и в расположениях всех американских войск. Средства от продажи билетов на её исполнение Бостонским симфоническим оркестром, возглавляемым Сергеем Кусевицким, были направлены в помощь советскому народу.

В 1943 году группой советских композиторов (Д. Шостаковичем, С. Прокофьевым, Н. Мясковским, Д. Кабалевским и другими) американскому музыканту была послана приветственная телеграмма — своего рода «искреннее братское

рукопожатие». В Москве симфония впервые прозвучала 21 мая 1944 года в Концертном зале имени П. Чайковского. В 1958 году Харрис посетил Советский Союз, где дирижировал своей Пятой симфонией, исполненной оркестром Ленинградской филармонии⁴. В 1974 году он был гостем Пятого съезда Союза композиторов СССР.

Непосредственный отклик на сражения под Сталинградом слышится и в Четвёртой симфонии ещё одного американского композитора, а также пианиста, писателя и изобретателя — **Джорджа Антейла** (George Antheil; 1900–1959)⁵. Он начал свою профессиональную карьеру в Европе — в Париже часто общался с воинствующими ниспровергателями канонов в искусстве (Эриком Сати, Игорем Стравинским, Пабло Пикассо, Джеймсом Джойсом). Заявивший о себе в 1920–1930-е годы как приверженец авангардизма и смелых экспериментов, откликнувшийся на индустриализацию (скандально известный «Механический балет» для трёх ксилофонов, четырёх басовых барабанов, тамтама, двух роялей, семи электрических звонков, трёх авиационных пропеллеров, сирены и 16 пианино, 1925; фортепианная соната № 2 «Аэроплан», 1921; фортепианная соната № 3 «Смерть машин», 1947), Антейл вернулся в Америку и нашёл себя в кино- и телеиндустрии Голливуда. Совсем иначе он раскрылся в военной теме — в частности

³ Приведено по сведениям архива Бостонского симфонического оркестра: Boston Symphony Orchestra. URL: <https://archives.bso.org/Search.aspx?searchType=Performance&Composer=Roy%20Harris> (дата обращения: 15.04.2023).

⁴ Р. Харрис стал первым американским композитором, дирижировавшим собственными произведениями в нашей стране.

⁵ Полное имя композитора — выходца из семьи немецких иммигрантов — Георг Иоганн Карл Антейл (George Johann Carl Antheil).

Четвёртой симфонии «1942» (1943). Здесь он, скорее, зависим от уже сложившихся традиций.

Ключевая из них — канонический четырёхчастный цикл. В нём также опознаются типовые для классической модели симфонии «действующие лица», которые между тем органично развёртывают военную коллизию: всеокрушающий натиск, мягкая лирика, созидательная активность.

Многие критики, комментирующие аудиозаписи этого произведения, сделанные в разные годы, отмечают сходство детища Антейла с Седьмой симфонией Шостаковича. И для этого есть основания: симфонии создавались практически в одно и то же тревожное время⁶. В обоих случаях осваивается одна и та же тема — напор сил зла и сопротивление им человека. Явная точка соприкосновения обоих опусов — воссоздание ощущения угрожающего, безжалостно-неостановимого, всё более и более приближающегося Зла (как в эпизоде нашествия из I части Симфонии Шостаковича). Наконец, слухом уловимы неприкрытые интонационные уподобления теме нашествия.

Однако произведение Антейла, в отличие от искусного процессуально напряжённого симфонизма Шостаковича, довольно «клочковато». Композитор резко (с изменением темпа и тембровых средств) переключается с одного образа на кон-

трастирующий ему следующий. Практически каждая часть мозаично совмещает и бодрую маршевость, и экспрессивно натужные возгласы, и искреннюю лирику⁷. Калейдоскоп полнится многочисленными неожиданными и быстротечными деформациями-переосмыслениями узловых интонаций, ассоциирующихся с игривостью, издёвкой, кривлянием, просветлением. В результате устоявшиеся функции крупных частей классического цикла остаются не проявленными. Главный пафос симфонии сосредоточивается в драматическом нагромождении «событий»⁸.

Следует признать, что наблюдения над стиливыми влияниями на Антейла советских симфонистов — помимо Шостаковича, зарубежные критики делятся также ассоциациями с оркестровым творчеством Прокофьева — небеспопулярны. Достаточно вспомнить, что помимо Симфонии «1942» с культурой нашей страны музыканта связывают одноактная опера-балет «Полёт — Иван Грозный» (*Flight — Ivan the Terrible*, 1927) для 4 солистов, хора, 3 танцовщиков, балетной труппы и оркестра на либретто композитора и Б. Антейл, поставленный в 2018 году в Падуе в *Piccolo Teatro Don Bosco*, и Соната для фортепиано № 5 на тему С. Прокофьева (1950).

Симфония «1942», написанная в 1943 году под впечатлением от исторической

⁶ Напомним, что Седьмая симфония Шостаковича в основном была окончена к началу войны. Её премьера прошла 5 марта 1942 года в городе Куйбышеве (ныне Самара). Эвакуированный туда оркестр Большого театра под управлением дирижёра Самуила Самосуда исполнил симфонию в Куйбышевском театре оперы и балета, и эта акция транслировалась советскими и зарубежными радиостанциями.

⁷ Одной из её ипостасей стало вибрирование у скрипок мелодии русской народной песни «Мы на лодочке катались».

⁸ Возможно, на монтажном характере симфонии сказалась также журналистская деятельность Антейла — в то время он публиковал разнообразные оперативные репортажи в качестве военного корреспондента газеты *Los Angeles Daily News*.

обороны Сталинграда и посвящённая советскому народу, многократно исполнялась. Впервые это сделал в 1944 году Симфонический оркестр NBC под управлением друга Антейла, всемирно известного Леопольда Стоковского. Исполнение транслировалось в эфире. Год спустя её представил на публичном концерте в Вашингтоне Национальный симфонический оркестр, возглавляемый дирижёром Гансом Киндером. В 1946 году Всесоюзное общество культурной связи с границей (ВОКС) и Московская государственная филармония организовали концерт современной американской музыки в Большом зале Московской консерватории — в программе первого отделения вновь значилась Четвёртая симфония Джорджа Антейла.

В Европе единомышленником Харриса и Антейла стал их современник — чешский композитор, художник и педагог **Ярослав Добрава** (Jaroslav Doubrava; 1909–1960). До начала войны он брал уроки композиции у известного педагога О. Еремиаша. В военные годы Добрава-антифашист участвовал в партизанском движении. В 1945 году он вступил в Коммунистическую партию Чехословакии. И хотя позже композитор вышел из её рядов, его мировоззренческая позиция вызвала осторожно-прохладное отношение к нему и его творчеству.

В Симфонии № 2 «Сталинградской» (*Stalingradské*, 1944) Добравы немало того, что напоминает аналогичные по жанру и программной установке опусы Харриса и Антейла. Впечатляют грозные душераздирающие кличи тромбонов и

долго висящее ощущение страха, усугубляемое теми же закольцовывающими раздел (назовём его «ожидание сражения») репликами тромбонов. Автор не обошёлся без маршевости — ею окрашен обнадёживающий «хор» труб, носителей позитивно-освободительного начала. Впрочем, деятельная маршевая жанровость даётся не прямолинейно; она кристаллизуется эпизодически, маркируя собою постепенное прорастание активного движения в победоносную силу. Этот процесс, совершающийся в финальной стадии Симфонии, разворачивается не без усилий — в преодолении препятствий. Тем самым в изображении происходящего автору удалось избежать схематичности. Обращает на себя внимание мастерское владение такой важной составляющей жанра, как неуклонное симфоническое развитие.

Сразу вскоре после завершения, 8 февраля 1945 года произведение прозвучало на Чехословацком радио. Позже фирма *Supraphon* выпустила диск «Портрет композитора», где нашла своё место запись Симфонии в Праге симфоническим оркестром Чешского радио под управлением Йозефа Хрнчиржа.

Симфонический жанр представлен не только многочастными опусами, но и одностатными: это, например, написанная за четыре дня и исполненная в марте 1943 года в лондонском зале Альберт-Холл оркестром под управлением дирижёра Малкольма Сарджента увертюра «Сталинград» британского композитора и писателя **Кристиана Дарнтон** (Christian Darnton; 1905–1981)⁹.

⁹ Филип Кристиан Дарнтон (урожд. барон фон Шунк) (Philip Christian Darnton [Baron von Schunck]) был выходцем из семьи немецких переселенцев. Учился в Кэмбридже и Королевской академии музыки.

Произведение манифестирует политические взгляды музыканта: он разделял коммунистические идеи, в 1941 году вступил в ряды Коммунистической партии Великобритании. Идеологическая позиция нашла прямое продолжение в творчестве: Дарнтон в этот период жизни искал тесного контакта с массовым слушателем и прибег к решительному упрощению своего музыкального языка, что демонстрируют не только его увертюра, но и другие сочинения того времени (кантаты «Баллада о свободе» и «Пилот реактивного самолёта», трёхактная опера «Ярмарка фантазий» на либретто Рэндалла Свинглера по Бертольду Брехту, «Эпос» для оркестра на смерть Иосифа Сталина, музыка к патриотическим документальным фильмам о военных действиях). Впрочем, именно это позже стало причиной ослабления интереса к нему публики и продюсеров.

В близком увертюре жанре — симфонической поэмы — высказался израильский композитор, дирижёр и аранжировщик **Марк Лаври** (מרבל לורי, Marc Lavry; 1903–1967)¹⁰, родившийся в Риге, учившийся и живший в Германии (где брал уроки композиции у А. Глазунова), а в 1935 году эмигрировавший в Палестину. Отъезд на родину предков разделил жизнь и творчество Лаври на два периода — европейский и израильский. Последний отмечен исследованием и освоением фольклора Ближнего Востока, лирично-

стью, общительностью как качествами музыки.

«Я пишу для публики и хочу, чтобы она меня понимала, — отмечал Марк Лаври в 1967 году. — Я хочу, чтобы моя музыка вызывала те же чувства, идеи и впечатления, которые вдохновили меня на написание композиции. Поэтому я обычно выбираю простой и понятный музыкальный язык.

Я интересуюсь всеми новшествами и ищу новые техники и идиомы. Но я не приемлю немелодичных систем; музыка должна иметь мелодию, а мелодия может быть современной»¹¹. Насколько успешно композитору удалось реализовать на практике собственные же эстетические постулаты, смогла убедиться московская публика — здесь в 1946 году симфоническая поэма «Сталинград», сочинённая ещё в 1943 году, и прозвучала (ил. 1).

Не только во время войны, но и в более поздние годы сталинградская тема продолжала вдохновлять музыкантов. В 1978 году к ней обратился болгарский композитор, дирижёр и педагог **Александр Йосифов** (Александър Йосифов Йосифов; 1940–2016)¹². Его симфоническая поэма «Героям Сталинграда» (*На героите от Сталинград*, 1978) — произведение яркое, впечатляющее, разворачивающееся кинематографически-монтажно. Оно открывается «темой креста», скандируемой медными духовыми, семантически ассоциирующейся со вселяющей

¹⁰ Настоящая фамилия Левин.

¹¹ Приведено по: Marc Lavry. Heritage Society. URL: <https://marclavry.org/biography> (дата обращения: 15.04.2023).

¹² Александр Йосифов — сын известного болгарского композитора Й. А. Йосифова, окончил Болгарскую консерваторию по классу композиции П. Владигерова, где затем преподавал. Долгие годы (1968–1986) возглавлял граммофонную фирму «Балкантион», а затем (с 1986) — Комитет по радио и телевидению Болгарии.

all rights reserved.

„STALINGRAD“

Poeme Symphonique
Pour grand Orchestra Marc Lavry op. 167

Andante grave

1. Fl. 1
2. Fl. 2
1. Cl. in B
2. Cl. in B
1. Fag.
2. Fag.
Timp.
in F3, F2, B1, A

Andante grave

Viola
V. Celli
C. B.

Copyright by Marc Lavry, Palestine, 1943.

Ил. 1. Первая страница рукописи партитуры симфонической поэмы «Сталинград» Марка Лаври
Il. 1. The First Page of the Manuscript of the Score of the Symphonic Poem *Stalingrad*
by Mark Lavri

ужас темой *Dies irae*. Устанавливаемая ею гнетуще-тревожная атмосфера внешне рассеивается необычайно светлой, хрупкой, лирической мелодией, покачивающейся на мягких арфоподобных волнах. Очередной крупный фрагмент интертекстуально переключается с эпизодом нашествия Седьмой симфонии Шостаковича — немилосердный милитаристский марш наступает постепенно и неуклонно, всё сокращая на своём пути.

Презентацию действующих сил продолжает призывная тема, в которой мелькают знакомые интонации из песни «Священная война» А. Александрова на сл. В. Лебедева-Кумача, совпадающие с текстовыми фразами «вставай, страна огромная» и «идёт война народная, священная война». Тема, явно олицетворяющая собою освободительную миссию Красной Армии, отважно вступает в борьбу с военным маршем. Наконец, в веренице образов всплывает ещё один, обрисованный темой фольклорного, едва не приплясывающего, характера. В драматической схватке, в которой мелькают фрагменты разных экспонированных ранее тем, зреет и крепнет победное ликование. Такова сюжетная линия поэмы.

В наследии Йосифова немало патриотических опусов, в том числе связанных с нашей страной¹³: пятичастные кантаты «Девятый день мая» (*Деветият ден на май*, запись 1985) на слова Димитра

Точева и «Вечный Октябрь» (*Вечният октомври*, запись 1985) на слова Павла Матева, музыка к кинофильмам «Русский консул» (*Ruskiyat konsul*, 1981) режиссёра Н. Минковой и «Наш Октябрь» (*Nashiat oktomvri*, 1967) режиссёра Б. Энчева. Достойное место среди них заняла симфоническая поэма «Героям Сталинграда»¹⁴.

Ещё через двадцать лет отзвуки былых боев за Сталинград раздались в Десятой симфонии «Последние письма из Сталинграда» (*Letzte Briefe aus Stalingrad*) **Обера Лемелана** (Aubert Lemeland; 1932–2010). Французский композитор подошёл к теме иначе. В своей партитуре шестичастного опуса 172 для чтеца (на французском языке), сопрано и симфонического оркестра (1998), посвящённого «всем павшим и Сталинграду, городу-мученику...» (“à tous les morts et à Stalingrad, ville martyr...”), он воспользовался словом. И слово это — необычайно сильно воздействующий документ: письма немецких солдат, воевавших в составе Шестой армии и окружённых под Сталинградом, к своим родным¹⁵.

Декламируемое слово доносит боль и страх захватчиков, тёплые чувства к оставленным на родине близким, оценку происходящего и мысли о вечном. Однако звуковая среда в целом достаточно прозрачна и просветлённа, напоминая собою некоторые опусы К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка. Это особенно ощутимо

¹³ Ещё в юности, во время службы на флоте, А. Йосифов сочинил песню, посвящённую Юрию Гагарину, и лично подарил её первому космонавту во время его визита в Болгарию.

¹⁴ Две кантаты и симфоническая поэма «Героям Сталинграда» записаны в 1985 году симфоническим оркестром Болгарского телевидения и радио под управлением Василя Стефанова на диск фирмы «Балкантон».

¹⁵ В источниках встречаются сомнения в подлинности или первоизданности писем. См., например: *Last Letters from Stalingrad*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Letters_from_Stalingrad (дата обращения: 15.04.2023).

в камерной версии произведения, выполненной пианистом Кристелем Маршаном — для чтеца (женский голос) и двух фортепиано.

Изначально задуманное автором оркестровое звучание симфонии довелось услышать посетителям Центрального концертного зала Волгограда, пришедшим на концерт 14 мая 1999 года. Там же присутствовал автор, приглашённый Народным союзом Германии по уходу за воинскими захоронениями. Волгоградский академический симфонический оркестр под управлением народного артиста РСФСР Эдуарда Серова тогда и озвучил 110-страничную партитуру, которую композитор подарил музею-панораме «Сталинградская битва».

Симфонический оркестр оказался достойным плацдармом для масштабной эпической разработки сталинградской темы. Однако помимо него зарубежные композиторы по заслугам оценили также художественные возможности литературного слова. Оно играет немаловажную художественную роль в **кантатно-ораториальных жанрах**. Его сила стала очевидна ещё в годы войны. Так, стихотворение Жаклин Моррис легло в основу кантаты для женского хора и фортепиано «Голос города» (*The Voice of the City*, 1943), посвящённой героической обороне Сталинграда, британского композитора ирландского происхождения **Элизабет Мэконки** (Elizabeth Maconchy; 1907–1994)¹⁶. Кантата несложна по музыкальному языку, так как сочинена для основанной Аланом Бушем и возглавляемой им Рабочей музыкальной ассоциа-

ции (*Workers' Music Association*), пропагандирующей массовое, общедоступное хоровое и инструментальное исполнительство, отстаивающей идеи мира и защиты прав трудящихся. Произведение оказалось светлой эпитафией, оплакиванием погибших, своего рода «женским взглядом» на трагизм происходящего.

Другие — драматические и героические — страницы обороны города оживают в кантате чешского композитора, педагога, музыкального и общественного деятеля **Вацлава Добиаша** (Václav Dobiáš; 1909–1978) «Сталинград» (*Stalingrad*, 1945) для баритона, мужского хора и оркестра на слова Йиржи Милослава Новака. Военная тематика постоянно сопровождала Добиаша: в кантате «Приказ Сталина № 368 от 9 мая 1945» (*Stalins Erlaß Nr 368 vom 9. Mai 1945*, 1946) на текст приказа об освобождении Праги, песне «Приход Красной Армии» (*Příchod Rudé armády*, 1952) для хора и оркестра и других опусах. В ряде произведений он использует интонации не только чешских, но также русских народных и советских песен. Его симфонизм питается традициями чешской музыки, но, вероятно, и влиянием Д. Шостаковича, с которым у Новака сложились дружеские отношения. Не случайно Кантата перекликается с упомянутыми нами ранее оркестровыми опусами.

Симфоническим развитием пронизано ещё одно полотно — оратория бразильского борца за мир, дирижёра, скрипача, композитора и неутомимого музыкально-общественного деятеля

¹⁶ Полное имя — Дэйм Элизабет Вайолет Мэконки ЛеФану (Dame Elizabeth Violet Maconchy LeFanu). В качестве председателя Союза английских композиторов (с 1960) Э. Мэконки в 1960 году посетила Советский Союз.

Клаудиу Сантору (Cláudio Santoro; 1919–1989)¹⁷ «Ода Сталинграду» (*Ode A Stalingrado*, 1947) для солиста, чтеца, смешанного хора и оркестра на слова Россини Камарго Гуарньери. Учившийся в консерваториях Рио-де-Жанейро и Парижа (у Нади Буланже) и много сделавший для культурной жизни своей страны, Сантору вынужден был по политическим мотивам долго находиться за её пределами (1954–1978). С 1955 он выступал в СССР, был приглашённым дирижёром разных оркестров мира, в том числе коллектива Ленинградской филармонии и Московского государственного оркестра. Поддерживая в своём творчестве борьбу за мир, он — как мы узнаём из монографии М. Барро и Р. Дюпра «Музыкальная эклектика» — ещё в 1945 году начал работу над «Одой Сталинграду», которую так и не завершил¹⁸. Тем не менее, анализируя это и ряд других произведений композитора того же времени, исследователь его творчества Мариана Коста Гомес в докторской диссертации «Формообразующие аспекты исполнительской концепции произведений для

альта Клаудиу Сантору зрелого этапа творчества» устанавливает приверженность Сантору симфонизму в асафьевском понимании этого термина¹⁹.

Стремление к большей конкретизации художественного образа заставляло музыкантов не только обращаться к литературному слову, но и искать другое подспорье — *сценическое*. Именно это и сделал немецкий композитор **Гельмут Риттер** (Helmut Ritter; 1907–1988)²⁰, сочинив в 1946 году в лагере № 108 для военнопленных под Сталинградом (Фролово) музыку к пьесе Вальтера Липпа «Освобождение» (*Liberation*).

Пьеса В. Липпа, выдержав конкурс для немецких военнопленных «Нахрихтен» на лучшую антифашистскую пьесу, была поставлена силами непрофессиональных актёров и лагерного концертного ансамбля *Lagerkapelle* под руководством Хайнца Кремера²¹. По сохранившимся музыкальным эскизам — песни, ариозо, сцена-диалог главных героев, Заключительный марш с хором — можно судить о развёрнутой музыкальной драматургии, основные перипетии которой сосредото-

¹⁷ Полное имя — Клаудиу Франко де Са Сантору (Cláudio Franco de Sá Santoro).

¹⁸ Об этом см.: Barro M., Duprat R. Ecletismo Musical. IMPRENSA OFICIAL São Paulo, 2009. URL: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.205/12.0.813.205.txt> (дата обращения: 15.04.2023).

¹⁹ Gomes M. C. Aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Cláudio Santoro. São Paulo, 2022, pp. 46–47. URL: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/216376/gomes_mc_me_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y (дата обращения: 11.01.2023).

²⁰ Полное имя — Гельмут Карл Риттер (Helmut Carl Ritter). Подробнее о композиторе и его творчестве, в частности музыке к пьесе В. Липпа, см. Гл. V, § 4 «Музыка Гельмута Риттера к пьесе Вальтера Липпа “Освобождение” (по материалам российских архивов)» в кн.: Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография / ред.-сост. Л. П. Казанцева. СПб.: Союз художников, 2023. С. 254–264.

²¹ Сведения об этом содержит статья неизвестного автора «Лагерная капелла военнопленных под руководством Хейнца Кремера» // Российский государственный военный архив. Ф. 47. Оп. 7. Д. 7. Л. 2 об.

ченны на борьбе с нацистами и победе советских войск.

В апофеозе-кульминации Заключительного марша композитор эффектно вводит цитату из государственного гимна СССР — нынешнего гимна Российской Федерации²². Могучие октавные удвоения, настойчивое повторение тоники с энергичной раскачкой придают теме марша решительность, усиливая накал героической патетики (пример № 1). Гимн СССР воспринимается как символ освобождения, социального перерождения. Победа Красной Армии несёт глобальный переворот, за которым открывается перспектива переустройства мира.

Пример № 1

Г. Риттер. Музыка к пьесе В. Липпа «Освобождение». Заключительный марш

Example No. 1

Helmut Ritter. Music for Walter Lipp's play *Liberation*. Final March

История Сталинграда разворачивается и в собственно музыкально-театральных постановках. Одну из попыток реализации подобного проекта предпринял американский композитор, трубач и педагог Элиас Таненбаум (Elias Tanenbaum;

1924–2008). Его одноактное музыкально-театральное произведение «Последние письма из Сталинграда» (*Last Letters from Stalingrad*, 1981) для баритона, гитариста (также играющего на фортепиано и ударных), альтиста (также играющего на ударных), перкуссиониста было поставлено в марте 1983 года на Фестивале современной музыки CAL.ARTS Калифорнийским институтом искусств в городе Валенсии, штат Калифорния.

Либретто композиции основано на упоминавшихся ранее 12 письмах штурмующих Сталинград немецких солдат. Письма были напечатаны на английском языке в американской газете *Hudson Review* в 1961 году²³. Адресованные родным, они полны сознания неизбежного конца, отчаяния, печали: «Вокруг меня всё рушится, гибнет целая армия, день и ночь в огне <...> Это самая тяжёлая борьба в безнадёжной ситуации. Страдания, голод, холод, отречение, сомнения, отчаяние и ужасная смерть. Я не могу отрицать свою долю личной вины во всём этом. Я говорю себе, что, отдав свою жизнь, я заплатил свой долг. <...> Наступает время, когда каждый здравомыслящий немец будет проклинать безумие этой войны».

Как уже говорилось, вокруг озвученных в Десятой симфонии француза Обера Лемелана (с тем же названием, что и в опусе Таненбаума) писем всё же мерцает просветлённая атмосфера. Однако Таненбаум, работающий не только в академической традиции, но и в областях джаза, электронной и компьютерной музыки,

²² Безусловно, Г. Риттер ежедневно слышал исполнение написанного А. Александровым гимна, который был официально введён 1 января 1944 года.

²³ *Last Letters from Stalingrad*. Trans. by Franz Schneider and Charles Gullans // *Hudson Review*. 1961. Vol. XIV, No. 3 Autumn, pp. 335–367.

решил это своё произведение в насыщенных экспрессионистских тонах. Его партитура наполнена диссонансами, атональными блужданиями, глissандированиями альты, тревожной барабанной дробью (открывающей «Письма» и лейтмотивно его пронизывающей), криками солиста и всех исполнителей одновременно, «говорком» *Sprechstimme*. Трагическим «кармическим» знаком над всем опусом висит грегорианский хорал *Libera me* (пример № 2), который поётся на заупокойных службах — песнопение появляется в I части, затем, как ещё один лейтмотив, в конце IV и VIII частей произведения.

Сильное впечатление оставляет завершение опуса. Чтение последнего письма совмещается с неожиданным катарси-

ческим выплеском: под аккомпанемент гитары альтист тихо и робко интонирует вальсообразный напев незамысловатой немецкой народной песни «Прекрасна юность — пора веселья, / Ей повториться не суждено...» (*Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten*) (пример № 3). Эта песня,

Пример № 3

Немецкая народная песня
«Прекрасна юность — пора веселья»
German folk song
Youth is Beautiful – it's Time for Fun

Example No. 3

Пример № 2

Example No. 2

Э. Таненбаум. «Последние письма из Сталинграда»

Elias Tanenbaum. *Last Letters from Stalingrad*

и сейчас известная в немецком народе, вписывалась в свадебный обряд — под неё невеста снимала фату. Неприхотливая, простосердечная, она о прощении с прошлым. В опусе же Таненбаума песня несёт бóльшую семантическую нагрузку: горечь утраты былого счастья, прощение с жизнью, вера в вечность бытия.

Более явно выражен театральный компонент у датского композитора и пианиста **Кима Хельвега** (Kim Helweg; род. 1956). Композитор соприкоснулся с военной темой дважды. Сначала появились его «Сталинградские симфонии» (*Stalingrad Symphonies*, 2000–2001) для меццо-сопрано, тенора и оркестра (литавры, ударные, фортепиано, орган, струнные) ор. 40. Вторично Хельвег обратился к той же теме в опере «Сталинград» («Зависть не испытывающего боли») (*Stalingrad [The Envy of the Painless]*, 2002) для голосов, актёра, двух фортепиано, электрооргана (фисгармонии) и струнных на либретто англичанина Ховарда Баркера. Здесь свободно — не хронологически-векторно, а спонтанно, как это присуще памяти человека, — сменяют друг друга фрагменты воспоминаний воювавшего под Сталинградом пожилого Альберта Рагузы: детские впечатления, эпизоды военного времени, свидания с возлюбленной. Всплывающие из прошлого картинки охарактеризованы мозаикой музыкальных жанров и стилей, находящихся в арсенале ресурсов Хельвега: академическая манера соседствует с поп-музыкой, стилем фьюжн, шумами.

Разумеется, невозможно не заметить двукратное погружение композитора в сталинградскую тему. Скорее всего, оно не случайно. На всём его творчестве лежит печать двойности, которая, очевидно, осознаётся и культивируется музыкантом. Симптоматичен его двукратный

интерес к русской литературной классике: в антимюзикле «Крейцера соната» (*The Kreutzer Sonata*, 1986) на либретто композитора по повести Л. Толстого и сонате Л. ван Бетховена, концерте «Двойник» (*Dvojník*, 1995) для двух фортепиано с оркестром ор. 17 по повести Ф. Достоевского. Примечательна и повесть «Двойник» как творческий импульс, который реализован и во взаимодействии двух музыкальных пластов, и в двух версиях концерта.

Двоичность усматривается и в исполнительских составах (два фортепиано предусмотрены в концерте «Двойник» и опере «Сталинград», один из концертов предназначен для двух перкуссионистов и оркестра), и в апелляции к соответствующим исполнительским ресурсам — фортепианным дуэтам *Thorson & Thurber* (представившему публике «Крейцерову сонату», концерт «Двойник», Вариации на тему Чика Кория *La Fiesta*, Танго), *Safri Duo* (исполнившему «Американскую фантазию», концерт *Barroco Brasileiro*), *LP-duo* (записавшему сонаты *Spiri*, *The Tunnel*, *Blue Edge*, цикл *Rituals*). Та же закономерность просматривается и в опере «Сталинград»: даны два изображения одного персонажа, участвуют две оркестровые группы, два фортепиано. Добавим также, что опера поставлена дважды в Голландском доме (*Holland House*) Королевского театра Копенгагена — в 2002 и 2004 годах.

Уже названные опусы зарубежных мастеров позволяют заключить: сражение под Сталинградом удостоено отражения в крупных, серьёзных жанрах. Силясь охватить большое историческое пространство и его знаковый этап, композиторы используют такие возможности, как симфоническая музыка (симфония, поэма), кантатно-ораториальные и сценические

жанры. Благодаря им тема раскрывается в эпической, драматической и лирической плоскостях. В решении военной темы очевидны солидарность, сочувствие советскому народу — они не только провозглашаются в словесных посвящениях, но и укореняются в музыке.

Яркие зарисовки разных сторон жизни, «портреты» действующих лиц (обычно обобщённые), противостояния складываются в типизированное развёртывание процесса. С теми или иными нюансами музыка реконструирует фазы хода истории по канве: *наступление врага — ожесточённая схватка с ним — оплакивание погибших — торжество выстоявших и победивших*. Конкретизация происходящего в произведении нередко обеспечивается программностью сюжетного характера (в оркестровой музыке) и участием литературного слова (в сочетании с инструментами) и даже сценическим воплощением.

Заключение

Таким образом, при изучении опусов наших соотечественников и западных мастеров выяснилось: историческое значение Сталинградской битвы как грандиозного апогея Второй мировой войны было ясно современникам — именно этой военной странице истории нашей родины музыканты уделили особое внимание. Тема Сталинградской битвы решается идеологически однозначно: и отечественные, и зарубежные авторы противостоят фашизму. Однако если для отечественных композиторов такая позиция естественна (импульсивно-искренняя она или же конъюнктурно стимулированная — другой вопрос, который здесь не обсуждается), то для зарубежных она примечательна и обусловлена определённой мотивацией, связанной как с поддержанием коммунистических идей, так и с по-

требностью в публицистически остром обозначении ценностей (ответ на запрос властей, собственная общественная деятельность авторов, работа Союзов композиторов социалистических стран и СССР и др.), осознанием соприкосновения личной судьбы с Историей.

В решении сталинградской темы заметны также разные смысловые акценты. Зарубежные композиторы, как правило, дистанцированные от места ведения военных действий территориально и хронологически, в музыкальной россике более декларативны, плакатны. Они оперируют музыкально воплощёнными категориями Зло — Добро и в большой степени склонны к экспрессионистским заострениям негативных эмоций.

Отечественные музыканты, пережившие войну и даже участвовавшие в военных действиях, глубоко прочувствовавшие разные грани происходящего в те годы, более глубоко передают многообразные чувства советских людей. Их отличает позитивно-созидательный «взгляд в будущее» — строительство нового мира и крупный исторический масштаб, в котором рассматривается конкретное историческое событие (опасения о хрупкости равновесия энергий, необходимость в отстаивании мира). Знаменательно также перерастание военной темы в тему борьбы за мир, утверждение миролюбия как философско-этической концепции бытия (см.: [2]).

Разумеется, представленное в данной публикации не охватывает всего пространства музыки о Сталинградской битве. А оно щедро насыщено художественными высказываниями в жанре песни. За рамками статьи множатся концептуально осознанные и экспериментальные обращения к славной исторической вехе музыкантов рок-культуры. Не затрагивалась также музыка, созданная

для кинофильмов о Сталинградской битве. В закулисе осталась музыка, озвучивающая радиоспектакли²⁴. Это означает, что заявленная в статье тема, вписанная

в мощное русло исследований о крупнейшем историческом событии (таких, например, как [3; 4; 5; 6; 7] и другие)²⁵, требует дальнейшей научной разработки.

Список источников

1. Казанцева Л. П. «Музыкальная россика» как музыковедческий термин // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 22–34. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034
2. Казанцева Л. П., Луконина О. И. Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 88–105. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.088-105
3. Артамонова Е. А. Из России в Великобританию и обратно через Ла-Манш. Музыкальные открытия периода Второй мировой войны и «оттепели» (по следам архивных находок и зарубежных публикаций) // Художественное образование и наука. 2020. № 1 (22). С. 78–85. DOI: 10.34684/hon.202001010
4. Манаев А. Ю. «Мы возродим тебя, родной Сталинград!»: формирование образа Сталинградской битвы в исторической памяти (1940-е — 1950-е гг.) // Наука. Общество. Оборона. 2020. Т. 8, № 1. С. 8–8. DOI: 10.24411/2311-1763-2020-10230
5. Огарков А. А., Огаркова Е. В., Тюменцев И. О. «Народная история» Сталинградской битвы (по материалам научно-исследовательского проекта «Сталинградцы в Сталинградской битве») // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4. История. Регионоведение. Международные отношения. 2018. Т. 23, № 1. С. 156–166. DOI: 10.15688/jvolsu4.2018.1.15
6. Шварц И. Сталинградская битва в исторической памяти австрийцев // Запад — Восток. 2020. № 13. С. 11–25. DOI: 10.30914/2227-6874-2020-13-11-25
7. Höhn E., Mešková L. The Memory of the World War II in the Contemporary Art of Austria: The Political Voice of Art // Actual Problems of Theory and History of Art. 2020. No. 10, pp. 618–623. DOI: 10.18688/aa200-4-56

Информация об авторах:

Л. П. Казанцева — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания.

О. И. Луконина — доктор искусствоведения, и. о. ректора, профессор кафедры истории и теории музыки.

²⁴ Назовём, например, музыку немецкого композитора, в прошлом солдата вермахта, побывавшего в американском плену, **Райнера Бредемейера** (Reiner Bredemeyer; 1929–1995) к радиопостановке документальной повести «В окопах Сталинграда» (*In den Schützengräben von Stalingrad*, 1968) писателя-фронтовика Виктора Некрасова в переводе Бернхарда Тиме.

²⁵ См. также Библиографический список, № 1–10.

References

1. Kazantseva L. P. “Musical Rossica” as a Musicological Term. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 22–34. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034
2. Kazantseva L. P., Lukonina O. I. The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 88–105. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.088-105
3. Artamonova E. A. From Russia to the UK and Back Across the English Channel: Musical Discoveries from WWII and the Thaw (Recent Archival Findings and Publications). *Journal for Art, Education and Science*. 2020. No. 1 (22), pp. 78–85. (In Russ.) DOI: 10.34684/hon.202001010
4. Manaev A. Yu. “We Will Revive You, Beloved Stalingrad!”: Forming the Image of Stalingrad Battle in Historical Memory (1940s – 1950s). *Nauka. Obshchestvo. Oborona = Science. Society. Defense*. 2020. Vol. 8, No. 1, pp. 8–8. (In Russ.) DOI: 10.24411/2311-1763-2020-10230
5. Ogarkov A. A., Ogarkova E. V., Tyumentsev I. O. “Folk History” of the Battle of Stalingrad (Based on the Materials of the Research Project “Stalingraders in the Battle of Stalingrad”). *Science Journal of Volgograd State University. Series 4. History. Area Studies. International Relations*. 2018. Vol. 23, No. 1, pp. 156–166. (In Russ.) DOI: 10.15688/jvolsu4.2018.1.15
6. Schwarcz I. The Battle of Stalingrad in the Historical Memory of the Austrians. *West — East*. 2020. No. 13, pp. 11–25. (In Russ.) DOI: 10.30914/2227-6874-2020-13-11-25
7. Höhn E., Mešková L. The Memory of the World War II in the Contemporary Art of Austria: The Political Voice of Art. *Actual Problems of Theory and History of Art*. 2020. No. 10, pp. 618–623. DOI: 10.18688/aa200-4-56

Information about the authors:

Liudmila P. Kazantseva — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music, Head of the Laboratory of Music Content.

Oksana I. Lukonina — Dr.Sci. (Arts), Acting Rector, Professor at the Department of History and Theory of Music.

Библиографический список

1. Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография / ред.-сост. Л. П. Казанцева. СПб.: Союз художников, 2023. 324 с.
2. Казанцева Л. П. Русская тема в музыке зарубежных композиторов: справочник: в 2 т. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 508 с.
3. Луконина О. И. В поисках национальной идентичности: о художественном цикле «Бессмертный полк Сталинграда. Память в лицах» волгоградских художников Новикова Ф. С. и Новиковой Е. П. // Военный Сталинград как мировой социокультурный феномен: монография. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2017. С. 150–156.
4. Луконина О. И., Назарова О. В. Динамика изучения Сталинградской битвы в XX – начале XXI вв.: региональные особенности и аспекты формирования // Многонациональное братство народов в Великой Победе: материалы форума (апрель–май 2020 года) / отв. ред.: Л. И. Будченко, Ю. Ф. Болдырев. Волгоград: Принт, 2020. С. 221–229.

5. Огаркова Е. В. Сталинградская битва в советской изобразительной пропаганде и военно-фронтowej графике 1942–1945 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Волгоград, 2008. 263 с.

6. Огаркова Е. В. Сталинградская битва в советском изобразительном искусстве. 1942–1945: монография. Волгоград: Издатель, 2011. 184 с.

7. Падерин А. А. Сталинградская битва в зеркале западной историографии // Вестник МГИМО-Университета. 2013. № 2 (29). С. 95–106.

DOI: 10.24833/2071-8160-2013-2-29-95-106

8. Попков В. И., Кутиков А. В., Аргасцева С. А. и др. И вот он заговорил — Мамаев курган...: к 50-летию открытия памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Педагогические науки. Филологические науки. Исторические науки и археология. 2018. № 1 (124). С. 4–13.

9. Разаков В. Х. Архитектурно-скульптурный памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане // Военный Сталинград как мировой социокультурный феномен: монография. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2017. С. 156–187.

10. Сталинградская битва. Июль 1942 — февраль 1943: энциклопедия. 8-е изд., доп. / под ред. М. М. Загоруйко. Волгоград: Издатель, 2020. 847 с.

Поступила в редакцию / Received: 22.02.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.03.2023

Принята к публикации / Accepted: 28.04.2023

Choral Music

Original article

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.053-067



British Choral Music at the Turn of the 19th and 20th Centuries: the Phenomenon of the English Musical Renaissance*

Alexander S. Ryzhinsky

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

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of the English musical renaissance, little studied in Russian musicology — a movement under which presently the formation of the British national compositional school of the turn of the 19th and 20th centuries is comprehended. The author turns to the musical heritage of the leading composers of that period — Alexander MacKenzie, Hubert Parry, Charles Stanford and Sir Edward Elgar — with the aim of demonstrating the sources of the English musical renaissance and determining, what significance was exerted by the choral heritage by its main representatives on the subsequent evolution of choral music in Great Britain. Among the chief factors which influenced the English musical renaissance, the following are highlighted: the development of the choral festival movement, the establishment of the Royal College of Music, the directedness of the British professional education on the formation of the national school of composition, as well as Parry's and Stanford's active work in musical criticism and research. The peculiarities of the choral writing of each of the aforementioned composers are analyzed on the example of the most well-known works in the genres of the cantata and the oratorio. The author brings to light the general tendencies in the organization of the choral texture and timbre and the unique techniques the discovery of which is capable of making adjustments to the existent perceptions about the evolution of the choral music of the early 20th century. In particular, study of Elgar's choral works makes it possible to confirm the composer's interest in the textural and timbral techniques typical for the composers of the first and the second avant-garde in Europe, such as diagonal texture and non-standard unisons. The author's conclusions make it possible to form a perception of the works by the composers of the "first renaissance trio" (Parry, Stanford, MacKenzie) and their younger contemporary Elgar as the greatest impulse of the formation of 20th century British choral music, which in the second half of the century became among the most on demand in world performance.

Keywords: English musical renaissance, choral music of Great Britain, Hubert Parry, Charles Stanford, Alexander MacKenzie, Edward Elgar, choral textures, vocal timbral writing

* Translated by Dr. Anton Rovner.

For citation: Ryzhinsky A. S. British Choral Music at the Turn of the 19th and 20th Centuries: the Phenomenon of the English Musical Renaissance. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 53–67. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.053-067

Хоровая музыка

Original article

Британская хоровая музыка на рубеже XIX и XX веков: феномен английского музыкального ренессанса

Александр Сергеевич Рыжинский

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

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

Аннотация. Статья посвящена малоизученному в российском музыкознании феномену английского музыкального ренессанса — явлению, под которым сегодня понимается становление британской национальной композиторской школы на рубеже XIX и XX веков. Автор обращается к наследию ведущих композиторов этого периода — Александра Маккензи, Хьюберта Пэрри, Чарльза Стэнфорда и Эдварда Элгара — с целью выявления истоков английского музыкального возрождения и определения, какое значение оказало хоровое творчество основных его представителей на последующую эволюцию хоровой музыки Великобритании. Среди основных факторов, повлиявших на английский музыкальный ренессанс, выделены: развитие хорового фестивального движения, открытие Королевского колледжа музыки, нацеленность профессионального образования Великобритании на становление национальной композиторской школы, активная музыкально-критическая и исследовательская деятельность Пэрри и Стэнфорда. Анализируются особенности хорового письма каждого из вышеназванных композиторов на примере наиболее известных сочинений кантатно-ораториального жанра. Выявляются как общие тенденции в организации хоровой фактуры и тембрики, так и уникальные приёмы, обнаружение которых способно скорректировать имеющиеся представления об эволюции хоровой музыки начала XX века. В частности, изучение хоровых сочинений Элгара позволяет установить интерес композитора к фактурным и тембровым приёмам, типичным для композиторов первого и второго авангарда в Европе, — диагональной фактуре, нестандартным унисонам и др. Выводы автора позволяют сформировать представление о творчестве композиторов «первой ренессансной тройки» (Пэрри, Стэнфорд, Маккензи) и их младшего современника Элгара как о важнейшем импульсе становления британской хоровой музыки XX века, ставшей во второй половине столетия одной из наиболее востребованных в мировом исполнительстве.

Ключевые слова: английский музыкальный ренессанс, хоровая музыка Великобритании, Хьюберт Пэрри, Чарльз Стэнфорд, Александр Маккензи, Эдвард Элгар, хоровая фактура, вокальная тембрика

Для цитирования: Рыжинский А. С. Британская хоровая музыка на рубеже XIX и XX веков: феномен английского музыкального ренессанса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. 53–67. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.053-067

In 20th century choral music the composers of the United Kingdom hold a very significant position. After a lengthy period of silence, which manifested itself in a predominant creation of musical works which had not received any substantial dissemination beyond the confines of the country, towards the end of the next-to-last century the British masters have achieved fame of creators of some of the most performed choral compositions not only in Europe, but also throughout the entire world. The explanation of this remarkable success of the choral music of the United Kingdom is enclosed in the nature of the phenomenon which in musicology outside of Russia has received the appellation of the English musical renaissance. The aim of the present article is to disclose of the sources of the present phenomenon, as well as to determine that significance which choral music by the chief representatives of the English musical renaissance on the subsequent development of British choral music.

As Robert Stradling and Marion Hughes assert, for the first time the word combination “English musical renaissance” in regards to the music of Alexander Mackenzie, Hubert Parry and Charles Stanford was used in the lecture presented

by Morton Latham¹ in Cambridge in 1888.² The fact that in 1902 the conception of the English musical renaissance also became focal for John Alexander Fuller Maitland’s authoritative monograph *English Music in the 19th Century*³ vividly testifies to the fact that both the term and the content inserted into it has become common for British musicology.

Why is it that particularly the works of the aforementioned composers — MacKenzie, Parry and Stanford — were associated with the beginning of a new stage in the development not only of choral music, but also, — to interpret it more broadly, — all music in the United Kingdom? Among the possible reasons, let us highlight three most likely ones. First of all, the composers listed above were directly connected with the academic musical education offered by the Royal Academy of Music (MacKenzie) and the Royal College of Music (Parry and Stanford). Second, all of them were active participants of choral festivals in Great Britain for which the greater part of their cantatas and oratorios was written. And, third, quite symbolic is the fact that each of them presented a portion of the British Empire characterized by a bright musical individuality according to the place of his birth: Parry represented England, Stanford

¹ Morton Latham (1843–1931) — British composer, musicologist and secretary of the London Bach Chorus.

² Stradling R., Hughes M. *The English Musical Renaissance 1860–1940: Construction and Deconstruction*. London: Routledge, 1993. P. 34.

³ Fuller Maitland J. A. *English Music in the 19th Century*. London: Grant Richards, 1902. 319 p.

— Ireland and MacKenzie — Scotland, thereby endowing the phenomenon of the English musical renaissance with the meaning of a large-scale and consistent entity. The perception of Parry, Stanford and MacKenzie as those who are more “responsible” for the English musical renaissance remains characteristic for present-day musicology in other countries as well. Let us quote Niall O’Loughlin: “It would not be an exaggeration to say that Stanford, Parry and MacKenzie were to a considerable degree responsible for the revivification of the music of the British Isles.”⁴

There is no one single opinion, starting from what event it becomes necessary to count the history of the musical renaissance in the United Kingdom. Ernest Walker in his monograph *A History of Music in England* suggested to choose as the reference point the date of September 7, 1880, when the premiere of Parry’s *Music to Scenes from Percy Bysshe Shelley’s Lyrical Drama ‘Prometheus Unbound.’*⁵ On the other hand, Duncan James Barker, in reference to the words of Sir Edward Elgar⁶ about the great significant value of MacKenzie’s cantata *The Bride* suggests counting the history of the musical renaissance from the premiere of this cantata in 1881. But even we do not set for ourselves the goal of finding the date with which most researchers would agree,

analysis of the existent literature makes it possible for us to assert that the 1880s in British musicology are associated with an unprecedented ascendancy of national choral music.

We shall make the attempt at delving into the sources of the English musical renaissance. One of them was the founding and the effusive development in the 1880s of the Royal College of Music. Despite the fact that specialized academic musical education existed in Great Britain since 1822, i.e., since the year of the founding of the Royal Academy of Music, it was particularly the Royal College of Music which became the crucial place of gathering for outstanding pedagogues and scholars. These include the founder of the College, Sir George Grove (1820–1900) — the author and compiler of the famous encyclopedia, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, his successor, composer and musicologist Sir Hubert Parry (1848–1918), who is also the author of a considerable number of articles in the Grove Dictionary, as well as Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924), the most authoritative among the composition pedagogues at the turn of the 19th and the 20th centuries, whose students include many well-known British composers — Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, George Dyson, Arthur Bliss, Herbert Howells and others. The predominating

⁴ O’Loughlin N. In the Shadow of Parry, Stanford and Mackenzie: Musical Composition Studies in the Principal London Conservatories from 1918 to 1945. *Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela [The Conservatories: Professionalisation and Specialisation of Musical Activity]*. Založba Univerze Na Primorskem, Festival Ljubljana, 2020. P. 93. DOI: 10.26493/978-961-7055-86-3.87-104

⁵ Walker E. *A History of Music in England*. Oxford: At the Clarendon Press, 1907. P. 286.

⁶ “Elgar’s cantata *The Bride* became a wonderful example of choral and orchestral writing, received an enthusiastic welcome and became the first composition in a lengthy set of large-scale works” (Barker D. J. *The Music of Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847–1935): A Critical Study*. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.). Durham: University of Durham, 1999. P. 108).

interest in the British musical tradition, also expressed in the study of compositions pertaining to early music — from Thomas Tallis to Henry Purcell, as well as the attention towards the national British folk music, unlike the predominating studies of continental European music at the Royal Academy of Music, led to the creation of an entire set of compositions in which English, Scottish and Irish melodicism became organically conjoined with the principles of compositions typical of such European romanticist composers as Wagner, Mendelssohn and Brahms.

The combination of the tonal-harmonic symphonic principles typical for German romanticism with the modal-intonational and textural peculiarities of British music is also characteristic of other works by Parry and his contemporaries. It suffices to remember the final fugue *Put off, o Jerusalem* from the oratorio *Judith* (1888), in which the diatonic theme with a constantly varying intonational profile combines in concordance with the rich romantic harmony and the diversity of orchestral textures. Our attention is also drawn by the “pockets” of chordal texture characteristic of the musical compositions of Purcell and Handel, designed not as much to bring in the textural contrast as much as to demonstrate a culmination of the preceding contrapuntal section. Also interesting is the manifestation of the technique so typical for Handel’s fugues — the structure of the texture of the middle sections on the basis of expounding the separate choral parts with their subsequent unification into an overall imitative polyphonic texture (Example No. 1).

The successive inclusion of the choral parts with the gradual formation of a chord, one of the most actively used techniques in choral music of the first half of the 20th century (let us remember the final chorus of

Schoenberg’s *Gurre-Lieder*), is also typical for other works by Parry, for example, his *Prometheus Unbound* (Example No. 2).

Here we also encounter another peculiarity of choral writing characteristic of Parry — the inclusion of fragments of the *a cappella* choral sound, creating timbral contrast, into the vocal-orchestral texture. This technique is also characteristic for Parry’s ode *The Glories of Our Blood and State* (1885).

In comparison with Parry’s oratorios, most of the compositions by Alexander Campbell Mackenzie (1847–1935) in the genres of the cantata and the oratorio are distinguished by a simplicity of textural and tonal-harmonic solutions. In the cantatas *The Bride*, *The Story of Sayid* and *The Witch’s Daughter* there is a predominance

Example No. 1

Hubert Parry. *Judith*.
Finale, mm. 248–253

Musical score for Example No. 1, showing vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines include the lyrics: "Re-joice-ing in the re-bring-eth Thy peo-ple ex-alt-ed with glo-ry." The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes.

Example No. 2

Hubert Parry. *Prometheus Unbound*.
Introduction, mm. 263–265

Musical score for Example No. 2, showing vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines include the lyrics: "come, come! Oh, come, come! Oh, come, come! Oh, come, come!" The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and dynamic markings like *f cresc.* and *ff*.

of presentation of melodies in octaves, as well as chordal texture, while canonic constructions are almost entirely absent. These compositions are greatly contrasted by the thickset saturating contrapuntal texture of the composer's two oratorios — *The Rose of Sharon* and *Bethlehem*. We shall pay special attention to the first of them, which is set to a text by Jim Bennett inspired by the Biblical "Song of Songs." In his libretto, Bennett unified eight chapters of the original text into four main movements (*Separation, Temptation, Victory and Reunion*), which, according to Barker, is connected with an adherence to the fashion of that time (one of the most popular genres of that time was the operetta, which usually consisted of four acts).⁷ Each of these movements contains polyphonic culminations: the fugato *Fifty Mighty Men* (the first movement), the fugue *For the Lord is Good* and the canon *God Save the King* (the second movement), the canon *Art Thou so Simple* (the third movement), and a mirror canon *Which is in the Midst of the Paradise* (the fourth movement).

Such a striking distinction of *The Rose of Sharon* and *Bethlehem* from the composer's other vocal-orchestral works may be explained by the genre-related solution of the compositions. In his dissertation devoted to MacKenzie's musical heritage, Barker classifies the composers' works written in the genres of the cantata and the oratorio into four main groups⁸:

1) oratorios: *The Rose of Sharon* (1884), *Bethlehem* (1894);

2) dramatic cantatas: *Jason* (1882), *The Story of Sayid* (1886) and *The Sun-God's Return* (1910);

3) non-dramatic cantatas with soloists: *The Bride* (1881), *The Witch's Daughter* (1904);

4) the "choral" cantatas: *Veni Creator Spiritus* (1891).

A comparison of the works within the respective genre-related groups makes it possible to see the unity of their textural solutions. Thus, in the dramatic and non-dramatic cantatas the foundational types of textural statement of the choruses are monophony (statements in unison and in octaves) and chordal texture, which is connected, first of all, with a maximal closeness of these genres to works pertaining to the musical theater, for the dramaturgy of which the definitive meaning is held by the unfolding of the plotline, which also presumes an ultimate clarity and laconicism of the vocal stanzas. At the same time, the oratorio as a genre connected with definite historical parallels (similar to Handel's oratorios) in MacKenzie's works are associated with the significant role of the imitational contrapuntal forms — the extensive embellished and canonic fragments. An important role is played by counterpoint in the choral (plotless) cantatas, as well: one of the vivid examples is the polyphonic *Veni Creator Spiritus*, created for the Birmingham festival, which took place in 1891.

A distinctive place among the works by the "first renaissance trio" is held by Sir Charles Stanford's compositions written in the genres of cantata and oratorio. The fact that these works had been disseminated much less than those by Parry and MacKenzie is probably due to the composer's fascination for large-scale

⁷ Barker D. J. Op. cit. P. 122.

⁸ Ibid. P. 105.

double-chorus ensembles, which created certain difficulties for the predominantly amateur choral performance in Great Britain at the turn of the 19th and the 20th centuries. At the same time, within the framework of the double-choral organization, each of the sub-textural blocks of the choral texture demonstrates a tendency towards intonationally and rhythmically simple harmonic statement. There are not too many unfolded contrapuntal episodes proper in Stanford's oratorio works. They include the grand fugue *The Heathen shall Fear thy Name* in the first movement of the oratorio *The Three Holy Children* (1885), the large polyphonic section *We thy Love Kindling Fire* in the first act of the oratorio *Eden*, as well as a few other similar examples. As a rule, in his contrapuntal sections the composer dispenses with the double-chorus ensemble utilized by him more often for colorful antiphonal sections. A peculiar analogy of the antiphonal double-chorus texture in Stanford's most well-known composition for the church — the *Mass in G major* (1893) — is the juxtaposition of the quartet of solo singers (the soprano, alto, tenor and bass) with the full mixed chorus (Example No. 3).

Despite the aforementioned differences between Parry's, Stanford's and MacKenzie's choral works, they have many common features, which makes it possible to examine their legacy of works in the genres of the cantata and the oratorio as a holistic entity. First of all, there is the foundation of the outstanding examples of classical British literature: the poetical works of Tennyson and Swinburne (in Stanford's works), Pope and Shelley (in

Example No. 3

Charles Stanford. *Mass in G dur.*
No. 1 *Kyrie*, mm. 52–56

The musical score for Example No. 3 shows a quartet of solo singers (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full mixed chorus. The lyrics are: "Christe, Christe, eleison, eleison, eleison, eleison." The score includes musical notation for all parts, including dynamics like "p" and "poco cres.".

Parry's works) and Milton (in MacKenzie's works). Virtually each of these composers in his respective articles and interviews emphasized the level of the national element in the art of music. It suffices to remember, for example, Alexander MacKenzie's utterance in his interview given by him to a journalist from *The Musical Times*: "The future of our music is just what the *Nation chooses* [my italics. — A. R.] to make it."⁹ The problem of the search of the English element in the contemporary art of music remained relevant for several decades during the course of which the formation of the new British compositional school took place. Repercussions of this process can also be distinctly heard in the interviews and letters of the composers of the following generation — Ralph Vaughn-Williams and Michael Tippett. Thus, the latter poses the question as definitive for his own musical creativity: "...what kind of voice our national music is, at its best, and how it can find its true place in the general variety of our Western musical experience?" [1, p. 8] His elder

⁹ A Talk with Sir Alexander Mackenzie. *The Musical Times*. 1924. March. P. 209.

contemporary, Vaughn-Williams, seeming to answer this question, states in one of his interviews: “The national English style must be formed on the basis of the individual style of English musicians. Until our composers will not write music which they really like most of all, without any hind thoughts, until then we shall not have a true English musical school.”¹⁰

Besides basing themselves on the classical and contemporary examples of British literature, the composers of the English musical renaissance found the connection with the great past of British music to be equally significant. To a considerable degree, the musical works of Parry, MacKenzie and Stanford have established the tradition of the correspondence in terms of ideas and musical techniques with the works of the British classics, which likewise became characteristic to the subsequent generations of English composers. It can even be found in the works of composers whose musical languages are quite radical. One striking example of this is the case of Elisabeth Lutyens, who actively utilized the resources of serial dodecaphony. As Yulia Agisheva writes: “One of the most exciting moments associated with the name Lutyens in the history of music is that the composer claimed to have invented a new method herself (!) owing to her interest in music of the 16th–17th centuries. This happened before she became acquainted with the music of the Second Viennese School representatives. The composer stated that Henry Purcell’s instrumental fantasies played a key role in this.” [2, p. 158] The accentuation of the close connections between the past and

the present of English music manifests itself not only in Parry’s and Stanford’s musical works, but also in their writings in the sphere of music criticism. Both of them wrote articles, monographs and tutorial works in which the English musical tradition demonstrates itself as a part of the overall European academic music. In this connection, it is possible to mention Parry’s works: *Studies of Great Composers* (1886), *The Evolution of the Art of Music* (1896), the third volume of the large-scale edition *The Oxford History of Music* devoted to 18th century music, Stanford’s critical articles, frequently published in the journals *National Review*, *Cambridge Review*, *Musical Quarterly*, and *Music and Letters*, as well as the monograph *Music in Beginning School* (1890), in which the composer draws our attention to the significance of inclusion of some of the best examples of music from Great Britain in programs of the school teaching curriculum. Such a commitment to the principles of championing the national aims in development of the arts of composition and performance, as well as the musical-aesthetic upbringing of children was stipulated by that attitude towards professional music which prevailed in British society during the second half of the 19th century. Thus, Hughes and Stradling note that “Victorian England was generally of a modest attitude towards the art of music <...> music was perceived by them as an alien phenomenon: the opinion was established that music was created by foreigners, and they were the ones who possessed the monopoly over their performance.”¹¹

¹⁰ Saylor E. *Vaughan Williams*. Oxford: Oxford University Press, 2022. P. 28.

¹¹ Stradling R., Hughes M. Op. cit., pp. 3–4.

Moreover, the wish to encourage the revival of the national academic art of music did not hamper the active mastery, on the part of Parry, Stanford and MacKenzie, of the artistic experience of composers outside of Great Britain, particularly that of German composers. In many ways this was also influenced by the understanding of the necessity to learn from the best examples of music of their own time period, as well as the perception on the part of German composers as the most qualified bearers of systemic knowledge in the sphere of music theory and compositional technique. It is not by chance that both MacKenzie and Stanford studied composition in Germany — MacKenzie studied with August Bartel and Eduard Stein in Sondershausen, Stanford studied in Leipzig with Carl (Heinrich Carsten) Reinecke,¹² — while Parry, as Rachel Alessio¹³ affirms, wished to study with Brahms, however, subsequently, was compelled to limit himself with a brief period of study in Stuttgart with Henry Hugo Pierson, a German composer of British descent.

Of course, the study of the finest examples of music by Schumann, Mendelssohn, Brahms, Wagner and Liszt could not do otherwise but influence the choral works by the British composers who were stylistically close to them. However, the latter demonstrate, along with the peculiarities of the textural and tonal-harmonic language, typical for German Romanticism, a tendency

to utilize intonations of folk songs, to implement modal-harmonic particularities typical for historical English odes, carols and anthems, which can be explained by the orientation on the part of most of the compositions towards a concrete auditorium — the performers and audiences of British choral festivals, the most famous of which were:

a) The Three Choirs Festival, which had been organized starting from 1715 successively in three cities Hereford, Cloucester and Worcester; here the premieres of MacKenzie's cantata *The Bride* and Parry's oratorio *Job* were held;

b) The Birmingham Triennial Music Festival, established in 1784; at this festival the premieres of Stanford's oratorios *The Three Holy Children* and *Eden*, and Parry's oratorio *King Saul* were held;

c) The Leeds Festival, which was organized for almost 130 years (from 1858 to 1985) with the periodicity of once every three years in Leeds; at the Leeds Festival the public was introduced for the first time to MacKenzie's cantatas *The Story of Sayid* and *The Witch's Daughter* and Stanford's cantata *Songs of the Fleet*.

Such peculiar features of the choral scores of the aforementioned compositions in the genres of the cantata and the oratorio as the prevalence of chordal textures, a large amount of examples of melodic statements in unisons and octaves, as well as the

¹² The stylistic connection of Stanford's compositions with the German choral works of the Romantic Era also served as the reason of the labelling of Stanford, as frequently encountered in literature, "as the British Brahms" (see: Alwes Ch. L. *A History of Western Choral Music*. Vol. 2. NY: Oxford University Press, 2016. P. 321).

¹³ Let us cite Alessio's work: "He [Parry. — A. R.] even applied to study with Brahms himself, however the opportunity did not present itself successful." (Alessio R. *A Choral Conductor's Guide: Anton Bruckner 'Trösterin Musik,' Charles Hubert Hastings Parry 'Six Modern Lyrics,' Dan Forrest 'You Are the Music,' Pärt Uusberg 'Muusika,' Ron Nelson 'Proclaim This Day for Music.'* San Diego: Point Loma Nazarene University, 2017. P. 12.)

frequently encountered aspiration to begin and end compositions by means of unisons and octaves in the choral voices reflect the socially inclusive atmosphere of the British choral festivals, which primarily brought together lovers of choral singing. However, it may be said with certitude that the evolution of the amateur and professional choral performance, which is closely connected with the festival events in Great Britain, presented another important source for the English musical renaissance. When studying in chronological order the scores of the cantatas and oratorios composed at the turn of the 19th and 20th centuries, we can also notice the complex textures created by increasing the number of embellished sections, the saturations of harmony by means of complex chromatic sonorities, as well as the active incorporation of the extreme ranges of choral voices. All of this bears witness to the fact that the development of choral festivals led not only to an increase of the amount of ensembles of performers, but also to the growth of their professional levels, which allowed composers to create more and more perfect examples of compositions in the genres of cantata and oratorio.

Let us summarize all the observations presented earlier by listing the main sources of the English musical renaissance:

- the development of British choral festivals, along with their reorientation on performance of compositions in the genre of cantatas and oratorios on the part of contemporary national composers;

- the activities of the Royal College of Music, focused on study of the musical heritage of Great Britain in educational courses, as well as scholarly and artistic projects;

- the directedness of professional education in Great Britain on the formation of a national school of music composition;

- the activities in the sphere of music criticism on the part of the late 19th and early 20th century composers with the statement in articles, monographs and tutorial editions of the question about the place and the role of British composers in the development of European music as the most important issue of discussion.

The fluorescence of the choral festival movement in conjunction with the stress of professional performance and education on performance and study of British music created the conditions for the appearance of the musical compositions of Sir Edward Elgar (1857–1934) — the first significant British composer of the turn of the 19th and the 20th centuries whose musical legacy has been accepted far away beyond the confines of his country and virtually became the culmination of the English musical renaissance. Most of the premieres of Elgar's vocal-orchestral compositions, as well as those by his contemporaries, took place within the framework of the most significant English choral festivals:

- the symphony for chorus and orchestra *The Black Knight* — at the Three Choirs Festival (Worcester, 1893);

- the oratorio *The Light of Life* — at the Three Choirs Festival (Worcester, 1896);

- the cantata *Caractacus* — at The Leeds Festival (1898);

- the oratorio *The Dream of Gerontius* — at The Birmingham Triennial Musical Festival (1900);

- the oratorio *The Apostles* — at the Birmingham Triennial Music Festival (1903);

- the oratorio *The Kingdom* — at the Birmingham Triennial Music Festival (1906);

- the ode *The Music Makers* — at the Birmingham Triennial Music Festival (1912);

– the ode *The Spirit of England* — at the Birmingham Triennial Music Festival (1917).

Already in Elgar's first choral oeuvres it is possible to observe such a characteristic trait of the composer's writing as "counterpoint of articulation" — the simultaneous combination of diverse traits in the choral parts. In the middle section of the piece *My Love Dwelt in a Northern Land* (1889–1890) from the cycle *Three Part-Songs* (opus 18) the composer delineates in the choral fabric two independent strata diverse in their execution of strokes: the soprano and first tenor parts sing a melodic line *legato* against the background of recitation carried out *staccato* in performance by the alto, second tenor and first bass parts. A more complex variant of differentiation of strokes are found by us in the second scene of the choral symphony *The Black Knight*. Elgar combines here sounds performed *staccato* (in the basses and altos), tenuto (in the tenors) and *legato* (in the soprano) (Example No. 4).

Another no less characteristic technique of Elgar's choral writing is the succession of vocal-orchestral sounds with chorus without orchestral accompanying (*The Black Knight*, *Scenes from the Saga of King*

Olaf, *The Apostles*, *The Music Makers*). As a rule, the a cappella choral fragments are short in their duration: the composer uses such a succession as the brilliant technique of contrast, at the same time, without complicating the goals of preserving the clarity of the choral harmony.

Let us also turn our attention to the special type of exposition, which cannot be found in the scores of Elgar's predecessors or elder contemporaries. In the fifth number of *Scenes from the Saga of King Olaf* we see for the first time an example of diagonal texture connected with a sequential transfer of the pitches of the melody from the lower choral parts to the higher. At the same time, we are referring not only to the allotment of the pitches of a single horizontal line between the various choral parts, but also a supple timbral recoloring of the melody by means of operating with unisons of the adjoining parts. Such a form of tone organization would later become widespread as the result of Arnold Schoenberg's and Anton Webern's *Klangfarbenmelodie* technique in the works written by composers of the first avant-garde and, even to a greater degree, of the second avant-garde movement (Examples No. 5a, 5b). It must be noticed here that the conclusion regarding Elgar's indirect

Example No. 4

Edward Elgar. *The Black Knight*.
Scene 2, mm. 64–66

Musical score for Example No. 4, showing vocal parts and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. It features a soprano line with lyrics: "When he rode in - to the lists, The arch of heav'n grew black, grew black, arch of heav'n, the... arch of heav'n grew black, grew black, rode in - to the lists, The arch of heav'n grew black, grew black." The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *cres. molto*, *f*, and *fz*.

Example No. 5a

Edward Elgar. *Scenes from the Saga of King Olaf*. No. 5, mm. 269–271

Musical score for Example No. 5a, showing vocal parts and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. It features a soprano line with lyrics: "A-thwart the north - ern sky, A... As leap the lights of win - ter, A... loop the lights of win - ter, win - ter, ter." The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *cres.* and *fz*.

Example No. 5b

Luigi Nono. *Liebeslied*. Mm. 11–15



the polyphonic lines moving in a contrapuntal manner may be presented both by separate choral parts, as well as their unisons. Of special interest is the unification into unison of unconventional voices with the contrasting data of tessitura-related

connection with musical modernism is also arrived at by Oliver Chandler, who analyzed the composer's works for violin and piano. [3, pp. 28–29]

All the particular features of Elgar's choral writing are adjacent with more traditional varieties of textures familiar from the works of the composer's elder contemporaries — monophony, chordal exposition by means of fragments of imitational-contrapuntal organization. To a certain degree, it could be said that Elgar was able not only to synthesize the artistic experiences of Parry, MacKenzie and Stanford, but also to bring out the development of English choral music onto a new stage. This is testified by the oratorio *The Dream of Gerontius* (1900). Having conjoined Parry's and MacKenzie's experience at creating large-scale contrapuntal choral episodes with an interest in monochordal structures, typical for Stanford, Elgar composed an oratorio which, as Michael Kennedy writes, became "as popular among British choral societies as *Messiah* and *Elijah*."¹⁴ In the canonic and embellished sections, the composer utilizes the choral resources rather freely:

intensities. Such an example can be discovered by us in the second movement of the oratorio, in the canon *O Loving Wisdom of Our God*, where the polyphonic line is performed in unison by the tenor and alto parts (Example No. 6).

Our attention is also drawn by the composer's freedom in the formation of various choral combinations. For example, the finale of the second movement makes use of a triple combination formed by a female monophonic vocal texture (sopranos

Example No. 6

Edward Elgar. *The Dream of Gerontius*. 2nd Movement, f. 77



¹⁴ Kennedy M. Elgar, Sir Edward William, baronet. *Oxford Dictionary of National Biography*. DOI: 10.1093/ref:odnb/32988

+ altos), a small chorus (semi-chorus), the soprano part (sopranos 1 + sopranos 2) and an incomplete mixed ensemble (altos + tenors + basses).

Such a textural mobility corresponds to a certain degree with the tendencies of development of choral music on the Continent. In particular, during that same period Arnold Schoenberg works with unisons of altos and tenors, with various monochordal verticals different in the combinations of parts (it suffices to remember *Darthulas Grabgesang*, 1903). It is curious that the composers concurred in many ways, even in the questions of organization of unisons complex in their timbral combinations. In the 1900s Schoenberg actively experimented with merging into unisons not only the alto and tenor parts, but also the soprano and tenor, as well as the alto and bass parts. Such nonstandard unifications can also be seen by us in the composition written after *The Dream of Gerontius*, — the oratorio *The Apostles* (1902–1903) (Example No. 7).

The generalization of the best traditions of British traditions in combination with a sharp feel for the newest tendencies of development of choral texture typical not as much for the English as for the Continental tradition, on the one hand, and the remarkable combination of the idyllic and the imperial spirit of Great Britain,¹⁵ on the other hand, made it possible for Elgar to become the most performed composer of that period, not only in his own country, but in other countries, as

Example No. 7

Edward Elgar. *The Apostles*.
Part 1, f. 40

The image shows a musical score for Edward Elgar's *The Apostles*, Part 1, f. 40. It features five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "mighty; He will di-rect their work in" and "cho - sen the weak to con - found the mighty;". The bottom three staves are piano accompaniment, with the word "animato" appearing above the first and third staves. The score is in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

well. In fact, it was particularly Elgar who became the transmitter of the contextual and textural ideas, not only those innate in the works of their elder contemporaries — Parry, Stanford and Mackenzie, but also, as Grigoriy Konson indicates, directly continuing the line of the oratorio works of Handel in their aspiration “to create an art based on high ethical and aesthetic ideals.” [4, p. 80] Moreover, Elgar’s music written in the genre of cantatas and oratorios set up the vectors of development, which found its continuation in the works of the subsequent representatives of British music, among which are:

1) highlighting choral music into one of the most top-priority spheres of music composition for most British composers;

¹⁵ According to the words of British researcher Jenny Doctor, during the period between the two world wars, Elgar with his music “represented nationalism, imperialism, the era of English glory, which preceded the legacy of the Great War, filled with horrors” (Doctor J. *Broadcasting’s Ally: Elgar and the BBC*. *The Cambridge Companion to Elgar*. Ed. Daniel M. Grimley and Julian Rushton. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 199. DOI: 10.1017/CCOL9780521826235.015).

2) accentuation on the connection of present-day compositions with the best examples of music by British masters of the preceding eras constantly present in the British composers' musical compositions, educational work, and activities related to music criticism; this tendency would become the leading one for such brilliant composers of the subsequent generations as Ralph Vaughn-Williams, whose *Fantasy on a Theme of Thomas Tallis* is acknowledged in Grove's Dictionary to be "the first implicit masterpiece" [5, p. 990];

3) the priority of religious and religious-philosophical subject matter in choral music, the possibility to combine in one musical composition secular and canonic texts unified by one idea;

4) elite qualities and social inclusivity in choral composition and their mutually complementing tendencies: on the one

hand, the directedness of the amateur choral movement towards appreciation by a wide audience, on the other hand — the creation of musical compositions presuming a very high professional level of performers.

While the composers of the "first renaissance trio" were in many ways conducive to the revival of British national choral music and drawing special attention to it in the United Kingdom, Elgar was able to provide contemporary music in the country with an international status, and also give that impulse towards the subsequent development of choral music which led to the creation of outstanding masterpieces by Vaughan Williams, Tippett, Britten, Walton, Tavener, Finnis, Ferneyhough, Birtwistle and many other British composers without which it is impossible to imagine the art of choral music in the 20th century.

References

1. Hewett I. Between Englishness and Modernism: The Critical Reception of Tippett's Operas. *Journal of Music Criticism*. 2020. Vol. 4, pp. 1–28. DOI: 10.24379/RCM.00001735
2. Agisheva Yu. I. Composer Elizabeth Lutyens: Contribution to Serialism. Burganov House. Space of Culture. 2019. No. 4, pp. 147–160. DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-4-147-160
3. Chandler O. Diatonic Illusions and Chromatic Waterwheels: Edward Elgar's Concept of Tonality. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*. 2020. Vol. 15, pp. 3–29. DOI: 10.35561/JSMI15201
4. Konson G. R. Handel and British Musical Culture. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 72–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083
5. Semenova A. S. Ralph Vaughan Williams. "Fantasia on a Theme by Thomas Tallis" within the Framework of the English Musical Revival. *Manuscript*. 2021. Vol. 14, Issue 5, pp. 987–991. (In Russ.) DOI: 10.30853/mns210178

Information about the author:

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

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Hewett I. Between Englishness and Modernism: The Critical Reception of Tippet's Operas // Journal of Music Criticism. 2020. Vol. 4, pp. 1–28. DOI: 10.24379/RCM.00001735
2. Агишева Ю. И. Композитор Элизабет Лаченс: вклад в музыку сериализма // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2019. № 4. С. 147–160. DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-4-147-160
3. Chandler O. Diatonic Illusions and Chromatic Waterwheels: Edward Elgar's Concept of Tonality // Journal of the Society for Musicology in Ireland. 2020. Vol. 15, pp. 3–29. DOI: 10.35561/JSMI15201
4. Konson G. R. Handel and British Musical Culture // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2018. No. 3, pp. 72–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083
5. Семенова А. С. Ральф Воан Уильямс. «Фантазия на тему Томаса Таллиса» в рамках идей Английского музыкального возрождения // Манускрипт. 2021. Т. 14, вып. 5. С. 987–991. DOI: 10.30853/mns210178

Информация об авторе:

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

Received / Поступила в редакцию: 28.04.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 15.05.2023

Accepted / Принята к публикации: 25.05.2023

Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.068-078



Music Theory and Musical Psychology: Quests and Discoveries*

Elena M. Alkon

*Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia,*

elenalkon@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4701-2378>

Abstract. In the sphere of integration of various disciplines and the development of interdisciplinary research music has held a special position as a phenomenon of culture and a sign system distinct for the special role of the emotional, continual-energetic and unconscious elements. The article examines the tendency of interaction between music theory and musical psychology connected with the conceptualization of the unconscious which has been existent for over a century. The author highlights the most important moments of this process, directed at forming the perception of musical thinking as a central category connecting music theory and music psychology. Observations are expressed about the character and the dynamics of the examined tendency in Russian and American musicology, about terminological conceptualization of the unconscious in musical thinking, and information is recounted about significant musicological projects connected in one way or another with this issue.

Keywords: methodology of musicology, interdisciplinary approach in musicology, music theory and musical psychology, musical thinking, terminological conceptualization, mode-acoustic field, mode archetype

For citation: Alkon E. M. Music Theory and Musical Psychology: Quests and Discoveries. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 68–78.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.068-078

* The article was prepared for the International Scientific Online Conference “Scientific Schools in Musicology of the 21st Century: to the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 2 0-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Elena M. Alkon, 2023

Acknowledgments: I express my gratitude to Grigory Rafaelevich Konson for his interest in my article and valuable advice on how to improve it.

Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

Теория музыки и музыкальная психология: поиски и находки

Елена Мееровна Алкон

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,
elenalkon@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4701-2378>*

Аннотация. В интеграции наук и развитии междисциплинарных исследований музыка как феномен культуры и знаковая система, отличающаяся особой ролью эмоционального, процессуально-энергетического, бессознательного, занимает особое место. В статье рассматривается тенденция взаимодействия между теорией музыки и музыкальной психологией, связанная с концептуализацией бессознательного и продолжающаяся более века. Автор выделяет наиболее важные моменты этого процесса, направленного на формирование представления о музыкальном мышлении как центральной категории, соединяющей теорию музыки и музыкальную психологию. Высказываются наблюдения о характере и динамике рассматриваемой тенденции в отечественном и американском музыкознании, о терминологической концептуализации бессознательного в музыкальном мышлении, вводятся данные о крупных междисциплинарных проектах, так или иначе связанных с этой проблемой.

Ключевые слова: методология музыкознания, междисциплинарный подход в музыкознании, теория музыки и музыкальная психология, музыкальное мышление, терминологическая концептуализация, ладоакустическое поле, ладовый архетип

Для цитирования: Алкон Е. М. Теория музыки и музыкальная психология: поиски и находки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 68–78. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.068-078

Благодарности: Выражаю признательность Григорию Рафаэлевичу Консону за интерес к моей статье и ценные советы по её улучшению.

...In most cases problems occur with the cessation of thinking
based on the concept of “the common state of things.”
Ultimately “terminal things” are in reality
are implicated in “primary things.”
Ernst Kurth ¹

The intensiveness of informational exchange between the different fields of scholarship is continuing to expand (see, for example: [1; 2; 3; 4]²), which makes it possible to prognosticate new discoveries upon their intersections and the appearance of new spheres of knowledge. The interaction of art studies with other scholarly disciplines is presently being appraised as the answer to “the challenges of modernity.” Attention toward the interdisciplinary accents in music theory,³ the strengthening of its connections with musical psychology upon the extension of cross-cultural processes, has become especially important for musical education and pedagogical innovations. Among the recent publications, the direction of special interest to us is that of “integrative musical psychology.” [5]

The aim of the article is to disclose the tendency of productive interaction between

music theory and musical psychology, which has continued for over a century and is connected with the turn of music theory towards the sphere of the unconscious. A special role in the emergence of this branch of the discipline has been played by the ideas of outstanding Swiss musicologist Ernst Kurth (1886–1946), which have continued to be developed up to the present. “Music theory” is examined in the present article in the line of contemporary perceptions, expounded in two fundamental works.⁴ It is noteworthy that both editions touch upon questions connected with musical psychology, moreover, in the Cambridge *History of Western Music Theory* the Fourth Part *Descriptive Traditions* includes a special section titled *Musical Psychology*, which contains two chapters: *Energetics* and *The Psychology of Music*.⁵ The editor of the publication Thomas Christensen

¹ Kurth E. Muzykal'naya psikhologiya. Oblasti i granitsy muzykal'noi psikhologii [Musical Psychology. Areas and Boundaries of Musical Psychology]. Translated by L. Tovaleva, O. Galkin, comments by O. Galkin. *HOMO MUSICUS: al'manakh muzykal'noi psikhologii* [*HOMO MUSICUS: Almanac of Musical Psychology*]. Ed. and comp. by M. Starcheus. Moscow, 1994. P. 12.

² Konson G. R. (ed.) *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v sovremennom mire: paralleli i vzaimodeistviya: sb. tr. Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 21–26 aprelya 2019 g.* [*Proceedings of the International Scholarly Conference “Art History in the Context of Other Disciplines in the Modern World: Parallels and Interactions” April 21–26, 2019*]. Moscow: Filin, 2020. 994 p.

³ Kholopova V. N. Mezhdistsiplinarnye aspekty obshchei teorii muzyki [Interdisciplinary Emphasis of General Theory of Music]. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2013. No. 1 (1), pp. 31–38.

⁴ *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. by Thomas Christensen. Cambridge, U. K.; New York: Cambridge University Press, 2002. 998 p.; Kholopov Yu. N., Kirillina L. V., Kyuregyan T. S., and others. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [*Musical-Theoretical Systems: A Textbook for Historical-Theoretical and Composition Departments of Music Universities*]. Moscow: Kompozitor, 2006. 631 p.

⁵ Rothfarb L. A. Energetics. *The Cambridge History...*, pp. 927–955; Gjerdingen R. The Psychology of Music. *The Cambridge History...*, pp. 956–981.

explains this by the fact that the analytics of music and the musical psychologist unifies the connection between empirical musical composition and its perception.⁶ Analysis of energetics in 20th century musicology is the subject of Tatiana Tsaregradskaya's article.⁷ We shall turn to separate questions posed in the chapter *The Psychology of Music* later in the article.

In its study of the elements of theory from the point of view of music psychology, musicology receives absolutely new perceptions. Addressing the questions related to the psychology of unconsciousness has turned out to be especially productive for music theory scholarship in the 20th and 21st centuries. The phenomenon of music is more appropriate than any other discipline for the study of the sphere of the unconscious, due to its temporal nature and intangibility, its essential dissolution after each performance, its existence in the form of inner auditory perceptions and its power of impact over the human being. It is not by accident that for Kurth a special quality of continuance in the counterpoint and melodicism of J. S. Bach's music provided that particular problem range in which his psycho-energetic conception was generated. In *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* [*The Foundations of Linear Counterpoint*] (1917)⁸ the Swiss musicologist proposes

a new understanding of melody (melos) and linearity, bringing in a number of special musical terms. In *Musikpsychologie* [*Musical Psychology*] (1931)⁹ he analyzes the interaction of musical psychology with the aesthetics and psychology of music and formulates the basic question of the philosophy of music as an issue of perception of the inner world of the human being. Kurth singles out two crucially diverse approaches to the understanding of music — as a metaphysical world accessible only to intuition, and as a world generated by the psyche, a purely anthropomorphic phenomenon, and in correspondence to this determines *two worldview positions*. One is based on *the dependence of the laws of music on psychological processes*, while the other presumes that *the laws of music itself predetermine the conditions of our psyche*. Particularly in music theory, in its hidden form, are the most important elements of the empirical psychology of music revealed, as Kurth emphasizes.¹⁰ The encounter of musical psychology with music theory is manifested in the fact that musical psychology, for the most part, researches elementary concepts. However, the new, previously unfamiliar approach also presents an absolutely new type of understanding. “The phenomena which are simply taken for granted within the

⁶ *The Cambridge History...* P. 20.

⁷ Tsaregradskaya T. V. Napravlenie energetizma v kontekste muzykoznanija XX veka [“Energeticism” as a Trend of the Twentieth-Century Music Analysis]. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2017. No. 4 (20), pp. 36–48.

⁸ Kurth E. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1917. 525 S.; Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Bakha* [*Fundamentals of Linear Counterpoint. Bach's Melodic Polyphony*]. Trans. from the German by Z. Evald. Ed. by B. Asafiev. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.

⁹ See: Kurth E. *Musikpsychologie*. Berlin: Max Hesse, 1931. 323 p.; Kurth E. *Muzykal'naya psikhologiya...*, pp. 7–27.

¹⁰ Kurth E. *Muzykal'naya psikhologiya...* P. 11.

sphere musicology, become merely points of departure in musical psychology,” stemming from which “musical psychology must trace out its own sphere.”¹¹ According to Kurth, the commonly accepted notions of music theory contain a discrepancy which is connected with the penetration of music into the sphere of the unconscious, and while music theory continues to fail to realize that its main conceptions are always surrounded by mysteries in which the “perceptible flesh of its knowledge” is dissolved, it will continue to falter on its own limitedness.¹²

The interest in generic psychology and its laws at the turn of the 19th and the 20th centuries is linked by researchers with the quests for the general laws of music characteristic for that time. In musical psychology, the beginning of which is considered to be the end of the 19th century, from Hermann Helmholtz’s “physiology of hearing” and Carl Stumpf’s “psychology of hearing,” Kurth passes onto a qualitatively different level — to the “psychology of listening” and the main subject of his research is comprised of the laws of formation of musical integrality.¹³

The concept of intonation developed by Boris Asafiev (1884–1949), who highly appraised his contemporary Kurth, has determined many aspects of Russian musicology, however the famous music scholar, as Mark Aranovsky evaluates his

conception, did not propose a theoretical method of discovery and classification of typified intonations.¹⁴ Apparently, the understanding of the essence of the psycho-energetic component (the idealistically unconscious) came into contradiction with the accepted materialistic doctrine, but in the second book *Intonation* the scholar finally discarded the notion of understanding intonation as the relationship of sounds (i.e., the real elements of pitch) and “structural definiteness,” albeit, remained faithful to understanding intonation as an “ontological definiteness.”¹⁵ The conception of intonation became less concrete, but more generalized and, most importantly, generated the working the processes of musical thinking out, and therein its main historical role may be perceived.

The issues of integrality found their reflection in the research of Leonard Meyer (1918–2007), a significant American music scholar, whose ideas also continue to be developed. Meyer studied the “laws of good continuation” (melodic continuity, rhythmic, and metric continuation), basing himself on Gestalt psychology and the theory of expectation, the conscious and the unconscious. In particular, according to his observations, a group of tones may be considered to be well formalized, if it is comprised of approximately equal tempered intervals following each other in succession in one direction.¹⁶

¹¹ Ibid. P. 12.

¹² Ibid.

¹³ Ibid. Pp. 22, 24.

¹⁴ Aranovsky M. G. Kontsepsiya B. V. Asaf'eva [The Concept of B. V. Asafiev]. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy 20 veka* [Musical-Theoretical Systems of the 20th Century]. Ed.-comp. M. Aranovsky. Moscow, 2011, pp. 85–122.

¹⁵ Ibid. P. 121.

¹⁶ Meyer L. B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1957. 328 p.

In Soviet music scholarship in the time period from the 1940s through the 1960s, due to various objective reasons, which one can only surmise, musical psychology turned out to be contiguous to musical acoustics, along with other “borderline” disciplines. Despite the circle of questions embraced by musical psychology (the study of the mechanism of creative processes, the performer’s general state on the concert stage, the process of music perception, the classification of musical abilities) and subsequently enumerated in the encyclopedic dictionary devoted to musicology, its author, well-known musicologist-historian Yuri Keldysh was compelled to acknowledge that notwithstanding the direct connection of all the aforementioned questions to music scholarship, to pedagogy and practice, “musical psychology *must* [my italics. — E. A.] be examined as a part of general psychology, whereas musical acoustics is assigned to the sphere of physical disciplines, rather than to musicology.”¹⁷ With the word “*must*”, the author of the article seems to exonerate himself before future generations of scholars and suggests to read “between the lines”, treating this with understanding: during the time of the Great Patriotic War, and later the Cold War studies in the sphere of acoustics as a field related to physics with which musical psychology was still tightly connected, concentrated in the spheres of military defense and outer space programs.

However, already in the early 1970s, after the “thaw”, the publication of a book by Evgeny Nazaykinsky (1926–2006) about the psychology of musical perception marks a new period in music scholarship. The music scholar considers the turn of attention towards psychology to provide one of the conditions for deep penetration into the laws of music, into its nature and specific features. He cites the works of Hugo Riemann and Ernst Kurth as examples.¹⁸ He distinguishes the special role played by of two significant music theorists — Yuri Tyulin (1893–1978), who brought the concept of apperception as well as a set of other terms into music theory and valued the significance of study of the subconscious, and Leo Mazel (1907–2000), who exerted great attention towards the psychology of perception.¹⁹ Nazaykinsky’s turn to the subconscious components of perception, to the definition of the role of life experience and integrality, towards a psychological understanding of various conceptions, such as pre-hearing, towards the attribute of metaphor, has paved the way towards the elaboration of new perceptions of music and towards terminological conceptualization. The first book demonstrated Nazaykinsky’s first conception – the coordinate of depth in music, while the second²⁰ presented a set of systemic triads, such as *drama — lyricism — epos, space — motion — time, texture — syntax — composition, and context — text — subtext*. On the basis of Dmitri Uznadze’s

¹⁷ Keldysh Yu. V. Muzykovedenie [Musicology]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Yu. V. Keldysh, Editor-in-Chief. Moscow, 1976. Vol. 3. Col. 809.

¹⁸ Nazaykinsky E. V. *Opsikologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. P. 11.

¹⁹ Ibid. Pp. 4, 69.

²⁰ Nazaykinsky E. V. *Logika muzykal'noi kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.

theory of attitude, his conception of *modus* is formed. To the aforementioned concepts of macro-level, two less perceptible, albeit, in my opinion, extremely important notions must be added — “interval-motion” and “interval-switching.” Following Kurth’s teaching, Nazaykinsky discerns in this *common* (let us remember Kurth’s words brought as the epigraph to the article) conception of “continuous” from “discrete” and thereby opens up the path towards terminological conceptualization of the unconscious.²¹

The search for new methods in art studies in the early 1970s was marked by a very successful “brainstorm,” the target of which was musical thinking. A group of scholars pertaining to various professions — psychologists, musicologists, linguists, cyberneticists and philosophers — was brought together by another outstanding theorist — Mark Aranovsky (1928–2009), who was especially interested in this phenomenon.²² About thirty or forty years later, the engaging of scholars from various disciplines who are interested in various important and crucial issues has already become a rather customary affair,²³ but this is, indeed, a confirmation of the

progressive nature of Aranovsky’s project.

Since the 1980s English-language publications have applied more and more frequently the concept of *music cognition*, instead of the term “musical psychology,” or, to be precise, “the psychology of music.” By unifying the spheres of psychology, linguistics, neurophysiology, philosophy and informatics, all of which study thinking, intuition, the cognitive abilities of human beings and other living organisms, as well as the processes of formation of perception, “cognitive science” has risen to a new level. The study of cognitive abilities is generally discerned by its amalgamation with new technologies.²⁴ The “cognitive approach” proper became a basis for the research work *A Generative Theory of Tonal Music* written by musicologist Fred Lerdahl and linguist Ray Jackendoff, in which the authors cover a broad spectrum of “musical intuitions” — from elementary processes of grouping to the most complex types connected with prolongation.²⁵ The formalization of unconscious processes intrinsic to tonal music onto the level of harmony and rhythm proposed by them is evaluated as the analogy to “generative grammar” in structural linguistics. The

²¹ Nazaykinsky E. V. *Vzaimosvyazi interval'nykh i stupenevykh predstavlenii v razvitii slukha* [Interrelationships between Interval and Step Representations in the Development of the Musical Ear]. *Vospitanie muzykal'nogo slukha* [Instruction of the Musical Ear]. Moscow: Muzyka, 1977, pp. 25–77.

²² *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Problems of Musical Thinking]. Comp. and ed. by M. Aranovsky. Moscow: Muzyka, 1974. 333 p.

²³ See, for example: *Language and Music as Cognitive Systems*. Ed. by P. Rebuschat, M. Rohrmeier, J. A. Hawkins, I. Cross. New York: Oxford University Press, 2012. 356 p.; *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*. Ed. by M. A. Arbib. Cambridge, MA: MIT Press, 2013. 662 p.

²⁴ Gjerdingen R. Op. cit. P. 976.

²⁵ Lerdahl F., Jackendoff R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1983. P. 332. For a summary of the theory of generative grammar, see: Lerdahl A. W. (F.) *Generativnaya teoriya muzyki v svete traditsii Shenkera i Rimana* [Generative Music Theory in Relation to the Schenkerian and Riemannian Traditions]. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2018. No. 4 (24), pp. 20–40.

“generative music theory treats music theory as a branch of cognitive science and, through a rule system, models the structures that listeners implicitly infer from a musical surface.”²⁶

The neuropsychological approach, based on the acceptance of Functional Interhemispheric Asymmetry (FIA) by world science, has been used by Vyacheslav Medushevsky upon his creation of the conception of intonational form. Let us stress the special role of the unconscious and “corporeality” in intonation generalization at the level of “the proto-intonational form”.²⁷ Giving a fair characterization of his Doctoral dissertation *Intonatsionno-fabul'naya priroda muzykal'noi formy* [*The Intonational-Narrative Nature of Musical Form*] (defended in 1984) as a “leap forward,” Valentina Kholopova at the same time reproaches Russian musicology for its inert quality, asserting that during the course of the subsequent 30 years it “did not advance a single step”²⁸ in that direction. However, this is nothing more than a faulty assessment. Reaction towards Medushevsky’s work followed

immediately, but this took place in the Far-Eastern Academy of Arts. Already in 1994 (i.e., a year after the publication of Medushevsky’s book written on the basis of his dissertation) in Vladivostok theses of my presentation were published, where the conception of my future Doctoral dissertation was presented in general terms. Three years later, in 1998, now already in Moscow, an article was published based on the manuscript from 1995.²⁹ This was followed by a set of publications, including a book,³⁰ and then in the successful defense of my Doctoral dissertation *Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada: kontinual'noe i diskretnoe* [*Music Thinking of East and West — Continual and Discrete*] (St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 2002. 421 p.). In the context of development of the interdisciplinary approach in Russian musicology, it is important to note that the neuropsychological approach in these research works has been complemented by the semiotic and the anthropological.

In the basis of the model “East — West” as the analogy to the FIA and the materials pertaining to oral and oral-

²⁶ Lerdahl A. W. (F.). Op. cit. P. 20.

²⁷ Medushevsky V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [*Intonation Form of Music*]. Moscow: Kompozitor, 1993. 268 p.

²⁸ Kholopova V. N. Op. cit. P. 31.

²⁹ See: Alkon E. M. K probleme kontinual'nogo i diskretnogo v muzykal'nom myshlenii [On the Problem of Continual and Discrete in Musical Thinking]. *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok — Zapad: nauchnaya konferentsiya* [*Culture of the Russian Far East and Asia-Pacific Countries: East — West: Scientific Conference*]. Issue 1. Far Eastern State Institute of Arts; Institute of History, Archeology and Ethnography of the Peoples of the Far East Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences. Vladivostok, 1994, pp. 125–127; Idem. Kontinual'noe i diskretnoe v muzykal'nom myshlenii Vostoka i Zapada [Continual and Discrete in the Musical Thinking of East and West]. *Vzaimodeistvie khudozhestvennykh kul'tur Vostoka i Zapada. Pamyati Izabelly Rubenovny Eolyan* [*Interaction of Artistic Cultures of East and West. In Memory of Isabella Rubenovna Eolyan*]. Moscow: State Institute of Art History, 1998, pp. 112–133.

³⁰ Alkon E. M. *Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada — kontinual'noe i diskretnoe* [*Music Thinking of East and West — Continual and Discrete*]. Vladivostok: Far Eastern State University Publ., 1999. 126 p.

written traditions (conditionally defined as the “East”), the conception was presented and the foundations were laid of the theory of *musical thinking of the mythological type*, and a set of concepts was brought in. Proceeding from the continual approach to the concept of *lad* (mode), the necessity arose of bringing in the concept of “the mode-acoustic field,” denoting the special modal function of space (continuous, energetic and unconscious) appearing upon the change from one tone to the next. Later, this was supplemented by the conception of “the mode-metrical field,” denoting a continual unit of quantitative meter. In other words, the conception of fields, modal-acoustic and modal-metrical, highlighted and denoted the spatial (or, to be precise, spatial-temporal) understanding of the interval as a continual unit typical for the right hemisphere of the brain. Almost twenty years later, on the basis of the principle of symmetry / asymmetry, the classification of binary modal archetypes³¹ was created, the diversity of the different varieties of which was narrowed down into a system on the basis of the “modal

capacity” (to use Evgeny Gertsman’s term), the succession of the fields and the directedness of the motion³².

The work on elaboration of the neuro-semiotic approach was joined by my student Svetlana Klyuchko, who successfully met this rather difficult challenge, since the material chosen for her research was quite complicated: the object of her study was traditional Chinese and Korean musical notation. Significant and the most interesting results of her work found reflection in her dissertation written for the degree of Candidate of Arts³³ and other scholarly works.³⁴

Special and detailed scholarly attention is merited by the research works by Anirudh Patel, devoted to the issue of distribution of resources between the two hemispheres of the brain in the processes of linguistic and musical syntax,³⁵ and Arnie Cox, who studied the types and forms of conceptualization of music in which, consciously or unconsciously, its corporeal-motional mental nature, based on the connection of imitation, imagination and expression, is manifested in the form

³¹ A term coined by Kira Yuzhak. For more on the subject see: Yuzhak K. I. *Lad, tip poryadka, dinamicheskaya i evolyutsionnaya sistema* [The Lad: Type of Order, Dynamic and Evolving System]. *Traditsii muzykal'noi nauki* [Traditions of Musical Science]. Leningrad, 1989. P. 57.

³² For more details see: Alkon E. *Klassifikatsiya ladovykh arkhetyfov i sovremennye problemy muzykal'nogo obrazovaniya* [Classification of Mode Archetypes and Modern Problems of Music Education]. *Vestnik kafedry YuNESKO “Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie”* [Bulletin of the UNESCO Chair “Musical Arts and Education”]. 2019. Vol. 7, No. 2, pp. 77–95.

³³ Klyuchko S. I. *Spetsifika traditsionnoi muzykal'noi pis'mennosti Vostochnoi Azii: na primere Kitaya i Korei: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Specifics of Traditional Musical Writing in East Asia: on the Example of China and Korea: Thesis for Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts): 17.00.02]. Vladivostok, 2009. 27 p.

³⁴ See, for example: Klyuchko S. I. *Traditsionnaya muzykal'naya pis'mennost' Kitaya (psikhologicheskii aspekt)* [Traditional Musical Writing of China (Psychological Aspect)]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2008. No. 5, pp. 62–67.

³⁵ Patel A. D. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 513 p.

of action or perception. In the latter's book music is perceived as *embodied cognition*, as a process involving *hearing, motion, perception* and *thinking*.³⁶

Thereby, we see how useful and productive for music theory Kurth's psycho-energetic conception has turned out and remains to be. In conclusion, emphasis must be made what seems to be customary and generally known: the sphere of the unconscious is organic for music, but presents special kinds of difficulties upon the attempt of terminological conceptualization. However, it follows from here the

development of music theory, understood as the study of music and the systematization of knowledge for the purpose of education, is impossible without recourse to psychology. The conjunction of music theory with musical psychology has been successfully developing for over a century and is capable of revealing new horizons in the cognition of this phenomenon. What is needed here is merely the proper approach an interest towards the world and other disciplines, and a perspective — an interest towards the human being and his expression of himself in music.

References

1. Konson G. R. Art History in the Context of Other Sciences: Challenges of Modernity. *Observatory of Culture*. 2019. Vol. 16, No. 4, pp. 418–433. (In Russ.) DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-418-433
2. Jacoby N., Margulis E. H., Clayton M., Hannon E., Honing H., and others. Cross-Cultural Work in Music Cognition: Challenges, Insights, and Recommendations. *Music Perception*. 2020. Vol. 37, Issue 3, pp. 185–195. DOI: 10.1525/mp.2020.37.3.185
3. Savage P. E., Jacoby N., Margulis E. H., Daikoku H., Anglada Tort M., and others. Building Sustainable Global Collaborative Networks: Recommendations from Music Studies and the Social Sciences. *The Science-Music Borderlands: Reckoning with the Past, Imagining the Future*. E. H. Margulis, D. Loughridge, P. Loui (Eds.). MIT Press, 2023, pp. 347–365. DOI: 10.7551/mitpress/14186.003.0032
4. Margulis E. H., Miller N., Mitchell N., Windholz M. O., Williams J., McAuley J. D. Intersubjectivity and Shared Dynamic Structure in Narrative Imaginings to Music. *Music Theory Online*. 2022. Vol. 28, No. 4. DOI: 10.30535/mto.28.4.0
5. Barashkova E. V., Drobysheva-Razumovskaya L. I., Dorfman L. Ya. Integrative Musical Psychology. *The Education and Science Journal*. 2019. Vol. 21, No. 2, pp. 96–112. (In Russ.) DOI: 10.17853/1994-5639-2019-2-96-112

Information about the author:

Elena M. Alkon — Dr.Sci. (Arts), Professor at Music Theory Department.

³⁶ Cox A. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Indiana University Press, 2016. 296 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Консон Г.Р. Искусствоведение в контексте других наук: вызовы современности // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 418–433.
DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-418-433
2. Jacoby N., Margulis E. H., Clayton M., Hannon E., Honing H., and others. Cross-Cultural Work in Music Cognition: Challenges, Insights, and Recommendations // Music Perception. 2020. Vol. 37, Issue 3, pp. 185–195. DOI: 10.1525/mp.2020.37.3.185
3. Savage P. E., Jacoby N., Margulis E. H., Daikoku H., Anglada Tort M., and others. Building Sustainable Global Collaborative Networks: Recommendations from Music Studies and the Social Sciences // The Science-Music Borderlands: Reckoning with the Past, Imagining the Future. E. H. Margulis, D. Loughridge, P. Loui (Eds.). MIT Press, 2023, pp. 347–365.
DOI: 10.7551/mitpress/14186.003.0032
4. Margulis E. H., Miller N., Mitchell N., Windholz M. O., Williams J., McAuley J. D. Intersubjectivity and Shared Dynamic Structure in Narrative Imaginings to Music // Music Theory Online. 2022. Vol. 28, No. 4. DOI: 10.30535/mto.28.4.0
5. Барашкова Е. В., Дробышева-Разумовская Л. И., Дорфман Л. Я. Интегративная музыкальная психология // Образование и наука. 2019. Т. 21, № 2. С. 96–112.
DOI: 10.17853/1994-5639-2019-2-96-112

Информация об авторе:

Е. М. Алкон — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки.

Received / Поступила в редакцию: 05.04.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 22.04.2023

Accepted / Принята к публикации: 15.05.2023

Научная статья

УДК 78.081

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.079-089



Сергей Рахманинов. Прелюдия *cis moll* op. 3 № 2: *band*-версии эры свинга

Инга Александровна Преснякова

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия,

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

Аннотация. Легкожанровые переработки классической музыки составляют заметный пласт художественного наследия эры свинга. Практика *jazzing the classics* / *swinging the classics* затронула творчество десятков композиторов, в том числе и Сергея Рахманинова. Самым востребованным первичным текстом для инструментальных транскрипций стала его Прелюдия *cis moll*. Её *band*-версии (с точки зрения соответствия джазingu как стилевому феномену и в отношении приёмов транскрипторской техники) до сих пор не становились предметом специального внимания. В статье автор впервые представляет результаты аналитического рассмотрения *jazzing*-трансформаций пьесы.

Каждый из «обновлённых» вариантов Прелюдии обладает как общими для стилевой переориентации чертами (подмена высоких жанров прикладными, «перевод» академического типа ритмики в свинговый, фактурно-тембровые преобразования и т. д.), так и индивидуально претворёнными приёмами трансформации оригинала (в первую очередь структурно-композиционного плана). Большая часть аранжировок Прелюдии предназначена для биг-бэндов, саунд которых можно назвать звуковым брендом эпохи свинга. Репрезентативны в данном отношении версии, звучавшие в исполнении оркестров Дюка Эллингтона (1938), Глена Грэя (1939) и Джека Тигардена (1941). Особняком среди бэнд-версий стоит аранжировка из репертуара оркестра Джека Хилтона (1930). В ней точно сохраняется структура оригинала, что позволяет назвать данную версию саунд-транскрипцией фортепианного опуса. Темпоритм данного образца отличает агогика и отсутствие свинга. Специфичен саунд аранжировки, ориентированный на симфоджаз Пола Уайтмена, по примеру которого Хилтон вводит в оркестр струнные. Рассмотренные *band*-версии Прелюдии Рахманинова демонстрируют как типологическое соответствие феномену *jazzing the classics*, так и индивидуальность транскрипторских трансформаций.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, Прелюдия *cis moll*, джазинг, эра свинга, джазовые аранжировки

Для цитирования: Преснякова И. А. Сергей Рахманинов. Прелюдия *cis moll* op. 3 № 2: *band*-версии эры свинга // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 79–89. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.079-089

Dialogue of Cultures

Original article

Sergei Rachmaninoff. The Prelude in *C-sharp minor* Opus 3 No. 2: *Jazz Band Versions in the Swing Era*

Inga A. Presnyakova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>

Abstract. Arrangements of classical music in popular genres comprises a discernible stratum of the artistic heritage of the swing era. The practice of *jazzing the classics* or *swinging the classics* affected the music of dozens of composers, including Sergei Rachmaninoff. The most highly sought primary text for instrumental transcriptions turned out to be his Prelude in *C-sharp Minor*. Its *jazz band* version (from the perspective of the correspondence to jazzing as a stylistic phenomenon and in regards to the techniques of transcription technique) have never formed the subject matter of special attention up to the present. In the article the author presents for the first time the results of examinations of jazzing-transformations of the piece.

Each one of the “renewed” versions of the Prelude is endowed with common features for stylistic reorientation (the replacement of the high genres with applied ones, the “transfer” of the academic type of rhythm into swing rhythm, transformations of texture and timbre, etc.), as well as individually substantiated techniques of transformation of the original (first of all, the structural-compositional plane). The greatest amount of arrangements of the Prelude is designed for big bands, the sound of which may be called the sound brand of the swing era. Especially representative in this regard are the versions which sounded in performance by the orchestras of Duke Ellington (1938), Glen Gray (1939) and Jack Teagarden (1941). The arrangement from the repertoire of Jack Hilton’s orchestra (1930) stands apart among the band versions. The structure of the original is preserved precisely in it, which makes it possible to call this version a sound transcription of this piano piece. The tempo-rhythm of this example is discerned by its agogics and its absence of swing. Most specific is the sound of the arrangement oriented on Paul Whiteman’s sympho-jazz, following the example of which Hilton incorporates string instruments into his orchestra. The examined band versions of Rachmaninoff’s Preludes demonstrate both the typological correspondence to the phenomenon of *jazzing the classics* and the individuality of the transcription-based transformations.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, Prelude in *C-sharp minor*, jazzing, the swing era, jazz arrangements

For citation: Presnyakova I. A. Sergei Rachmaninoff. The Prelude in *C-sharp minor* Opus 3 No. 2: *Jazz Band Versions in the Swing Era. Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. No. 2, pp. 79–89. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.079-089*

Тезис о взаимодействии творчества Рахманинова и американской музыкальной культуры имеет характер аксиомы. Вместе с тем выявление специфики художественных пересечений требует обстоятельного доказательного подхода. Исследователями неоднократно отмечалось влияние джаза на музыкальный язык поздних произведений композитора — данный вектор был пунктиром намечен ещё в музыковедении советской эпохи¹. Одной из первых работ постсоветского периода, где проблема «Рахманинов и джаз» обрела титульный статус, стала статья Ю. Васильева². Автор указывает на «косвенный», «касательный» характер соприкосновения композитора с джазом и отмечает, что наиболее доказуемой областью музыкальной выразительности в этом плане является ритмика³. В. Раччи, исследуя тембровый аспект, в статье «Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова

и джазовые идиомы» утверждает: «Джаз у Рахманинова, скорее, оттеняет “классическое” начало, не выступая в качестве ясной основы. Но именно он “освящает” качественные трансформации в оркестровке» [1, с. 228]. Латентный характер джазовых элементов в творчестве композитора отмечает А. Ляхович: «Рахманинов, в отличие от своих современников, демонстрировавших новый джазовый “костюм”, “переодевался” незаметно: американский материал в его музыке — всегда в то же время и русский материал»⁴.

Так или иначе, прорастание элементов, имеющих неакадемический генезис, в американских опусах русского композитора выглядит бесспорным. Не менее очевиден и встречный процесс «стилевой миграции» рахманиновских сочинений в легкожанровую сферу. Начавшись в эру свинга, хронологические рамки которой синхронны годам эмигрантского периода биографии композитора⁵, он

¹ Соловцов А. А. С. В. Рахманинов. М.: Музыка, 1969. 174 с.; Кандинский А. И. «Симфонические танцы» Рахманинова. К проблеме историзма // Советская музыка. 1989. № 2. С. 92–100; Протопопов В. В. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 130–154; Сорокина Е. Г. Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова // Из истории русской и советской музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1976. Вып. 2. С. 146–180.

² Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский; МГК имени П. И. Чайковского. М., 1995. С. 172–184. В несколько переработанном варианте статья вновь опубликована в юбилейном издании: Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз // Приношение С. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. С. 58–73.

³ «...ритмика является наиболее доказуемой областью музыкальной выразительности у Рахманинова, в которой прослеживается влияние некоторых приёмов джазовой культуры. Другие области, где джаз тоже имеет яркие, заметные черты, — интонационно-ладовая сторона мелодики, фактурно-гармонический план, оркестровка — в произведениях композитора выражены меньше» (Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз... С. 178).

⁴ Ляхович А. В. Рахманинов и американская развлекательная музыка // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной научно-практической конференции / ред.-сост. И. Н. Вановская. Ивановка: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2013. С. 87.

⁵ В частности, в исследовании Л. Кани (Laurent Cugny) *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach* (The University Press of Mississippi, 2019) период с 1924 по 1930 год определяется как *pre-swing*, период с 1930 года по 1945 год — *swing*.

продолжается до сих пор. Кантиленные мелодии вдохновенных рахманиновских тем на протяжении многих десятилетий остаются притягательным материалом для масс-культуры. Показательным примером может служить музыка Второго фортепианного концерта, вокальные версии которой неоднократно привлекали внимание исследователей. Так, в работе Н. Губкиной⁶ анализируются песни *I Think of You* и *Full Moon and Empty Arms*, вошедшие в репертуар Фрэнка Синатры в 1940-е годы. А. Цукер указывает на балладу Эрика Кармена *All by Myself* (1975) и её версии, озвученные Фрэнком Синатрой, Томом Джонсом, Селин Дион⁷. В статье Линь Чжефу и Т. Шак упоминается песня *Dream Started* в исполнении современного тайваньского певца Джея Чоу [2].

Отметим, что первые опыты «трансплантации» музыки Рахманинова на неакадемическую почву состоялись гораздо раньше названных выше композиций и были обусловлены чрезвычайно показательной для современной Рахманинову американской музыкальной культуры практикой *jazzing the classics / swinging the classics*. В её русле было создано огромное количество образцов, впрочем, далеко не всегда обладавших бесспорной художественной ценностью. Сомнительное качество оджазированных опусов было одной из причин, породивших активные дискуссии вокруг *jazzing the classics*. Poleмика нашла отражение на страницах американской прессы того времени, что описано нами в работе «Джазинг эры

свинга: *pro et contra*» [3]. Большинство легкожанровых переработок того периода представляло собой песни, рождённые в результате подтекстовки фрагментов инструментальных кантиленных тем романтической стилистики (и в этом отношении показательны названные выше примеры). Вместе с тем наряду с вокальными существовали и инструментальные версии осовремененной классики. Пожалуй, самым востребованным рахманиновским «первичным текстом» для инструментальных джазинг-транскрипций стала Прелюдия *cis moll* (op. 3 № 2).

Грандиозная популярность сочинения, вероятно, является важной, но при этом не единственной причиной множественных обращений к нему аранжировщиков эры свинга. Более глубокие детерминанты стоит искать на уровне общности задействованных в Прелюдии музыкально-языковых средств и музыкальной практики названного периода. Хотя хронотоп оригинала, созданного в 1892 году в России, априори исключает какое-либо влияние джаза, в звуковом пространстве эры свинга Прелюдия могла восприниматься сквозь призму актуальных для масс-культуры того времени гармонических, ритмических и фактурных моделей. Так, в отношении звуковысотности родственен легкожанровой сфере не только мягкодиссонантный колорит гармонии в целом, но и её отдельные элементы. Среди них отметим повторность типового для джаза и популярной музыки гармонического оборота II–V–I — опорного для начального

⁶ Губкина Н. В. Европейская музыкальная классика в вокальном творчестве Фрэнка Синатры (к вопросу о типологии аранжировок) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2010. № 2. С. 39–42.

⁷ Цукер А. М. Рахманинов в мире массовой музыкальной культуры // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 20–26.

изложения темы Прелюдии, где он звучит троекратно (в основной, параллельной и доминантовой тональностях), а также параллельные сдвиги моноритмически спаянных голосов верхнего пласта фактуры, напоминающие технику блок-аккордов (что особенно заметно в динамизированной репризе). В данном фактурном слое, помимо прочего, можно усмотреть некие аллюзии на свинговую ритмику: во-первых, при изложении основного мотивно-интонационного ядра они проявляются посредством вуалирования сильной доли / сильного времени доли за счёт пауз, что создаёт эффект «запаздывания» вступления гармонии; во-вторых, одновременно с этим присутствует эффект «преждевременного» вступления новой функции на четвёртую восьмую такта. Помимо всего, лаконичность головного мотива вкупе с многократным его повтором вызывает ассоциации с характерной для джаза риффовой техникой. Вероятно, этот комплекс элементов, близких идиоматике лёгкой музыки эры свинга, предопределил неизбежность стиливого перерождения Прелюдии. Каковы же были его результаты?

К сожалению, исчерпывающего ответа на этот вопрос пока дать нельзя. Хотя рахманиновское творчество неоднократно становилось предметом внимания в аспекте его взаимодействия с музыкой неакадемической традиции, исследовательский фокус на *jazzing*-перевоплощении Прелюдии до сих пор сосредоточен не был. В публикациях современных учёных встречаются точечные упоминания лишь

о некоторых версиях. В статье «Рахманинов в мире массовой музыкальной культуры» А. Цукер упоминает аранжировки Г. Миллера и Ф. Грофе⁸. Сведения о транскрипции Прелюдии, входившей в репертуар оркестра Дж. Хилтона, содержатся в работах зарубежных учёных Д. Мауэр⁹ и П. Файнта¹⁰. Поиски автором статьи других версий Прелюдии, созданных в данный период, дополнили этот ряд ещё на восемь позиций. В результате представим информацию об одиннадцати транскрипциях, семь из которых доступны в аудиозаписи. Актуальный на данный момент список выглядит следующим образом¹¹:

1. Эдди Ланг (Eddie Lang), гитара соло, 1927.
2. Оркестр Джека Хилтона, аранжировка Питера Йорка (Peter Yorke), 1930.
3. Оркестр Дюка Эллингтона, аранжировка Чаппи Уиллета (Chappie Willet), 1938.
4. Оркестр Пола Уайтмена, аранжировка Ферди Грофе (Ferdinand Grofe), 1930.
5. Оркестр Глена Грэя *Casaloma Orchestra*, аранжировка Джина Гиффорда (Gene Gifford), 1939.
6. Оркестр Гленна Миллера.
7. Хейзел Скотт (Hazel Scott), фортепиано в составе джазового трио, 1940.
8. Оркестр Джека Тигардена *Jack Teagarden and His Orchestra*, 1941.
9. *Topeka Kansas Orchestra*, 1930-е годы.
10. Оркестр Арти Шоу *Artie Show and His Orchestra*, аранжировка Рэя Коннифа (Ray Conniff), 1940.
11. *The Black Diamonds Band*.

⁸ Цукер А. М. Указ. соч.

⁹ Mawer D. *French Music and Jazz in Conversation*. Cambridge University Press, 2014. 320 p.

¹⁰ Faint P. *Jack Hilton*. Lulu Press, 2015. 388 p.

¹¹ Отсутствие в некоторых позициях года создания и имени автора аранжировки обусловлено объёмом обнаруженных на данный момент данных.

Составление полного каталога джаз-инг-версий рахманиновского опуса на сегодняшний день является сложной поисковой задачей. Одной из проблем, встающих на пути её решения, является потенциальная безграничность «перевоплощённых» вариантов. Джаз-инг-практика эры свинга была столь масштабным явлением, что вряд ли мы когда-нибудь сможем уверенно поставить точку в каталоге оджазированной классики, даже ограниченном композиторской персоналией или единичным опусом. Осознавая невозможность полного охвата материала, всё же предпримем исследование доступных источников, на данном этапе избрав из их круга те, что наиболее характерны для фирменного саунда эры свинга — биг-бэнда (не случайно в качестве синонимов для обозначения данного времени используются выражения «золотая эра биг-бэндов» и «эра данс-бэндов»). Анализ *band*-версий, на наш взгляд, позволит составить представление о «стилевой реинкарнации» Прелюдии.

Ещё одна проблема состоит в отсутствии либо недоступности нотных текстов транскрипций. Возможно, часть из них (например, сольные переработки) никогда и не были нотированы, поскольку существовали в формате устной импровизации. Не исключено также, что некоторые оркестровые партитуры не были изданы в печатном виде, а существовали только в рукописном варианте. Поиск нотных материалов представляется делом будущего. Тем не менее существующие звуковые тексты транскрипций при наличии первичного текста Прелюдии

предоставляют достаточно данных для выявления специфики трансформации оригинала. В данном исследовании наблюдения базируются на методе компаративного анализа нотного текста оригинала и звуковых текстов транскрипций. Сразу отметим, что пять *band*-версий демонстрируют принципиально различные степени вторжения в структуру оригинала — от нулевой (сохранение полной структуры) до максимальной (главный тематический элемент Прелюдии используется как основа для нового сочинения).

Предваряя рассмотрение легкожанровых переработок рахманиновской Прелюдии, созданных в эру свинга, считаем необходимым указать на хронологически первую известную нам *band*-версию, созданную ещё в досвинговый период. 7 марта 1919 года оркестром Джима Риза Юропа *Lt. Jim Europe's 369th Infantry ("Hell Fighters") Band* была записана композиция *Russian Rag*¹². Её название прямо указывает на один из жанров, доминирующих в музыке того периода как в целом, так и, в частности, в творчестве её автора. Им является американский композитор Джордж Кобб (George Cobb), впервые прославившийся именно благодаря данной переработке рахманиновского опуса.

Одна из первых версий эры свинга была записана в 1930 году оркестром Джека Хилтона¹³ — фигуры, во многих отношениях знаковой для британской музыкально-развлекательной индустрии XX столетия. Отметим хотя бы тот факт, что первые европейские гастроли коллективов Дюка Эллингтона и Пола Уайтме-

¹² Лейбл "Pathe", No. 23087-A.

¹³ Лейбл "His Master's Voice", No. C 1864.

на состоялись по приглашению Хилтона и при участии его коллектива, который выступал на одной сцене с бэндами знаменитых американских джазменов¹⁴. Хилтон был хорошо знаком с творчеством американских коллег. Так, ещё до создания собственного коллектива в 1923 году, работая в лондонском *Queen's Dance Orchestra*, Хилтон транскрибирует аранжировки симфоджаза Уайтмена. В 1926 году под его влиянием Хилтон добавляет в свой оркестр струнный квартет — именно для такого состава и будет переложена рахманиновская Прелюдия в 1930 году. Это был уже не первый опыт его работы с классическим наследием. Как отмечает Д. Мауэр, к этому времени джазовая обработка лёгкой классики прочно заняла своё место в репертуаре оркестра, куда входили *Pas des écharpes* С. Шаминад, «Медитация» Ж. Массне из оперы «Таис», «Рапсодия в стиле блюз» Гершвина и «Болеро» Равеля¹⁵. Также в репертуаре оркестра значились *band*-версии таких произведений, как Пассакалья *g moll* Генделя, ноктюрны Листа, Серенада Шуберта, Скрипичный концерт Чайковского, сочинения Паганини и Мендельсона.

Деятельность Хилтона протекала в русле лёгкой музыки, которая, как известно, в тот период пересекалась

с джазом в виде его коммерциализированного ответвления — так называемого *sweet*-джаза. Сам же Хилтон неоднократно подчёркивал своё дистанцирование от джаза. Избегая терминов «джаз» и «свинг», он определял главное качество своего стиля как «симфоническое синкопирование», которое позиционировал как специфическую черту британской лёгкой музыки. Может быть, по причине внутренней «неджазовости» Хилтона и могла возникнуть абсолютно не джазовая и принципиально отличная от остальных *band*-транскрипций версия Прелюдии. Её характеризует нулевая степень структурной трансформации, что позволяет говорить об инструментовке (саунд-транскрипции) фортепианного опуса и определить тип транскрипции как *техническую трансформацию*, то есть передачу оригинала в другую звуковую систему¹⁶. Однако важным представляется тот факт, что новый тембровый облик Прелюдии определялся саундом, свойственным лёгкой музыке. Кроме того, произошёл процесс «стилевой миграции» классического произведения в иную социокультурную нишу и новые условия художественной коммуникации — в переложении хотя и сохранился эмоционально-образный модус оригинала, но звучала Прелюдия

¹⁴ Так, в 1926 году оркестр Хилтона и оркестр Уайтмена участвовали в одном концерте в клубе «Кит-Кэт», играя соседние сеты. В 1933 году состоялось первое европейское турне Эллингтона, французский и голландский этапы которого проходили совместно с оркестром Хилтона.

¹⁵ “And, where Hylton and his band were concerned, the jazzing of generally light classics took as its objects such pieces as Rachmaninov’s *Preludes* in *G* and *C sharp minor* (produced by his arranger Peter Yorke) in 1930; Cécile Chaminade’s *Pas des écharpes*, recorded in 1925; Jules Massenet’s *Méditation* from *Thaïs*; Gershwin’s *Rhapsody* itself; and one of the shortest versions ever undertaken of Ravel’s *Boléro*, arranged in 1936 by Hylton’s second-in-command, William Ternent (1899–1977)” (Mawer D. Op. cit. P. 157).

¹⁶ Бородин Б. Б. История фортепианной транскрипции. М.: Дека-ВС, 2011. 508 с. Здесь и далее в определении типов транскрипции автор статьи опирается на методологию и терминологию, разработанную в данном исследовании.

в рамках развлекательных программ. Во время европейского турне 1931 года, как указывает П. Файнт¹⁷, гастрольный репертуар коллектива включал не менее шестидесяти четырёх произведений, в число которых входили и «Весёлая вдова» Легара, и Прелюдии *до-диез минор* и *соль минор* Рахманинова, и композиции, уже ставшие классикой джаза (*St. Louis Blues*, *Tiger Rag* и *Limehouse Blues*).

Особо отметим, что в отличие от иных *band*-версий эры свинга данное переложение характеризуется отсутствием свинга: в нём принципиально сохраняется «прямой» ритм, а также (в отличие от монотемпа иных образцов) агогика, присутствующая в первоисточнике.

На другом полюсе трансформации Прелюдии — аранжировка оркестра Арти Шоу, записанная в 1940 году¹⁸. На этикетке диска указано: “Prelude in *C major* — Fox Trot / (Artie Shaw — Ray Conniff) / Artie Shaw And his Orchestra”. Уже по этим данным, свидетельствующим о ладовой и жанровой трансформации, можно судить о глубине переработки. К тому же на этикетке отсутствует имя Рахманинова и, вероятно, это не случайно: от его музыки здесь остались три первые звука головного мотива Прелюдии и контуры фактуры. Характеризуя данную версию с точки зрения транскрипторской техники, её следует отнести к *свободным переработкам*: это не столько обработка Прелюдии, сколько «реминисценция» на неё.

Основополагающим для данной версии является жанровый фактор: именно танцевальность определяет темп, его

жёсткое выдерживание на протяжении всей пьесы и тотальную квадратность построений. Структура в целом напоминает трёхпятчастную форму АВАВА. Раздел А основан на четырёхкратном повторе головного мотива Прелюдии, причём третье повторение транспонировано в субдоминанту, что позволяет услышать отголоски блюзовой идиоматики. Раздел В строится на *barbershop*-гармонии — параллельном нисходящем по хроматизмам сдвиге малых мажорных септаккордов. Возможно, неким прообразом данного раздела стал материал средней части оригинала, где начальный мотив мелодической линии движется по полутонам вниз. Поверх *barbershop*-гармонии звучат традиционные для джазовой практики сольные импровизационные линии в исполнении кларнета и саксофона.

В качестве любопытной детали отметим тембровое решение данной транскрипции: при принципиальной её несхожести с версией Хилтона, их сближает струнная секция в составе оркестра. Но если в варианте Хилтона сохраняется оригинальный драматичный тон высказывания, то в версии Шоу от него не остаётся и следа.

Оба названные типа — переложение и свободная переработка — не являются характерными для инструментальной джазинг-практики эры свинга. Гораздо более показательны аранжировки Прелюдии из репертуара оркестров Дюка Эллингтона (1938), Глена Грэя (1939) и Джека Тигардена (1941): их можно отнести к типу *интерпретирующей транс-*

¹⁷ Faint P. Op. cit.

¹⁸ Лейбл “Victor”, No. 27432-B.

формации как с точки зрения изменения социокультурного статуса (снижение позиции автономной музыкальной миниатюры до прикладной танцевальной пьесы), так и с точки зрения вторжения в музыкальную ткань первоисточника. Общими для них качествами являются жанровая переориентация и опора на структурный, гармонический и мелодический остов оригинала при достаточно активных его преобразованиях. Изменения формы касаются либо тематически незначимых зон, либо фрагментов со специфической фортепианной фактурой, которая не может быть адекватно передана оркестровыми средствами. Трансформация Прелюдии в фокстрот значительно повлияла на темпоритм: так, на всём протяжении каждой из трёх транскрипций безостановочно пульсирует ударная установка, выдерживается монотемп, большую роль играет своеобразно трактованный принцип диминуции (ритмического дробления мелодических нот); нельзя также не отметить замещение прямой ритмики свинговой, что является общим местом для *jazzing*-практики эры свинга. Моторикой движения обусловлено сокращение длительности выдержанного звука тоники в начале изложения темы во всех трёх вариантах. Отметим также и идентичность тембродинамического профиля трёх бэндových аранжировок: в них рахманиновский громкостной диапазон *ppp* — *sfff* оказывается значительно сужен (что вполне объяснимо новым коммуникативным вектором: *ppp* не даёт возможности слышать пульсацию, столь необходимую в танце, а звучность *sfff* выходит за рамки модуса лёгкой развлекательности).

При всём сходстве базовых позиций каждая аранжировка имеет индивиду-

альное структурно-композиционное решение.

Так, в аранжировке оркестра Грэя реализован типовой для джаза принцип *double tempo*: при выдерживании установленной с самого начала единицы метрической пульсации некоторые фрагменты темы звучат в «уменьшении», в результате чего нарушаются временные пропорции оригинала. Также отметим купирование предыктового раздела и замену рахманиновской коды. Причиной тому, вероятно, служит фактурное изложение заключения оригинала выдержанными аккордами, противоречащее танцевальной трактовке транскрипции, тогда как новая легковесно-мажорная кода вполне соответствует ей.

В аранжировке оркестра Тигардена градус структурных изменений выше. Купюре подвергается повтор головного мотива в начале проведения темы и последние такты первой части. Середина трансформирована с помощью смещения мотивов на иные доли тактов: за счёт свинговой фразировки и нового синтаксиса возникает эффект перекрёстного ритма. Кроме того, в данном разделе возникает обратный, по сравнению с *double tempo*, эффект «замедления»: фрагмент, построенный на восходящем параллельном движении аккордами (начиная с неаполитанского), звучит «в увеличении». Ещё один композиционный сюрприз для слушателей готовит реприза: она далека от текста первоисточника и насыщена блюзовой интонационной идиоматикой. Кода, как и в аранжировке оркестра Грэя, трансформирована: в данном случае она построена на материале средней части, что в какой-то мере компенсирует отсутствие тематической арки между первой частью и репризой и служит приёмом объединения формы.

В противоположность вариантам бэндов Грэя и Тигардена, аранжировка оркестра Эллингтона изобилует расширениями, которые находятся в завершающих разделах каждой из частей. Место коды оказывается занятым расширением репризы.

Итак, бэнд-версии рахманиновской Прелюдии в целом можно характеризовать как вполне типичные образцы транскрипторской практики. И хотя художественные качества *jazzing*-версий академической музыки далеко не всегда бесспорны, их обилие может служить безусловным доказательством вечной жизни классики — пусть и в обновлённом формате.

Эра свинга дала мощный толчок практике неакадемических трансформаций

классической музыки. Рахманиновская Прелюдия может служить одним из множества примеров. Точек пересечения джаза и классики с течением времени становится всё больше, что открывает исследователям новые перспективы. Публикации современных учёных свидетельствуют о наличии различных подходов — от изучения явлений частного характера (например, джазовой фуги в работах С. Чувилкина [4]) до широких обобщений о влиянии джаза на современную академическую музыку [5]. Серьёзные изыскания вводят в научный обиход материал, ранее остававшийся за рамками исследовательского внимания, и способствуют формированию объективного объёмного представления о музыкальном мире современности.

Список источников

1. Ракочи В. А. Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова и джазовые идиомы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 219–230. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.219-230
2. Линь Чжефу, Шак Т. Ф. Классический кроссовер в контексте взаимодействия тенденций Востока и Запада // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1. С. 7–15. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-7-15
3. Преснякова И. А. Джаздинг эры свинга: pro et contra // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 76–86. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.076-086
4. Чувилкин В. С. О сущности понятия «джазовая фуга» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 85–91. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14012
5. Дыма И. А. Влияние джаза на академическую музыку XX века // Искусство и образование. 2021. № 6. С. 87–96. DOI: 10.51631/2072-0432_2021_134_6_87

Информация об авторе:

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

References

1. Rakochi V. A. Transformation of Orchestration in Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini* and Jazz Idioms. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 219–230. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.219-230
2. Lin Jeffu, Shak T. F. Classical Crossover in the Context of Interactions of East and West Trends. *Cultural Studies of Russian South*. 2022. No. 1, pp. 7–15. (In Russ.) DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-7-15
3. Presnyakova I. A. Swing Era's *Jazzing the Classics: Pro et Contra*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 76–86. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.076-086
4. Chuvilkin V. S. About the Essence of the Concept of “Jazz Fugue”. *South-Russian Musical Anthology*. 2019. No. 4, pp. 85–91. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14012
5. Dyma I. A. The Influence of Jazz on Academic Music of the Twentieth Century. *Art and Education*. 2021. No. 6, pp. 87–96. (In Russ.) DOI: 10.51631/2072-0432_2021_134_6_87

Information about the author:

Inga A. Presnyakova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 06.06.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 19.06.2023

Musical Theater

Original article

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.090-102



Franz Schubert's *Alfonso and Estrella*: Concerning the Origins of the Plotline*

Nina V. Pilipenko

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>

Abstract. *Alfonso und Estrella*, the only opera composed by Franz Schubert without spoken dialogue, was created in collaboration with one of the composer's closest friends, Franz von Schober. Despite the fact that a significant amount is known about the circumstances of the libretto's origin, we can only surmise regarding the sources on which its creator relied. In the literature about Schubert, a number of assumptions are made about these sources — two books on the history of Spain published in Germany in the late 18th and early 19th centuries, as well as a number of works by German romantic writers. This article discusses other books which in all possibility served as source materials: *History of Spain* by Alexander Adam (*Adams Geschichte von Spanien seit der Entdeckung bis zur Thron-Entsagung Karls IV*), published in Vienna in 1809, as well as a number of librettos that may have been known to Schober — first of all, *Der Taucher* by Samuel Bürde, written for Johann Friedrich Reichardt and published in 1811 in Berlin. Based on the analysis of the plot and the poetic text of *Alfonso und Estrella*, it is shown that Schober was most likely familiar with these sources and actively used them when creating his own libretto.

Keywords: Franz Schubert, Franz von Schober, *Alfonso und Estrella*, libretto

For citation: Pilipenko N. V. Franz Schubert's *Alfonso and Estrella*: Concerning the Origins of the Plotline. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 90–102.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.090-102

* The article was prepared for the International Scientific Conference “Opera in Musical Theater: History and Present Time,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 22–26, 2021.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Nina V. Pilipenko, 2023

Музыкальный театр

Научная статья

**Опера Франца Шуберта «Альфонсо и Эстрелла»:
об истоках сюжета****Нина Владимировна Пилипенко***Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>*

Аннотация. «Альфонсо и Эстрелла», единственная опера Франца Шуберта, не имеющая разговорных диалогов, была создана в сотрудничестве с одним из ближайших друзей композитора, Францем фон Шобером. Несмотря на то, что об обстоятельствах возникновения либретто известно довольно много, об источниках, на которые опирался его автор, можно только догадываться. В литературе о Шуберте высказан ряд предположений, касающихся этих источников, — двух книг по истории Испании, изданных в Германии в конце XVIII — начале XIX века, а также некоторых сочинений немецких писателей-романтиков. В настоящей статье рассмотрены другие возможные варианты: «История Испании» А. Адама (*Adams Geschichte von Spanien seit der Entdeckung bis zur Thron-Entsagung Karls IV*), увидевшая свет в Вене в 1809 году, а также ряд либретто, которые могли быть известны Шоберу, — прежде всего «Пловец» Самуэля Бюрде, написанный для Иоганна Фридриха Рейхардта и изданный в 1811 году в Берлине. На основе анализа сюжета и поэтического текста «Альфонсо и Эстреллы» показано, что Шобер скорее всего был знаком с названными источниками и активно пользовался ими при создании собственного либретто.

Ключевые слова: Франц Шуберт, Франц фон Шобер, «Альфонсо и Эстрелла», либретто

Для цитирования: Пилипенко Н. В. Опера Франца Шуберта «Альфонсо и Эстрелла»: об истоках сюжета // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 90–102. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.090-102

In the reception of Schubert's compositions for the theater, *Alfonso und Estrella* (D. 732) holds one of the most venerable positions, which is hardly surprising: this was the first of two large (and, moreover, unfinished) romantic operas¹ created by the

composer during the period of his artistic maturity, and the only one without any spoken dialogues. The earliest article about it was written as far back as the middle of the 19th century by none other than Franz Liszt,² who organized a production of this opera in

¹ Among the full-scale romantic operas sometimes the youthful work *Des Teufels Lustschloss*, composed “under the supervision of Salieri,” is also included (McKay E. N. *Schubert and Classical Opera: The promise of Adrast. Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum*. Wien: Böhlau, 1997, S. 62).

² Liszt F. Schuberts *Alfonso und Estrella*. *NZfM*. 1854. Bd. 41. Nr. 10. S. 101–105.

1854 in Weimar. Subsequently, *Alfonso und Estrella* frequently became the option of focused attention on the part of researchers — not only in works especially devoted to it,³ but also in connection with various issues related to Schubert's operatic output, beginning with the manifestation of the ideas of his elder contemporary and benefactor Ignaz von Mosel⁴ [1, pp. 35–36] and ending with the analysis of various separate topoi in the composer's musical works. [2, p. 154] It seems that the opera has been researched thoroughly and it has become impossible to add anything to the available information and interpretations. However, in recent years there has been an increase in the corpus of digitized books published in the 18th and 19th centuries, including the diverse types of libretti, whereas the function of automatic identification of texts has made them available for full-text search. [3, p. 166] As Peter Rastl fairly observes, this circumstance has disclosed broad possibilities for the search and research of literary sources, [Ibid.] including those having to do with *Alfonso und Estrella*.

As it is well known, Schubert created this work in the very early 1820s in collaboration with his close friend Franz von Schober (1796–1882), (Il. 1) an amateur poet, who decided to try out his talents in the field of libretto writing.



Il. 1. Franz von Schober (1796–1882).
Drawing in Pencil by Leopold Kuperwieser (July 12, 1821)⁵

In all possibility, it was particularly this collaboration which formed the main reason for the sad stage destiny of the opera during the composer's lifetime. Schubert made several attempts to arrange for his work to be performed on stage, but all his endeavors turned out to be futile, not least of all, for the reason of the weak quality of the libretto.

Indeed, Schober was not a professional librettist. His broad education and vast knowledge of literature could in no way

³ Waidelich T. G. *Franz Schubert: Alfonso und Estrella: eine frühe durchkomponierte Deutsche Oper: Geschichte und Analyse*. Tutzing: Schneider, 1991; Denny Th. A. *Archaic and Contemporary Aspects of Schubert's Alfonso und Estrella. Issues of Influence, Originality, and Maturation. Eighteenth-century Music in Theory and Practice: Essays in Honor of Alfred Mann*. Pendragon Press, 1994, pp. 241–262, etc.

⁴ See: Cunningham G. R. *Franz Schubert als Theaterkomponist: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau*. Freiburg i. Br., 1974. Ignaz von Mosel (1772–1844) — the vice-director of the Court Theater, the author of the book *The Experience of an Aesthetics of Dramatic Musical Composition* (Mosel I. F. v. *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*. Wien: Anton Strauss, 1813).

⁵ *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*, hg. v. O. E. Deutsch. München; Leipzig: G. Müller, 1913. Bd. 3: Franz Schubert. Sein Leben in Bildern. S. 267.

replace his lack of theatrical experience. Moreover, when in the autumn of 1821 the two young people started working on creating the opera, it was an act of pure enthusiasm — most likely, they did not have any preliminary commission for the work. At the same time, the very appearance of *Alfonso und Estrella* could hardly be deemed to be accidental. This was one of the first German operas without any spoken dialogues, which was composed one year before Carl Maria von Weber's *Euryanthe* and Ludwig Spohr's *Jessonda*.⁶ The creation of all three of these compositions was stipulated by the processes that were taking place in the overall cultural milieu of Austria and Germany at that time. The awakening of national self-consciousness and the popularity of Italian opera became a stimulus towards the search for new forms of the genre in the German language, which even in the early 1820s could not finally separate itself from spoken dialogues. In this sense, Schubert's opera found itself at the cutting edge of the national art of that time period. Nonetheless, researchers frequently come up with the question: can *Alfonso und Estrella* be classified as romantic musical theater? The search for the answer to it is what induces us to turn to the plotline and its sources. Incidentally, the responsibility for their choice, apparently, lies virtually entirely on Schober, who although was only a year

older than Schubert, exerted an immense amount of influence on the composer.

Overall, the storyline groundwork of this opera is quite simple (although researchers utter different opinions relating to this)⁷:

The action takes place in the kingdom of Leon⁸ and its vicinities around the year 790 AD (i.e., in medieval Spain, at the very beginning of the Reconquista). King Froila has been deposed many years ago by the usurper Mauregato. Together with his son Alfonso, who does not suspect who his father really is, he conceals himself in a peaceful valley neighboring the Kingdom of Leon. The dwellers of the valley revere him as a wise preceptor and friend. Mauregato's daughter Estrella, having lost herself in the forest, meets Alfonso, and the two young people fall in love with each other. The military commander Adolfo, having been rejected by Estrella, starts a rebellion against her father, in order to gain the throne and the princess' hand, but Alfonso comes to the aid of his beloved. Having overcome Adolfo in battle, he returns power to Mauregato, and the latter, having repented, once again acknowledges Froila as the king. In his turn, Froila passes on the crown to his son, who is happily united with Estrella.

There are three historical personalities among the protagonists — they are: Kings Fruela (in Schober's transcription — Froila⁹), Mauregato, and Alfonso II.

⁶ Both operas were composed in 1823.

⁷ See: Dürr W. Schuberts romantisch-heroische Oper *Alfonso und Estrella* im Kontext französischer und italienischer Tradition. *Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum*. Wien: Böhlau, 1997. S. 85; Denny Th. A. Archaic and Contemporary Aspects of Schubert's *Alfonso und Estrella*... P. 233.

⁸ One of the small kingdoms in the north of the Pyrenean peninsula in the Middle Ages.

⁹ In Kreißle's monograph (Kreißle von Hellborn H. *Franz Schubert*. Wien: Carl Gerolds Sohn, 1865. S. 232) and the first edition of Schubert's complete works the character's name was spelled as *Troila*. This spelling appeared erroneously as the result of the ambiguity in the contour of the initial letter of the title in Schubert's score. See: Waidelich T. G. *Franz Schubert: Alfonso und Estrella*... S. 124.

It is true, nonetheless, that the kingdom they ruled was not Leon, but Asturia (Leon appeared only a century later as an independent state — in the early 10th century AD). As for the main collision in the plotline, the usurpation of power, it really took place, but Fruela (757–768) was not overthrown by Mauregato (who in reality was his stepbrother, related to his father), but was killed as the result of a rebellion in his surroundings. Incidentally, his character, according to medieval sources, was hardly anything as salutary as was depicted by Schober. Fruela achieved notoriety for his cruelty — not only for his mass executions of adherents to alternate religions, but also for having killed his own brother with his own hand, for which reason in one such source, *The Chronicles of Alfonso III*, his death was labeled as a just form of retribution.¹⁰ The deposed king was succeeded by Aurelio (his cousin), while Fruela's juvenile son Alfonso was barred from inheriting the throne. The successor to Aurelio on Asturia's throne became Silo, the husband to Fruela's sister, who after the death of her husband attempted to bring her young nephew to the throne. And it was here already that Mauregato (783–788) interfered: he started yet another rebellion and captured the crown of Asturia. Alfonso fled and was called back only Mauregato's

successor, King Bermudo I, who abdicated from the throne in his favor. The rule of Alfonso II was lengthy in years (791–842), and he himself received the appellation “the Chaste” (*Spanish*: el Casto), since he never entered into marriage and completely renounced all relationships with women.¹¹

It is interesting to note that Alfonso was a younger contemporary of Charlemagne, one of the protagonists of Schubert's other opera *Fierabras*. It is known that they maintained diplomatic relations — Alfonso turned to Charlemagne for help during his war with the Arabs. Researchers have also highlighted the cultural exchange between the two domains and the similar aspirations of their rulers to revive the “political and territorial unity of the Roman Empire and the Visigothic Kingdom respectively.” [4, p. 329]

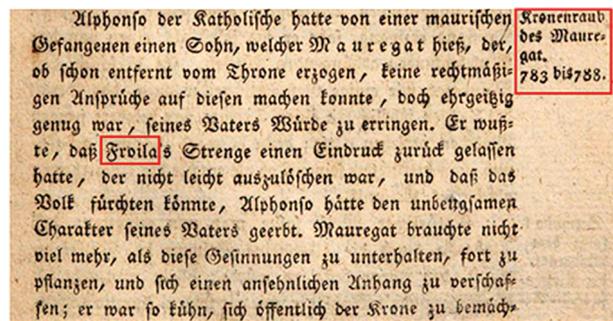
It remains unclear, which sources were used by Schober, when he was creating his libretto. Till Gerrit Waidelich expresses the supposition that the librettist may have been familiar with the works on Spanish history published in German at that time — first of all, the anonymous *History of Spain from the Foundation of the Phoenician Colony Cadix to the Death of Ferdinand the Wise*,¹² as well as Ignaz Aurelius Feßler's *Versuch einer Geschichte der Spanische Nation: einer*

¹⁰ Khronika Al'fonso III (iz tsikla asturiiskikh khronik kontsa IX v.) [The Chronicles of Alfonso III (From the Asturian Chronicles Cycle of the Late 9th Century)]. *Pamyatniki srednevekovoi latinskoj literatury. / X–XI vek [Monuments of Medieval Latin Literature. 10th and 11th Centuries]*. Ed. by M. S. Kasyan. Moscow: Nauka, 2011. P. 259.

¹¹ Waidelich T. G. Franz Schubert: *Alfonso und Estrella*... S. 96–97. See also: The Chronicles of Alfonso III..., pp. 258–262.

¹² Waidelich T. G. Franz Schubert: *Alfonso und Estrella*... S. 97. The authorship of the three sources named by Weidel has been established at the present time. See: Gifford J., Pöschmann G. F. v. [Übers.] *Geschichte von Spanien: von der Niederlassung der Phönizischen Pflanzstadt zu Kadix bis auf den Tod Ferdinand des Weisen*. Leipzig: im Schwickertschen Verlag, 1794–1796. Bd. 1. 1794. S. 130–140 (Dürr W. Vorwort. NSA. Bd. II/6a–c: „Alfonso und Estrella“, S. XVI).

Völkerspiegel, published in 1810.¹³ Both works make use of the same spelling of the Gothic name Fruela — Froila — which has also found its reflection in the libretto.¹⁴ In our opinion, both German works may very well be supplemented by Alexander Adam's *History of Spain*, which saw the light of day in Vienna in 1809. (Il. 2) The name of Froila in it has the same spelling,¹⁵ and if viewed as source material available to Schober, it seems to be preferable because of the place and time of its publication. Moreover, this is the only one among the three named works in which Mauregato's rule is directly labeled as usurpation (*Kronenraub*), moreover, the



Il. 3. *Adams Geschichte von Spanien*. Subtitle on the Margins: *Kronenraub des Mauregato. 783 bis 788 (Mauregato's Usurpation. 783–788)*¹⁷

word itself is brought out into the margin as a subtitle. (Il. 3)¹⁸

It must be said that Schober, for obvious reasons, was interested not in the least in the real events, but only in the collisions connected with illegal seizure of power. The complex succession of four usurper kings was simplified by him solely to the story of Mauregato, to which he added a love intrigue and brought in two more characters, Estrella and Adolfo, which, according to the researchers' opinion, did not have any prototypes in Spanish history.

However, in the case of *Alfonso und Estrella*, also important are the understanding itself and the particularities of the development of the historical subject matter. The Romantic conception of history, which developed vehemently particularly in the time period between the 1810s and the 1830s, presumed, first of all, the “artistic



Il. 2. The Title Page to Adams' *History of Spain*¹⁶

¹³ Feßler I. A. *Versuch einer Geschichte von Spanien*. Berlin: Maurer, 1810. See also: Feßler I. A. *Versuch einer Geschichte von Spanien*. Karlsruhe, 1814. Bd. 2. S. 8–17.

¹⁴ Waidelich T. G. Franz Schubert: *Alfonso und Estrella*... S. 96.

¹⁵ [Adam A.] *Adams Geschichte von Spanien, seit der Entdeckung bis zur Thron-Entsagung Carls IV. Aus dem Französischen frey übersetzt*. Wien: Bauer, 1809. Bd. 1. S. 142.

¹⁶ Op. cit.

¹⁷ Ibid. S. 145.

¹⁸ Ibid.

recreation of “the image of the epoch”” and the “inimitably colorful historical milieu,”¹⁹ which are completely lacking in Schober’s libretto. The historical décor remains here purely conditional: the action here may be transferred to another epoch without much detriment. In this sense, the perspective of the historical element demonstrated in *Alfonso und Estrella* clearly still belongs to the 18th century, when in the storylines derived from various annals only political events and love stories (whether real or fictional) were taken into consideration.

Particularly these two components of the libretto — the motive of usurpation, tracing back to a real historical situation, together with the fictional love collision — make it possible for us to speak about its resemblance, at least, outwardly, with Metastasio’s matrimonial-dynastic drama.²⁰ If we are to turn to concrete operatic storylines from the 17th and the 18th centuries, it is possible to find at least several libretti where these motives are connected almost the same way they are in *Alfonso und Estrella*, or in a comparable way. In *Il trionfo di Camilla, regina de’ Volsci* by Silvio Stampiglio,²¹ as well as *Demetrio* and *La clemenza di Tito* by Pietro Metastasio²² the motive of usurpation of power appears in unity with love intrigue based on the mutual feelings experienced

by representatives of the conflicting sides, moreover, the adversarial position and enmity are resolved by their marriage.

The most apparent associations with the storyline of *Alfonso und Estrella* appear in the librettos of *Il trionfo di Camilla* and *Demetrio* — up to the coincidence of separate details. Thus, the first of these operas contains a scene in which Camilla, the lawful heiress of the throne, saves Prenesto, the offspring of Latinus, who usurped the throne — similarly to the way Alfonso saves the lost Estrella. At the same time, in *Demetrio*, just as in Schubert’s opera, the main protagonist is the heir of the deposed ruler, whereas the heroine is the daughter of the usurper. Moreover, similar to Alfonso, Demetrio is not aware until the very last moment of his high descent.

It must be said that both plot devices in question have been popular at all times and may be found in the most diverse libretti.²³ However, in operas of the Romantic era the theme of love between the representatives of warring sides was especially popular, albeit, the subject of enmity, as a rule, was transferred into a more global platitude of the clash between peoples or religious faiths.

This fact causes many Schubert scholars to seek with special assiduity the preimages of the main protagonists of *Alfonso und*

¹⁹ Cherkashina M. R. *Istoricheskaya opera epokhi romantizma: (Opyt issledovaniya)* [Historical Opera of the Romantic Period: (The Experience of Research)]. Kiev: Muzichna Ukraïna, 1986, pp. 39–40; Waidelich T. G. Franz Schubert: *Alfonso und Estrella*... S. 96.

²⁰ About the main features of this kind of drama see: Lutsker P. V., Susidko I. P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Ch. II* [Eighteenth-Century Italian Opera. Part 2]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. P. 248.

²¹ Lutsker P. V., Susidko I. P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Ch. I* [Eighteenth-Century Italian Opera. Part 1]. Moscow: State Institute of Art Studies, 1998, pp. 417–419.

²² Ibid. Part 2, pp. 716–717, 731–732.

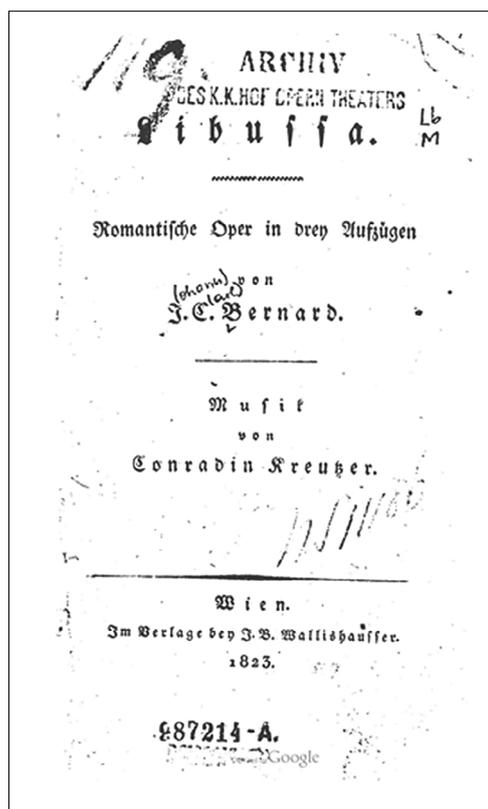
²³ Sometimes, even in a sort of “debased” version — just as in Boieldieu’s *La dame blanche*, wherein the heir to the castle, having been lost in his childhood, not suspecting of his parentage, confronts with the commander who seized him, while the female ward of this commander helps him in secret to return his father’s heritage.

Estrella, or at least parallels with this type of love collision in romantic literature. Some indicate at *Heinrich von Ofterdingen* by Novalis as a possible literary source, — to be precise, the third chapter of the novel, which narrates about a princess who, similar to Estrella, was the daughter and sole heiress of the king, who met her beloved in a forest.²⁴ Others compare the opera's libretto to Heinrich von Kleist's tragedy *Die Familie Schroffenstein*, indicating to the fact that the dramatist's works were studied in Schubert's circle in 1825–1828 upon the initiative of Schober, who may have familiarized with them earlier.²⁵

Be that as it may, the incorporation of such a collision in *Alfonso und Estrella*, despite all the allusions with the 18th century librettos, speaks in favor of its affinity particularly with the romantic musical theater. Moreover, this similarity is confirmed by numerous parallels with the libretti of two operas which, like *Alfonso und Estrella*, appeared during the first decades of the 19th century.

It is referred to the compositions of Conradin Kreutzer, one of which was written practically at the same time as Schubert's opera (namely, *Libussa*, composed in 1822), while the second, created initially for Stuttgart (1813), was subsequently revised

for the Vienna stage (*Der Taucher*, composed in 1824). Both operas were staged at the Kärntnerthortheater with varying degrees of success²⁶ and both bear the designation of *romantic opera* [*romantische Oper*]. (II. 4, 5)



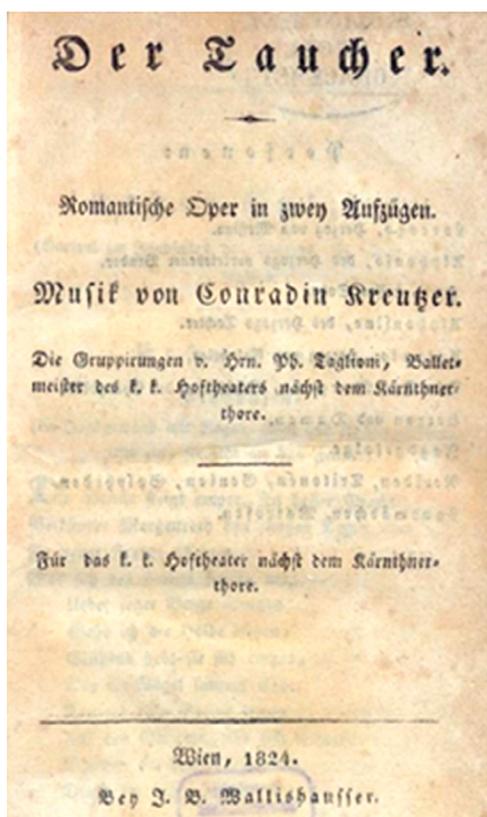
Il. 4. Title Page of Libretto of Conradin Kreutzer's Opera *Libussa*²⁷

²⁴ McKay E. N. *Franz Schubert's Music for the Theatre*. Tutzing: Schneider, 1991. P. 215. In a later research work Elizabeth Norman McKay indicates at another possible source — William Shakespeare's *As You Like It* (McKay E. N. *Franz Schubert: A Biography*. Oxford: Clarendon Press, 1997. P. 119). However, this parallel does not appear to be very convincing.

²⁵ Waidelich T. G. *Franz Schubert: Alfonso und Estrella...* S. 99, 240.

²⁶ *Libussa* had over twenty productions during the years 1822–1823, and then was briefly reintroduced in 1829 (Jahn M. *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärnthnerthortheater als Hofoper*. Wien: Der Apfel, 2007. S. 299), *Der Taucher* remained on stage after the premiere for a period of less than two months with a result of 13 performances (Ibid. S. 334), but this took place during the 1823–1824 season, and created a brilliant result, since it was particularly during this season that the peak of fascination towards Rossini's operas on the part of the Viennese. The success of *Libussa* resulted in Kreutzer being appointed as Kapellmeister at the Kärnthnerthortheater.

²⁷ Bernard J. C., Kreutzer C. *Libussa: Romantische Oper in drey Aufzügen*. Wien: Wallishauser, 1823.



Il. 5. Title Page of Libretto of Conradin Kreutzer's Opera *Der Taucher*²⁸

The plotline of the first of these operas, derived from medieval chronicles and based on the legend of the Czech duchess Libussa, was very popular during the early 19th century.²⁹ Despite the fact that the legend itself has direct connotation with the advent of the Czech national self-consciousness, the action of the opera is concentrated entirely

on the amorous intrigue, since the Viennese censors would not tolerate any political insinuations.

The libretto of *Der Taucher* was initially written for Johann Friedrich Reichardt. His opera appeared on the stage of the Berlin Royal Opera Theater in 1811. (Il. 6)³⁰ Created on the basis of Schiller's ballad with the same



Il. 6. Title Page of Libretto of Johann Friedrich Reichardt's Opera *Der Taucher*

²⁸ Kreutzer C., [Bürde S. G.] *Der Taucher: Romantische Oper in zwey Aufzügen: für das k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor.* Wien: Wallishausser, 1824.

²⁹ Schläder J. *Conradin Kreutzer. Libussa.* Piper. Bd. 3. S. 346. The author of the libretto, Joseph Bernhard, first offered his text to Beethoven (Kirillina L. V. *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo. V 2 t. T. 1* [Beethoven. *Life and Work: In 2 Vols. Vol. 1*]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. P. 401).

³⁰ In *The New Grove Dictionary* it is indicated as a Singspiel, however both in the libretto and in the German press it is mentioned as a romantic opera (in *Zeitung für die elegante Welt* it is even referred to as a *romantische große Oper*). See: Reichardt J. F., Bürde S. G. *Der Taucher: eine Romantische Oper in zwey Akten.* Berlin: [s.n.], 1811. S. 1; *AMZ(L)*. 1811. Nr. 16. S. 275; *ZfEW*. 1811. Nr. 66. S. 527.

title,³¹ it bears very little resemblance to the primary source, except for the goblet thrown into the sea, the youth who dives after it, and the hand of the princess promised to him in marriage.³²

It must be said, in all possibility, that the author of the libretto, Samuel Gottlieb Bürde, turned directly to the Sicilian legend about Nicholas Fish (Pesce Cola). It recounts about the swimmer named Cola (Nicholas), who was cursed by his mother because of his love for the sea and became half-man, half-fish. [5, pp. 212–213] Twice he dives into the sea chasm upon the order of the king,³³ returning for the first time with a chalice, and perishing as the result of his second endeavor.³⁴ In the libretto, just as in the legend, the action takes place in Sicily, in Messina, and the main protagonist dives for the chalice into the bottomless chasm. In addition, in Reichardt's opera the main protagonist expresses a special love for the sea: „Das Meer, das unbegrenzte, / lockt mich allein in's Freie. / Geschwimmen, Tauchen, Meerblumen, Muscheln sammeln, / das ist mir Spiel und Wonne“ (“Only the boundless sea / draws me to the vastness. / To swim, to dive, to gather maritime flowers, seashells — / this is my fun and pleasure”).³⁵

The libretto of Kreutzer's opera, even in its revised version, preserves many common features with the primary version, even though the cast of characters changed somewhat and now turns of the plotline appeared, which, incidentally, gives it a common ground with *Alfonso und Estrella*.³⁶

All the aforementioned libretti are notable by their assortment of typical situations and turns of narrative moves, which also may be found in Schubert's opera. In Table 1 three variants of the entanglement of the love collision in these operas can be found, and it can be seen that all of them coincide, with the exception of the name of the main protagonists.

The comparison is also manifested in other details. In all three plotlines the main protagonist presents himself as a savior: in *Alfonso und Estrella* and *Der Taucher* he accompanies the lost heroine to her father's court, in *Libussa* he saves her from a bear. In each libretto there is a precious object mentioned which helps the lovers to unite in the final outcome — Eric's chain in *Alfonso und Estrella*, a particular precious gem (Kleinod) in *Libussa*, the chalice in *Der Taucher* — notably, in the first two operas the hero (or heroine) gives this object

³¹ It must be reminded that Schubert set it to music in 1813–1814.

³² Reichardt J. F., Bürde S. G. *Der Taucher: eine Romantische Oper in zwey Akten...* S. 7–8.

³³ In some versions of the legend, this is Friedrich II Stauffen (1194–1250), the emperor of the Holy Roman Empire and the King of Sicily.

³⁴ See: Otto B. *Unterwasser-Literatur: von Wasserfrauen und Wassermännern*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 175–177; Bertino M. *Niklas der Fisch*. Bericht über ein Erzähltheaterprojekt mit italienischen Sekundarschülern [Onlinefassung]. *SCENARIO*. 2008. Vol. 2, Issue 1. S. 104.

DOI: 10.33178/scenario.2.1.6

³⁵ Reichardt J. F., Bürde S. G. *Der Taucher: eine Romantische Oper in zwei Akten...* S. 7–8.

³⁶ For example, in the 1824 version of *Der Taucher* the “chivalrous” component is enhanced — in gratitude for his daughter having been saved, the duke anoints the main protagonist as a knight and rewards with armor. It must be said that there is a serious dissimilarity with Schubert's opera: Bürde's libretto contains elements of a magic fairy tale. In the 1811 version the main protagonist is helped by the goddess of the sea Lewkofee, and in the Vienna version — by the fairy Morgana.

Table 1. The Beginning of the Love Collision
in the Libretto of *Der Taucher*, *Alfonso und Estrella*, and *Libussa*

<i>Der Taucher</i>	<i>Alfonso und Estrella</i>	<i>Libussa</i>
<p><i>The duke's daughter, Alfonsine, goes on a hunt with her father and retinue and becomes lost and separated from her companions. Wandering through the forest, she meets Ivo. The young people fall in love with each other at first sight. They do not wish to part, but Alfonsine must return to her father's court.</i></p>	<p><i>The king's daughter, Estrella, goes on a hunt with her retinue and becomes lost and separated from her companions. Wandering through the forest, she meets Alfonso. The young people fall in love with each other at first sight. They do not wish to part, but Estrella must return to her father's court.</i></p>	<p><i>The duchess Libussa goes on a hunt with her retinue and becomes lost and separated from her companions. Wandering through the forest, she meets Vladislav. The young people fall in love with each other at first sight. They do not wish to part, but Libussa must return to court.</i></p>

to his (or her) beloved during the scene in the forest as a pledge of love.

Moreover, the main protagonist has a rival (sometimes several), who lays claim to the hand of the main heroine (in *Alfonso und Estrella* this is commander Adolfo, in *Libussa* — Domoslaw and Tursko, and in Kreutzer's *Der Taucher* — the son of the neighboring duke, Antonio; albeit, the latter character is absent from the 1811 libretto). In two cases these rivals create a conspiracy in order to gain the hands of the main heroines who rejected them (as in *Alfonso und Estrella* and *Libussa*). All three operas have scenes of single combat with the rival. Yet other common figures to be found in the operas are the fathers of the main protagonists (in *Libussa* — the foster father) who raised them in settings far from human society.

Alfonso und Estrella and *Der Taucher* demonstrate additional comparisons with each other. In both operas the fathers of the main heroines are usurpers who deposed the fathers of the main protagonists from their thrones. (Incidentally, in *Der Taucher*

the deposed duke's name is Alfonso.) The latter is considered to have died, but in reality lived in solitude (albeit, not too far from the capital city), where he brought up his son who did not suspect of his royal descent. Matured, the youth attempted to depart from the place where he grew up, but the father forbade him to do so.

The librettos of these two operas also have similarly solved stage situations. One of them is the first meeting of the two main heroes. A whole set of coincidences can be discerned in their utterances. Ivo, having seen Alfonsine for the first time, takes her for an angel; Alfonso, having encountered Estrella, sees in her the embodiment of "the cloud maiden" about which his father sang to him. At the same time, the heroine decides for herself that there is nothing threatening in the unfamiliar youth and that she could ask him for aid, see Table 2.

Still another stage situation common to both libretti is expressed in the meeting of the deposed ruler and the usurper tormented by his consciousness prior to the final outcome,

Table 2. Scene of the First Meeting of the Main Protagonists in *Der Taucher* and *Alfonso und Estrella*

<i>Der Taucher</i> Trio from Act I	<i>Alfonso und Estrella</i> Duo No. 12, 2nd Act	<i>Der Taucher</i> Terzett, Akt 1	<i>Alfonso und Estrella</i> Nr. 12 Duett, Akt 2
Scene 4. <i>Alphonsine</i> appears between the <u>cliffs</u> across from the cottage [...]	[<i>appearance of Estrella</i>] Estrella. Surrounded by <u>cliffs</u> and the forest, Who will show me the way?	Scene 4. <i>Alphonsine</i> kommt zwischen den <u>Felsen</u> hervor, der <u>Hütte</u> gegenüber [...]	<i>Estrella.</i> Von <u>Fels</u> und Wald umrungen, Wer zeigt die Pfade mir?
Alphonsine. What is it that I see rising from the current? / The head of a <u>youth</u> , the body of a person! Ivo. <u>What do I see there, hovering on the bank?</u> / It is an angel, not an earthly woman. Alphonsine. <u>Nothing wild threatens in his movements,</u> / he can give me advice and protection. Ivo. I came out of the underworld and am entering <u>heaven</u> .	Alfonso. <u>What was bravely sung about in a song,</u> / I see embodied here. Estrella. <u>A youth,</u> must I flee? Alfonso. O, do not flee. Estrella. <u>But he seems to be meek and kind.</u> Alfonso. O, sweet <u>heavenly image,</u> / O, do not run away. Estrella. <u>His movements / revive courage and hope in me.</u>	Alphonsine. Was seh' ich aus der Flut sich heben? <u>Ein Jünglingskopf,</u> ein Mennschenleib. Ivo. Was seh' ich dort am Ufer schweben? — <u>Ein Engel ist's, kein irdisch Weib.</u> Alphonsine. <u>Nicht wildes droht in seinen Zügen;</u> — Er kann mir Rat und Schutz verleihn. Ivo. Der Unterwelt bin ich entstigen, und in den <u>Himmel</u> tret' ich ein.	Alfonso. <u>Was kühn das Lied gesungen,</u> <u>seh ich</u> verwirklicht hier. Estrella. <u>Ein Jüngling,</u> soll ich fliehen? [...] <u>Doch scheint er sanft und mild.</u> Alfonso. Du süßes <u>Himmelsbild,</u> O wolle nicht entfliehen! Estrella. Es flößen <u>seine Züge</u> mir Mut und Hoffnung ein.

Table 3. Scene of the Meeting of the Former Ruler and the Usurper in *Der Taucher* and *Alfonso und Estrella*

<i>Der Taucher,</i> End of Act 2, Scene 8	<i>Alfonso und Estrella,</i> Act 3	<i>Der Taucher,</i> Ende von Akt 2, Szene 8	<i>Alfonso und Estrella,</i> Akt 3
Duke (recitative). Ah, <u>shadow</u> of my brother! Alfonso (Duo). Your brother is <u>alive</u> , and he <u>forgives</u> you. Duke. Are you <u>not a spirit</u> ?	Maugerato (Aria No. 32). Woe unto me! His <u>spirit</u> ! Froila (Duo No. 33). <u>Not a spirit,</u> I am <u>alive</u> [...], I came to <u>forgive</u> you...	Herzog. Ha! meines Bruders <u>Schatten</u> ! Mein Traum erfüllt! was führt dich her zu mir, Du Todter! aus dem Meeresgrunde Streckst du nach mir die Hand. Alphonso. (Duett). <u>Dein Bruder lebt und er verzeihet dir.</u> Herzog. [...] du bist <u>kein Geist</u> ?	Mauregato (Nr. 32 Arie). Weh mir! Sein <u>Geist</u> ! Laß ab! Verschone! Wie foltert mich dein Blick, laß ab! Sieh die geraubte Krone, Hier hast du sie zurück! Froila (Nr. 33 Duett). <u>Kein Geist;</u> <u>ich bin am Leben,</u> [...] Ich komme zu vergeben,

moreover, the latter at first takes the former for an apparition, see Table 3. In both cases this scene is followed by a reconciliatory duo.

A legitimate question arises: could Schober, who created his oeuvre in 1821, have been familiar with a single one of the aforementioned libretti? Of course, neither *Libussa*, nor, even more so, *Der Taucher* in its version from 1824 can in any way be perceived as source material for the plotline of *Alfonso und Estrella*. However, the text of the latter opera in the Berlin edition from 1811 could very likely have come into Schobert's hands, and the numerous coincidences with it, as it

seems to me, confirm this presumption. As for Metastasio's libretto, it must be acknowledged that Schobert's familiarization with it was not such an implausible occurrence. After all, the Italian poet had spent several decades in Vienna, and we can be certain that Schubert had encountered Metastasio's texts during his studies with Salieri.

Whatever the case may be, *Alfonso und Estrella*, notwithstanding the scant amount of staginess and its other imperfections, has been firmly written in the opera tradition of its time and also possesses a number of features which bring it close to the later phenomena of romantic musical theater.

References

1. Martin Ch. Pioneering German Musical Drama: Sung and Spoken Word in Schubert's *Fierabras*. *Drama in the Music of Franz Schubert*. Edited by J. Davies and J. W. Sobaskie. NED-New edition, Boydell & Brewer, 2019, pp. 35–50. DOI: 10.2307/j.ctv6jm9rg.10
2. McClelland C. "Durch Nacht Und Wind": Tempesta as a Topic in Schubert's *Lieder*. *Drama in the Music of Franz Schubert*. Edited by J. Davies and J. W. Sobaskie. NED-New edition, Boydell & Brewer, 2019, pp. 151–170. DOI: 10.2307/j.ctv6jm9rg.15
3. Rastl P. Schubert-Liedertexte: Recherchen in digitalisierten Quellen. *Die Musikforschung*. 2018. Bd. 71, Nr. 2, S. 166–173. (In Germ.) DOI: 10.52412/mf.2018.H2.305
4. Torre Miguel B. The Sarcophagus of Ithaco and the Royal Pantheon of Oviedo. *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*. 2018. Vol. 24, Issue 5, pp. 329–334. DOI: 10.1484/J.HAM.5.115960
5. McManamon J. M. The Medieval Profession of Free-Diving. *Neither Letters nor Swimming: The Rebirth of Swimming and Free-diving. Series Brill's Studies in Maritime History*. 2021. Vol. 9, pp. 212–233. DOI: 10.1163/9789004446199_011

Information about the author:

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

Информация об авторе:

Н. В. Пилипенко — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания.

Received / Поступила в редакцию: 06.04.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 22.04.2023

Accepted / Принята к публикации: 15.05.2023

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 78.021

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.103-114



Парадигма жеста в *Okon Fuoko* Лееви Мадетойи

Вера Ивановна Нилова

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,
inverafox@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8056-6076>*

Аннотация. Музыка младшего современника Яна Сибелиуса и его частного ученика Лееви Мадетойи мало известна в России. Традиционно его причисляют к поздним романтикам, чье творчество развивалось при жизни Сибелиуса и в его «тени». Однако наследие Мадетойи нуждается в критическом пересмотре для понимания причастности композитора к актуальным тенденциям и парадигмам музыки XX века. В статье приведены биографические факты, сформировавшие характер и слуховой опыт композитора, и охарактеризован художественный контекст Парижа начала XX века в области театра и балета.

Объектом изучения в аспекте актуальных парадигм избрана сюита из балета *Okon Fuoko*, созданная самим композитором в 1930 году. Рассмотрены причина забвения балета после его премьеры и две жанровые версии. Указаны разночтения в определении жанра финскими исследователями и установлено то определение, которое сохранилось в архиве композитора. Сценарий Пола Кнудсена, апеллирующий к традиции японского кукольного театра, и состав сюиты показательны для периода увлечения европейцев экзотикой и поисков нового пластического языка. В анализе «Гротескного танца» выявлены признаки жестовой парадигмы и особенности музыкальной драматургии произведения, дающие основания назвать *Okon Fuoko* балетом для оркестра.

Ключевые слова: Лееви Мадетойя, Пол Кнудсен, *Okon Fuoko*, балет, пантомима, японский театр, парадигма жеста

Для цитирования: Нилова В. И. Парадигма жеста в *Okon Fuoko* Лееви Мадетойи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 103–114.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.103-114

Musical Theater

Original article

The Paradigm of Gesture in Leevi Madetoja's *Okon Fuoko*

Vera I. Nilova

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
inverafox@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8056-6076>*

Abstract. The music of Jean Sibelius' younger contemporary and his private student Leevi Madetoja is little known in Russia. He is traditionally reckoned among the late romanticists, and his music was developed during Sibelius' life and under his "shadow." Nonetheless, Madetoja's heritage is in need of a critical reevaluation in order to understand the composer's involvement in the relevant tendencies and paradigms of 20th century music. The article brings biographical facts which formed the composer's character and aural experience, and characterization is given to the artistic context of early 20th century Paris in the spheres of the theater and the ballet.

As the object of study in the aspect of relevant paradigms, the suite from the ballet *Okon Fuoko*, created by the composer in 1930. The reason the ballet was forgotten after its premiere and its two genre-related versions are examined. The variant readings in determining the genre by Finnish researchers in defining the genre of the work, and the definition which was preserved in the composer's archive is established. Paul Knudsen's scenario appealing to the tradition of the Japanese puppet theater and the makeup of the suite are indicative for the period of the Europeans' fascination with exoticism and search for a new plastic language. The analysis of the *Grotesque Dance* reveals features of gesture paradigm and the peculiarity of the composition's musical dramaturgy, which provides grounds for calling *Okon Fuoko* a ballet for orchestra.

Keywords: Leevi Madetoja, Paul Knudsen, *Okon Fuoko*, ballet, pantomime, Japanese theater, paradigm of gesture

For citation: Nilova V. I. The Paradigm of Gesture in Leevi Madetoja's *Okon Fuoko*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 103–114. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.103-114

В финской музыкальной историографии Лееви Мадетойе (1887–1947) отведена роль одного из представителей позднего романтизма. Калеви Ахо отнёс к этому направлению также Эрки Меларти-

на (1875–1937), Селима Пальмгрена (1878–1951) и Ирвьё Кильпинена (1892–1959), назвав Мадетойю «наиболее значительным после Сибелиуса представителем позднего романтизма и вообще одним из крупнейших финских

композиторов»¹. Причисление Мадетой к поздним романтикам мало даёт для понимания феномена этого музыканта и фактически оставляет его в музыкальной культуре XIX века, в лучшем случае — в начале XX века. Не добавляет ясности и характеристика Мадетой как одного из самых значительных композиторов первых десятилетий XX века, данная Й. Кайпайненом², поскольку композитор успешно работал также в жанрах вокальной, хоровой и музыкально-театральной музыки, а его опера «Северяне» (1924) получила статус национальной.

Отнесение Мадетой к поздним романтикам и определение стиля его музыки как «сочетания финской народной мелодии и новой французской музыки»³ по «умолчанию» ориентирует восприятие его произведений на «“старую”, словесно-речевую, продолжающую оставаться определяющей для многих стилей XX века» парадигму музыкальной композиции [1, с. 29]. Между тем музыка *Okon*

Fuoko явно не согласуется только с этой парадигмой, а потому поиск иного пути исследования и понимания эстетики произведения должен пролегать в стороне от магистрали позднего романтизма. В качестве иной — не словесно-речевой — парадигмы исследования определена парадигма жеста.

Звуковой мир Остроботнии

Лееви Мадетойя родился в городе Оулу, расположенном в исторической провинции Северная Остроботния. Кайпайнен описал характер ботнийцев как «независимый и свободолюбивый»⁴. Формирование слухового опыта будущего композитора проходило в среде пиетистов⁵. Известно, что мать композитора была либо в числе последователей местного руководителя движения, либо сочувственно относилась к учению пиетизма. Своего сына она назвала по имени основателя пиетистского движения в Остроботнии Ларса Леви Лэстадиуса⁶.

¹ См.: Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: доклад. Хельсинки: Б. и., 1989. С. 6. (Русский перевод издания: Aho K. Zur Finnischen Musik nach Sibelius und den Hintergrunden Finnischer Kunstmusik. [S. 1]: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus informationszentrum für finnische Musik, 1989.) В 2005 году фирма *Alba Records* записала «Окон Фуоко». В буклете было указано: жанр — *Classical*, стиль — *Romantic*.

² Kaipainen J. French Colouring in a Bothnian Landscape — Comments on the Orchestral Works of Leevi Madetoja (1887–1947). URL: <https://fmq.fi/articles/french-colouring-in-a-bothnian-landscape> (accessed: 03.05.2023).

³ Salmenhaara E. A Composer from Ostrobothnia and Paris. URL: <https://fennicagehrman.fi/composer/madetoja-leevi/> (accessed: 03.05.2023).

⁴ Kaipainen J. Op. cit.

⁵ В Финляндии с начала 1820-х годов пиетизм распространялся как народное движение. Пиетисты осуждали азартные игры и выступали за умеренное употребление алкоголя, чистоту и порядок в доме. А. Швейцер, рассматривая отношение к пиетизму И. С. Баха, писал: «Пиетизм был решительным врагом всякого искусства в церковном обряде, в первую очередь — “концертирующей” духовной музыки. Более же всего ненавистны ему были музыкальные постановки “Страстей”. В богослужение допускались только простые песни прихожан». См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2002. С. 121.

⁶ Kaipainen J. Op. cit.

Монодическую культуру Мадетойя впитал с детства, а о гармонии он сам сказал, что «стал основательно ею заниматься только после того, как стал композитором»⁷. Картину жизни пиетистов и их духовные песнопения, услышанные в детстве, он воссоздал впоследствии в опере «Северяне» (1924).

Представители культурной фенномагии Э. Лённрот и Й. Рунеберг выступали с критическими оценками деятельности пиетистов. Автор эпической поэмы Лённрот критиковал пиетистов за пренебрежение народными традициями и обычаями⁸. И как профессиональный врач даже дал описание пиетиста: «Пиетиста можно узнать уже по внешнему виду. Глаза приобретают чуждый, отличавшийся от здорового блеск, нос становится острее, а щёки вваливаются»⁹.

На скрипке и фортепиано Мадетойя обучался самостоятельно, он также играл на кантеле. Е. Салменхаара назвал

Мадетойю «единственным крупным композитором в истории мировой музыки, который играл на национальном инструменте Финляндии как на своём главном инструменте»¹⁰. Слуху, воспитанному на серебристом звучании кантеле, были чужды «пафос и чувствительность, ассоциирующиеся с немецким стилем», но «лёгкость и утончённость» оркестровки Мадетойи Кайпайнен связал с французским влиянием¹¹. То, что Кайпайнен недооценил влияния кантеле на формирование звукового идеала Мадетойи, не должно удивлять. Сработал стереотип восприятия музыки финских композиторов исключительно в аспекте европейского воздействия.

В водовороте парижской жизни

В 1910 году Мадетойя окончил музыкальный колледж¹² и Императорский Александровский университет, где получил степень бакалавра философии¹³.

⁷ Ibid.

⁸ Рунеберг считал пиетизм «вредным для культуры движением, самым большим недостатком которого был отказ от земных радостей». Из лидеров национального движения только Й. Снельман «продемонстрировал хоть какое-то сочувствие пиетистам, хотя и находил неприемлемым, чтобы в рядах пиетистов были представители интеллигенции». См.: Хухта И. Пааво Руотсалайнен (1777–1852) // Сто замечательных финнов: Калейдоскоп биографий / пер. И. Соломещ. Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. С. 523.

⁹ Хухта И. Указ. соч. С. 522–523. При желании можно увидеть некоторое сходство этого описания с внешностью Мадетойи на фотографиях.

¹⁰ Salmenhaara E. Op. cit.

¹¹ Kaipainen J. Op. cit.

¹² Впоследствии — Хельсинкская консерватория / Академия Сибелиуса. Его педагогами были Эрик Густав Фурухельм (1883–1964) — финский композитор, педагог, музыкальный критик и Эдвард Армас Ярнефельт (1869–1958) — финский композитор и дирижёр. Он также был частным учеником Сибелиуса. Салменхаара писал, что Мадетойя был талантлив от природы, и «он научился сочинять не от своих учителей Армаса Ярнефельта, Эрика Фурухельма и Яна Сибелиуса, а просто сочиняя... без каких-либо видимых усилий». См.: Salmenhaara E. Op. cit.

¹³ В 1914 году Мадетойя получил степень магистра. На сайте университета Хельсинки есть сведения о видах деятельности и почётных наградах Мадетойи.

URL: <https://375humanistia.helsinki.fi/leevi-madetoja/pohjalaisia-oopperan-menestystarina-jatkuu-edelleen> (accessed: 03.05.2023).

Осенью того же года двадцатитрёхлетний музыкант уже отправился в Париж. В те годы поездка молодых финских композиторов в столицу Франции не была рядовым явлением. Основы музыкального профессионализма в Финляндии закладывались и длительное время развивались под непосредственным влиянием германского музыкального мира (Лейпциг, Берлин, Вена). Сибелиус рекомендовал молодому Мадетойе обратиться к Венсану д'Энди¹⁴. И хотя обучение Мадетойи у д'Энди не состоялось, биографы финского композитора подчёркивают важность музыкальных и культурных впечатлений Парижа для его творческого развития¹⁵.

Сведения о пребывании Мадетойи в Париже скудны. Известно, что огромное впечатление на него произвела опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». Но

в отличие от Сибелиуса Мадетойя не обращался к творчеству Метерлинка. Хорошо знавший сочинения бельгийского драматурга английский поэт-символист Артур Саймонс называл театр Метерлинка «театром искусственных созданий»¹⁶.

Мадетойя приехал в Париж, когда европейская столица уже познакомилась с театральными новациями русского балета [2], а танец стал «полем самоидентификации», когда «тело танцовщика под аккомпанемент музыки не только репрезентировало некую художественную каноническую стратегию, оно буквально разыгрывало драматическое действие» [3, с. 643]. В истории балетного театра первая треть XX века была временем разрушения канонов, стереотипов, экспериментов по созданию нового пластического языка и

¹⁴ Р. Роллан писал о д'Энди: «Благодаря его знаниям, стройности и ясности ума из него должен был выйти превосходный преподаватель композиции». См.: Роллан Р. Венсан д'Энди // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 4: Музыканты наших дней. Стендаль и музыка / пер. с франц. Ю. Вейсберг, Е. Куниной, И. Кунина; ред., сост. и коммент. В. Брянцева. М., 1989. С. 98.

¹⁵ Kaipainen J. Op. cit.

¹⁶ «Его театр искусственных созданий, являющихся одновременно более призрачными и более механическими, нежели привычные нам живые актёры,двигающихся по сцене с определённой свободой действия в этой столь любопытной пародии на жизнь <...> Разве все мы не являемся куклами в театре марионеток, в котором исполняемые нами роли, надетые костюмы и эмоции, написанные на наших лицах, выбраны не нами?» (См.: Саймонс А. Символистское движение в литературе: учебное пособие / пер. с англ. Н. Александровой. СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2018. С. 229–230.) Схейен, характеризуя культурную составляющую балета Стравинского «Петрушка», заметил: «Схематичные фигуры *commedia dell'arte* и персонажи кукольных театров (Арлекин, Пульчинелла, Коломбина, Пьеро и т. д.) были представлены в произведениях рубежа веков в бесчисленных вариантах и вдохновляли самых различных композиторов и театральных деятелей от Леонкавалло («Паяцы») до Шёнберга («Лунный Пьеро»)». (См.: Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / пер. с нидерландского Н. Возненко и С. Князьковой. М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2014. С. 277.) В драматическом театре Парижа ещё в 1870-х годах начался ренессанс итальянской комедии масок. Об альтернативных формах и жанрах во Франции (кабаре, театр теней, театр кукол, «театр ужасов») в контексте театральной эволюции рубежа XIX–XX веков см.: Кузовчикова Т. И. «Театр на обочине» во Франции на рубеже XIX–XX веков // Научное мнение. 2013. № 11. С. 116–121.

музыкально-хореографических форм¹⁷. В «выразительном танце» Айседоры Дункан «рождались новый способ воздействия на публику — ошеломляющий, отсылающий к архетипическим образам и мифологическому мышлению» [4, с. 144].

Публика столицы Финляндии познакомилась с современным танцем ещё в 1908 году во время гастролей там Айседоры Дункан. Но условий для хореографических экспериментов в Гельсингфорсе по-прежнему не было. Когда в 1913 году Сибелиус написал музыку к пантомиме по сценарию Пола Кнудсена (1889–1974) «Скарамуш», ставить это произведение в Финляндии было негде. «Скарамуш» впервые был поставлен в Копенгагене только в мае 1922 года, и в том же году при Финской национальной опере был создан Финский национальный балет.

Сценарий Пола Кнудсена

В 1925 году по пути в Париж Мадетойя встретил датского музыкального издателя Вильгельма Хансена, который познакомил Мадетойю с драматургом Полом Кнудсе-

ном и тот, будучи большим любителем экзотики, предложил композитору либретто на японскую тему¹⁸. В финской музыкальной историографии интерес Мадетойи к сценарию Кнудсена связывают и с ориентализмом в финской музыке 1920-х годов¹⁹, и с парижским ориентализмом²⁰, прошедшим через искушение русским Востоком с его «орнаментальностью, эмоциональным восприятием музыки, цвета, танца, сценографии, художественного оформления спектакля» [5, с. 221–222].

Содержание сценария Кнудсена *Okon Fuoko* связано с японской кукольной традицией уподобления куклы человеку. Неизвестно, видел ли Кнудсен балет Стравинского «Петрушка», но главный персонаж его сценария — фокусник Окон Фуоко, как и Петрушка, умирает.

Okon Fuoko упоминается во всех биографиях композитора как значительное достижение автора, хотя и не получившее такой известности и популярности, как оперы «Северяне» и «Юха», симфонии и хоровые произведения. На портале факультета искусств Университета

¹⁷ «Вся Европа была охвачена дискуссиями о новых театральных системах, сторонники различных школ вели отчаянные споры и обменивались идеями. Почти все они хотели распрощаться с иллюзионизмом и реализмом в театре, с кулисами, с рампой, с иллюзией перспективы и с отделением подиума от зрительного зала. Они хотели, чтобы театр признали отдельной формой искусства, а не производной от литературы, как считалось до этого. Все они отвергали заученные, отрепетированные роли и вжившихся в образ актёров и отдавали предпочтение импровизации, пантомиме, броскому гриму, марионеткам и искусственным световым эффектам» (Схейен Ш. Указ. соч. С. 294–295).

¹⁸ Ранее Кнудсен предложил это либретто Сибелиусу, но тот был занят работой над Шестой симфонией.

¹⁹ Кроме Мадетойи ориентальные «опыты» в первой трети XX века имели место у Яна Сибелиуса, Вайнё Райтио, Тойво Куула и особенно у Сулхо Ранта. См.: Metsä H. Kiinalaisia runoja, arabian lumoa ja tahitin unelmia Sulho Rannan 1920-luvun itämais-eksoottiset laulusävellykset ja suomalaisen taidemusiikin orientalismit. Helsinki, 2012. 120 s.

²⁰ Любимым развлечением Равеля «была демонстрация миниатюрного японского салона, в котором всё было поддельным и изготовленным в Париже при Луи-Филиппе». См. об этом: Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография. Киев: Автограф, 2009. С. 153.

Хельсинки *Okon Fuoko* названо «самым смелым экспериментом Мадетойи»²¹.

Партитура была закончена в конце 1927 года, и хотя главный дирижёр Королевского датского оркестра Георг Хёберг после первой репетиции объявил произведение шедевром, премьера была отложена. На главную роль требовался «синтетический» актёр, а такого на тот момент не было. Йоханнес Поульсен, представитель семьи датских актёров, мог бы исполнить главную роль, но он был в отпуске. Кнудсен планировал, что после премьеры в Копенгагене *Okon Fuoko* будет поставлен в Париже, в Лондоне и в Германии. В итоге премьера состоялась только в феврале 1930 года, но не в Копенгагене, а в Хельсинки, и она не была успешной. После трёх спектаклей постановка *Okon Fuoko* не возобновлялась. Неудача была отнесена на счёт слабого сценария Кнудсена. Это была первая неудача в карьере Мадетойи, при этом музыкальные критики, присутствовавшие на премьере, единодушно хвалили музыку, признав её «одной из лучших партитур финской музыки, обладающей необычайной ясностью, прозрачностью и богатством нюансов»²².

Okon Fuoko: две жанровые версии

В финской музыкальной историографии жанр *Okon Fuoko* определяют по-разному. Хелена Лехмускero упоминает *Okon Fuoko* как мелодраму²³, а Эркки Салменхаара²⁴, Киммо Корхонен и Томи Мякела называют *Okon Fuoko* балетом-пантомимой. Фирма *Alba Records*, сделавшая полную запись музыки, обозначила жанр также как балет-пантомиму (*Ballet Pantomime*).

В Каталоге рукописей Лееви Мадетойи (обновлённом в 2013 году) жанр *Okon Fuoko* указан как балет²⁵. В разделе архивных документов «Финансы. Контракты» есть два контракта на «балетную музыку», датированных 1928 годом²⁶. Разночтения в жанровом определении исследователей исходили, очевидно, из желания уточнить особенности произведения, созданного в период расширения жанровых границ балета и поисков альтернативных форм в театральном жанре.

Одноактное произведение было написано для оркестра, чтеца, актёров, танцоров, хора и солистов — сопрано и тенора. Полная версия музыки балета включает в себя 35 номеров продолжительностью

²¹ The Ostrobothnians's Success Continues to This Day. URL: <https://375humanistia.helsinki.fi/en/leevi-madetoja/the-ostrobothnians-success-continues-to-this-day> (accessed: 03.05.2023).

²² Salmenhaara E. Op. cit.

²³ Lehmuskero H. Leevi Madetojan ja Onervan yhteinen elämä ja sen heijasteet Madetojan yksinlaulutuotannossa. URL: https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/24580/Lehmuskero_Kand.pdf?sequence=1 (accessed: 03.05.2023).

²⁴ Salmenhaara E. Op. cit.; Korhonen K. Inventing Finnish Music. Contemporary Composers from Medieval to Modern. Finnish Music Information Centre, 2003; Mäkelä T. Saariaho, Sibelius und andere — Neue Helden des neuen Nordens: Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland. URL: <https://clck.ru/34cVzT> (accessed: 03.05.2023).

²⁵ Leevi Antti Madetoja Sävellyskäsikirjoitukset. URL: <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/99351/144%20MADETOJA12017.pdf?sequence=1> (accessed: 03.05.2023).

²⁶ *Okon Fuoko* — balettimusiikkia koskevia sopimuksia, 2 kpl. 1928. URL: <https://docplayer.fi/5105445-Leevi-madetoja-1887-1947-coll-276.html> (accessed: 03.05.2023).

почти час двадцать минут. В четырёх номерах участвует хор²⁷, ещё в четырёх — сопрано²⁸, в одном номере — тенор²⁹. В произведении двенадцать танцевальных номеров, в том числе танцы кукол (гейши, воины, женщина, мужчина, старик, молодой воин), механический, сексуальный и демонический (танец меча) танцы Умегавы, Окон Фуоко и его жены Иэ. Во время четвёртого кукольного танца Окон Фуоко умирает. В числе нетанцевальных номеров есть «Чайная церемония» и «Харакири». Несмотря на то, что балет называется «Окон Фуоко», в сценарии поколеблена трёхступенчатая структура новоевропейского театра, и на смену актёрам-преьерам, второстепенным и третьестепенным актёрам пришла «идея ансамбля, солирования разных актёров в определённые моменты» [6, с. 106].

Мадетойя планировал сделать из музыки балета три оркестровые сюиты, но план осуществил лишь частично³⁰. В 1936 году Союз композиторов Финляндии на основе рукописи издал партитуру под названием *Okon Fuoko. Sarja I*. На обороте титульного листа указан жанр оркестрового произведения на финском и немецком языках. Названия жанра и номеров сюиты даны на финском, немецком и французском. В сюите четыре раздела: I. Окон Фуоко в дрёме, II. Прибытие гостей, III. Танец кукол, IV. Мужской танец, Женский танец, Гротескный танец.

В *Okon Fuoko* Мадетойя использовал парный состав оркестра, усилив его флейтой-пикколо, арфой, четырьмя тромбонами и расширенной группой ударных инструментов: литавры, челеста, колокольчики, ксилофон, кастаньеты, малый барабан, большой барабан, тарелки, там-там, деревянные коробочки. Длительность звучания сюиты — 14 минут.

Все разделы идут без перерыва, образуя одночастную композицию с чётко выстроенной драматургией: фантазии фокусника, прибытие гостей, танцы (кукол, мужской, женский). Завершается произведение впечатляющей кульминацией («Гротескный танец»). Между контрастными разделами есть переходы-связки, отмеченные тембро-мотивно-фактурными и темповыми изменениями, что способствует внутренней связности музыкальных движений танцев и придаёт целостность всей композиции.

Парадигма жеста в *Okon Fuoko*

Т. Цареградская, изучая музыкальный жест в пространстве современной композиции, привела следующее определение в качестве отправной точки исследования: «Я называю жестом конкретный тип музыкального движения, которое вполне определённо опознаётся в моих произведениях потому, что оно имеет форму и контур, которые очевидны и при прослушивании, и в партитуре»³¹.

²⁷ Kuoron Laulu (3), Okon Fuokon Resitatiivi (17), Kuoron Laulu (22), Okon Fuoko on Kuollut (35).

²⁸ Yiaian Laulu I (5), Yiaian Laulu II (7), Yiaian Laulu III (34), Okon Fuoko on Kuollut (35).

²⁹ Okon Fuokon Resitatiivi (17).

³⁰ Общая характеристика произведения дана: Nilova V. The Virtual East in the Works of Leevi Madetoja // Synesthesia: The Synthesis of Arts in World Art Culture: Abstracts from a Conference held in Saint Petersburg. March 4–5, 2019. Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster. Reihe XVIII, Band 15, pp. 112–113.

³¹ Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 14.

Это определение вполне релевантно и по отношению к *Okon Fuoko* Мадетойи. Жест является органичным свойством японского театра³². В современных искусствоведческих исследованиях «жестика» (Т. Цареградская) в финской музыке первой половины XX века не исследована. *Okon Fuoko* упоминается либо в связи с ориентализмом, либо как произведение, созданное после «ритмических оргий Стравинского»³³.

Исполнительский состав и названия отдельных номеров полной версии указывают на сохранение жанров, связанных со *словесно-речевой* парадигмой. Однако в сюите её признаки вследствие формообразующей роли ритма подчинены *жестовой* парадигме. В нетанцевальном разделе мечтаний фокусника отсутствует свойственная словесно-речевой парадигме логика мелодического движения и риторичность композиционного строения. Каждый мотив воспринимается как отдельная жестовая конструкция.

В аспекте отражения тенденций современного Мадетойе балета наиболее интересен «Гротескный танец» (пример № 1).

В начале танца размер обозначен как $3^{1/2}/4$. Формально этот размер равен $7/8$. Смена размера маркирует структуры с последовательной сменой видов движения. Вначале «длинные» такты $3^{1/2}/4$ чередуются с «короткими» в размере $3/4$, затем до конца танца устанавливается

размер $3/4$. Оstinатные контрастные ритмические группы у деревянных духовых поддержаны ударными инструментами, количество которых возрастает к концу танца. С этими группами контрапунктируют ритмические группы у медных духовых и струнных инструментов. Ближе к концу танца у первых скрипок звучит мелодическая линия, сотканная из больших и малых секунд, чистых кварт и уменьшённых квинт. Она не развивается, только дважды повторяется и исчезает под натиском ритмической пульсации. Кульминация подготавливается расширением диапазона деревянных духовых инструментов, усилением динамики (*cresc.* после *ff*) и увеличением состава ударных инструментов. За 10 тактов до конца танца темп ускоряется. На кульминации, где главный для заключительной секции танца ритмо-мотив исполняется на фоне чередования увеличенных трезвучий, танец обрывается. Затем следует GP (один такт с фермой), после чего на *ff* звучит там-там (тоже с фермой).

Логика драматургического развития даёт основание ещё раз уточнить жанр *Okon Fuoko*. Воспользовавшись определением, данным Равелем «Болеро», можно сказать, что сюита *Okon Fuoko* — это «балет для оркестра», в котором симфоническая музыка, подвергнутая испытанию новой пластикой, приняла трансмузыкальную форму.

³² Известный отечественный востоковед Н. Конрад писал: «Исторически японское театральное искусство характеризуется двумя главными признаками. Во-первых, оно неразрывно связано с музыкой, от музыки изошло, на музыке построено. Вне музыки — строго говоря — театра нет. Во-вторых, это искусство неотъемлемо от танца. Танец — такой же исток театра, как и музыка». (См.: Конрад Н. И. Театр в Японии // Японский театр: сб. ст. под ред. Н. И. Конрада. Л.; М., 1928. С. 9.) В кукольном театре Дзёрури сценическое действие включало также речитатив. См. об этом подробнее: Кужель Ю. Японские театральные куклы. URL: <http://fashionlib.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st030.shtml> (дата обращения: 03.05.2023).

³³ Kaipainen J. Op. cit.

Пример № 1
Example No. 1

Л. Мадетойя. *Okon Fuoko*. «Гротескный танец»
Leevi Madetoja. *Okon Fuoko*. *Grotesque Dance*

Allegretto

Fl.

Picc.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Trb.

Tuba.

Timp.

T.mil.

Platt.

Xilof.

Viol.

V.la.

Vc.

Cb.

arco

mf

arco

mf

pizz.

mf

14

Fl.

Picc.

Ob.

Clar. in La

Fag.

Cor.

Tr.

Tr.

Tub.

Timp.

Tamil.

Tap.

Xilof.

Viol.

V-la

Vc.

Cb.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Зенкин К. В. О парадигмах музыкальной композиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 1 (40). С. 22–35. DOI: 10.26176/mosconsv.2020.40.1.002

2. Полисадова О. Н. Театрально-хореографические новации первых сезонов «Русского балета» // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2020. № 1. С. 22–29. DOI: 10.24411/2658-3437-2020-11003
3. Дробышева Е. Э. Танец в модусе самоидентификации // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 638–647. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647.
4. Фомченко Е. В., Захарова Л. Н. Перформанс в творчестве Айседоры Дункан как способ достижения аутентичности // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 5А. С. 141–147. DOI: 10.34670/AR.2020.68.36.016
5. Бочкарева О. В. Проблема диалога «Восток — Запад» в антрепризе С. П. Дягилева // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 219–224. DOI: 10.24411/1813-145X-2018-10083
6. Розин В. М. Трансформация театра: античный и новоевропейский театр, режиссёрский театр XX столетия, театр «социальных перемен» // Культура и искусство. 2022. № 7. С. 96–114. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38420

Информация об авторе:

В. И. Нилова — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки.

References

1. Zenkin K. V. On the Paradigms of Musical Composition. *Journal of Moscow Conservatory*. 2020. No. 1 (40), pp. 22–35. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2020.40.1.002
2. Polisadova O. N. Theatrical and Choreographic Innovation of the First Seasons of Russian Ballet. *New Art Studies. History, Theory and Philosophy of Art*. 2020. No. 1, pp. 22–29. (In Russ.) DOI: 10.24411/2658-3437-2020-11003
3. Drobysheva E. E. Dancing in the Modus of Self-Identification. *Observatory of Culture*. 2020. Vol. 17, No. 6, pp. 638–647. (In Russ.) DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647
4. Fomchenko E. V., Zakharova L. N. Isadora Duncan’s Performance as a Way to Achieve Authenticity. *Culture and Civilization*. 2020. Vol. 10, No. 5A, pp. 141–147. (In Russ.) DOI: 10.34670/AR.2020.68.36.016
5. Bochkariova O. V. The Problem of Dialogue “the East — the West” in Sergei Diaghilev’s Enterprise. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2018. No. 3, pp. 219–224. (In Russ.) DOI: 10.24411/1813-145X-2018-10083
6. Rozin V. M. Transformation of the Theater: Ancient and New European Theater, Director’s Theater of the 20th Century, Theater of “Social Changes”. *Culture and Art*. 2022. No. 7, pp. 96–114. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38420

Information about the author:

Vera I. Nilova — Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music History Department.

Поступила в редакцию / Received: 21.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 09.06.2023

Из истории музыкальной культуры России

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.115-127



Династия Кашкиных и каталоги провинциальной книжно-музыкальной торговли второй половины XIX – начала XX века (из фондов Российской государственной библиотеки)

Ольга Владимировна Радзецкая

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

Аннотация. В статье рассматривается работа провинциальных книжно-музыкальных магазинов. Их владельцы успешно перенимали деловую манеру своих столичных партнёров и формировали индивидуальные рекламные механизмы коммерческих операций, приносящих устойчивый и стабильный доход.

Большой интерес вызывают характеристика и устройство малых предприятий, находившихся в условиях серьёзной конкуренции и работавших на увеличение покупательского спроса и расширение рынка сбыта продукции. Среди таковых — династия Кашкиных, создавшая в Воронеже, Орле, Твери и других провинциальных городах успешную книжно-музыкальную торговлю. Её представители, братья Владимир Дмитриевич и Лев Дмитриевич Кашкины, всесторонне реализовали себя в коммерческой, творческой, а также общественной деятельности.

Магазины и библиотеки для чтения Кашкиных отразили уникальный семейный опыт, наблюдаемый при знакомстве со специальными каталогами — документальными свидетельствами эпохи. Они содержат ценную информацию о структуре книжного и библиотечного фондов, их количественных и качественных показателях, о системе работы с клиентами. Особенно важным автор статьи видит открытие новых рубрик по продаже нотной литературы и музыкальных инструментов. В данном контексте исторический материал ещё не попадал в фокус научно-исследовательского внимания и впервые предстаёт с позиций осмысления нотоиздательского дела отечественной культуры второй половины XIX — начала XX века.

Ключевые слова: Владимир Кашкин, Лев Кашкин, книжно-музыкальный магазин, библиотека для чтения, каталог, провинциальная музыкальная культура

Для цитирования: Радзецкая О. В. Династия Кашкиных и каталоги провинциальной книжно-музыкальной торговли второй половины XIX — начала XX века (из фондов Российской государственной библиотеки) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 115–127. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.115-127

From the History of the Musical Culture of Russia

Original article

The Kashkin Dynasty and the Catalogues of Sales of Books and Music in Provincial Cities during the Second Half of the 19th and the Early 20th Centuries (from the Collections of the Russian State Library)

Olga V. Radzetskaya

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

Abstract: The article examines the work of bookstores and music stores in provincial cities. Their owners successfully adopted their manners of doing business of their colleagues from the two Russian capital cities and formed individual advertising mechanisms of their commercial operations that brought steady and stable incomes. At the present time, the characteristic features and structures of the small enterprises of that time period that were in serious competition with each other and worked to increase consumer demand and expand the market for their products, are of great interest to researchers. Among them is the Kashkin dynasty, which created a successful network of sales of books and music in Voronezh, Orel, Tver and other provincial cities. Its representatives, two brothers, Vladimir Dmitrievich and Lev Dmitrievich Kashkin, realized their potentials in detail in their commercial, creative, and social activities.

The Kashkins' bookstores and libraries epitomized their unique family experience, observed upon acquaintance with their special catalogues, which provided a distinct documentary testimony of the era. They contain valuable information about the structure and the content of the book and library funds, their quantitative and qualitative indicators, and their system of working with clients. The author of the article sees as being especially important the opening of new categories for sales of musical literature and musical instruments. In this context, this material has not yet appeared in the focus of scholarly research and appears for the first time from the position of comprehension the music publishing business in the Russian culture of the second half of the 19th and the early 20th centuries.

Keywords: Vladimir Kashkin, Lev Kashkin, books and music store, library for reading, catalogue, provincial musical culture

For citation: Radzetskaya O. V. The Kashkin Dynasty and the Catalogues of Sales of Books and Music in Provincial Cities during the Second Half of the 19th and the Early 20th Centuries (from the Collections of the Russian State Library). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 115–127. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.115-127

Русское нотопечатательское дело и книжно-музыкальная торговля во второй половине XIX — начале XX века — явления сложные и многогранные, отображающие обширную панораму культурной жизни страны, её неоспоримые созидательные вершины и перспективы дальнейшего развития. Их представляют имена владельцев больших и малых производств, прославившихся в истории и оставивших заметный след в её летописи, — промышленников и меценатов, людей по-настоящему творческих, чувствующих и отвечающих на запросы своего времени [1]. Образование Русского музыкального общества, открытие консерваторий и развитие профессионального образования, безусловно, повлияли на концепцию, содержание и векторы развития данного процесса. Как пишет М. Кунин, «...если во времена Глинки и Даргомыжского было всего пять-шесть издательских фирм, выпускавших ноты, то к 1912 году их насчитывалось более 50. К 1901 году музыкальные издательства за всё время существования нотопечатания в России имели в своём активе около 50 000 выпущенных названий»¹.

Большой объём информации содержит «Полный каталог музыкальных сочинений, изданных в России», датированный периодом 1908–1911 годов, выпущенный «Русским обществом издателей музыкальных произведений и торговцев нотами и музыкальными инструментами»². В нём собраны наиболее полные сведения о нотопечатательских фирмах того времени. Среди них есть малоизвестные на

сегодняшний день имена их владельцев, а также названия, которые в совокупности и составляли промышленную географию данной отрасли.

Так, первое десятилетие XX века было отмечено всеобщим ростом производственных мощностей, присутствием на рынке большого количества нотных издательств. В Москве, помимо П. Юргенсона, В. Бесселя, А. Гутхейля, Ю. Циммермана, работали А. Зейванг, А. Куликов, Ю. Кирстен, К. Мейков, О. Кнауф, фирмы «Педагогия», «Симфония», «Ф. Детлаф и Компания», предприятие «Эврика». В Петербурге — А. Соколов, К. Иванов, К. Розе, К. Леопас, Л. Винклер, М. Васильев, Товарищество А. Иогансена, «Музыка и пение», А. Гейнрихсен, Н. Давингоф, П. Селиверстов, «Северная лира», С. Моджеховский и, конечно, М. Беляев.

Развивалось нотопечатное дело и в провинции, в крупных губернских городах Российской империи. Так, в Одессе были широко известны издательства Э. Островского и Г. Бальца, «Полякин и сыновья», в Ярославле — А. Наумова, в Кишинёве — Б. Белоусова, в Воронеже — В. Кастнера и фирма «Ли́ра», в Харькове действовали предприятия А. Гергарда и Н. Марачека, в Риге — А. Гижецкого, К. Блосфельда и М. Дейбнера, П. Нельднера, в Киеве — Г. Ийндришкека (с отделением в Баку), Б. Корейво и Л. Идзиковского, в Екатеринославе — Г. Кригера, в Пензе — Д. Миллера, в Екатеринбургe — Е. Иванова, в Тифлисе — И. Сузанджи, К. Шумана, в Полтаве — Т. Калливоды, в Ростове-на-Дону — Л. Адлера,

¹ Кунин М. Е. Из истории нотопечатания: краткий очерк. М.: Советский композитор, 1963. С. 59.

² Полный каталог музыкальных сочинений, изданных в России. Вып. 1. СПб.: Рус. об-во издателей муз. произведений и торговцев нотами и муз. инструментами, 1908/12–1911/12–1911. Вып. 1: Отделы для 4 и 2 фортепиано и для одного фортепиано в 6, 4 и 3 руки, 1908. 54 с.

в Ташкенте — Н. Миронова, в Саратове — М. Эриксона³.

Деятельность этих предпринимателей долгое время оставалась малоизученной сферой отечественной культуры [2]⁴. В работах известных советских авторов давалась лишь обзорная информация, не позволяющая в какой-либо степени создать представление о масштабе личности отдельных персоналий, настоящих подвижников, глубоко преданных своему делу, долгу и чести людей [3]. Среди них можно назвать В. Д. Кашкина (у М. Кунина имеется явная опечатка в тексте — В. Д. *Калкин*) — известного издателя и владельца книжно-музыкального магазина в Орле. «Материалы для описания Орловской губернии», выпущенные в 1905 году в Риге, сообщают: «Кашкин Владимир Дмитриевич, владелец лучшего книжного музыкального магазина в г. Орле, талантливый пианист и композитор, пользуется большой известностью в музыкальных сферах г. Орла»⁵.

Предприятие Кашкиных, возникшее ранее в Воронеже (а также в Одессе и

Таганроге) как книжный магазин-библиотека, принадлежало отцу будущего издателя. По сведениям, взятым из открытых краеведческих источников, Дмитрий Антонович Кашкин происходил из казачьей купеческой семьи и первоначально занимался хлеботорговлей, а спустя какое-то время увлекся самообразованием, что послужило началом его новой коммерческой деятельности, проходившей вместе с серьёзными занятиями игрой на гуслях и фортепиано, чтением, живописью и французским языком.

Его современник М. Де-Пуле писал в воспоминаниях: «В обществе купцов Кашкин слыл оригиналом и чудачком. И в самом деле, он был оригиналом, т. е. вполне самобытен, прямо и при случае резок. Многие его побаивались, многие, конечно, не любили, но большинство уважали его как человека с независимым характером... С таким человеком свела судьба юного Кольцова, и понятно, что это знакомство было для нашего поэта первой образовательной школой»⁶.

³ Кунин М. Е. Указ соч. С. 60.

⁴ С последними исследованиями по теории и истории нотиздательского дела можно познакомиться в цикле статей О. В. Радзецкой, опубликованных в научных рецензируемых журналах «Вестник славянских культур», «Обсерватория культуры» и «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship».

⁵ Развитие нотиздательского дела в дореволюционной России и распространение нотной музыкальной литературы в Орловском крае XIX — начала XX века. По материалам отдела музыкально-нотной литературы ООПБ им. И. А. Бунина. Нотные издания XIX — начала XX века в фондах ООПБ им. И. А. Бунина: Каталог.

URL: [http://www.buninlib.orel.ru/ekoll/Razvitie_notoizdatelskogo_dela_v_Rossii_\(2008\).pdf](http://www.buninlib.orel.ru/ekoll/Razvitie_notoizdatelskogo_dela_v_Rossii_(2008).pdf) (дата обращения: 05.05.2023).

⁶ Цит. по: Манушин А. Бесценный друг поэта // Коммуна. 2018. 20 декабря. URL: <https://communa.ru/obshchestvo/bestsenny-drug-poeta/> (дата обращения: 05.05.2023). Среди тех, кто составлял ближний круг друзей Д. Кашкина со второй половины 1820-х годов (1825), был известный поэт А. Кольцов. Дмитрий Антонович, питавший к нему самые искренние чувства, подарил начинающему литератору специальный труд по стихосложению — «Русская просодия» (как пример, под таким же названием в 1890 году увидели свет «Исследования об акценте вообще, а равно законы русского ударения в особенности» И. Шарловского). В дальнейшем, в 1840-х годах, Кашкин познакомился с другим поэтом — И. Никитиным, также открывшим в Воронеже книжный магазин.

Именно Д. Кашкин стал родоначальником известной провинциальной династии книгопродавцов, нотоиздателей и музыкантов [4]. По некоторым сведениям, в семье воспитывались семь (по другим источникам — шесть) сыновей и одна дочь. Однако чаще всего из них в печатной периодике упоминаются Николай, Владимир и Лев⁷. Старший из них, Николай Дмитриевич, — музыкальный критик, педагог, общественный деятель, профессор Московской консерватории, друг П. Чайковского. Однако в начале своего пути ему также пришлось заниматься книготорговой деятельностью: «...после отъезда из родительского дома и принятия решения вместо учёбы в Технологическом институте посвятить себя музыке, Николаю Дмитриевичу Кашкину пришлось значительное время служить в одном из книжных магазинов Москвы, так как отец отказал непослушному сыну в материальной поддержке»⁸. Из других публикаций, «Николай Дмитриевич Каш-

кин одно время заведовал книжным магазином умершего поэта И. С. Никитина»⁹.

Его младший брат Владимир Дмитриевич, также получивший отличное образование, серьёзно увлекающийся музыкой, продолжил семейную традицию, организовав собственное дело в 1870-х годах в Москве¹⁰, а затем и в Орле, где в 1880 году открыл большой книжный магазин и библиотеку¹¹. Музыкальный отдел привлекал внимание богатым перечнем наименований фортепианной литературы, сочинений Листа, Шопена, Шумана, Мендельсона, вокальных опусов Вебера, Гуно, Рахманинова, опер Глинки, Даргомыжского и др.

Более подробно это было отражено в каталоге 1897 года «Ноты — Новости, а также имеющиеся в большом количестве экземпляры и собственные издания музыкального отдела магазина В. Кашкина в г. Орле» в период расцвета фирмы. Каталог представлял собой брошюру самого скромного вида, состоящую из

⁷ Жена Д. Кашкина Любовь Васильевна, в девичестве Полякова, несмотря на то, что происходила из крепостных, уверенно продолжила семейное дело после смерти своего мужа в 1862 году. Существует версия, что единственная дочь Д. Кашкина также участвовала в этом процессе, на что указывает специальный «Каталог книжного магазина и библиотеки для чтения», выпущенный в 1870-х годах в Воронеже. В 1871 году предприятие было куплено П. Аносовым, а далее перешло к М. Севостьянову.

⁸ Крылова Т. Д. Библиотека В. Д. Кашкина в Орле. Конец XIX — начало XX вв. // Первые Денисьевские чтения: материалы научно-практ. конф. по проблемам истории, теории и практики библиотечного дела, библиографии и книговедения, Орёл, 30–31 октября 2003 года / сост. Н. З. Шатохина. Орёл: Орловская обл. публ. б-ка им. И. А. Бунина, 2003. С. 67.

⁹ Деятели книжной культуры Орловского края: библиографический указатель / сост. Р. И. Реуцкая, В. Г. Сидоров; Орловская областная публичная библиотека им. И. А. Бунина. 2-е изд., испр. и доп. Орёл: Орлик, 2003. С. 60.

¹⁰ Большая Лубянка, дом Мазуриной у Кузнецкого моста.

¹¹ А также и в Курске (открыт в 1884), где управляющим у В. Кашкина служил «...купец Григорий Васильевич Гаврилов. В 1894 г. Гаврилов выкупил магазин Кашкина и содержал его до 1917 г., сохранив в его названии имя первого владельца: “Музыкальный и писчебумажный магазин с библиотекой для чтения Гаврилова-Кашкина”». См.: Кононова Т. Л. Становление и развитие книжной торговли в Курской губернии во второй половине XIX — начале XX вв. // Учёные записки: электронный научный журнал Курского университета. 2013. № 1 (25). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-i-razvitie-knizhnoy-torgovli-v-kurskoy-gubernii-vo-vtoroy-polovine-xix-nachale-hh-vv/viewer> (дата обращения: 05.05.2023).

18 страниц, на которых размещалась несистематизированная информация о доступных ценах, о сочинениях, прежде всего, развлекательного характера. Среди них присутствовали польки, вальсы, марши и т. д. Рубрики назывались: «Упрощённые издания трудных пьес первоклассных композиторов для фортепиано в 2 руки», «Для фортепиано в 4 руки», «Для одной скрипки», «Для скрипки с фортепиано», «Для пения с фортепиано», а также «Полные оперы для фортепиано в две руки» (только четыре наименования: «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Рогнеда» А. Серова, «Русалка» А. Даргомыжского). Последними в этом ряду размещались «Школы и самоучители», которые насчитывали труды, как оказалось, всего лишь десяти авторов, из них трёх — по фортепиано: Г. Дамма, Ф. Гюнтена и Ф. Ле-Куппе.

Редко встречались отдельные произведения Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, П. Чайковского, Ф. Шопена, Ф. Шуберта и др. Упомянутый выше огромный объём классической музыкальной литературы, учебников и теоретических трудов, по существу, не издавался, а продавался по договору с издательствами М. Бернарда, В. Бесселя, А. Гутхейля, А. Иогансена, П. Юргенсона и др. Помимо этого, магазин являлся торговым агентом фабрики пианино и роялей братьев Дидерихс и других мастеров Орловской губернии, ассортимент включал в себя практически все существующие на то время музыкальные инструменты. Поэтому предприятие Кашкина считалось лучшим в городе, несмотря на серьёзную конкуренцию со стороны других коммерсантов.

Большой популярностью пользовались танцевальные жанры, а также романсы, обработки, в том числе народных песен самого Владимира Дмитриевича («В порыве чувства», «На заре» [ноктюрн Ф. Шопена], «Под твоим окном я тебе спою», «По озеру», «Цветы, цветы цветики» и др.). В частности, романс «О пой, ненаглядная» на слова В. Гюго, посвящённый княгине Л. Гагариной, был богато издан и снабжён оригинальными авторскими ремарками (ил. 1). В числе прочих — сочинения для фортепиано *A la russe* («Кудри»), скрипки (вариант для виолончели) — «По озеру. Идиллия» и «Переходы из тона в тон. 196 модуляций в хроматическом порядке».



Ил. 1. Издание романса В. Кашкина «О пой, ненаглядная»
 Ил. 1. Edition of the Romance by Vladimir Kashkin *Oh, sing, beloved*

С именем В. Кашкина связано творчество орловских композиторов, чьи произведения печатались по его заказу в известной в Москве литографии В. Гроссе: «...П. Финкельштейна — “Орловский городской сад” и “Орловские зимние вечера”, полька П. С. Евдокимова “Орловские велосипедисты”, “Марш Орловского вольного пожарного общества” А. С. Светозарова, самоучители для игры на скрипке, мандолине и гитаре Р. И. Гоха (капельмейстера Орловского кадетского корпуса) и др.»¹²

Объективности ради уточним, до В. Кашкина нотоиздательским делом и продажей в Орле занимались Г. Шемаев (1850-е годы) и Б. Генчель (1860–1870), а в дальнейшем В. Петиков. В краеведческих исследованиях можно найти любопытные факты из биографии этих людей, личностей ярких и незаурядных, по-настоящему деятельных. Так, музыкальный магазин Б. Генчеля, по воспоминаниям современников, стал одним из первых культурных центров, занимавшихся популяризацией русской и зарубежной музыки, постоянным местом встречи орловской интеллигенции. Его хозяин (бывший австрийский подданный, капельмейстер пехотного полка в Болхове) по праву мог называться человеком просвещённым и глубокого уважаемым — профессиональным музыкантом, играющим на многих инструментах, с увлечением занимавшимся композицией, импровизациями¹³.

Б. Генчель стал инициатором создания первого в Орле симфонического

оркестра, а с 1877 года являлся директором местного отделения Императорского Русского музыкального общества. Как владелец нотного магазина, он предоставлял горожанам широкий выбор музыкальных инструментов, книг и нот, постоянно обновляя и без того богатый ассортимент продаваемой продукции. В основном её составляли издания крупных столичных фирм П. Юргенсона, А. Гутхейля, В. Бесселя, М. Беляева, Б. Брейткопфа и др.

Помимо реализации академических изданий и учебной литературы, орловские предприниматели большое внимание уделяли сочинениям местных композиторов-любителей. В нотно-книжном магазине В. Петикова можно было познакомиться с вальсами «Раздумье», «Грусть», «В ожидании счастья» господина М. Космина, а также: «Море жизни», «Золотистые волны» С. Михальского, «Ласка» С. Виноградова и др.¹⁴ Многие опусы ожидало счастливое продолжение в виде записей на грамофонные пластинки, о чём своевременно сообщали местные газеты «Орловские губернские ведомости» и «Орловский вестник». Таким образом, рекламный механизм продаж работал отлаженно и профессионально, в соответствии с запросами рынка, демонстрируя значительный процент от общей прибыли.

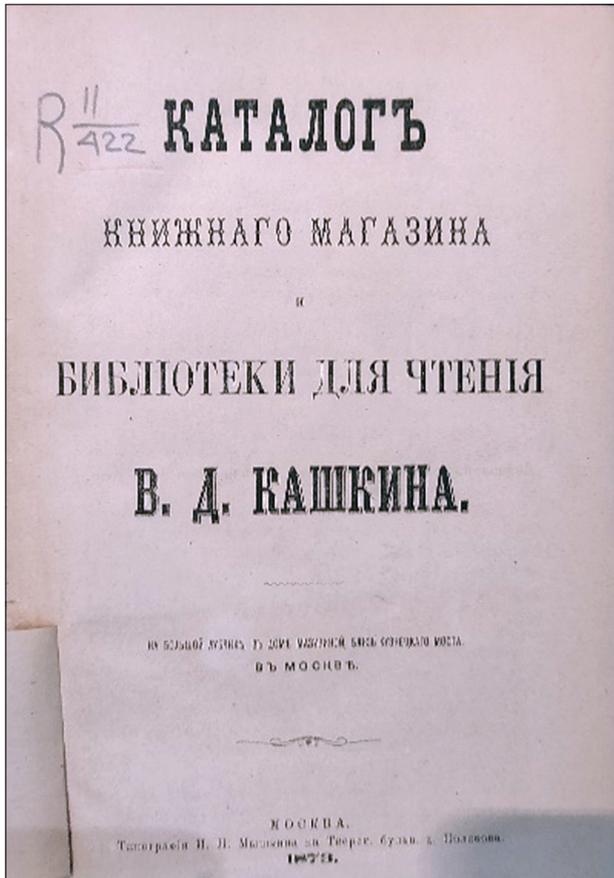
Дополнительного внимания заслуживает ретроспектива каталогов торгового дела братьев Кашкиных. Среди таковых — издания 70-х, 80-х годов XIX века и

¹² А также вальс Финкельштейна «Золотые грёзы». См.: Развитие нотоиздательского дела в дореволюционной России...

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

1900 года. Самый первый из обнаруженных — «Каталог книжного магазина и библиотеки для чтения В. Д. Кашкина» за 1873 год, вышедший в Москве¹⁵ (ил. 2).



Ил. 2. Каталог книжного магазина и библиотеки для чтения В. Д. Кашкина. Москва, 1873

Il. 2. Catalog of the V. D. Kashkin's Bookshop and Reading Library. Moscow, 1873

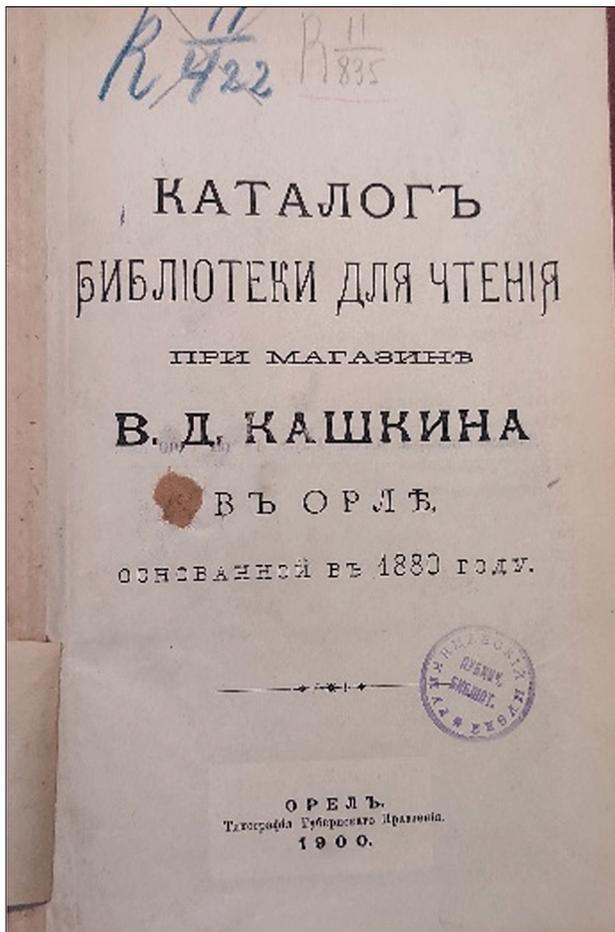
Общее количество составляло 4680 наименований без какого-либо упоминания о нотно-музыкальной литературе. Интерес к прекрасному возник несколько позже. Фактически Владимир Дмитриевич, обладавший незаурядными творческими способностями и страстью к композиции, смог реализовать свой потенциал, лишь переселившись в 1880 году в Орёл. Причины этого поступка остаются неизвестными. Возможно, Кашкиным руководило стремление расширить личный и финансовый диапазон, перенеся опыт столичной торговли на провинциальную почву, либо существовали какие-то другие мотивы. В любом случае, это самым благотворным образом сказалось на его будущем как предпринимателя и общественного деятеля¹⁶.

На фоне насыщенной культурной жизни Орла и открытия отделения Императорского Русского музыкального общества, в магазине Кашкина заметно расширился ассортимент, в котором появились «ноты, скрипки, гитары, гармоники, музыкальные машинки и вообще музыкальные инструменты и принадлежности их: смычки, струны, колки, канифоль и пр. Рояли и пианино Беккера, Гентша, Дидерихса, Шпангерберга и др.»¹⁷ (ил. 3). В более раннем каталоге за 1881 год эти фирмы ещё отсутствуют.

¹⁵ Т. Д. Крылова указывает на дополнительное издание к каталогу, последовавшее через полгода после открытия магазина в Москве: «Первое прибавление к каталогу книг и журнальных статей библиотеки для чтения В. Д. Кашкина. В Москве, на Большой Лубянке, д. Мазуриной». В нём фигурировало 2850 библиографических записей. См.: Крылова Т. Д. Указ. соч. С. 70.

¹⁶ В орловском магазине Кашкина бывал писатель И. Бунин. Перу самого же Владимира Дмитриевича «...принадлежат воспоминания о пребывании композитора В. С. Калинникова в Орловской духовной семинарии». См.: Деятели книжной культуры Орловского края... С. 60.

¹⁷ Каталог библиотеки для чтения при книжном магазине В. Д. Кашкина в Орле. Орёл: Типография газеты «Орловский вестник», 1885. С. V.



Ил. 3. Каталог библиотеки для чтения при магазине В. Д. Кашкина в Орле. 1900

Il. 3. Catalog of the Library for Reading at V. D. Kashkin's Store in Orel. 1900

Оглавление Каталога библиотеки для чтения за 1900 год, «отразившего её фонд в период расцвета»¹⁸, строилось следующим образом:

1. Богословие
2. Словесность
3. Книги для детей
4. Путешествия. География. Статистика. Этнография

5. История. Биография. Археология
6. Естественные науки (зоология, ботаника, минералогия, физика, химия, геология, физиология, медицина, астрономия)
7. Философия, психология, логика, социология, эстетика, общественные, юридические и политические науки
8. Книги, не вошедшие в предыдущие отделы
9. Сборники романов, повестей, рассказов
10. Журналы¹⁹.

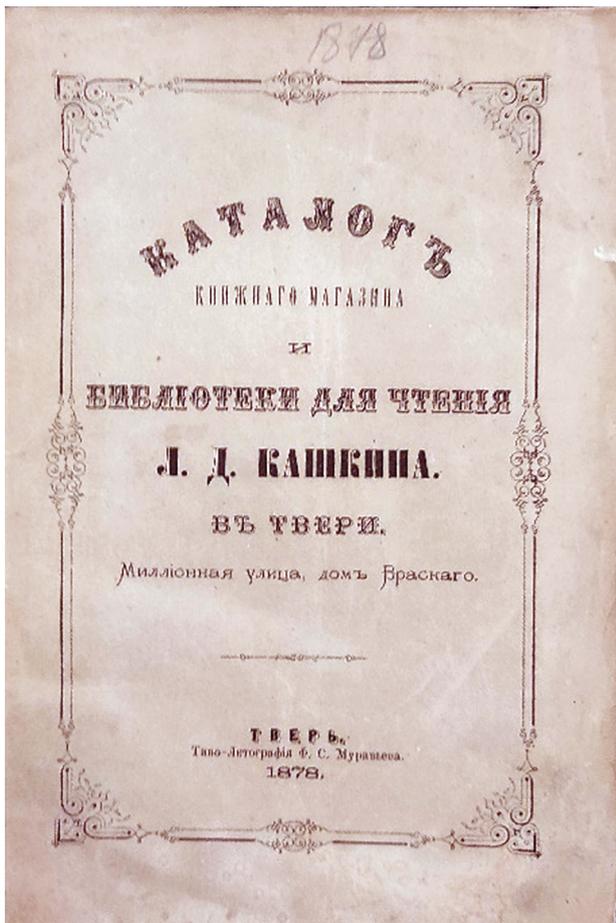
Но в нём присутствовала интересная деталь в виде рекламы самого магазина, именуемого как «Книжно-музыкальный и писчебумажный». Помимо оркестровых инструментов, там можно было найти аристократические геральдики, симфонические и лирические инструменты, концертные инструменты и цитры, а также ёлочные украшения и рыболовные снаряды [5]. В целом, это вполне соответствовало духу времени, когда магазины широкого профиля продавали одновременно научную, учебную, художественную и нотную литературу, разнообразные сопутствующие товары.

Такого же принципа придерживался «Каталог книжного магазина и библиотеки для чтения Л. Д. Кашкина» за 1878 год, выпущенный в Твери. Благодаря этому изданию представляется возможность сравнить и проанализировать структуру и содержание другого коммерческого предприятия Кашкиных, интересы и приоритеты его хозяина (ил. 4).

Лев Дмитриевич так же, как его братья Николай и Владимир, первый опыт ведения торгового дела получил в лавке сво-

¹⁸ Деятели книжной культуры Орловского края... С. 13.

¹⁹ Крылова Т. Д. Указ. соч. С. 69.



Ил. 4. Каталог книжного магазина и библиотеки для чтения Л. Д. Кашкина в Твери. 1878

Il. 4. Catalog of the L. D. Kashkin's Bookshop and Reading Library in Tver. 1878

его отца²⁰. Магазин, которым он владел в Твери, во многом отражал традицию, сформировавшуюся в профессиональной среде, и не выходил за рамки общепринятых правил того времени. Одно из них было связано с приоритетным правом богословской литературы находиться на первых страницах каталогов, что можно заметить в рассматриваемом образце. У Владимира Дмитриевича, торговавшего в Москве, Орле и Курске, наблюдается такой же порядок. Однако на этом прямые совпадения заканчиваются, и начинаются малочисленные разночтения, связанные с ассортиментом продаваемой продукции и очередностью разделов и рубрик²¹. По существу, дело Льва Дмитриевича хотя и располагалось в другом городе, но всегда оставалось в русле семейной традиции. В Твери музыкальные издания и инструменты входили в перечень всего рекламируемого объема²².

Во вступительном объявлении к каталогу Льва Кашкина сообщалось о трудах по богословию, философии, правоведению, естествоведению, истории, педагогике, географии и др., собранных вместе без дополнительной нумерации²³. Информация о «Географических атласах и картах издания Генерального Штаба полковника А. Ильина и других», «Глобусах разных величин издания Московской

²⁰ В начале 1850-х годов Дмитрий Антонович серьезно заболел. Ослепнув, он привлёк к управлению фирмой своих сыновей, которые на практике постигали азы книжной торговли. Советы отца, любовь и уважение к книгам и музыке оказали большое влияние на выбор их жизненного пути.

²¹ У Льва Дмитриевича содержание каталога было таким: 1. Объявление от магазина; 2. Условия подписки в библиотеке; 3. Богословие; 4. Словесность; 5. История; 6. Философия; 7. Педагогика; 8. Учебники; 9. Детские и народные книги; 10. География; 11. Естественные науки; 12. Медицина; 13. Сельское хозяйство и технология; 14. Смесь; 15. Французские книги; 16. Журналы и газеты; 17. Объяснение сокращений.

²² В 1916–1917 годы Лев Дмитриевич входил в состав дирекции Отделения Императорского Русского музыкального общества в Орле.

²³ Сохранилась деловая переписка Л. Кашкина с Ф. Достоевским, датированная 23 июля 1876 года.

Детской Педагогической Библиотеки и заграничных», «Образовательных играх Детской Педагогической Библиотеки в Москве...»²⁴ размещалась далее по принципу сквозной нумерации. И, наконец, раздел «Ноты» представлял сочинения для фортепиано в 2, 4 и 8 рук, а также для пения, скрипки, гитары и гармоники.

Работа библиотек для чтения в Орле и Твери в целом демонстрировала единую организацию, в которой присутствовала подписка на четыре разряда²⁵. У Владимира Дмитриевича их стоимость варьировалась от 5 до 12 рублей, а залог составлял от 3 до 6 рублей. Читателям первого разряда книги на французском языке выдавались бесплатно. «Существовала система удовлетворения читательских запросов: читатель должен был предъявить список нужных ему изданий втрое или вчетверо больше того количества книг, которое разрешалось выдавать по абонементу. Тем самым читателю предоставлялась возможность выбора литературы по своему вкусу, а не по вкусу библиотекаря»²⁶.

Для сравнения, в магазине Льва Дмитриевича цены в первом разряде начинались с 16 рублей за годовой абонемент при залоге в 10 рублей, где отпускалось «восемь книг: одна новая и семь прежних»²⁷. Новые книги и журналы выдаются в первом месяце по получении их библиотекой»²⁸, а в четвёртом разряде всего лишь одна, «из числа вышедших не менее

года назад», соответственно, за 5 рублей и залоге в 3 рубля.

Гибкое ценообразование позволяло каждому клиенту выбрать для себя индивидуальную форму обслуживания и оплаты библиотечных услуг. Так, полгода первого разряда стоили 9 рублей, три месяца — 5 рублей и один месяц — 2 рубля. Во втором разряде это выглядело так: 6 книг (одна новая и шесть прежних), с уточнением — «Новые книги и журналы во втором месяце по получении»²⁹. Цена: 12 рублей в год, 7 рублей за полгода, 4 рубля за 3 месяца, и один месяц оплачивался в размере 1 рубль 50 копеек. Залог — 8 рублей. Такой же принцип распространялся и на другие разряды. Один день чтения оплачивался из расчёта 10 копеек за новую книгу и 5 копеек за прежнюю. В обоих магазинах учебная и справочная литература на дом не выдавалась.

Общими признаками построения «Каталогов книжного магазина и библиотеки для чтения», а также только «Каталогов библиотеки для чтения» в Орле и Твери являлось наличие содержания, вступительной статьи, условий подписки на чтение книг и журналов, в целом предлагаемого ассортимента. Однако не всегда в данных изданиях удавалось обнаружить цену того или иного наименования. Кроме того, информационные страницы нумеровались римскими цифрами, а сам каталог — арабскими.

²⁴ Каталог книжного магазина и библиотеки для чтения Л. Д. Кашкина в Твери. Тверь: Типо-Литография Ф. С. Муравьёва, 1878. 136 с.

²⁵ В каталоге книжного магазина и библиотеки для чтения В. Д. Кашкина за 1873 год имелись 3 разряда, в каталоге библиотеки для чтения за 1881 год — 5 разрядов.

²⁶ Крылова Т. Д. Указ соч. С. 69.

²⁷ Скорее всего, вышедших ранее.

²⁸ Каталог книжного магазина и библиотеки для чтения Л. Д. Кашкина в Твери... С. 7.

²⁹ Там же.

Важным моментом в коммерческой организации торгового дела Кашкиных следует считать его деление на каталоги книжного магазина и библиотеки для чтения. Причина здесь, видимо, достаточно простая и связывается с актуальностью этой работы и серьёзным объёмом денежной прибыли, получаемой от библиотеки. Ещё одна версия касается существующей на то время традиции, допускающей разделение этих профилей.

Таким образом, коммерческая и творческая история династии Кашкиных показывает, что дело по продаже книжной, а впоследствии и музыкальной продукции было поставлено широко и основательно, с опорой на существующие в то время правила торговли. Примером тому слу-

жит столичный опыт одного из представителей данной фамилии — Владимира Дмитриевича Кашкина, ставшего крупнейшим орловским предпринимателем, а также Льва Дмитриевича Кашкина, владевшего таким же магазином в Твери.

Рассмотрение каталогов их профильных предприятий создаёт представление о принципах функционирования и механизмах продажи специальной и художественной литературы, включая ноты и музыкальные инструменты, о динамике торговых интересов и исследовании покупательского спроса. В совокупности эти сведения отражают развитие российской культуры в её провинциальных локациях второй половины XIX — начала XX веков.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Радзецкая О. В. Меценатство и благотворительность в русском нотоиздательском деле: грани духовной жизни // Гуманитарный научный вестник. 2021. № 11. С. 47–50. DOI: 10.5281/zenodo.5746539
2. Радзецкая О. В. Нотоиздательские каталоги провинциальных музыкальных магазинов второй половины XIX — начала XX вв.: А. Л. Бернарди, Б. В. Корейво, В. Л. Идзиковский (из фондов Российской государственной библиотеки) // Вестник славянских культур. 2022. № 66. С. 296–312. DOI: 10.37816/2073-9567-2022-66-296-312
3. Богданова В. П., Голованова О. И. Благотворительность и меценатство в Российской провинции (на примере Тюменской губернии конца XIX — начала XX веков) // Былые годы. 2021. № 16 (3). С. 1443–1453. DOI: 10.13187/bg.2021.3.1443
4. Шабшаевич Е. М. Музыкальный магазин как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. 2019. № 16 (2). С. 214–223. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-214-223
5. Ломтев Д. Г. Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 48–65. DOI: 10.26176/mosconsv.2021.45.2.003

Информация об авторе:

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

References

1. Radzetskaya O. V. Patronage and Charity in the Russian Music Publishing Business: the Facets of Spiritual Life. *Humanitarian Scientific Bulletin*. 2021. No. 11, pp. 47–50. (In Russ.) DOI: 10.5281/zenodo.5746539
2. Radzetskaya O. V. Music Publishing Catalogs of Provincial Music Stores of the Second Half of the 19th — Early 20th Centuries: A. L. Bernardi, B. V. Koreivo, V. L. Idzikovsky (from the Collections of the Russian State Library). *Vestnik slavyanskikh kul'tur = Bulletin of Slavic Cultures*. 2022. No. 66, pp. 296–312. (In Russ.) DOI: 10.37816/2073-9567-2022-66-296-312
3. Bogdanova V. P., Golovanova O. I. Charity and Patronage in the Russian Province (on the Example of the Tyumen Province of the Late 19th — Early 20th Centuries). *Bylye Gody*. 2021. No. 16 (3), pp. 1443–1453. (In Russ.) DOI: 10.13187/bg.2021.3.1443
4. Shabshaevich E. M. Music Store as a Socio-Cultural Phenomenon. *Observatory of Culture*. 2019. No. 16 (2), pp. 214–223. (In Russ.) DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-214-223
5. Lomtev D. G. The Mechanical Musical Instruments in the Product Range of the Company Julius Heinrich Zimmermann. *Journal of Moscow Conservatory*. 2021. No. 2 (45), pp. 48–65. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2021.45.2.003

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 21.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 09.06.2023

Из истории музыкальной культуры России

Научная статья

УДК 78.071.2

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.128-139



«В своём репертуаре»: Ксения Куракина на подмостках театра миниатюр «Кривое зеркало»

Натэла Исидоровна Енукидзе^{1, 2}

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

²Государственный институт искусствознания, г. Москва, Россия

Аннотация. В настоящей статье предпринята попытка реконструкции интермедийного репертуара театра миниатюр «Кривое зеркало». В советский период деятельности театра среди интермедийных актрис немалым успехом пользовалась «певица интимных песенок» Ксения Куракина (1903–1988), которая, согласно анонсам в прессе, выступала «в своём репертуаре».

Возможность частичной реконструкции предоставили материалы Государственного музея музыкального и театрального искусства (Санкт-Петербург). В фондах архива сохранился репертуарный список Куракиной, некоторые нотные материалы (частью опубликованные, частью рукописные), а также автобиография, написанная ею в 1950 году. Другим источником сведений стала петроградская (с 1924 года — ленинградская) пресса — преимущественно журнал «Рабочий и театр». Немногочисленные отклики рецензентов на исполнение Куракиной вкупе с анализом доступной части источников позволили прийти к определённым выводам.

Совокупный репертуар К. Куракиной был разнообразен и в жанровом, и в тематическом отношении, а главное — отражал вкусы и предпочтения советской публики конца 1920-х годов. Проверенные временем дореволюционные «хиты» соседствовали в нём с новыми увлечениями. Куракина исполняла новые песни о шахтёрах и беспризорниках, «песни улиц» и песню о кирпичном заводе — знаменитые «Кирпичики». Некоторые из них стали знаковыми в истории советской культуры. Однако самой Куракиной были больше по душе дореволюционные песни «эпохи муаровых платьев» — «Долорес», «Латинский квартал» и др. Наиболее показательная из них — «Шумит ночной Марсель» Ю. Милютин и Н. Эрдмана. Созданная уже в советскую эпоху, она эксплуатировала музыкальные и литературные клише Серебряного века, «отсылая» к творчеству А. Блока, Вс. Мейерхольда, А. Таирова, к популярной в дореволюционной России опере Ж. Бизе «Кармен».

На подмостках «Кривого зеркала» Куракина не просто исполняла свои песни в качестве интермедий. Она «проигрывала» сюжет, используя так называемое «декламационное пение»,

соединяющее «музыкальную напевность, декламацию и актёрскую игру». Таким образом, интермедии Куракиной представляли собой «театр песни», основы которого ещё до 1917 года заложили А. Вертинский, И. Кремер, И. Ильсаров, в том числе на сценах русских кабаре и театров миниатюр.

Ключевые слова: Ксения Куракина, театр миниатюр «Кривое зеркало», эстрада в эпоху НЭПа, Матвей Блантер, Юрий Милютин, Николай Эрдман

Для цитирования: Енукидзе Н. И. «В своём репертуаре»: Ксения Куракина на подмостках театра миниатюр «Кривое зеркало» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 128–139. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.128-139

Благодарности: Выражаю глубокую признательность хранителю Отдела рукописей и документов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, научному сотруднику Ольге Александровне Краевой за постоянную всестороннюю помощь и активную информационную поддержку.

From the History of the Musical Culture of Russia

Original article

"In Her Own Repertoire": Ksenia Kourakina on the Stage of the Cameo Theater *Krivoie Zerkalo* [*Distorted Mirror*]

Natela I. Enukidze^{1,2}

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

²*State Institute for Art Studies, Moscow, Russia*

Abstract. This article presents an attempt to reconstruct the intermediate repertoire of the cameo theater *Krivoie Zerkalo* [*Distorted Mirror*]. During the Soviet period of the theater's activity, the "singer of intimate songs" Ksenia Kourakina (1903–1988) enjoyed considerable success among the sideshow actresses, who, according to the press announcements, performed "in her own repertoire" (a Russian expression, meaning "behaving in her own typical manner").

The possibility of a partial reconstruction has been provided by materials of the State Museum of Musical and Theatrical Art (St. Petersburg). The funds of Kourakina's archive comprise a repertoire list of 35 items, a number of musical materials (partly published, partly handwritten), as well as an autobiography written by the singer in 1950. Another source of information was the press of Petrograd (which was called Leningrad from 1924 to 1991), primarily, the journal *Rabochiy i teatr* [*The Worker and the Theater*]. The scarce amount of responses by reviewers to Kourakina's performances, along with an analysis of the available part of the sources, allowed us to arrive at the following conclusions.

Ksenia Kourakina's overall repertoire was diverse both in terms of genre and of subject matter and, most importantly, reflected the tastes and preferences of the Soviet public in the late 1920s. The

time-tested pre-revolutionary “hits” coexisted in it with new infatuations. Kourakina performed new songs about miners and street children, “street songs” and a particular song about a brick factory — the famous song *Kirpichiki* [*The Little Bricks*]. Some of them have subsequently become iconic in the history of Soviet culture. However, Kourakina herself maintained a preference of pre-revolutionary songs of the “era of tabby gowns,” — such as, *Dolores*, *Latinsky kvartal* [*The Latin Quarter*], etc. The most significant of them is *Shumit nochnoy Marsel* [*Marseille is Bustling with Noise at Night*] by Yuri Milyutin and Nikolai Erdman. Having been composed already in the Soviet era, it made use of the musical and literary clichés of the Silver Age, “referring” to the works of Alexander Blok, Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov, to Georges Bizet’s *Carmen*, an opera that was very popular in pre-revolutionary Russia.

On the stage of *Krivoie zerkalo* Ksenia Kourakina did not limit herself to merely performing her songs as interludes. She “played out” the plotlines, making use of the so-called “declamatory singing” that combined “musical melodiousness, declamation and acting”. Thereby, Kourakina’s interludes presented “song theater,” the foundations of which had been previously laid by Alexander Vertinsky, Izabella Kremer and Ilia Ilisarov on the stages of Russian cabarets and cameo theaters even before 1917.

Keywords: Ksenia Kourakina, cameo theater *Krivoie Zerkalo* [*Distorted Mirror*], stage in the era of NEP, Matvey Blunter, Yuri Milyutin, Nikolai Erdman

For citation: E nukidze N. I. “In Her Own Repertoire”: Ksenia Kourakina on the Stage of the Cameo Theater *Krivoie Zerkalo* [*Distorted Mirror*]. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 128–139. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.128-139

Acknowledgements: I wish to express my sincere gratitude to the custodian of the Manuscripts and Documents Department of the St. Petersburg State Museum of the Arts of Theater and Music, the research assistant Olga Alexandrovna Kraevaya for her continuous in-depth help and active informational support.

Русские театры малых форм как дореволюционной, так и постсоветской России отличались чрезвычайно пёстрым и разнообразным «звуковым пространством». На подмостках «Летучей мыши», «Кривого зеркала», в подвале «Бродячая собака» и других, им подобных, заведениях «академические» жанры вполне органично сосуществовали с народными песнями — русскими и французскими, оперные и балетные пародии — с песнями каторжан, фривольные шансонетки — с русскими и цыганскими романсами. Русский пародийный театр, реализуемый в театрах малых форм, а также его авторы в последнее время так или иначе привлекают к себе внимание

современных исследователей. В «фокусе» оказываются «кабарежные» композиторы (например, А. Архангельский [1], В. Эренберг [2; 3]) или персоны, выступающие в подобном качестве (Н. Евреинов [4]). Вместе с тем исполнительские силы русских кабаре пока остаются «за кадром». Так, например, в разное время в музыкальных интермедиях «Кривого зеркала» выступали весьма талантливые и вполне состоявшиеся певицы — Азра Абрамян, Нина Дулькевич, Зинаида Рикомми. К их числу принадлежит также Ксения Куракина, чьей «кривозеркальной» карьерой и посвящена настоящая статья.

12 января 1926 года Даниил Хармс посетил спектакль «Кривого зеркала» и

отметил в своих записных книжках: «Певица интимных песенок обладает богатой мимикой и полным отсутствием голоса. Смотреть её интересней, нежели слушать»¹.

«Певица интимных песенок» — это Ксения Владимировна Куракина, в своё время известная, а ныне почти позабытая актриса театра и кино, педагог сценической речи — в конце 1920-х годов подвизалась в кривозеркальных интермедиях, как указано в анонсах, — «в своём репертуаре».

Но прежде чем вести речь об этом репертуаре, сначала уделим некоторое внимание биографии исполнительницы.

Ксения Куракина² родилась в 1903 году в Петербурге, в семье, далёкой от искусства³. Её отец Владимир Станиславович Стрѣкач был служащим земельного банка, мать — урождённая Ольга Николаевна Вилламова — работала учителем русского и французского языков. Однако и тот, и другая были дворянского происхождения, а следовательно дочери — Ксения и Татьяна Владимировны — получили в том числе основы художественного воспитания.

Образование сестры Куракиной продолжили в Лесной гимназии в Петербурге. В 1916 году мать стала классной дамой Смольного института, в который перевелись и обе дочери. Оканчивать обучение им пришлось в Новочеркасске (1919),

куда в 1917 году Временное правительство эвакуировало учебное заведение.

В 1921-м Куракина вернулась в Петроград и поступила в театр Пролеткульта под руководством А. Мгеброва и в драматическую школу Ю. Юрьева. В 1922-м, по окончании школы, перешла на службу в театр Севзапдорго под руководством Лукашевича на роли молодых героинь и инженерно-драматик; играла также в труппе братьев Адельгейм. Тогда же начала выступать на концертной эстраде с жанровыми песенками.

В 1924-м, после непродолжительной работы в театре на Троицкой, Куракина была принята в Большой драматический театр на роли героинь; играла в пьесах А. К. Толстого «Бунт машин» и А. Файко «Учитель Бубус». Затем уволилась из театра, перебравшись в Киев и продолжила карьеру «исполнительницы жанровых песенок и актрисы малых форм». «Я не жалею об этом времени, т[ак] к[ак] много работала со словом, над музыкальной выразительностью. Тексты писали молодые наши поэты, муз[ыку] К. Листов, Д. Прицкер, З. Майман. Я тщательно отделявала каждую маленькую песенку и достигла некоторых результатов»⁴, — годы спустя написала она в своей автобиографии.

В статусе жанровой певицы Куракина гастролировала по городам Советского Союза — «побывала повсюду, на Урале и

¹ «Мне дилетанту все достижения сих режиссёров кажутся убожеством». Из записных книжек Даниила Хармса // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века / сост., общ. ред. В. В. Иванова. М.: ГИТИС, 1996. С. 115.

² В отдельные периоды своей карьеры использовала псевдоним «Вольская».

³ Все биографические сведения о К. В. Куракиной приводятся по: Куракина К. В. Автобиография. 28 декабря 1950 года. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Ф. 13, оп. 1, ед. хр. 1. СПбГМТМИ ГИК 17290/92.

⁴ Куракина К. В. Автобиография... Л. 2 об.

в Крыму, от Пскова до Москвы». С 1926 по 1928 годы⁵ служила в театре «Кривое зеркало» и, по её словам, в качестве эстрадной певицы обрела популярность и прочное положение.

Репертуар Куракиной составили революционные эстрадные песни. Судя по сохранившимся отзывам в прессе, на подмостках «Кривого зеркала» она исполняла «В старом Латинском квартале (Из песен Парижа)» З. Маймана на текст Дм. Угрюмова, «Крошка Долорес» неустановленного автора, а также номера в стиле «Интимных песенок», «Песенок Пьеро», «Песенок настроения», «Грустных мотивов» и проч. — по словам рецензента Воскресенского, «мусор старой эстрады <...> времён “муаровых платьев” или “китайчёнков Ли”»⁶.

Часть вокальных миниатюр, исполнявшихся певицей, хранится в её личном

фонде в отделе «Рукописи и документы» ГМТМИ⁷. Всего в фонде две папки с нотными материалами — частью опубликованными, частью рукописными. Первая содержит 10 образцов, вторая — 25. Там же находится и репертуарный список Куракиной, в том числе в период её работы в «Кривом зеркале». Список содержит 35 позиций, и хотя составлен без указания авторов⁸, некоторые из миниатюр удалось атрибутировать.

Судя по сохранившимся материалам, совокупный репертуар певицы был разнообразен и в жанровом, и в тематическом отношении, а главное — отражал вкусы и предпочтения своего поколения. Старые «хиты» в нём соседствовали с новыми увлечениями⁹.

К числу новых относятся «Шахта № 3 (Песнь о шахтёре)» (муз. Кручинина, сл. Германа, б/г), «Письмо матери»

⁵ Годы установлены по программам «Кривого зеркала». Сама К. Куракина в автобиографии год начала своей службы в «Кривом зеркале» не указывает. Она упоминает о своём втором замужестве в 1928 году и добавляет, что «к тому времени <...> работала в театре “Кривое зеркало”, руковод[имом] А. Кугелем» (Куракина К. В. Там же).

⁶ Воскресенский С. Брюки Форелиуса («Кривое зеркало»), 1927. Цит. по: Подшивка программ и рецензий театра «Кривое зеркало» 1923–1930, Ленинградского театра Сатиры 1926–1933. СПбГМТиМИ. СПбГМТМИ ГИК 7879/28, ОАП 53771. Поскольку пагинация в документе отсутствует, здесь и далее ссылки на страницы не приводятся.

⁷ Сборник эстрадных песен из репертуара К. В. Куракиной. СПбГМТиМИ. Ф. 13, ед. хр. 329. ГИК 17290/96.

⁸ Лист с рукописным списком репертуара вложен в папку с нотными материалами. В нём перечислены следующие романсы и песни: «Латинский квартал», «Сильнее смерти», «Ночной Марсель», «Фиалки», «Гиньоль», «Мне ничего не надо», «Сероглазый король», «Подвал», «Сурдиночка», «Танюша», «Прощание», «Актриса», «Письмо к матери», «Серый домик», «Два аршина ситцу», «Женихи», «Кино-жизнь», «Мария Семёновна», «Трамвай № 2», «Грузовик», «Чистильщик сапог», «Рыбий бунт», «Шоффер», «Ятаган», «У решётки чугунной», «Город за океаном», «[нрзб]», «[нрзб]», «Ли-ю-ан», «Романтик Рене», «Долорес», «Слепая», «Лётчик Пьер», «Вебе», «Гримасы Запада».

⁹ Актуализация эстрадного репертуара в целом была напрямую связана с новой экономической политикой молодого Советского государства: «НЭП возродил во всей полноте эстраду <...> Эстрада вытащила свои старые поношенные фраки, “подштукатурила” старый репертуар и принялась за обслуживание кабаре и киноплощадок» (М. Падво и С. Воскресенский). Цит. по: Мархасёв Л. С. XX век в лёгком жанре: взгляд из Петербурга–Петрограда–Ленинграда. Хронограф музыкальной эстрады 1900–1980. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2006. С. 110.

(муз. Липатова, текст Есенина), «Сашка-фитилёк» (муз. Милютина, сл. Маса, 1926), а также «Песни улицы (новый жанр)»: «Яблочко», «Трошка» (аранж. Н. Гуревич), «Шарманщик Лейба» и, конечно, знаменитые «Кирпичики» — «Песня о кирпичном заводе» (муз. Кручинина, сл. Германа). Некоторые из перечисленных образцов стали знаковыми в истории советской музыкальной культуры. Так, например, ввиду дефицита лирических песен с новым идеологическим содержанием большой успех выпал на долю «Письма к матери» Василия Липатова на стихи Сергея Есенина: его «...подхватили десятки, сотни, тысячи исполнителей и ансамблей, — вспоминал В. Соловьёв-Седой. — Не было такого концерта, такого ресторана, кафе, “пивнушки”, где не исполнялась бы песня Липатова»¹⁰.

Ещё больший успех завоевали «Кирпичики», написанные Валентином Кручининим в 1923 или в 1924 году. И литературный, и музыкальный тексты песни удручающе примитивны, зато содержание идеологически выдержано: в «Кирпичиках» рассказывается история о бедной девушке, пришедшей работать на завод и встретившей там своё личное счастье. Вместе с любимым прошла она все невзгоды — войну и послевоенную разруху, закрытие завода и его окончательное возрождение. Интересно, что по одной

из исследовательских версий, премьера «Кирпичиков» состоялась в московском театре миниатюр «Павлиний хвост», где она «подавалась» как пародийная. Но в качестве пародийной не прижилась, а бытовала как «советская лирическая» вплоть до конца 1920-х годов¹¹.

Ещё один новый жанр — так называемые песни беспризорников — представлен в репертуаре Куракиной миниатюрой «Сашка-фитилёк». В своих воспоминаниях об Илье Авербахе невестка певицы, Эйба Норкуте, утверждает, что именно Куракина стала первой исполнительницей нового жанра на концертной эстраде¹². Интересно, что при всей трагичности повествования — отец Сашки-Фитилька умер, мать спилась, а сам он, в конечном счёте, попал под автомобиль, — история эта не лишена налёта социального юмора:

Всё мечтал Фитиль, что в двадцать лет
Шкета-Сашку выберут в совет.
А ещё в году невесть каком
Станет самый главный он нарком.
Будет в государстве голова,
Шкетам даст особые права,
Чтобы гнать их ночью, например,
Из котла не мог милиционер.

Итак, ко времени работы в «Кривом зеркале» в репертуаре певицы наличествовали, вероятно, новые — в разных смыслах — песни. Однако не обнаружено

¹⁰ Мархасёв Л. С. Указ. соч. С. 131.

¹¹ Подробнее об истории песни см.: Мархасёв Л. С. Указ. соч. С. 115–117.

¹² «У Ксении Владимировны были свои поклонники. <...> После концертов у артистического входа Ксению Владимировну поджидали беспризорники, которые слушали её, сидя верхом на заборах, ограждавших летние эстрады. Они бесхитростно хвалили её, указывали на ошибки в текстах, а то и напевали новые мелодии». См.: Норкуте Э. Молодые годы петербургского режиссёра // Искусство кино. 2000. № 1. Январь. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/01/n1-article21> (дата обращения: 15.05.2023).

ни одной рецензии, в которой упоминалось бы о них или о других, им подобных. Наоборот, рецензенты наперебой упрекали актрису (и даже руководителей театра) в выборе неподобающего репертуара.

«Право же, разные “Долорес”, “Латинский квартал” и прочее уже давно набили оскомину. Художественный руководитель театра мог бы озаботиться более свежим репертуаром», — пишет в 1926 году Б. Горев¹³.

«Есть в ресурсах малой сцены такие жанры, которым, по совести говоря, место только на подмостках кафе-шантанов второразрядного “западного” города. “Интимные песенки”, “Песенки Пьеро”, “Песенки настроения”, “Грустные мотивы” — можно ли представить себе более социально-никчёмный и пошлый жанр», — вторит ему в 1928-м Борис Бродянский¹⁴.

Таким образом, очевидно, что в «Кривом зеркале» Куракина, по-видимому, в основном «распевала» старые песни. Но старые — не значит «давно написанные». Напротив, «старым репертуаром» оказывались вполне «свежесочинённые» опусы; «старым» же был набор образов и выразительных средств, литературные и музыкальные клише.

На первый взгляд вновь сочинённые песни и романсы представляются разнообразными в смысле сюжетов и тем. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что многие из них восходят к моделям Серебряного века. Таков, например, «Сероглазый король» Ахматовой с музыкой неустановленного компози-

тора, представляющий собой не столько песню или романс, сколько почти мелодекламацию с весьма скупым фортепианным сопровождением, в котором, однако, используются сильнодействующие, хотя и трафаретные музыкальные приёмы: тяжёлая поступь похоронного марша, нервные триоли и квинтоли в сопровождении, диссонансы, призванные, вероятно, отразить остроту «безысходной боли».

Как магистральная заявлена в большинстве образцов эстрадной вокальной лирики из репертуара Куракиной тема смерти, весьма для Серебряного века актуальная (впрочем, как и темы страха и ужаса [5, с. 124]).

Один из наиболее ярких образцов — чувственное и даже отчасти инфернальное танго «Шумит ночной Марсель» Юрия Милютина на стихи Николая Эрдмана (1924). Среди популярных тогда «песенок парижского дна» «Ночной Марсель» с его мрачной романтикой был особенно любим публикой.

Шумит ночной Марсель
В притоне «Трёх бродяг»,
Там пьют матросы эль
И девушки
с мужчинами жуют табак.

Там жизнь не дорога,
Опасна там любовь,
Недаром негр-слуга
Там часто
по утрам стирает кровь.

И персонажи этой истории — «таинственная незнакомка», «апаш и вор»

¹³ Горев Б. Внимание малой сцене. «Кривое зеркало» // Рабочий и театр. 1926. № 17. С. 16.

¹⁴ Бродянский Бор[ис]. В «Кривом зеркале». Цит. по: Подшивка программ и рецензий театра «Кривое зеркало» 1923–1930, Ленинградского театра Сатиры 1926–1933.

Жак Пьеро (именно так!), — и связь мотивов «любви», «танца» и «смерти» («Что ж, апаш, станцуй со мной, / Я за смерть твою плачу») вызывают вполне прозрачные ассоциации с ключевыми «мотивами» Серебряного века — например, с пантомимой «Шарф Коломбины» А. Шницлера на музыку Э. Донаньи, поставленной Вс. Мейерхольдом в «Доме интермедий» в 1910 году, с альтернативным пантомимным опытом А. Таирова «Покрывало Пьеретты» (на ту же музыку) сначала в 1913-м, а позже — в «Камерном театре» — в 1915-м и, наконец, с кривозеркальной пантомимой «Четыре мертвеца Фьяметты» в 1911-м¹⁵. Остинатная ритмоформула аккомпанемента (ритм хабанеры) подключает к числу прототипов ещё одну историю о роковой любви и смерти — пользующуюся особой популярностью в дореволюционной России оперу Ж. Бизе «Кармен».

Несколько иначе, но тоже в традициях Серебряного века, разработан мотив «любви–смерти» в двух других песенках из фонда Куракиной — «Клоун» и «В цирке». Обе написаны на один и тот же поэтический текст Н. Агнивцева (литературный инципит «В уголке за занавесками / Клоун в рыжем парике»). В первом случае этот текст положил на музыку М. Безсмертный, во втором — Н. Мирский (Морской). Обе были по-своему популярны: с «Клоуном» выступал известный исполнитель интимных песенок Даниил Оленин, «В цирке» стала коронным номером Лидии Колумбовой.

Песенка представляет собой историю о рыжем клоуне, страдающем от измены

возлюбленной и трагически гибнущем во время циркового представления. Основным выразительным средством становится ярчайший образный контраст между куплетами и припевом. В куплете сосредоточены трагические эмоции, припев рисует образ веселящейся в цирке толпы:

Куплет:

В уголке за занавесками
Клоун в рыжем парике
Грим кладёт мазками резкими,
Сам же думает в тоске:
«Нет её, с другим встречается,
Нет её, ушла с другим».
Клоун плачет, убивается,
Не ложится даже грим.

Припев:

А меж тем цирк гудит, смеётся,
Шум несётся сверху вниз.
И могуче раздаётся:
«Рыжий, bravo! Рыжий, бис!»

Универсальный сюжет «Смейся, паяц», маскультовым вариантом которого является «Рыжий клоун» Агнивцева, также разрабатывался в театральной культуре дореволюционной России. В данном случае один из прототипов — мелодрама всё того же Вс. Мейерхольда «Короли воздуха и дама из ложи» (по рассказу датского писателя Германа Банга «Четыре чёрта»), поставленная режиссёром на сцене Литейного театра в сезон 1909 года. Основное связующее звено — смерть цирковых артистов на фоне представления, трагедия на фоне праздника и всеобщего ликования.

¹⁵ Об этом подробнее см.: Щербаков В. Пантомимы Серебряного века. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014. С. 82–93.

Смертельным исходом — хотя и на несколько «экзотическом» фоне — заканчивается и действие романса «У решётки чугуновой» Матвея Блантера на слова Павла Германа (1927).

Площадь Марка гостей
чужестранных встречала,
Площадь Марка встречала
суровых гостей,
И недаром наряд
самого кардинала
Яркой кровью горел
при закате лучей.

Но бледнее была,
чем всегда, Цезарина,
И лишь полночь ударила
боем старинным,
У решётки чугуновой,
над уснувшей лагуной,
Где когда-то
ажурная арка была,
За дворцом кардинала
в полумраке канала
Цезарина кого-то ждала.

Византийских морей
вековые пираты
Принесли к Цезарины
надменным ногам
Кроме тканой парчи
золотые дукаты
За возможность
к её приставать берегам.

Но бледнее была,
чем всегда, Цезарина,
И лишь полночь ударила
боем старинным,
У решётки чугуновой,
над уснувшей лагуной,
Где когда-то
ажурная арка была,
За дворцом кардинала
в полумраке канала
Цезарина пирату
любовь отдала.

Но она не взяла
чужестранцев подарка,
И лишь губы её
сохранили укус,
И всю ночь напролёт
на площади Марка
Пировали пираты
желанный союз.

Но бледнее была,
чем всегда, Цезарина,
И лишь полночь ударила
боем старинным,
У решётки чугуновой,
над уснувшей лагуной,
Где когда-то
ажурная арка была,
За дворцом кардинала
в полумраке канала
Были сброшены
в воду пиратов тела.

Вычурную поэтическую лексику Павла Германа композитор Матвей Блантер облёк в довольно примитивную вальсовую форму; впрочем, тем рельефнее оказалась сама история, рассказанная авторами.

При всём тяготении к трагическим сторонам человеческого бытия — страданиям, потерям, к теме смерти, праха, тлена и бессмысленности земного существования — не все сюжеты сводились к подобному финалу. Не менее распространённым было чувственное наслаждение жизнью, лёгкое, даже, пожалуй, легкомысленное к ней отношение, умение ценить и «вкушать» её сиюминутность.

Таковы «Песенки настроения» Николая Тагамлицкого — «Гадалка», «Улица ночью не спит», таковы и фривольные «Марэн» (*Marin*; муз. А. Вилькорейской, сл. Губониной) и «Двадцать франков» («Монмартрская песенка», муз. Поля Эрлиха, сл. Шмидтгофа).

Но вне зависимости от жанра и тематики, все представленные в репертуаре К. Куракиной романсы и песни объединяют два важных и взаимосвязанных свойства: наличие *истории* (либо «картинки») и возможность эту историю не только спеть, но и *рассказать* и даже *показать*.

Весьма симптоматичен в этом отношении романс «Прощание» на слова М. Карелиной с музыкой Д. Прицкера¹⁶.

Огни вокзала
 вам блеснут прощально,
 В туман и снег
 умчит вас паровоз.
 И для меня
 захлопнется печально
 Страница самой
 красочной из грёз.

 Только раз бывает красота
 На узорах блеклых
 жизненной канвы.
 Только раз сбывается мечта,
 И для меня всем этим были вы.

 Я не хочу
 разлуки и прощанья,
 Как не хочу,
 чтоб солнца свет погас.
 И будет жить
 в душе воспоминанье
 О вашем голосе
 и блеске ваших глаз.

 Только раз бывает красота...

И в текстовом, и в музыкальном отношении этот романс — прямой наследник русской традиции XIX века; и слова, и отдельные интонации вызывают разнообразные аллюзии с романсовой классикой. Впрочем, традиционных «гнедых» в этом «Прощании» заменил паровоз, но это и естественно, коль скоро миниатюра написана в середине двадцатых годов прошлого столетия.

Вместе с тем следует обратить внимание на интонационную специфику романса: большая его часть (вплоть до финальной кульминации, сопровождаемой «взлётом» на октаву и далее на нону — знак неперемкнутого романсового «надрыва») написана в небольшом диапазоне, предполагающем скорее разговорность, нежели кантиленность и вокализацию. Этот приём — характерная особенность стиля «так называемого декламационного пения, соединяющего музыкальную напевность, декламацию и актёрскую игру»¹⁷. Как справедливо указывает Н. Тетерина, такой стиль сложился в русских театрах миниатюр усилиями самых разных певцов и певиц — в первую очередь А. Вертинского, И. Кремер и других. Однако, насколько можно судить, ни один исполнитель вплоть до Куракиной с подобным репертуаром и в подобной манере на сцене «Кривого зеркала» не выступал.

«Проигрывание» сюжета у певицы было, по-видимому, на высоте, поскольку

¹⁶ Ноты рукописные, датировка на титульном листе — 1926 год. Дарственные надписи композитора и поэтессы при этом датированы годом позже: «Талантливой Ксении Владимировне Куракиной от искреннего друга Д. А. Прицкера. 16.III.1927»; «Дорогой Киске [прозвище К. Куракиной в кругу близких. — Н. Е.] от крепколюбящей Марины Карелиной. Ленинград 16 марта 1927 года». Интересно, однако, что посвящён романс не К. В. Куракиной, а другой певице — весьма знаменитой в то время Л. Н. Колумбовой.

¹⁷ Тетерина Н. И. Музыка в театрах миниатюр // История русской музыки. В 10 т. Т. 10Б. М., 2004. С. 793.

рецензенты не раз отмечали в её выступлениях «недурную разработанность» «драматических сцен», «подкупающую внешность, хорошую дикцию и значительную выразительность» (Б. Горев)¹⁸, а также «прекрасную технику декламации песен» (Г. Баньковский). Чего, вероятно, нельзя было сказать о музыкальной стороне её дарования, поскольку, по выражению того же Горева, она обладала «тусклым» голосом.

Эстрадное мастерство Куракиной не вызывало сомнений, но основной причиной недовольства ею, как уже упоминалось, был репертуар. Так, рецензент Баньковский — вероятно, искренне — сожалеет, что при всей «прекрасной технике декламации» певица избирает стиль, весьма «далёкий от современности по темпу и по форме»¹⁹. «Казалось бы, в нашей жизни столько повседневной романтики, что можно бы её и не занимать в Латинском квартале»²⁰, — сетует он.

Гораздо более пронизательным оказалось суждение Бориса Бродянского: «...нужно жалеть, что Ксения Куракина, несомненно обладающая эстрадным мастерством, работает “свой репертуар” всерьёз, не пытаясь пародией взорвать его изнутри»²¹.

И впрямь, большая часть «старого» репертуара певицы предоставляла такую возможность, поскольку в ней активно использовались поэтические, сюжетные, музыкальные стереотипы русской дореволюционной эстрады.

Но Куракина этого сделать не смогла. Или не захотела.

И в 1928 году рассталась с подмостками «Кривого зеркала».

Причина её ухода неясна. В своей автобиографии она уклончиво объясняет, что «малые формы перестали [её] удовлетворять, и [она] решительно повернула снова к театру, остановившись на маленьком коллективе»²² — театре «Живая книга».

Однако, быть может, настоящая причина кроется в ином: интермедии певицы шли вразрез с настойчивыми рекомендациями советской власти, да и НЭП постепенно сходил на нет. Так или иначе, но своим репертуаром Куракина явно выбивалась из общей пародийно-сатирической направленности театра и даже резко контрастировала ей. На подмостках «Кривого зеркала» Куракина прожила параллельную, в чём-то даже изолированную от театра жизнь. Но прожила она её «в своём репертуаре».

Список источников

1. Енукидзе Н. И. «Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»: заметки о музыке в театре-кабаре «Летучая мышь» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 28–42. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.028-042

¹⁸ Горев Б. Внимание малой сцене. «Кривое зеркало» // Рабочий и театр. 1926. № 17. С. 16.

¹⁹ Цит. по: Подшивка программ...

²⁰ Там же.

²¹ Бродянский Бор[ис]. Указ. соч.

²² Куракина К. В. Автобиография...

2. Архангельская Р. И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 16–22. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.10.27682
3. Енукидзе Н. И. Владимир Георгиевич Эренберг: судьба пересмешника // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 35–46. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.035-046
4. Свиридовская Н. Д. Николай Евреинов и оперный театр: штрихи к творческой биографии // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 122–139. DOI: 10.34690/40
5. Хитарова Т. А., Хитарова Е. Г. Образ «страшного мира» в прозе «серебряного века» (М. П. Арцыбашев, Ф. К. Сологуб, Л. Н. Андреев) // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 2. С. 123–129. DOI: 10.34216/1998-0817-2021-27-2-123-129

Информация об авторе:

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

References

1. Enukidze N. I. “Arkhangelsky and Baliev, Baliev and Arkhangelsky”: Notes about the Music in the Cabaret Theater “Letuchaya Mysh”. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 28–42. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.028-042
2. Arkhangel'skaya R. I. Russian Cabaret as a Cultural Phenomenon: a Historical Essay. *Culture and Art*. 2018. No. 10, pp. 16–22. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0625.2018.10.27682
3. Enukidze N. I. Vladimir Georgievich Ehrenberg: A Mocker’s Fate. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 35–46. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.035-046
4. Sviridovskaya N. D. Nikolay Evreinov and Opera Theater: Strokes to His Creative Biography. *Music Academy*. 2020. No. 1, pp. 122–139. (In Russ.) DOI: 10.34690/40
5. Khitarova T. A., Khitarova E. G. The Image of the “Horror” World in the “Fin de siècle” Prose (Mikhail Artsybashev, Fyodor Sologub, Leonid Andreyev). *Vestnik of Kostroma State University*. 2021. Vol. 27, No. 2, pp. 123–129. (In Russ.) DOI: 10.34216/1998-0817-2021-27-2-123-129

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 28.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 13.06.2023

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

УДК 791.43

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.140-149



Музыка кинематографа «новой искренности»

Юлия Всеволодовна Михеева

*Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С. А. Герасимова (ВГИК), г. Москва, Россия,
julmikheeva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0788-3742>*

Аннотация. В статье представлены основные принципы и признаки кинематографа «новой искренности», заявившего о себе в 1980-х и отразившего важное направление современной художественной и философско-эстетической мысли в виде отхода от постмодернистской иронии. В то же время важной «методологической» установкой для создателя художественного произведения этого направления является поиск баланса между искренностью и иронией. Значимым примером нахождения такого баланса может служить творчество финского кинорежиссёра Аки Каурисмяки. В статье представлен звукозрительный анализ трёх наиболее известных и репрезентативных в отношении авторского стиля картин, включённых кинокритиками в так называемую «пролетарскую трилогию» — «Тени в раю» (1986), «Ариэль» (1988) и «Девушка со спичечной фабрики» (1990). В этих фильмах выкристаллизовался и музыкальный «лексикон» Каурисмяки — оригинальный, разностилевой и в то же время удивительно органичный набор «опознавательных признаков» музыкальной атмосферы его картин.

Проведённый анализ особенностей функционирования музыки в фильмах Аки Каурисмяки позволяет сделать следующие выводы: музыкальное сопровождение эпизода фильма создаёт возможность для опосредованного, часто тонко-ироничного, но искреннего авторского высказывания, без прямолинейного озвучивания смысла внутрикадрового действия; осознанный личный выбор музыкального материала (как музыкальных цитат, так и оригинальных композиций), в сочетании с визуальным рядом, способствует созданию полисемантических (интертекстуальных) аудиовизуальных образов; взаимосвязь музыки фильма с внеэкранным миром режиссёра является одним из важных принципов проявления «новой искренности» в кинематографе и создания уникальных художественных экранных образов; использование личного «музыкального лексикона» становится отличительным признаком авторского художественного стиля в кинорежиссуре, в том числе благодаря музыкальным метацитатам, стилистически объединяющим различные фильмы режиссёра.

Ключевые слова: кинематограф «новой искренности», авторский кинематограф, Аки Каурисмяки, звуковое решение фильма, музыкальная цитата в кино, интертекстуальность, полисемантика экранного образа, эстетика кино

Для цитирования: Михеева Ю. В. Музыка кинематографа «новой искренности» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 140–149.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.140-149

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

Music of the Cinema of the “New Sincerity”

Julia V. Mikheeva

*Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK),
Moscow, Russia,*

julmikheeva@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0788-3742>

Abstract. The article presents the basic principles and features of the cinema of the “new sincerity”, which asserted itself in the 1980s and reflected an important trend of modern artistic and philosophical-aesthetic thought in the form of a departure from postmodern irony. At the same time, an important “methodological” approach for a creator of a work of art in this direction is to find a balance between sincerity and irony. A significant example of finding such a balance is the work of Finnish film producer Aki Kaurismäki. The article presents a sound analysis of the three of the most famous films that are the most representative of the producer’s style, classified by critics as the so-called “proletarian trilogy” — *Shadows in Paradise* (1986), *Ariel* (1988) and *The Girl from the Match Factory* (1990). In these films, Kaurismäki’s musical “lexicon” is, likewise, crystallized, presenting an original, diverse and, at the same time, surprisingly organic set of “identifying signs” of the musical atmosphere of his movies.

An analysis of the features of the functioning role of the music in Aki Kaurismäki’s films (both as presented in the text and as remaining outside it) makes it possible for us to arrive at the following conclusions: the musical accompaniment of an episode of a film creates an opportunity for an indirect, often subtly ironic, but, nonetheless, sincere author’s statement, without a straightforward voicing of the meaning of the intra-frame action; a conscious personal choice of the musical material (both the musical quotations and the original compositions), combined with the visuals, contributes to the creation of polysemantic (intertextual) audiovisual images; the relationship of the film’s music with the producer’s off-screen world presents one of the important principles and an effective way of manifesting “new sincerity” in cinema, simultaneously contributing to the creation of unique artistic screen images; the use of a personal “musical lexicon” contributes to the development of the author’s artistic style in filmmaking,

one manifestation of which is bringing in musical meta-quotations that stylistically unify the producer's various films.

Keywords: *New Sincerity* cinema, auteur cinematography, Aki Kaurismäki, sound solution of film, musical quotation in cinema, intertextuality, polysemantics of the screen image, aesthetics of the cinema

For citation: Mikheeva Ju. V. Music of the Cinema of the “New Sincerity”. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 140–149. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.140-149

В 1980-х годах в философском и искусствоведческом дискурсе появился термин «новая искренность» (*New Sincerity*). Это понятие, введённое практически одновременно несколькими представителями философского и художественного сообщества, стало результатом осмысления ответа времени на исчерпанность принципов постмодернизма, в частности иронии и иронической дистанции авторского взгляда в творчестве, породивших своего рода «полосу отчуждения» между творением и человеческим сознанием.

Философ Михаил Эпштейн описал новое понятие в следующих тезисах: «Постконцептуализм, или “новая искренность” — опыт использования “падших”, омертвелых языков с любовью к ним, с чистым воодушевлением, как бы преодолевая полосу отчуждения. Если в концептуализме господствует абсурдистская, то в постконцептуализме — ностальгическая установка: лирическое здание восстанавливается на антилирическом материале — отбросах идеологической

кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранной лексики»¹.

Поэт Дмитрий Пригов, в свою очередь, также отмечал вектор движения художественной мысли, приведший к авторской искренности как «новому-старому» явлению: «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”»².

В западной теории понятие «новая искренность» связывается с именем писателя Дэвида Фостера Уоллеса, который в своём эссе *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993) предсказывал переход от преобладающего ироничного постмодернистского взгляда авторов к творчеству «новых бунтарей», которые «рискуют быть обвинёнными в скуке и банальности, сентиментальности, мелодраматичности, доверчивости»³.

«Новая искренность» стала одним из признаков и художественных проявлений

¹ Эпштейн М. Каталог новых поэзий // Современная русская поэзия после 1966. Двухязычная антология. Берлин: Обербаум верлаг, 1990. С. 359–367.

² Пригов Д. Новая искренность // Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: AD MARGINEM, 1999. С. 64.

³ Wallace D. F. *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* // *Review of Contemporary Fiction*, 1993, Summer. P. 193.

постпостмодернизма, пришедшего на смену постмодернизму в конце XX века. В первые послевоенные десятилетия ироничный постмодернистский подход в литературе и искусстве был, по выражению О. Иссерс, «единственно возможным способом восприятия реальности, средством залечить раны того времени» [1, с. 217]. Появление в художественном пространстве «новой чувственности» во многом отразило проблемы и состояние сознания человека уже другого времени. Как подчеркивает А. Буров: «Сегодня европейский кинематограф оказывается не только эстетическим, но и интеллектуальным проектом, ставящим и актуализирующим в сюжете и визуальной образности проблематику современности» [2, с. 358]. В то же время стоит согласиться с утверждением А. Осокина: «Новая искренность... это не спонтанно перенесённая в текст естественность субъекта, а художественная практика, не эквивалентная искренности в бытовом понимании, но предполагающая её концептуальное осмысление» [3, с. 13].

В отечественном искусстве «новая искренность» получила достаточно значимое воплощение, в частности в авторском кинематографе 2000–2010-х годов. В фильмах Василия Сигарева («Волчок», 2009; «Жить», 2012), Сергея Лобана («Пыль», 2005; «Шапито-шоу», 2011), Ивана Вырыпаева («Кислород», 2009) проявляются характерные стилистические и драматургические особенности россий-

ского направления кино «новой искренности», которые отмечает М. Кузнецова: «...инфантильный герой, трансляция дискурса героя, игра непрофессиональных актёров-типажей, смешение жанров, экзистенциальная проблематика»⁴. В этой же статье подчёркивается, что для искусства этого направления характерен «поиск баланса между искренностью и иронией»⁵.

Кинокритик Н. Лаврецкий в статье 2019 года рассуждает о постиронии как признаке многих кинофильмов 2010-х, которую можно рассматривать уже как ведущий тренд кинематографа этого десятилетия: «Элементы новой искренности и постироничного авторского взгляда можно при желании отыскать в десятках популярных фильмов. Одно ясно точно: постирония заслужила своё место в перечне главных явлений в кино подходящих к финалу десятых годов»⁶.

В упомянутых выше отечественных кинокартинах 2010-х баланс между искренностью и иронией достигается далеко не всегда — зачастую происходит перевес на сторону трагического абсурда или физиологического натурализма как проявлений искреннего авторского голоса (иногда переходящего в отчаянный крик), но ирония (тем более самоирония) как тонкая *интонация* высказывания — возможно, в силу особенностей жёстких, даже жестоких сценариев большинства этих произведений — не столь характерна для российского кино «новой искренности». Однако и такие фильмы есть,

⁴ Кузнецова М. О. Мотив двойника в кинематографе «новой искренности» // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 87.

⁵ Там же.

⁶ Лаврецкий Н. Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов // Искусство кино. 2019. № 3. URL: <https://kinoart.ru/texts/ya-takaya-meta-meta-postironiya-kak-glavnyy-trend-v-kino-2010-h-godov> (дата обращения: 07.05.2023).

и именно они вызывают наибольший зрительский отклик (например, «Аритмия» режиссёра Бориса Хлебникова, 2017). Стоит отметить, что эти кинокартины во многом наследуют гуманистическую, исповедальную интонацию и сюжетные линии кино «оттепели», которая, словами В. Виноградова, «возродила к жизни нового героя, надежду на “эру милосердия”» [4, с. 61]. В то же время, как замечает М. Кузнецова, «тема пустоты, разрыва, незаполненности... оказалась равно актуальна и для “оттепели”, и для “новой искренности”» [5, с. 174]. Общая гуманистическая преемственность «новой искренности» даёт повод для оптимистического взгляда на развитие этого направления современного российского кино и подтверждения слов Н. Маньковской: «Характерными особенностями русского варианта постпостмодернизма являются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, “мягкие” эстетические ценности»⁷.

Поиск баланса между искренностью и иронией является важной «методологической» установкой для создателя художественного произведения, которая призвана удерживать автора от «скатывания» в излишнюю (лишённую художественной образности) откровенность, от подмены искренности — банальностью, выстраданной честности — пафосным нравоучением. И в этом отношении есть примеры удачного нахождения такого равновесия при сохранении индивидуальных особенностей авторского стиля

и достижения высокого художественного уровня произведения. Один из таких примеров — творчество финского кинорежиссёра Аки Каурисмяки, ярко заявившего о себе в середине 1980-х, одновременно с концептуализацией в теоретическом дискурсе понятия «новой искренности». Актуальность обращения к творчеству Каурисмяки можно аргументировать и авторитетным мнением кинокритика Андрея Плахова, который подчёркивал, что в основе значения творчества этого режиссёра — «...разумеется, талант и сила личности, но также гуманизм, внимание к социальным и душевным травмам, умение, избегая пафоса, мыслить мифопоэтическими категориями. То, чего явно не хватает новому поколению российских режиссёров и всему нашему кинематографу»⁸.

В данном случае Каурисмяки представляет особый интерес тем, что его режиссёрский стиль немислим без музыкальной составляющей, играющей важнейшую, а иногда определяющую роль в создании особой, «искренней» атмосферы его фильмов. В этом смысле звукозрительный анализ киноработ режиссёра предполагает, помимо описательно-аналитического подхода, применение ряда методологических принципов философско-эстетической герменевтики, расширяющих границы анализа кинотекста благодаря «выходу» в авторский мир режиссёра.

Начиная с первой неигровой («Сайма-явление», 1981) и игровой («Преступление и наказание», 1983) работ, каждый фильм Каурисмяки может

⁷ Маньковская Н. Б. Постпостмодернизм // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 354.

⁸ Плахов А. С., Плахова Е. И. Аки Каурисмяки. Последний романтик. М.: НЛЮ, 2006. С. 10.

рассматриваться в отдельности с точки зрения роли и значения в нём музыки. Остановимся на трёх, пожалуй, наиболее известных и репрезентативных относительно авторского стиля картинах, включённых кинокритиками в так называемую «пролетарскую трилогию» Каурисмяки.

Фильмы трилогии — «Тени в раю» (1986), «Ариэль» (1988) и «Девушка со спичечной фабрики» (1990) — воплотили принципы авторской эстетики, которые свойственны и многим другим — предшествующим и последующим — картинам режиссёра. В этих фильмах перед зрителем предстаёт, с изрядной долей своеобразного мрачноватого юмора, мир так называемой «Акиландии»: финские захолустья, городские окраины, депрессивные районы, заводские и фабричные цеха, простой люд — мусорщики, шахтёры, уборщики, охранники, продавщицы, безработные и бездомные, не вынимающие сигарету изо рта, но разговаривающие — точнее, обменивающиеся лаконичными репликами — на литературном языке XIX века (что особенно смешит финских зрителей), а также носящие строгие костюмы, белые рубашки и галстуки.

В «пролетарской трилогии» выкристаллизовался и музыкальный «лексикон» Каурисмяки — оригинальный, разностилевой и в то же время удивительно органичный набор «опознавательных признаков» музыкальной атмосферы его картин: цитаты из симфонической музыки Д. Шостаковича и П. Чайковского, сентиментальное финское танго, ностальгические (в том числе советские) эстрадные песни 1950–1960-х, блюзовые и джазовые мело-

дии, поп-музыка и рок-н-ролл из старых музыкальных автоматов и транзисторов, а также западный рок и финская рок-музыка 1980-х (в том числе в виде рок-аранжировок классической музыки). Сам режиссёр описывает эту сторону своей работы над фильмом довольно прозаично: «Я выбираю музыку в самый последний момент, когда фильм смонтирован и звукооператор подготовил звуковую дорожку, тогда мы начинаем накладывать музыку на изображение. Обычно на этом этапе я работаю в Швеции, тогда я захожу в магазин, покупаю разных дисков; потом во время микширования звукооператор оставляет один канал для меня, я слушаю музыку и одновременно слежу за изображением и диалогами и представляю себе, какой музыкальный отрывок подходит. Наконец мы приступаем к окончательному микшированию, и у меня есть отдельный канал и ручка микшера, и я лично слежу за вступлением и концом музыки, а также за громкостью. Этот момент — всегда последний в работе над фильмом»⁹.

Но главный принцип режиссёра был выражен им всего одной фразой: «Я никогда не использую музыку, которую не люблю»¹⁰ [4]. Это очень важный момент для понимания *искренности* автора: анализируя музыкальные решения фильмов, нельзя отделить Каурисмяки-режиссёра от Каурисмяки-меломана-и-человека: «Я слушаю ту же музыку, которая звучит в моих фильмах, — от танго до ритм-энд-блюза. В 16 лет передо мной крутились две пластинки — “Ленинградская симфония” Шостаковича и Фрэнк Запа. Это меня хорошо характеризует, правда?

⁹ Музыка в фильмах Аки Каурисмяки. URL: <https://aki-kaurismaki.ru/music.htm> (дата обращения: 07.05.2023).

¹⁰ Там же.

В конце вечера Заппа, а по ночам — Шостакович»¹¹ [4].

Музыка, звучащая в саундтреках картин Каурисмяки, является своего рода проекцией его меломании в виде внутреннего отклика на экранную сцену или сюжетный эпизод как их дополнения или, точнее, восполнения звуком. Поэтому не удивительно появление в разных фильмах Каурисмяки композиций его любимых авторов — от П. Чайковского и Д. Шостаковича до THE RENEGADES и MELROSE. Так, фрагменты разных симфоний Шостаковича встречаются многократно — и в отношении количества картин, в которых они звучат, и в плане лейтмотивного повторения на протяжении экранного действия одного фильма. Но надо понимать, что дело здесь не только и не столько в субъективной пристрастности режиссёра к музыке Шостаковича или какого-либо иного композитора. Каурисмяки использует музыку для выражения своего *отношения* к конкретной сцене и усиления её эмоционального воздействия на зрителя, но этим режиссёрское звуковое решение не исчерпывается. Музыка всегда привносит в кадр свою «биографию», исторический и художественный контекст времени её создания и последующего существования в художественном пространстве и социуме, создавая эстетическую и семантическую многослойность эпизода. Иногда это своего рода интертекстуальная игра, рассчитанная на определённый уровень эрудиции, а также способность и готовность зрителя включиться в неё и «считать» её смыслы — иногда трудноуловимые, появляющиеся и исчезающие, как мерцающие звёзды.

Почему же эта трилогия — «Тени в раю», «Ариэль» и «Девушка со спичечной фабрики» — была названа кинокритикой «пролетарской»? Во всяком случае, сам режиссёр не давал к тому формального повода и даже удивлялся такому восприятию своих фильмов, в которых действуют, казалось бы, не совсем пролетарии, если подразумевать под этим определением суровый и социально активный рабочий класс. Думается, что дело здесь не в профессиональной принадлежности героев, а в их отчаявшемся и отчаянном состоянии, когда жизнь кажется настолько беспросветной, что в ней уже ничто не ценно и в которой, перефразируя известный «пролетарский» манифест, нечего терять, кроме своих внутренних цепей.

Возможно, поэтому первые кадры фильма «**Тени в раю**», показывающие рутину трудовых будней мусоросборочной бригады, проходят под «расслабленную» джазовую фортепианную мелодию. Утренний разъезд мусоровозов, выгрузка контейнеров, сброс мусора на полигоне, возвращение в гараж. И так день за днём: «без божества, без вдохновенья, без слёз, без жизни, без любви». Впрочем, любовь нечаянно нагрянет в жизнь мусорщика Никандера в образе белокурой кассирши из супермаркета Илоны. Роман героев завязывается с трёх фраз: «Пойдёшь со мной завтра куда-нибудь?» — «Я работаю до восьми». — «Я приеду к восьми» (характерная лаконичная «искренность» героев Каурисмяки). Встречи, расставания, ревность, драки, возвращение, отплытие на теплоходе в новую жизнь под финский вариант песни Арно Бабаджаняна «Не спеши» («Ты спеши, ты спеши ко мне,

¹¹ Там же.

/ Если я вдали, если трудно мне, / Если я — словно в страшном сне, / Если тень беды в моём окне...»). Вот, собственно, и весь сюжет бытовой мелодрамы. Или это был иронический спектакль театра *теней*?

В «Ариэле» стилистика авторского высказывания становится гораздо более жёсткой. Действие начинается с эпизода закрытия шахты где-то в маленьком посёлке в Лапландии. Шахтёрам в этом богом забытом местечке остаётся на выбор — спиться, попытаться счастья где-то в другом месте или... Отец главного героя, молодого шахтёра по имени Тайсто, за столом в кафе (под звуки финского танго) передаёт сыну ключи от «шикарного» кабриолета и, посоветовав ему уезжать подальше, выходит в туалет, откуда через минуту доносится грохот выстрела.

Под мелодии лёгкой поп-музыки Тайсто, добравшийся до Хельсинки (по пути, как полагается, избитый и ограбленный), ищет работу, знакомится с такими же неудачниками-работягами и находит любовь. Ведь это так просто — *искренне* ответить женщине на осторожное «Ты утром исчезнешь?» — «Нет, мы будем вместе всю жизнь». Но режиссёр не предоставляет своим героям простых решений, ввергая их в сюжетный круговорот абсурдных и трагических случайностей, приводящих Тайсто в тюрьму. Что же приходит на ум человеку, терпящему в жизни один удар за другим, окончательно лишённому надежды на торжество справедливости? Как-то раз, ещё до тюрьмы, Тайсто, выгнанный за неуплату даже из ночлежки, лежал на заднем сиденье своего единственного богатства — отцовского кадиллака, курил, глядя в небо, и крутил в руках маленький музыкальный брелок-шарманку, воспроизводящий мелодию... «Интернационала»: «Никто не даст нам избавленья, ни бог, ни царь и ни герой...» Теперь, оказав-

шись на самом дне, на нарах в двухместной тюремной камере, он решается на «последний и решительный бой». Вместе с сокамерником они замышляют побег — план удаётся, но при этом Тайсто, несправедливо прежде осуждённому за якобы покушение на убийство (на самом деле его самого пытался убить хулиган, и тот момент сопровождался, как явлением рока, звуками 6-й «Патетической» симфонии П. Чайковского), приходится действительно лишить жизни нескольких человек и похоронить товарища. Да, режиссёр опять дарит зрителю романтический (квази)хэппи-энд: в финале герои — Тайсто и его теперь уже жена Ирмели с маленьким сыном — уплывают на грузовом корабле «Ариэль» в Мексику, сопровождаемые прекрасной мелодией из старой музыкальной киносказки «Волшебник из страны Оз» — *Somewhere Over the Rainbow...* («Где-то высоко над радугой летают певчие птицы. И мечты, которыми ты грезил, действительно сбываются»). Но... не слишком ли сказочный это финал?

Каурисмяки мастер рассказывать сказки для взрослых. Однако следующая, самая безысходная из них — «**Девушка со спичечной фабрики**» — завершила «пролетарскую трилогию», одновременно из сказки сделавшись горькой былью. Первые двадцать минут экранного времени проходят в полном молчании. Пространство действия заполняется лишь звуками спичечного производства. Последовательно, как в обучающем фильме, показываются все этапы изготовления маленьких палочек с серными головками — от распилки брёвен до упаковки коробок с готовым товаром. Фабричная девушка с бесстрастным выражением лица выуживает бракованные упаковки на ленте конвейера. После работы она понуро возвращается домой, где у телевизора в креслах

безвылазно и тупо сидят её рано состарившаяся мать с расплывшимся от алкоголя и тунейства сожителем. Общение девушки с родителями сводится к приготовлению для них ужина, мытью посуды и передаче им своей зарплаты. Единственная отрада для неё — танцевальные вечера в местном клубе (где звучит, конечно, сентиментальное финское танго в исполнении небольшого ансамбля), но все кавалеры её будто не видят, приглашая на танец других дам.

Ирис, как хрупкий, но не любимый цветок, слишком долго терпела духоту и боль своего жалкого существования. Всё ждала и верила, задумчиво в одиночестве ковыряя вилкой десерт в кафе, что слова доносящейся по радио популярной песни «Детка, то, что ты здесь, — много значит для меня. Есть в тебе что-то, детка...» однажды будут адресованы и ей. Но жизнь — не фабрика грёз, а люди как Ирис — похожи скорее на быстро обгорающие спички, чем на жизнестойкие цветы. Кроткая девушка, преданная и любимым мужчиной, и собственными родителями, будто очнувшись ото сна, осознаёт трагическую безысходность своего положения и начинает беспощадно мстить, последовательно расправляясь со всеми своими обидчиками с помощью крысиного яда. Приближение страшного финала киноистории озвучивается ниспадающим ходом струнных из финала Шестой симфонии П. Чайковского — транзистор включит сама Ирис, с холодной ненавистью во взгляде и сигаретой в руке ждущая, когда подействует яд на её жертвы. Но долго трагические интонации музыки Чайковского девушка не выдерживает, решительно крутанув ручку радио и остановившись на приятном баритоне: «О, как ты могла превратить мои мечты в тщетные фантазии. Я почувствовал жестокий холод твоего сердца, мой цветок

любви завял...» Под звуки этого танго двое полицейских вскоре уведут Ирис в тишину заключительных титров.

Так печально, но вполне искренне заканчивает Каурисмяки свою трилогию, не давая зрителю ложных надежд и романтических иллюзий относительно дальнейшей судьбы героини, но передавая щемящее чувство сострадания к этой несчастной душе. Искреннее сочувствие автора своим героям — пожалуй, самая важная черта творчества Каурисмяки, и не в последнюю очередь это чувство передаётся с помощью музыкального сопровождения внутрикадрового действия.

Проведённый анализ особенностей функционирования музыки в фильмах Аки Каурисмяки (как представленных в данном тексте, так и оставшихся за его рамками) позволяет сделать следующие выводы: музыкальное сопровождение эпизода фильма создаёт возможность для опосредованного, часто тонко-ироничного, но искреннего авторского высказывания, без прямолинейного (речевого) озвучивания смысла внутрикадрового действия; осознанный личный выбор музыкального материала (как музыкальных цитат, так и оригинальных композиций) в сочетании с визуальным рядом способствует созданию полисемантических (интертекстуальных) аудиовизуальных образов; взаимосвязь музыки фильма с внеэкранным миром режиссёра является одним из важных принципов проявления «новой искренности» в кинематографе и создания уникальных художественных экранных образов; использование личного «музыкального лексикона» становится отличительным признаком авторского художественного стиля в кинорежиссуре, в том числе благодаря музыкальным метацитатам, стилистически объединяющим различные фильмы режиссёра.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Иссерс О. С. Грани «новой искренности» в современной политической коммуникации // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2020. Т. 19, № 6: Журналистика. С. 216–227. DOI: 10.25205/1818-7919-2020-19-6-216-227
2. Буров А. М. Киноевропа XXI века: проблема пластического // Художественная культура. 2019. № 3 (29). С. 356–371. DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00037
3. Осокин А. Н. Прогрессия наивного аспекта в трёх формах иронической чувствительности: от эстетики Кэмп к феноменам Новой искренности и пост-иронии // Культура и искусство. 2019. № 10. С. 7–17. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.10.31145
4. Виноградов В. В. Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма, или «Новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова // АРТИКУЛЬТ. 2018. № 3 (31). С. 60–68. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-60-68
5. Кузнецова М. О. Мотив отцеприимства: от кинематографа «оттепели» к российскому кинематографу «новой искренности» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 161–177. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-161-177

Информация об авторе:

Ю. В. Михеева — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры звукорежиссуры.

References

1. Issers O. S. Dimensions of a “New Sincerity” in Modern Political Communication. *Vestnik NSU. Series: History and Philology*. 2020. Vol. 19, No. 6: Journalism, pp. 216–227. (In Russ.) DOI: 10.25205/1818-7919-2020-19-6-216-227
2. Burov A. M. Cinema-Europe of the 21st Century: The Problem of the “Figural”. *Art & Culture Studies*. 2019. No. 3 (29), pp. 356–371. (In Russ.) DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00037
3. Osokin A. S. Progression of the Naïve Aspect in Three Forms of Ironic Sensibility: from Camp Aesthetics to the Phenomena of New Sincerity and Post-Irony. *Culture and Art*. 2019. No. 10, pp. 7–17. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0625.2019.10.31145
4. Vinogradov V. V. The Might-Have-Been Era of Russian Sentimentalism, or “New Sentimentality” in A. Sokurov’s Films. *ARTICULT*. 2018. No. 3 (31), pp. 60–68. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-60-68
5. Kuznetsova M. O. The Motive of the Son’s Asseptance of a Father: from the USSR Thaw Cinema to the Russian “New Sincerity” Cinema. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019. No. 2, pp. 161–177. (In Russ.) DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-161-177

Information about the author:

Julia V. Mikheeva — Dr.Sci. (Arts), Cand.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Sound Engineering.

Поступила в редакцию / Received: 29.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 13.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 16.06.2023

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

УДК 78.01+791.43/45

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.150-161



Музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» в аспекте кинотекста: опыт искусствоведческого анализа

Чэнь Цзыжань

*Российский государственный
педагогический университет имени А. И. Герцена,
Институт музыки, театра и хореографии,
г. Санкт-Петербург, Россия,
chziran@126.com, <https://orcid.org/0000-0003-1381-3089>*

Аннотация. В фокусе научного интереса автора — мультфильм «Репка», созданный в 1936 году на киностудии «Мосфильм». Обращение к работе режиссёра Сарры Мокиль и композитора Василия Ширинского, куратором которой выступил Александр Птушко, обусловлено особой ролью музыки. Не ограничиваясь иллюстрированием визуального ряда, музыкальная составляющая кинотекста обеспечивает возможность наблюдать за разыгрываемым в его пространстве инструментальным театром, выполняя одновременно характеристичную и драматургическую функции. Звучание музыки не прерывается ни на секунду, что говорит о безусловном мастерстве композитора, сумевшего поставить музыку на одну высоту с визуальным рядом. Как полагает автор, именно отмеченный статус музыкальной речи привёл к минимизации вербальности в кинотексте, которая реализуется на уровне письменных и устных высказываний. На фоне современной мультипликации, адресованной юному поколению россиян (телепроект «Машины сказки», «Лунтик», «Ми-ми-мишки» и т. п.), работа творческого коллектива во главе с Птушко видится эталонной. Подобный опыт позволяет оценить коллективный труд режиссёра, композитора, оператора и актёрского состава как уникальный образец актуализации этического канона — смыслового ядра русской народной сказки.

Ключевые слова: «Репка», композитор Василий Ширинский, драматургическая функция музыки, характеристичная и иллюстративная функции музыки, инструментальный театр

Для цитирования: Чэнь Цзыжань. Музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» в аспекте кинотекста: опыт искусствоведческого анализа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 150–161. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.150-161

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

The Music of the Animated Cartoon Film *Repka* [*The Turnip*] in the Aspect of the Cinematic Text: Experience in Art Criticism

Chen Zizhan

*Herzen State Pedagogical University of Russia,
Institute of Music, Theatre, and Choreography,
St. Petersburg, Russia,
chziran@126.com, <https://orcid.org/0000-0003-1381-3089>*

Abstract. Within the focus of the author's scholarly interest is the animated cartoon film *Repka* [*The Turnip*], created in 1936 at the *Mosfilm* cinematic studio. The invitation of film director Sarra Mokil and composer Vassily Shirinsky, whose curator was Alexander Ptushko, was stipulated by the special role music played in the conception of the film. Not limiting itself to illustrating the visuals of the film, the musical component of the cinematic text provides the opportunity to observed the instrumental theater manifested within its space, simultaneously carrying out the characteristic and the dramaturgical functions. The sound of the music does not cease for even a second, which bears witness to the undoubted skill of the composer, who was able to place the music on the same high level as the visual element. As the author presumes, it is particularly the distinguished status of the musical speech which brought to the reduction to a minimum of the verbal element in the cinematic text, which is realized on the level of written and oral utterances. Against the background of contemporary animated movies addressed to the young generation of Russians (the televised project *Mashiny skazki* [*Masha's Fairy Tales*], *Luntik*, *Mi-mi-mishki*, etc.), the work of the creative team with Ptushko at the head is seen as being etalon. Such an experience makes it possible to evaluate the collective work of the film director, the composer and the group of actors as a unique example of actualization of the ethical canon – the semantic core of the Russian folk fairy tale.

Keywords: *Repka* [*The Turnip*], composer Vassily Shirinsky, dramaturgical function of music, characteristic and illustrative functions of music, instrumental theater

For citation: Chen Zizhan. The Music of the Animated Cartoon Film *Repka* [*The Turnip*] in the Aspect of the Cinematic Text: Experience in Art Criticism. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 150–161. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.150-161

На сегодняшний день интерес к киномузыке проявляют представители самых разных областей гуманитарной науки. Это искусствоведы, культурологи, лингвисты, семиотики, социологи. Несмотря на то,

что каждый специалист рассматривает кинотекст под характерным для его профиля углом зрения, в совокупности полученные результаты могут быть одинаково полезными для мировой гуманитаристики в целом.

Действительно, ситуация, в русле которой для искусствоведа предметом исследования становится музыкальная составляющая кинотекста, как в случае с мультфильмом Д. Наумова и М. Лисового «Пиковая дама» (Россия, 2006), о чём пишут в своей работе Н. Мирошников и Юй Ян [1], коррелирует с опытом лингвистов Ю. Евграфовой и М. Новиковой. Имеются в виду «вербальный и звуковой компоненты экранной “речи”» [2]. В свою очередь, процесс визуализации музыки в мультипликационном фильме, который попадает в исследовательскую «оптику» культурологов А. Лесовиченко и Е. Шефовой¹, может быть дополнен изучением вербального ряда, осуществляемым под знаком экологии языка, как, например, в исследовании телепроекта «Машины сказки», выполненном Е. Кисляковой². Социологический подход в изучении кинотекста³ обретает объёмность в контексте его — кинотекста — рассмотрения с позиции поликодового феномена. Последний «включает изучение таких его существенных составляющих, как сюжет фильма и сценарий, которые отражают сюжет и замысел художественного текста, являющегося прецедентным тестом в процессе съёмок и непосредственной

составляющей собственно фильма» [3, с. 331]. Наконец, точкой опоры для каждого из упомянутых авторов может стать обращение к «лингвосомиотической организации разнородных текстов», которая рассматривается «на примере медийных и интернет-текстов» [4].

Синтезируя имеющиеся подходы, остановимся на одном из первых советских мультипликационных фильмов — кукольной «Репке», созданной на «Мосфильме» в 1936 году под художественным руководством Александра Птушко режиссёром Саррой Мокиль, оператором Фёдором Фирсовым, композитором Василием Ширинским⁴ и группой артистов по движению кукол. Обращение к обозначенному кинотексту обусловлено современной социокультурной ситуацией, когда в числе наиболее любимых детской аудиторией фильмов оказываются такие непритязательные образцы, как мультипликационные сериалы «Машины сказки», «Лунтик», «Ми-ми-мишки» и т. п. Примитивизация, которая отличает все три составляющие синтетического художественного целого — вербальную, музыкальную и визуальную, даёт основание квалифицировать этот адресованный детям младшего дошкольного возраста

¹ Лесовиченко А. М., Шефова Е. А. Визуальная интерпретация музыкальных образов в мультфильмах // Медиамузыка: электронный научный журнал. 2018. № 9. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/9_3.html (дата обращения: 24.05.2023).

² Как пишет российский учёный, «...Текстово-смысловые модификации народных сказок в Машине интерпретации трансформируют код русской культуры и способствуют формированию иных представлений и знаний в сознании ребёнка, что ведёт к деформации его как языковой личности, в результате это отражается на экологичности его общения с представителями более старшего поколения». См.: Кислякова Е. Ю. Детская телепередача как «лингвоэкологическая диверсия» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. № 4. С. 247.

³ Соколова А. А. Выбор российских детей: советские или современные мультфильмы. URL: <https://www.hse.ru/data/2022/05/29/1818667325/Социология.pdf> (дата обращения: 24.05.2023).

⁴ Василий Петрович Ширинский (1901–1965) — композитор, скрипач, дирижёр, музыкальный педагог.

массовый кинопродукт как «интертекстуальный блендинг, в котором выхолащивается или видоизменяется код русской культуры», что приводит сознание ребёнка к когнитивно-эмоциональному диссонансу⁵.

В данном контексте в качестве достойной подражания альтернативы выступает кукольный мультипликационный фильм «Репка», которому в 2026 году исполнится 90 лет. Фабулой для этой очаровательной двенадцатиминутной ленты послужила русская народная сказка-притча, предельно лаконичная и незамысловатая. Основную суть фильма можно свести к народной мудрости: только совместные, посильные для каждого, усилия ведут к общему успеху. Однако его постановщики расширили сюжетную основу, внося в неё множество красочных историко-этнических примет и юмористически окрашенных бытовых подробностей. Они коснулись сценарного плана, визуального и звукового речемузыкального оформления.

Именно музыкальный ряд, озвученный камерным симфоническим составом, на наш взгляд, заслуживает особого внимания. Звучащая в мультипликационном фильме музыка не только создаёт атмосферу одновременно и реального, и сказочно-лубочного действия, но и, соперничая со словом, музыкально живописует последовательность конкретных событий (эпизодов). Иначе говоря, музыкальная составляющая синтетического художественного целого реализуется на трёх уровнях:

- иллюстрирует события, происходящие в пространстве мультфильма;
- детализирует развитие сюжетной линии, реализуя характеристичную функцию⁶ [5, с. 85];
- выполняет драматургическую функцию, связывая все эпизоды в единый процесс развития.

Более того, с помощью музыки, наравне с визуальным текстом, в рассматриваемой ленте достигается необходимое ощущение подлинности, принадлежности исконной крестьянской жизни. Такое ощущение обеспечивается: а) *прямым заимствованием* музыкального материала из образцов русского народного песенно-танцевального мелоса; б) приёмом *обобщения через стиль*, включающего весьма тонкое и точное воплощение в авторской музыке жанрового, интонационного, ладового, полифонического и фактурно-тембрового своеобразия русского музыкального фольклора.

Подобная авторская музыка, задающая национальный топос повествованию, звучит в следующих кадрах мультипликационного фильма: сначала в заставке-интродукции, а затем при экспонировании места предстоящих событий и персонажей. В числе первых кадров оказывается дворик перед избой Деда и Бабы. Последующее развитие сюжетной линии происходит таким образом, что прежде зритель знакомится с самыми, казалось бы, малозначительными участниками действия — с Мышкой, Кошкой, Жучкой, Внучкой, а потом уже Бабкой и Дедом. Предположительно, подобным образом

⁵ Кислякова Е. Ю. Указ. соч. С. 251.

⁶ Т. Ф. Шак и А. С. Кременко под характеристичной функцией понимают такую функцию музыки, которая призвана передавать национальный колорит, осуществлять характеристику явления.

выстраиваемая иерархия героев русской народной сказки вовсе не случайна.

Думается, что традиционный пасторальный *A dur*'ный строй начала мультфильма, в контексте включённости всех персонажей в обыденные сельские заботы и труды, вполне оправдан. Бодро-уравновешенный тон музыки, интонационно близкой хороводным песням «Во лугах» и «Перевоз Дуня держала», даёт ощущение вековечности традиционного жизненного уклада русского народа. Налицо такие жанровые признаки подвижной хороводно-игровой песни (назовем её тема № 1), как интонационное зерно напева, звучание которого начинается с энергичного скачка-возгласа к устою лада от квинтового тона с дальнейшим обыгрыванием-подчёркиванием последнего. Это создаёт: столь типичный для русского мелоса побочный ладовый центр; характерные интонации трихорда в кварте; степенно-чёткий симметричный ритм с последовательным дроблением, затем суммированием основной доли, который в ответном построении сменяется дробным ритмом русской припляски; параллельную ладовую переменность.

Наконец, важно господство принципа варьирования, проявляющегося на разных уровнях формообразования. Так, 24-тактовая (в двудольном метре) структура данного эпизода чётко разделяется на три 8-тактовых построения ($a-a^1$ — $b-b^1$ — a^2-b^2), в каждом из которых происходят следующие вариантно-вариационные преобразования: интонационные, в том числе с комбинаторикой тонов и мотивов; ладовые; ритмические; фактурно-регистровые; темброво-колористи-

ческие. При этом мелодический тезис b — это лишённый угловатой размашистости, линейно более «выпрямленный» и синтаксически протяжённый вариант a .

Обращают внимание фактурное изложение тематизма и неотделимое от него инструментально-тембровое решение, искусно и стилистически точно претворяющие традиции как русского народно-песенного многоголосия, так и русских инструментальных наигрышей. Так, 1-й и 3-й двутакты a и a^1 с использованием преимущественно струнных отсылают к гармошечным звучаниям или хоровому складу, а 2-й и 4-й, с деревянными в высоком регистре, близки русским инструментальным отыгрышам. В построении b певучая виолончельная мелодия сопровождается подголоском, имитирующим вибрато балалайки, в b^1 — балалаечные «бряцания».

Все перечисленные особенности и характеристические приёмы органично сочетаются с профессиональными композиторскими методами изложения и развития. В их числе — секвенции, мотивная работа, перегармонизация, ладотональное движение, имитационность, вариационно-колористические преобразования. Показательна здесь музыка введённого сценографом краткого эпизода рассвета, открывающего визуальный ряд. В красках этой звукописной зари угадываются черты шедевра М. Мусоргского «Рассвет на Москва-реке» из оперы «Хованщина». Аллюзию создают фактурно-гармонические средства: прозрачно-зыбкий вибрирующий фон и стремительно взбегающие мотивы из нисходящих задержаний к звукам трезвучия⁷, подобные мерцающим

⁷ У Мусоргского подчёркнуты те же секундовые интонации и то же движение по звукам трезвучия.

лучам восхода. Здесь же следует упомянуть и красочные сопоставления тоналностей мажоро-минорного соотношения *A dur — F dur — As dur*, являющихся атрибутивными для гармонического языка Мусоргского.

Изобразительный эпизод сменяется жанровым, юмористически расцвечивающим столь немудрёный сюжет: постепенно просыпаются дворовые обитатели. Из норки под избой вылезла Мышка, умывается и — дань современности — делает физзарядку под соответствующую музыку. Тема *a* звучит в высоком регистре в *A dur* у гобоя с верхней педалью, переходящей в верхний подголосок, затем у флейты, сопровождаемая струнными, которые имитируют балалаечные арпеджиато и ударный приём.

Отмеченные регистрово-тембровые особенности не только «изображают» крошечное существо⁸, но и адресуют к традиционному для картин восхода пастушьему наигрышу. Из окошка выпрыгивает и умывается Кошка, охарактеризованная мягким звучанием струнных на фоне фигураций, близких звучанию *tremolo* балалайки и сопровождаемых подголоском. Из будки вылезает, потягиваясь, собака Жучка, которую озвучивает фагот, потом валторна⁹ на фоне струнных.

Помимо включённости в визуальный ряд, посредством которого зритель наблюдает за возникающими между обитателя-

ми двора непростыми взаимоотношениями, он также оказывается одновременно и участником «разыгрываемого» инструментально-тембрового спектакля. По сути, последний предвосхищает инструментальный театр 1970-х годов. В момент, когда к Мышке крадёт Кошка, а Жучка намеревается погнаться за кошкой, в оконце избы показывается Внучка, радуясь утру и охорашиваясь.

Появление девочки озаменовано новым тематизмом в *C dur* (назовём его темой № 2), также имеющим условные фольклорные прототипы (отдалённо отсылающие память к песне «Я пойду ли вдоль по улице»). Своим трихордовым интонационным каркасом и оживлённым, почти частушечным ритмом скороговорки, репетициями на метрически опорных звуках она жанрово близка одновременно и старинной скоморошине, и плясовой величальной, и инструментальному переплясу.

Вместе с тем, принимая во внимание мысль Г. Нейгауза относительно «избирательного права», которым пользуются чувства при выборе тоналностей для своего выражения¹⁰, что делает далеко не случайным обращение композитора к тому или иному строю, почеркнём следующее. То обстоятельство, что обозначенная тоналность знаменует собой такие состояния, как чистота, наивность, радость, детскость, невинность, исходную точку, как об этом писал Э. Курт¹¹, или, по

⁸ Нельзя не отметить здесь новую по тому времени кинематографическую технику сопоставления разномасштабных кадров, подчёркивающую миниатюрность мышки.

⁹ Возможно, это засурдиненный тромбон. Неуверенность в данном случае вызвана весьма низким качеством записи, что обусловлено временем выхода на экран анализируемого материала. Напомним, что мультипликационный фильм «Репка» был создан в 1936 году.

¹⁰ «Известные чувства и настроения пользуются неким “избирательным правом” в отношении тоналностей <...> у композиторов не случайно сочинения рождаются в такой-то тоналности». См.: Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музгиз, 1961. С. 220.

¹¹ Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. С. 280.

словам Я. Мильштейна, «организующий центр, как незыблемый и твёрдый оплот, предельно ясный в своей простоте»¹², полностью соответствует образу оставшейся на попечении стариков девочки.

Дело в том, что именно Внучка обеспечивает порядок во взаимоотношениях перечисленных ранее животных. Так, она пресекает все посягательства Жучки на Кошку, веля собаке сесть на своё место в будку, чему Жучка понуро подчиняется. Тема звучит в *F dur* у низких струнных вместе с ритмо-мелодико-гармоническими фигурациями подголоска. Его хроматические ходы передают недовольные подвывания животного. Подозвав Кошку, Внучка ласкает её. Тема в этот момент в *As dur* обретает мягкость, варьируясь также фигуративно. Мышка же делает Кошке длинный нос и скрывается в норке со смехом, звучание которого передаётся посредством кратких терцовых мотивов у высоких деревянных. Тема таким образом преобразуется, в зависимости от действия, в тональном, гармоническом, фактурном и тембро-регистровом изложении.

Наконец, из избы выходит заспанный Дед, потягиваясь и щурясь на солнце. Снова возвращается *F dur* (видимо, трактуемый композитором как позиционно более низкий и основательный строй, подобающий Жучке и Деду). Тема излагается уже контрастно-полифонически, дуэтом английского рожка¹³ и фагота. И здесь, конечно, вспоминается сходная тембровая характеристика Дедушки из популярного детского опуса «Петя и Волк» С. Прокофьева, созданного в том

же 1936 году. Внимание к подобной тембровой характеристичности было, вероятно, веянием эпохи. Однако, учитывая временную продолжительность от начала производства фильма до его выхода, можно предположить, что первооткрытие в этом принадлежит всё-таки Василию Ширинскому.

Взяв огородный инвентарь и семена, вынесенные Бабкой, Дед отправляется на огород. Звучит музыкальная цитата — хорошо знакомая песня «Сама садик я садила» в качестве певучей темы (условно назовем её темой № 3), также двухгласно у бас-кларнета с фаготом. После забавного эпизода с обязательным отпиранием калитки при обрушенной изгороди, Дед, отгоняя снующую под ногами Жучку, занялся посевом. Весь процесс выкапывания лунки, высаживания семян, засыпания землёй и полива сопровождается различными преобразованиями темы. Имеются в виду следующие приёмы:

- разномасштабное секвентное продвижение;
- тонально-гармоническое развитие (*F — Des — Es — B*);
- регистрово-тембровое варьирование с повышением тесситуры (струнные с деревом — валторна — кларнет — струнные — флейта).

Второе проведение темы сокращено, но при этом очевидна бóльшая интенсивность игры темброво-регистровыми контрастами. Речь идёт о следующих инструментах, обеспечивающих красочность музыкальной палитры: бас-кларнет, гобой, валторна¹⁴, флейта.

¹² Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. М.: Музыка, 1967. С. 33–34.

¹³ Специально оговорим, что, возможно, в данном случае звучит гобой.

¹⁴ Возможно, в данном случае звучит тромбон с сурдиной.

В следующем эпизоде Жучка тащит с плетня какую-то ветошь, Дед сооружает остов из жердей, венчает его разбитой кринкой вместо головы и надевает на этот остов принесённый Жучкой изодранный армяк. Получилось пугало для охраны посадки, которое живо реагирует на всё происходящее пластикой своего «тела». Музыкально иллюстрирует светливый процесс возвратившаяся тема № 1 в *F dur*, преображённая в токкату дробными репетициями каждого тона, и тема № 2 в *Es*. Полюбовавшись на работу под тему «Сама садик я садила» в *F dur*’ном строе, Дед уходит.

Затемнённый экран знаменует и цезуру, и некоторый временной разрыв, отделяющий новый этап — картину действия природных сил. Её музыкальная иллюстрация — русская народная песня «Во саду ли, в огороде девица гуляла», которая звучит в тональности *f moll* (условно обозначим её как тему № 4,) в разнообразном тембровом воплощении: шевелятся на ветру, мерно пританцовывая, подсолнухи и пугало (флейта с сопровождением); усиленно пробивается сквозь тяжёлую толщу почвы реповый проросток (туба и контрабас). Визуально набирающая силу репка с пышно-кудрявой ботвой изображается постепенным повышением тесситуры инструментов и «разрастанием» оркестровой фактуры за счёт прибавления орнаментальных слоев (фигурационные линии высоких деревянных) в *b moll*.

После очередной паузы, визуализация которой осуществляется посредством экрана без изображений, в кадре появляется Дед. Его намерения связаны с необходимостью проведать и полить свою посадку. С его приходом, «раскрашенным» шутилкой сценкой ловли досаждающей пчёлки, звучит плясовая тема № 2 в *Ges dur*, которая затем дополняется ря-

дом изобразительных эффектов. В их числе мелодически и гармонически изломанные интонации темы, обвивающие её быстрыми пассажами с фигурациями типа мордентов, которые рисуют вьющееся жужжащее насекомое.

Выскажем предположение, что, вероятно, эта забавная сценка введена не просто для оживления сценария. Думается, речь идёт о намеренном драматургическом ходе, посредством которого возможна актуализация таких моментов, как оттягивание финального события; накаливание обстановки; поддержание интриги; символическое предвестие ситуации, когда Дед в итоге «поймает удачу».

Наконец, и сама психологическая кульминация: Дед, ахнув и дико вращая глазами, падает от изумления, глядя на гигантскую репу, затем с опаской к ней подкрадывается, чтобы потрогать это чудо. Выразительность момента многократно усиливает музыка, в которой использованы типичные музыкально-театральные клише:

- глиссандо контрабаса вниз на септиму;
- тремолирующая неустойчивая гармония (зависающий на *f* многозвучный аккорд с перемещением к тону септими);
- слышимые после паузы «крадущиеся», постепенно учащающиеся стаккато-пиццикатные шаги баса на органном пункте.

Далее возвращается тема «Во саду ли, в огороде девица гуляла» в *C dur* у струнных *pizzicato*, имитирующих балалайку. Почесав собственную «репу», Дед напрасно пытается вытянуть корнеплод из земли и зовёт на помощь Бабку. С этого момента начинается, собственно, основная назидательная часть сказки о положительном влиянии на исход дела совместных дружных усилий.

Та же тема № 4, отмеченная модуляцией в *e moll*, сопровождает появление Бабки, потрясённой увиденным не меньше своего Деда. Вместе они тянут-потянут под трудовую «Эй, ухнем» (тема № 5 у фагота), но безрезультатно. На помощь призываются последовательно все персонажи. Первой прибегает Внучка (гобой), и вместе с Бабкой и Дедом они тянут втроём свою чудо-репку под звуки валторны и низких струнных. Потом зовут Жучку, и уже вчетвером стараются вытащить из земли выросший на зависть корнеплод под мажорную часть куплета (квартет струнных с голосоведением в стиле подголосочной полифонии). Любопытная Кошка также откликается на призыв о помощи, появляясь в уже знакомой при экспонировании этого персонажа фактуре, и вновь, только уже впятером, все дружно прилагают усилия для того, чтобы вытянуть свою репку (проведение темы проходит в более массивной фактуре, с тяжёлым басом). Наконец, последней прибегает Мышка (усечённая тема № 2), которая также не остаётся в стороне от общего дела, и вот, вшестером, они тянут-потянут репку под звучащую в *A dur* мелодию песни «Во саду ли, в огороде девица гуляла».

По сути, именно Мышка оказалась тем, пусть и слабым, но необходимым для получения результата звеном в цепи, сложенной из усилий обитателей дома и его двора, с помощью которой всё успешно завершилось. Выдернув репку, вся трудовая «артель» валится от напряжения и усталости на землю. Их ликование от удачного завершения совместной работы, удивление от диковинного размера овоща находят своё завершение в весёлом хорождении, к которому не остаётся равнодушным даже огородное пугало. Его участие во всеобщем праздничном оживлении

происходит за счёт радостного помахивания рукавами надетой на него Дедом ветоши. Звучащая вначале у бас-кларнета тема № 4 в унисон с чувствами героев сказки стремительно ускоряется вдвое, превращаясь в плясовую, строй которой повышается из *A dur* в *B dur* — приём, как нельзя лучше соответствующий выражению восторженного подъёма чувств.

Завершается сказка панорамой солнечного заката, решённого теми же изобразительными и музыкальными средствами, что и восход, тем самым симметрично замыкая фильм. Образованная таким образом арка рифмуется с визуальной асимметрией, которая также ставит логическую точку в сказочном сюжете. Если изначально появление персонажей начиналось с демонстрации Мышки, то финал задаёт иную последовательность, благодаря чему замыкающие цепь с обеих сторон персонажи условно утрачивают свои прежние статусы и становятся: Дед — самым слабым, Мышка — самой сильной.

В итоге, юный зритель, досмотревший до конца этот мультипликационный фильм, способен понять важность следующего момента. Между нами и окружающим нас миром людей и природы существует незримая связь, и подчас самый незначительный эпизод жизни может приобрести ключевое значение в достижении поставленной задачи. Подобное положение дел исключает высокомерное отношение к тому, кто и что нас окружает, заслуживая лишь благоговейного уважения.

Оценивая результативность проделанной работы, подчеркнём, что, как это было замечено выше, музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» многофункционален. Имеется в виду не только драматургическая функция му-

зыкальной составляющей кинотекста, но и сюжетно-поясняющая, вследствие чего музыка поднимается до звучащей вербальности, которая в данном материале настолько минимизирована, что делает оправданным включение письменной речи. Последняя отчасти вызывает аналогии с предназначенной для чтения книгой, что, тем не менее, оказывается вполне гармоничным для кинотекста. Вместе с тем именно музыка привносит в чёрно-белый кукольный фильм яркость красок, создавая ощущение подлинности происходящего и радуя его многоцветьем. Другими словами, полноценное эмоционально-образное восприятие мультипликационного фильма было бы недостижимым без музыкальной составляющей синтетического художественного целого. Ведь «общий смысл в музыке образуется в результате слияния множества “микросмыслов”. Они проявляются чрезвычайно разнообразно, проступая сквозь интонации и тематизм, тональности и гармонию, композицию и драматургию, сквозь мелкие детали» [6, с. 82].

Всё это позволяет утверждать, что визуальный и музыкальный ряды оказываются равнозначными друг другу, демонстрируя идеальное «партнёрство» двух разных видов искусства. При этом мастерство композитора В. Ширинского заключается в том, что делая ставку на игру тембров, реализуемую в рамках инструментального театра, «показанного» в мультипликационном фильме «Репка»,

он, по сути, избежал ограничения музыки сугубо иллюстративной функцией, создав «двойную оптику картины в картине».

Возможно, именно с этой точки зрения в полном согласии с приведённой ранее позицией Г. Нейгауза, тембровое и тональное решение музыкального материала представляется весьма органичным сказочному дискурсу. Отметим, что тональный план связан не только с отдельными красочными и смысловыми штрихами, обращая на себя внимание зрителя. В данном контексте, помимо упоминаемого *C dur*, тональности *A dur* и *As dur* коррелируют с пасторалью и утренним часом. В свою очередь бемольные мажорные тональности — речь идёт о *F dur*, *Es dur*, *Des dur* и *B dur* — демонстрируют связь с землёй¹⁵.

Что же касается минорных тональностей, то *f moll* и *b moll* в данном контексте рассматриваются в качестве знаков глубинных сил плодоносящей земли, неотделимых от тягот крестьянского труда, исполненного печали¹⁶. Важно оговорить, что лексема *печаль* этимологически восходит к таким общеславянским словам, как *забота*, *опека*. Наконец, *Ges dur* определяет пространство надоедающей Деду Мошки. При этом объединяющим все эти, на первый взгляд, разрозненные части целого началом выступают тональности *e moll* и *B dur*. Первая соотносится с общими трудовыми усилиями, вторая воплощает всеобщую радость.

¹⁵ В рукописи Н. Вашкевича находим следующие приметы интересующих нас тональностей: *F dur* — мужественный; *Es dur* — величественный; *Des dur* — серьёзность и глубокие чувства; *B dur* — гордость. См.: Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: учебное пособие: конспективный дополнительный материал к курсу теории музыки в МУ. Тверь: [Б. и.], 2006. 76 с.

¹⁶ По свидетельству Н. Вашкевича, *b moll* отвечает сумрачности, *f moll* — печали.

Искусствоведческий анализ мультипликационного фильма «Репка» даёт основания оценить коллективный труд режиссёра, композитора, оператора и актёрского состава как уникальный образец актуализации этического канона, являющегося смысловым ядром русской народной сказки.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Мирошников Н. Н., Юй Ян. «Пиковая дама» Пушкина в опере, оперетте и анимации // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2021. № 12. С. 60–72. DOI: 10.17223/26188929/12/6
2. Евграфова Ю. А., Новикова М. Г. Вербальный и звуковой компонент экранной «речи» // Вестник Московского государственного областного университета. 2019. № 4. С. 135–147. DOI: 10.18384/2224-0209-2019-4-973
3. Krasina E. A., Rybinok Eu. S., Moctar A. Film Naming: Book Titles and Film Titles // RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics. 2020. No. 11 (2), pp. 330–340. DOI: 10.22363/2313-2299-2020-11-2-330-340
4. Maximenko O. I., Akhrenova N. A., Belyakov M. V., Evgrafova Yu. A. Linguosemiotic Organization of Heterogeneous Texts (Case Study of Media and Internet Texts) // Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism. Dedicated to the 80th Anniversary of Turkayev Hassan Vakhitovich. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences. 2020. Vol. 92, pp. 2121–2127. DOI: 10.15405/epsbs.2020.10.05.279
5. Шак Т. Ф., Кремененко А. С. Драматургические функции музыки в документальном кино (на примере фильма «Земля 2100», реж. Руди Беднар) // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 3 (78). С. 81–87. DOI: 10.24412/2070-075X-2020-10010
6. Стогний И. С. Выразительные возможности вторичных смыслов в музыке // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 1. С. 82–90. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-82-90

Информация об авторе:

Чэнь Цзыжань — аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования.

References

1. Miroshnikov N. N., Yu Yan. *The Queen of Spades* by Pushkin in Opera, Operetta and Animation. *Musical Almanac of Tomsk State University*. 2021. No. 12, pp. 60–72. (In Russ.) DOI: 10.17223/26188929/12/6
2. Evgrafova Yu. A., Novikova M. G. Verbal and Audial Components of the Screen “Speech”. *Bulletin of Moscow Region State University*. 2019. No. 4, pp. 135–147. (In Russ.) DOI: 10.18384/2224-0209-2019-4-973

3. Krasina E. A., Rybinok Eu. S., Moctar A. Film Naming: Book Titles and Film Titles. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*. 2020. No. 11 (2), pp. 330–340.

DOI: 10.22363/2313-2299-2020-11-2-330-340

4. Maximenko O. I., Akhrenova N. A., Belyakov M. V., Evgrafova Yu. A. Linguosemiotic Organization of Heterogeneous Texts (Case Study of Media and Internet Texts). *Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism. Dedicated to the 80th Anniversary of Turkayev Hassan Vakhitovich. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences*. 2020. Vol. 92, pp. 2121–2127. DOI: 10.15405/epsbs.2020.10.05.279

5. Shak T. F., Kremenenko A. S. Dramaturgical Features of Music in Documentaries (on the Example of the Film *Earth 2100* by Rudy Bednar). *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii — Cultural Studies of Russian South*. 2020. No. 3 (78), pp. 81–87. (In Russ.)

DOI: 10.24412/2070-075X-2020-10010

6. Stogniy I. S. Expressive Possibilities of Secondary Meanings in Music. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. No. 1, pp. 82–90. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-82-90

Information about the author:

Chen Zizhan — Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 23.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 07.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 14.06.2023

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.162-176



Инструментальный концерт в творчестве Бента Сёренсена

Екатерина Гурьевна Окунева

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

Аннотация. В творчестве современного датского композитора Бента Сёренсена инструментальный концерт занимает лидирующее положение. Музыкантом создано 8 концертов и ряд оркестровых пьес с участием солирующего инструмента. На основе их анализа в статье раскрывается подход композитора к данному жанру и возможности его обновления. Одной из характерных черт концертных опусов Сёренсена выступает программность. Сочинения композитора объединяются общими темами распада, исчезновения, а также рефлексии музыкальной культуры, что приводит к насыщению музыкального материала различными стилистическими аллюзиями. Единая концептуальная сфера порождает в творчестве датского композитора феномен междуopusных связей, а стилистические и темброво-фактурные противопоставления разнородного материала по-новому воплощают принцип диалогичности, свойственный жанру концерта. Программность обуславливает разнообразие композиционных решений концертов Сёренсена, в связи с чем все сочинения предлагается дифференцировать на две группы: одну репрезентируют композиционные модели, сохраняющие либо обновляющие концертную форму (например, Скрипичный концерт, Кларнетовый концерт, Третий фортепианный концерт), а другую — модели, ориентирующиеся на индивидуальный проект (например, Первый фортепианный концерт, Концерт для аккордеона, Концерт для клавесина и др.). В последнем случае в жанр концерта нередко внедряются элементы инструментального театра. В качестве специфического средства драматургии в концертных опусах Сёренсена выделяется приём темброво-акустической трансформации звуковой среды, предполагающий смену способов игры, инструментов или источников звука (например, переход оркестрантов к пению и игре на гармониках в Концерте для аккордеона, переход от игры тремоло к трению наждачной бумаги о дерево в *Mignon — Papillons*, замещение акустического звучания магнитофонной записью в Кларнетовом концерте). Предпринятый анализ позволяет сделать вывод, что сфера инструментального концерта образует в творчестве Сёренсена единое музыкально-семантическое пространство, обладающее характерными чертами.

Ключевые слова: современная музыка, датская музыка, Бент Сёренсен, инструментальный концерт, традиционная композиционная модель, индивидуальный проект, темброво-акустическая трансформация звуковой среды

Для цитирования: Окунева Е. Г. Инструментальный концерт в творчестве Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 162–176.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.162-176

Contemporary Musical Art

Original article

The Instrumental Concerto in Bent Sørensen's Musical Output

Ekaterina G. Okuneva

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

Abstract. In the musical output of the modern Danish composer Bent Sørensen, the genre of the instrumental concerto occupies the leading position. The composer has written eight concertos, as well as a number of orchestral works in which particular solo instruments stand out. Based on their analysis, the article reveals the composer's approach to this genre and the possibility of maintaining it. One of the characteristic features of Sørensen's concerto works is the programmatic quality. The composer's works are united by common themes of decay, disappearance, as well as reflection of musical culture, which leads to a saturation of the musical material by means of various stylistic allusions. The unified conceptual sphere gives rise to the phenomenon of connections between different musical works in the output of the Danish composer, while the stylistic juxtapositions, as well as the contrasts of the heterogeneous material in terms of timbre and texture embody the principle of dialogue, which is characteristic of the genre of the concerto. The programmatic quality determines the variety of compositional solutions of Sørensen's concertos, in which connection, it is proposed to differentiate all of his compositions into two categories: one is represented by compositional models that preserve or revise the concerto form (for example, the *Violin Concerto*, the *Clarinet Concerto*, the *Third Piano Concerto*), and the other demonstrates models, each one focusing on an individual project (for example, the *First Piano Concerto*, the *Accordion Concerto*, the *Harpichord Concerto*, etc.). In the latter case, elements of instrumental theater are often introduced into the concerto genre. One specific means of dramaturgy in Sørensen's concerto opuses is the technique of transformation of the timbre and acoustics of the sound sphere, which involves changing the means of playing, the instruments or the sound sources (for example, a transition of the functioning of the orchestral musicians to singing and playing harmonicas in the *Accordion Concerto*, the transition from playing tremolo to creating sounds on sandpaper blocks in the composition *Mignon — Papillons*, the substitution of acoustic sound with tape recording in the *Clarinet Concerto*). The provided analysis allows us to arrive at the conclusion that the sphere of the instrumental concerto forms a single musical-semantic space in Sørensen's musical output, which is endowed with its own personal characteristic features.

Keywords: contemporary music, Danish music, Bent Sørensen, instrumental concerto, traditional compositional model, individual project, transformation of timbre and acoustics within the sound sphere

For citation: Okuneva E. G. The Instrumental Concerto in Bent Sørensen's Musical Output. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 162–176. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.162-176

В жанровой панораме музыки XX — начала XXI века инструментальный концерт занимает одно из лидирующих мест. Стойкий интерес к данному жанру отечественных и зарубежных авторов свидетельствует о его актуальности и способности гибко отражать специфику меняющегося культурного контекста. Интенсивное развитие концерта в указанный период времени обуславливается разнообразными и подчас разнонаправленными тенденциями. Облик жанра определяют установки на симфонизацию и одновременно камернизацию, сохранение архетипических черт и стремление выйти за рамки стереотипа, стилевое единство и стилевая многокомпонентность, обилие жанровых решений, использование широкого арсенала композиторских техник.

В творчестве многих современных композиторов жанр концерта нашёл глубоко самобытное претворение. К числу авторов, раскрывших его новые внутренние возможности, принадлежит Бент Сёренсен (Bent Sørensen, р. 1958).

На сегодняшний день Сёренсен является одним из ведущих датских композиторов. Он успешно сотрудничает с крупнейшими фестивалями, его сочинения исполняются мировыми оркестрами и творческими коллективами. За свою работу он удостоен ряда престижных музыкальных наград, в числе которых премия Северного совета (1996) и премия Гравемайера (2018). Музыкальный мир композитора овеян романтическим чувством. Мерцающий и ускользающий в своей неповторимой красоте, он стремится запечатлеть поэтику невыразимого и отсутствующего. В своих поисках глубины и духовности, открытой эмоциональности и новой искренности музыка Сёренсена выступает отражением метамодернист-

ских установок в искусстве, которые в последнее время всё чаще становятся предметом дискуссий в музыкаловедческом сообществе (см., например: [1; 2; 3]).

Диапазон жанровых направлений в творчестве композитора широк. Перу Сёренсена принадлежит симфоническая, оперная, кантатно-ораториальная, вокальная, хоровая, камерно-инструментальная музыка.

К жанру концерта композитор впервые обратился в 1993 году, написав по заказу Орхусского симфонического оркестра Скрипичный концерт. В 1998 году появился Первый фортепианный концерт, после чего последовал десятилетний перерыв. Начиная с 2007 года Сёренсен обращается к жанру концерта регулярно. К настоящему моменту им создано 8 концертов:

- Концерт для скрипки с оркестром *Sterbende Gärten* («Умиряющие сады», 1992–1993);

- Первый фортепианный концерт *La Notte* («Ночь», 1996–1998);

- Второй фортепианный концерт *La Mattina* («Утро», 2007–2009);

- Концерт для кларнета с оркестром *Serenidad* («Умиротворенность», 2011–2012);

- Концерт для трубы с оркестром (2012–2013);

- Тройной концерт *L'Isola della città* («Остров в городе», 2014–2015);

- Концерт для клавесина с оркестром *Sei Anime* («Шесть душ», 2020);

- Третий фортепианный концерт *La sera estatica* («Восторженный вечер», 2021).

В творческом арсенале Сёренсена, помимо этого, — немало оркестровых опусов с участием солирующего инструмента, в которых ярко выражено концертное начало. Такова, например, пьеса

It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall («Это боль, медленно стекающая по белой стене», 2010), которую критики нередко называют концертом для аккордеона, или семичастная пьеса для фортепиано и струнного оркестра *Mignon — Papillons* («Миньона — Бабочки», 2014).

Таким образом, количество написанных сочинений позволяет считать данную жанровую линию магистральной в творчестве композитора, а концертность рассматривать как специфическую черту его художественного мышления.

Концерты Сёренсена достаточно разнообразны и по исполнительскому составу, и по содержанию, и по композиционным моделям. В обозначенном выше перечне присутствуют концерты с симфоническим и струнным оркестрами, для одного солиста и для ансамблевой группы. Спектр солирующих инструментов при этом широк и включает как традиционные тембры — скрипка, фортепиано, кларнет, труба, так и более специфичные — клавесин, аккордеон. Всё же особое внимание композитора уделено фортепиано, для которого написан целый ряд кон-

цертов. Интерес к данному инструменту обусловлен знакомством Сёренсена с выдающимися музыкантами-исполнителями (Первый фортепианный концерт посвящён Рольфу Хинду¹, Второй — Лейфу Ове Анднесу²), а кроме того, связан с личными обстоятельствами: Сёренсен женат на пианистке Катрин Гислинге³, талантливом интерпретаторе многих его фортепианных сочинений. В определённой мере Катрин явилась вдохновительницей его Третьего фортепианного концерта *La sera estatica*⁴, она же осуществила в 2014 году мировую премьеру *Mignon — Papillons* в рамках музыкальных фестивалей, проходивших в Дании и Норвегии.

Программность — неотъемлемая черта композиторского мышления Сёренсена. Фактически все концерты, за исключением Концерта для трубы, имеют заголовки и опираются на определённый художественный замысел, раскрываемый композитором в программных заметках. Так, первоначальным импульсом к созданию Скрипичного концерта стала прогулка по старому заброшенному саду,

¹ Рольф Хинд (Rolf Hind, р. 1964) — британский пианист, специализирующийся на репертуаре фортепианной музыки XX–XXI веков. Сотрудничал с такими известными композиторами, как Оливье Мессиа́н, Дьёрдь Лигети, Джон Адамс, Хельмут Лахенман, Тан Дун, Джордж Бенджамин.

² Лейф Ове Анднес (Leif Ove Andsnes, р. 1970) — норвежский пианист и дирижёр, обладатель множества музыкальных наград. В его репертуаре преобладает классико-романтическая музыка (Бетховен, Шопен, Шуман, Брамс, Лист, Рахманинов и др.). Анднес является также пропагандистом творчества композиторов Северной Европы (Сибелиуса, Нильсена и проч.), особенно Грига.

³ Катрин Гислинге (Katrine Gislinge, р. 1969) — датская пианистка, обладательница ряда музыкальных наград (премия Гейда, премия Саймона Спайса, премия Вальтера Шредерса, премия Нулли Пратт и др.). Известна в первую очередь как исполнительница классико-романтического репертуара. Является первой датской пианисткой, записавшей диск на немецком лейбле *Deutsche Grammophon*.

⁴ Концерт возник в период короновирусной пандемии. Находясь в ковидной изоляции, Гислинге устраивала для композитора домашние концерты, исполняя сонаты Бетховена, Рахманинова, Моцарта и проч. По словам Сёренсена, следы этой музыки запечатлелись в его фортепианном концерте.

воскресившая в памяти Сёренсена строки из стихотворения Германа Гессе *September*: «Sommer lächelt erstaunt und matt / In den sterbenden Gartentraum»⁵ («Лето улыбается изумлённо и тускло / в умирающего сада мечте»). Другим источником вдохновения послужили старые итальянские фрески. При их осмотре Сёренсена пронзила мысль о неумолимости времени: несмотря на предпринимаемые человеком усилия, изображения трескались, их состояние ухудшалось. «С момента нашего рождения есть лишь один путь — медленное сползание к упадку...», — так прокомментировал идею своего Скрипичного концерта композитор⁶.

Художественная концепция тройного концерта *L'Isola della città* концентрировалась на стремлении солистов (скрипки, виолончели и фортепиано), олицетворяющих остров, вырваться из власти города-оркестра. Образы острова и города на самом деле выступали многозначными метафорами, отражавшими взаимодействие шума и тишины, общества и уединения, природы и культуры, прошлого и настоящего (подробнее об этом см.: [4, с. 100–103]).

Сходные идеи присутствовали и в Концерте для кларнета. В программных заметках Сёренсен указывал, что в процессе сочинения всё время рассматривал кларнет как куклу или птицу, которые стремятся выскользнуть из комнаты или из гнезда. Название для концерта, как и

сама музыка, возникло внезапно, во время прогулки композитора по Барселоне. Бредя по пустынным улочкам города, он остановился перед книжным магазином и его внимание привлёк сборник стихов, на обложке которого было написано *Serenidad*. Композитор не знал, что означает это испанское слово, поэтому положил книгу на место и пошёл прочь. Отойдя на небольшое расстояние, он вдруг почувствовал, что именно так должен называться его концерт. «Как только я услышал это слово, ко мне пришла музыка», — вспоминал Сёренсен⁷. Он вернулся в магазин, чтобы купить книгу, и, хотя на улице никого, кроме него, не было, на месте её уже не оказалось. «Вкратце, это и есть моя музыка, — добавлял композитор, — она исчезла ещё до того, как была создана»⁸.

Идея исчезновения, ускользания, отсутствия коррелирует с идеями времени и распада. Все вместе они формируют в творчестве Сёренсена общую тематическую сферу, связанную с рефлексией музыкальной культуры. В этой связи особое значение в концертах приобретает проблема соотношения своего и чужого. Композитор довольно часто наполняет музыку стилистическими аллюзиями. При этом чужой текст оказывается настолько прочно спаян с авторским, что отделить их бывает нелегко. Нередко при прослушивании сочинений создаётся ощущение, будто музыка балансирует на грани чего-то знакомого, но не вполне

⁵ Последнее словосочетание дало название концерту.

⁶ Цит. по: Mellor A. *The Northern Silence: Journeys in Nordic Music and Culture*. Yale University Press, 2022. P. 251.

⁷ См.: Øhrstrøm D. *Komponist Bent Sørensen: Hver morgen vågner jeg op og prøver at være et stort ja til livet*. URL: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/hver-morgen-vaagner-jeg-op-og-proever-vaere-et-stort-ja-til-livet> (accessed: 18.02.2023).

⁸ Ibid.

узнаваемого, напоминая об эффекте прескевию — забытом слове, которое вот-вот всплывёт в памяти. Не случайно, характеризуя музыку Сёренсена, норвежский композитор Арне Нордхейм парадоксально заметил: «Это напоминает мне о том, чего я никогда не слышал»⁹.

Какими средствами достигается упомянутый эффект прескевию? Обратимся к концерту для аккордеона *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall*. Он начинается с мимолётной аллюзии на вступление к «Тристану и Изольде» Вагнера. В тончайшей нюансировке *ppp* у струнных появляется звук *a*, после которого звучит малый уменьшённый септаккорд (тристан-аккорд). Мелодическая линия первых скрипок представляет собой вариант начального мотива вступления, в котором все малые интервалы заменены большими (у Вагнера — восходящая малая секста и две нисходящих малых секунды, у Сёренсена — восходящая большая секста и две нисходящих больших секунды). Интересно, что тристанаккорд у датского композитора появляется на басу *dis*, то есть на том самом звуке, к которому вёл начальный мелодический ход вагнеровского вступления (ср. примеры № 1а и № 1б). Это именно аллюзия. Композитор ограничивается лишь формой тонкого намёка.

В музыкальном материале концерта в целом нередко прослеживается противостояние восходящих и нисходящих хроматических интонаций. Идея эта исходит из вагнеровского лейтмотива, содержащего противоположные ходы (восходящий в верхнем голосе и нисходящий в среднем).

Пример № 1а

Р. Вагнер. *Тристан и Изольда*.
Вступление, т. 1–3 (клавир)

Example No. 1a

Richard Wagner. *Tristan and Isolde*.
Prelude, mm. 1–3 (a clavir)



Пример № 1б

Б. Сёренсен.
It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall, т. 1–3

Example No. 1b

Bent Sørensen.
It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall, mm. 1–3

Аллюзии Сёренсен нередко создаёт с помощью фактурных средств. Так, тема фортепиано, открывающая коду второй части концерта *La sera estatica*, базируется на монолинейном типе фактуры, основанной на стремительных фигурациях восьмых в октавной дублировке (пример № 2). Этот тип изложения напоминает о фактуре финала Сонаты *b moll* Шопена (совпадает и темп — *Presto*). Полной слуховой идентификации, впрочем, мешает регистр: у Шопена он низкий, тогда как у Сёренсена, напротив, высокий.

⁹ См.: Povlsen J. *Komponisten og drømmefangeren*, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (accessed: 17.01.2023).

Пример № 2

Б. Сёренсен. *La sera estatica*. II часть, кода, т. 159–162,
фрагмент партитуры, партия фортепиано

Example No. 2

Bent Sørensen. *La sera estatica*. 2nd movement, coda, mm. 159–162,
a fragment of the score, piano part



Однако наиболее примечательным примером работы с чужим материалом следует признать II часть концерта *L'Isola della città*. Здесь Сёренсен не только использует стилистические аллюзии на фугу из финала Фортепианной сонаты op. 110 Бетховена (примеры № 3а и № 3б), но, по существу, переосмысливает её архитектурную конструкцию (более подробный анализ см.: [4]). Бетховенская фуга репрезентирует тип «рассредоточенной» фуги, она содержит две части¹⁰, каждая из которых предвращается кратким разделом *Arioso dolente*. В диалектическом противопоставлении ариозо и фуги находит воплощение типичная для Бетховена героика борьбы, определяемая движением «от мрака к свету». Сёренсен инвертирует данную форму, помещая фугу на нечётные позиции и увеличивая по продолжительности *Arioso dolente*. В отличие от Бетховена, чья соната завершается апофеозом фуги,

датский мастер расставляет в соотношении разделов иные смысловые акценты. Свободно организованные «ариозо», репрезентирующие в большей степени авторский материал, и строго оформленная фуга, представляющая, хоть и основательно переработанное, но «чужое слово», становятся олицетворением природы и подвергающейся коррозии культуры, настоящего и неотвратно исчезающего прошлого.

Пример № 3а

Л. Бетховен. Фортепианная соната op. 110.
III часть, тема фуги

Example No. 3a

Ludwig van Beethoven. *Piano sonata* op. 110,
3rd movement, fugue theme



Пример № 3б

Б. Сёренсен. *L'Isola della città*.
II часть, т. 1–12

Example No. 3b

Bent Sørensen. *L'Isola della città*.
2nd movement, mm. 1–12



¹⁰ Вторая начинается с инверсионных проведений темы.

Ключевые для творчества Сёренсена идеи распада и исчезновения определили специфический тип авторского высказывания, основанный на «размытости» музыкального языка, в котором всё балансирует на грани — между тональностью и атональностью, тоновыми и шумовыми элементами, кантиленой и сонористическими комплексами. Так, I часть упомянутого выше тройного концерта начинается с неоднократного подчёркивания трезвучия *D dur*, после чего установившаяся было тональная определённость расшатывается всевозможными глиссандо, а сама кантилена сменяется сонористическим потоком (пример № 4).

Пример № 4

Example No. 4

Б. Сёренсен. *L'isola della città*.
I часть, т. 5–12, фрагмент партитуры
Bent Sørensen. *L'isola della città*.
1st movement, mm. 5–12, a fragment of the score

Музыкальный материал II части Скрипичного концерта выстраивается на терциях и секстах, создающих тональную ассоциативность в рамках абсолютного атонального контекста оркестровой ткани. Нередко в своих концертах композитор соединяет в одновременности разные типы материала, создавая «антитетичность образов звучания»¹¹. Например, в финальной части *L'isola della città* из оркестра исчезает тоново-дифференцированное звучание и остаётся лишь шумовой эффект (скрип и треск смычков из-за

сильного давления), противопоставляемый ясному интонированию солистов. Диалогичность, таким образом, выводится композитором на темброво-фактурный уровень, по-новому претворяя принцип противопоставления солиста и оркестра.

Идеи распада и исчезновения формируют и такой специфичный для концертной музыки Сёренсена драматургический приём, как *темброво-акустическая трансформация звуковой среды*. Данный приём предполагает не только изменение способов звукоизвлечения в конце произведения, но и более кардинальные меры, предусматривающие переход музыкантов к пению или к игре на других

инструментах, а также замену «живого» звучания магнитофонной записью. Например, во II части *La Mattina* модификация оркестрового звучания поначалу осуществляется традиционными способами — глиссандо струнных сменяется флажолетами,

затем пиццикато, однако в конце части все участники оркестра вместо своих инструментов играют на clave¹², сопровождая квазикаденцию фортепиано, в которой чередуются медленные и быстрые музыкальные секции. Характерный звуковой облик финала *Mignon — Papillons* связан с приёмом тремоло у всех исполнителей. Высокий регистр и тишайшая динамика преобразуют хрупкое звучание в едва уловимый шелест, напоминающий порхание крыльев бабочки. Постепенно от тремоло все музыканты переходят к трению

¹¹ См.: Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2006. С. 300.

¹² Клавe (clave) — афро-кубинский ударный инструмент, нередко используется в современной академической музыке.

наждачной бумаги по дереву, что создаёт поистине волшебный эффект: кажется, словно звуки превратились в настоящих бабочек и улетели.

Программность оказала влияние на принципы организации формы и драматургии концертов Сёренсена. В этом отношении все сочинения композитора можно разделить на две группы: одна связана с сохранением традиционной формы концертного жанра либо её обновлением в рамках канона, а другая — с «индивидуальным проектом»¹³. К первой группе принадлежат прежде всего концерты для скрипки, кларнета и трубы. Пожалуй, наиболее классичным оказывается Скрипичный концерт, опирающийся на инвариантную последовательность «быстро — медленно — быстро» и демонстрирующий привычную модель образных модусов. Здесь роль драматургического стержня берёт на себя первая часть, занимающая по продолжительности половину концерта; вторая часть, основываясь на жанре баркаролы, выполняет функцию лирического центра; а финал с его народно-танцевальными мотивами отражает стихию карнавальности¹⁴.

Концерт для трубы следует той же модели лишь формально. Игровое начало — попытка вырваться из-под власти оркестра — вносит в каждую часть элементы конфликтной драматургии. Показательно, что уже с самого начала музыкальный материал солиста находится в явном противоречии с музыкальным материалом оркестра: тонально ориентированная мелодическая линия трубы

(*D dur*) развёртывается на фоне шумовых и нетемперированных эффектов струнных (используются различные виды глиссандо, сильное давление на смычок, приводящее к треску) и быстро повторяющихся звуков у духовых и ударных инструментов. Итогом противостояния солиста и оркестра в этой части оказывается несостоявшаяся каденция: не успев начаться, она поглощается звучанием оркестра. Вторая часть соответствует лирическому модусу. Оркестр здесь выполняет функцию сопровождения. Музыка поражает особой теплотой звучания, которую обусловливает введение реплик солирующей скрипки и тембров человеческих голосов — участники оркестра поют с закрытым ртом. Однако постепенно в оркестровую ткань проникают глиссандо и шумовые приёмы, среди которых — удар по струнам древком смычка, напоминающий тиканье часов. В финале настойчиво повторяющиеся тональные мотивы солиста упрямо противостоят «тиканью часов», глиссандо и нисходящим хроматическим пассажам оркестра. Концерт завершается непродолжительным соло трубы, что свидетельствует о достигнутой цели — солисту удалось вырваться из власти оркестра. Однако краткость этого момента подчёркивает лишь несвоевременность победы: она одержана слишком поздно, ведь произведение уже закончилось.

Кларнетовый концерт опирается на иную последовательность частей — «медленно — быстро — медленно», при этом первые две части идут *attacca*. Несмотря на темповый контраст, образная

¹³ Термин Ю. Холопова. См.: Холопов Ю. Н. Новые формы Новейшей музыки // Холопов Ю. Н. О русской и зарубежной музыке. Статьи. Материалы. М.: Московская консерватория, 2022. С. 854–866.

¹⁴ Согласно программным заметкам, Сёренсен попытался воссоздать в финале игру уличного амстердамского музыканта, которая потрясла его своей быстротой и неистовостью.

система, напротив, предстаёт унифицированной, в каждой части доминирует лирический модус. Музыка наполнена светлыми, мечтательными образами, при восприятии которых, однако, не покидает чувство грусти. Каждая часть опирается на общую драматургическую логику, инициирующую композиционную структуру сквозного типа. Эту общую логику можно охарактеризовать следующим образом: первоначально предлагается репрезентация некоего исходного образа, дающего себя в непрерывном развитии, однако затем происходит перелом (во всех частях он осуществляется в одном и том же месте — с литеры К), приводящий к появлению абсолютно нового материала, вызывающего острое чувство ностальгии. В каждой части он оформляется особым темброво-акустическим образом. В первой части ностальгическая тема поручается кларнетисту, который должен одновременно играть на инструменте и петь (пример № 5).

Во второй части новый материал представляет собой незатейливую, секвентно развивающуюся мелодию в *g moll*, звучащую у кларнета (пример № 6). При

Пример № 6

Example No. 6

Б. Сёренсен. *Serenidad*.
II часть, литера К, т. 104–111

Bent Sørensen. *Serenidad*.
2nd movement, letter K, mm. 104–111

The image shows a musical score for Example No. 6. It consists of six staves. The top two staves are for Clarinet in Sib (Cl. in Sib), with the first staff labeled 'Cl. in Sib' and the second 'Cl. in Sib solo'. The next two staves are for Violin I and II (Vn. I and Vn. II), both labeled '(sord.)'. The bottom two staves are for Viola (Vlc.), also labeled '(sord.)'. The score includes various dynamic markings such as *ppp* and *p*, and a section marker 'K' at the beginning.

повторениях она начинает разрываться длительными паузами и постепенно поглощается тишиной.

В финале живое акустическое пространство соединяется с механическим: соло кларнета сопровождается магнитофонной записью собственных заранее записанных сольных реплик, среди которых, в частности, — упомянутая исчезающая тема из второй части. Магнитофоны размещаются как в оркестре, так и в зрительном зале, среди публики. Сёренсен здесь вновь прибегает к феномену несостоявшейся каденции: виртуозные пассажи кларнетиста вытесняются магнитофонной записью. В результате слушатель становится свидетелем того, как

музыка превращается в воспоминание. Впервые подобный приём композитор использовал в своей музыкально-театральной пьесе для оркестра, хора, актёров и публики *Sounds Like You* (2008) (см. подробнее: [5]).

Пример № 5

Example No. 5

Б. Сёренсен. *Serenidad*.
I часть, литера К, т. 96–105

Bent Sørensen. *Serenidad*.
1st movement, letter K, mm. 96–105

The image shows a musical score for Example No. 5. It consists of two staves. The top staff is for Clarinet solo in Sib (Cl. solo in Sib) and the bottom staff is for Voice (in sib semple). The score includes dynamic markings such as *p* and *ppp*, and a section marker 'K' at the beginning.

Вторую группу составляют сочинения с индивидуализированной структурой. Среди них — двухчастные, пятичастные, одночастный, шестичастный и семичастный концерты. При этом в одних случаях структурная модель обнаруживает скрытое родство с традиционной концертной формой (поэтому такие сочинения правильнее отнести к группе, обновляющей жанровый канон), а в других — напротив, представляет «индивидуальный проект», своеобразие которого зависит как от программных установок, так и от ориентации на иные жанрово-композиционные прототипы¹⁵. Этот разный подход могут демонстрировать даже сочинения с одинаковым количеством частей, например, Первый и Третий фортепианные концерты. Оба они содержат две части, идущие без перерыва и соотносящиеся между собой в последовательности «быстро — медленно», в обоих фортепианная каденция появляется во второй части. Однако структурное сходство в действительности оказывается мнимым.

Архитектоническое устройство Первого фортепианного концерта определяется программным замыслом. Сёренсен связывает музыку своего сочинения с концептом ночи. С давних пор эта категория наделялась полярными свойствами, выступая аллегорией тайны, спокойствия, иного сознания, иррационального мира, но также символом мрака, страха, смерти, тёмных сил. Её метафорический образ обладал то статическими, то ди-

намическими чертами. Двойственность концепта ночи нашла прямое отражение в циклической структуре Первого концерта. Обе его части равнофункциональны, каждая претендует на роль архитектурного центра. По сути, они демонстрируют два разных мира — внешний и внутренний, объективный и субъективный, — но мира взаимосвязанных, будто бы поданных один сквозь призму другого. Миры эти представлены как таинственные, призрачные, невесомые и в то же время зловещие, тревожные. Показательно, что значительная часть концерта развёртывается в очень высоком регистре.

Части демонстрируют различное взаимоотношение солиста и оркестра. Если в первой можно говорить об их равноправии (Сёренсен здесь довольно часто прибегает к приёму тембровой имитации), то во второй солист, безусловно, занимает главенствующее положение, а появление масштабной каденции в конце придаёт части характер монологичности.

Каждая часть базируется на собственной драматургической логике. В первой отчётливо заявляют о себе процессы темброво-звуковой трансформации: хрупкие пуантилистические текстуры сменяются тремоло и глиссандо, изменчивые пассажи — повторяющимися в определённом ритме звуками, высокому регистру противостоит низкий, а солист в самом конце играет пиццикато на струнах рояля, отчего звучание приобретает надтреснутый, «бестелесный» характер. В отличие от

¹⁵ Например, в *L'Isola della città* обнаруживаются признаки *concerto grosso* (его прототипом стал Тройной концерт Бетховена), а *Sei Anime* представляет сюитный тип композиции. Источником вдохновения для последнего послужили «Французские сюиты» И. С. Баха. Каждую из шести частей, за исключением четвертой, Сёренсен в своих программных заметках ассоциирует с определённым танцем: I часть — аллеманда, II часть — куранта, III часть — сарабанда, IV часть — фугетта, V часть — танго, VI часть — жига.

первой части, где инструменты оркестра нередко имитировали партию солиста, создавая эффекты звукового эха, во второй фортепианная и оркестровая фактуры по большей части развёртываются словно бы в двух параллельных плоскостях. Этот эффект особенно заметен в литере Н, где облегчённо хоральное изложение фортепиано соединяется с глissандирующими полосами струнных, вызывающих ассоциации с воем животных, словно до сознания доносятся звуки внешнего мира. Часть, как уже отмечалось, завершается фортепианной каденцией, которая не заканчивается, а внезапно обрывается, оставляя слушателя наедине с повторяющимся через определённые промежутки звуком *a*, исполняемым пиццикато струнных. Постепенно гаснущий звук, соскальзывающий глissандо к тону *gis*, похож на истаивающий пульс жизни. Трагический исход концерта Сёренсен подтвердил в программных заметках, указав, что окончание произведения было вдохновлено следующим фрагментом из книги Брюса Чатвина «Вице-король Уиды»: «Нет, нет, нет. Его убил не леопард. Не буйвол его убил. Это была ночь. Ночь, которая его убила!»¹⁶

Если структурная модель Первого концерта демонстрирует принцип бинарной оппозиции, то двухчастная форма Третьего фортепианного концерта обнаруживает следы традиции. Во II части *La sera estatica* после фортепианной каденции Сёренсен помещает коду в темпе *Presto*, основывая её на заключительном материале I части. Приём *attacca* и наличие арочных связей, не говоря уже о стили-

стических аллюзиях к романтизму, свидетельствуют о том, что вся композиция, по сути, апеллирует к драматургической логике одночастного концерта, реализующего принцип сжатой цикличности.

Одночастная форма концерта для аккордеона, напротив, репрезентирует субъективно индивидуальный проект. Сёренсен внедряет в жанр концерта принципы инструментального театра. Идею *It is Pain Flowing Down Slowly on a White Wall* композитор не раскрывал и не комментировал в программных заметках, возможно, потому что её сценическая реализация, апеллирующая к «Прощальной симфонии» Гайдна, говорит сама за себя: в завершении концерта часть музыкантов покидает сцену. Впрочем, отличия от Гайдна тоже существенны. Концерт в действительности написан для двух солирующих инструментов. Помимо аккордеона, находящегося всегда на первом плане, важную роль играет солирующая скрипка, которая на протяжении всего сочинения располагается за сценой и звучит словно бы издали. Сценическая разъединённость солистов служит олицетворением разобщённости двух миров — прошлого и настоящего. Показательно, что в концерте Сёренсена, в отличие от гайдновской симфонии, оркестранты не прекращают музыку. Они присоединяются к солирующей скрипке за кулисами, а затем вместе с ней покидают концертный зал, но при этом продолжают играть на инструментах, так что вместе с ними постепенно исчезает и музыка. На сцене остаются аккордеонист и виолончелист, исполняющие «свою», отличную от

¹⁶ Программные заметки размещены на сайте *Wise Music Classical*. См.: URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/19180/La-Notte--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 24.05.2023).

уходящих участников, музыку. Таким образом, ключевая для композитора идея исчезновения музыки получает в концерте фактически визуализированную форму.

Не меньшую значимость в сочинении приобретают поиски утраченной гармонии. Воплощаются они посредством упоминавшегося выше приёма тембровой трансформации оркестрового звучания. Так, в процессе развёртывания сочинения интонирование струнных претерпевает существенные изменения: от определённых по высоте тонов звучание переходит к нетемперированному глиссандированию, а затем и вовсе сводится к шуму. После этого музыканты откладывают свои инструменты в сторону и начинают петь с закрытым ртом, а затем играют на гармониках. В этот момент образуется максимальное тембровое слияние солиста и оркестра. Тем пронзительнее воспринимается завершение концерта, основанное на совмещении разнородного стилистического материала: контраст начальной хроматизированной темы концерта, звучащей у аккордеона, и стилизованного под венских классиков менуэта, который исполняют уходящие со сцены музыканты, усиливает пропасть, возникающую между разными мирами.

Для концертов Сёренсена характерно наличие специфических междуopusных связей. Так, упомянутая выше пьеса *Mignon — Papillons* является частью трилогии *Papillons* («Бабочки»), куда также входят фортепианный квинтет *Rosenbad — Papillons* (2012–2013) и *Pantomime — Papillons* для камерного ансамбля (2013).

Материал фортепианной партии во всех сочинениях идентичен, но он помещается в разный инструментальный контекст. Сёренсен также сохраняет семичастную структуру цикла, однако делает различным порядок частей в каждом произведении. Благодаря этому три сочинения могут восприниматься, по словам композитора, как «одна история, рассказанная тремя разными способами, и одновременно как три истории, рассказанные одним и тем же человеком (пианистом)»¹⁷.

Взаимосвязь может устанавливаться не только с инструментальными опусами, но и с вокальными. Например, одну из музыкальных тем концерта для аккордеона Сёренсен впоследствии включает в вокальный цикл *Behind a Backyard* («На задворках», 2013) и в «Страсти по Матфею» (2021). Показательно, что в вокальных сочинениях эта тема не «опредмечивается» вербально (исполнители, так же как в концерте, поют с закрытым ртом), однако это не мешает понять её смысловое значение — в обоих случаях она репрезентирует сферу лирического, личностного высказывания, связанного с ностальгией по чему-то безвозвратно ушедшему.

Тематические связи могут возникать и между самими концертами. Например, ностальгическая тема из I части Кларнетового концерта открывает *Mignon — Papillons*.

При несомненной индивидуальности художественного замысла, разнообразии структурных решений, сочетании тра-

¹⁷ Из программных заметок к *Pantomime — Papillons*. См.: URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/49378/Pantomime---Papillons--Bent-S%C3%B8rensen/> (accessed: 24.05.2023).

диционного и новаторского подходов к жанру, инструментальные концерты формируют в творчестве Сёренсена единое музыкально-семантическое пространство, характерными приметам которого становятся:

- программность, определяющая структурную индивидуализацию сочинений;

- наличие общих идей и тематических линий, связывающих концерты между собой (основными концептами у Сёренсена выступают категории времени, прошлого, распада, исчезновения);

- сохранение архетипических свойств концертности (диалогичности и виртуозности);

- тенденция к слитности циклической формы, размыванию контраста между частями;

- введение дополнительных солирующих инструментов, ансамблевых групп, стремление к завершению сочинений сольными высказываниями и, как следствие, лиризация жанра;

- использование приёма темброво-акустической трансформации звуковой среды;

- опора на интертекстуальность;

- наличие междупусных связей;

- внедрение элементов инструментального театра;

- «размытость» музыкального высказывания.

Обладая яркой индивидуальной характерностью и стилевой узнаваемостью, доступная и понятная широкой слушательской аудитории музыка Сёренсена открывает новые горизонты в развитии жанра инструментального концерта.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Крылова А. В. Парадоксы и загадки метамодерна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 56–62. DOI: 10.52469/20764766_2022_02_56

2. Лаврова С. В. Структура чувства и четвероякий объект в музыке метамодерна: осцилляции невидимого и неслышимого // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 69–75. DOI: 10.52469/20764766_2022_02_69

3. Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Т. 10, № 3. С. 8–27. DOI: 10.26176/mosconsv.2019.38.3.001

4. Окунева Е. Г. Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 93–108. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

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

Информация об авторе:

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

References

1. Krylova A. V. Paradoxes and Enigmas of Metamodern. *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 2, pp. 56–62. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2022_02_56
2. Lavrova S. V. The Structure of Feeling and Fourfold Object in Metamodern Music: Oscillations of the Invisible and Inaudible. *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 2, pp. 69–75. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2022_02_69
3. Tsaregradskaya T. V. “Late Modernism” in the Music of the Late 20th and Early 21st Century: Some Observations. *Journal of Moscow Conservatory*. 2019. Vol. 10, No. 3, pp. 8–27. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2019.38.3.001
4. Okuneva E. G. New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 93–108. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108
5. Okuneva E. G. Bent Sørensen’s Sounds Like You as a Phenomenon of Contemporary Musical Theater. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 62–76. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.062-076

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 21.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 14.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 19.06.2023

Contemporary Musical Art

Original article

УДК 78.02

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.177-190



Mono-Element Compositions in the Musical Art of the 20th Century*

Andrey S. Molchanov

*M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
Novosibirsk, Russia,*

mas-composer@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3785-1506>

Abstract. The article is devoted to the study of two types of mono-element compositions in 20th century music: those based on a single pitch and on a single chord. The author of the article ties their significance with the achievements of avant-garde music, the search for new “sound ways,” and the emancipation of particular means of the musical language. The article focuses on the works of Siberian composers Askold Murov and Sergei Tosin, who created original sound conceptions based on single pitches and single chords. The article notes the evolution of one-pitch compositions in academic music, from the idea of demonstration of various capabilities of sound to its symbolic interpretation (Alban Berg, Ivan Wyschnegradsky, and Giacinto Scelsi). It is emphasized that in Askold Murov’s composition *Monophony Re* the idea of unisonance expands towards creating the setting of historical and stylistic dialogue. The development of chordal mono-element structures can be traced from the late period of Alexander Scriabin and the music of Nicolai Roslavets and continues in musical works by Alfred Schnittke and Sergei Tosin. The analysis of Tosin’s composition highlights the use of textural-timbral, rhythmic, dynamic, and electroacoustic means, the introduction of “open” material by pianists, which demonstrates the tendency to multivariate functioning of musical works. It is emphasized that Siberian composers Askold Murov and Sergei Tosin, as the result of their interest in new techniques, have made a perceptible contribution to the dissemination of sound ideas pertaining to the avant-garde trend in Russian culture and were able to demonstrate the immense micro-world of sound.

Keywords: compositions based on one pitch, variations on one chord, the musical avant-garde, sonoristics, Siberian composers

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

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Andrey S. Molchanov, 2023

For citation: Molchanov A. S. Mono-Element Compositions in the Musical Art of the 20th Century. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 177–190. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.177-190

Современное музыкальное искусство

Научная статья

Моноэлементные композиции в музыкальном искусстве XX века

Андрей Сергеевич Молчанов

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
г. Новосибирск, Россия,
mas-composer@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3785-1506>*

Аннотация. В статье рассматриваются два вида моноэлементных композиций в музыке XX века: на один звук и один аккорд. Их развитие связывается с достижениями авангардного искусства XX века, поиском новых «звуковых путей», эмансипацией отдельных средств музыкального языка. Особое место уделяется произведениям сибирских композиторов Аскольда Мурова и Сергея Тосина, создавших оригинальные звуковые концепции в общем тренде музыкального авангарда. В статье прослеживается эволюция однозвучных композиций в академической музыке XX века от идеи показа различных возможностей звука до символической его трактовки (Альбан Берг, Иван Вышнеградский, Джачинто Шельси и др.). Отмечается, что в сочинении Аскольда Мурова «Монофония *Re*» идея однозвучия направлена в сторону создания ситуации историко-стилевого диалога. Развитие аккордовых моноэлементных структур обнаруживается от позднего творчества Александра Скрябина и Николая Рославца к сочинениям Альфреда Шнитке и Сергея Тосина. В анализе сочинения Тосина отмечается применение фактурно-тембровых, ритмических, динамических, электроакустических средств, привлечение «открытого» материала пианистами, что демонстрирует тенденцию к многовариантности бытования опуса. Подчеркивается, что сибирские композиторы Аскольд Муров и Сергей Тосин своим интересом к новым техникам внесли заметный вклад в распространение звуковых идей авангарда в российской культуре, сумели показать огромный микромир звуков.

Ключевые слова: композиции на один звук, вариации на один аккорд, музыкальный авангард, сонористика, сибирские композиторы

Для цитирования: Молчанов А. С. Моноэлементные композиции в музыкальном искусстве XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 177–190. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.177-190

The problem of organization of a musical composition is one of the most relevant issues in contemporary scholarship. This pertains especially to 20th century avant-garde art and the post-avant-garde styles presented by various techniques of writing and cross-entity connections of music both in the plane of its presentation and from the side of the immanent principles of construction. Certain aspects of this problem range have been outlined in the works devoted to the music of separate composers. Thus, for example, Andreas Wehrmeyer in his article about Ivan Wyschnegradsky¹ demonstrates the chief peculiarities of the composer's musical thinking. He substantiates the appearance of quarter-tone pieces at the turn of the 1920s by the emergence within the system of semantic preferences of the idea of the pitch continuum as a universal principle which played the role of a starting point towards the further division of the 12 steps of the chromatic scale into micro-intervals. Thomas DeLio, when analyzing Giacinto Scelsi's works for violin from the position of the Spectralist approach, raises even more broadly the issue of the nature of the musical sound and its compositional resources, and emphasizes the elaborate character of the acoustic sound of each separately played note.² Benjamin Levy in his works on György Ligeti's music from the 1950s and

1960s, among other moments, touches upon the important aspect of pitch organization in musical compositions, formulating the crucial question, most likely, just as topical for any one of Ligeti's contemporaries: "What can I do with a single note?"³

In the scholarly literature of the last five years we can also observe the tendency towards elaboration of separate qualities of the sound of the musical pitch from the position of its expressive peculiarities of its timbral characteristic features. Natalie Herold undertakes the attempt of a complex comprehension of the category of timbre, examining methods of timbral analysis with the consideration of the assemblage of the musical texts to which they are applied and, touching upon electroacoustic compositions, Spectral music and the theoretical questions of study of timbre in the 20th century,⁴ among other things. For Riccardo D. Wanke of primary importance is the ecstatic-materialistic perspective of sound as a particular material mass unfolding in time. He also substantiates the position of perception of this quality of sound by the listener in academic, electronic and experimental music.⁵ The interpretational aspects of contemporary musical composition become determinative for Kira Maidenberg-Todorova. [1] The author emphasizes, among other things, the significance of such techniques as the aleatory

¹ Wehrmeyer A. Kontinuum, zvuk i dvenadtsatizvuchie [The Continuum, Sound and the Twelve-Note Pitch Spectrum]. *Music Academy*. 1992. No. 2, pp. 156–159.

² DeLio T. Composing a Sound: Giacinto Scelsi's *L'Âme Ailée / L'Âme Ouverte* for Violin Solo. *College Music Symposium*. 2017. Vol. 57. DOI: 10.18177/sym.2017.57.sr.11365

³ Levy B. *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. New York: Oxford University Press, 2017. 291 p.

⁴ Herold N. Le timbre face à l'hétérogénéité musicale: conceptualisation, enjeux, pertinence. *Entre théorie et analyse musicale: corpus et méthodes*. Dir. Marie-Noëlle Masson. Delatour: Sampzon, 2020, pp. 189–211.

⁵ Wanke R. D. *Sound in the Ecstatic-Materialist Perspective on Experimental Music*. London: Routledge, 2021. 176 p. DOI: 10.4324/9781003132387

and the sonoristic trends, which “remain at the foreground of compositional innovations.” [Ibid., p. 122] Another angle of this work is expressed by the problem of interpretation of “the open text” in contemporary composition examined in the context of the processes of emancipation of the authorial text and endowing the performer with a greater amount of freedom in the manifestation of his or her own individual element. [Ibid., pp. 127–134]

The present-day setting is supplemented by research activities carried out by Russian scholars. The initial starting point here we can determine to be the collective monograph *Teoriya sovremennoi kompozitsii* [*The Theory of Contemporary Composition*],⁶ which provides generalization of a broad complex of questions in the organization and understanding of music created since the second half of the 20th century, including the forms of existence of sound and the functions of sound material, their interpretation in various compositional techniques, as well as the aesthetical tendencies of the music of that time period. During the present-day stage, the indicated aspects are elaborated on in new publications, which include such materials of the Russian journal published by the Russian Society for Music Theory as *Muzyka XXI veka: pervye itogi* [*Music of the 21st Century: First Results*], [2] in which a group of scholars discusses the questions of postmodernism, the relevance of avant-garde art, the comprehension of musical space and time, as well as the peculiarities of form generation; the journal *Muzyka epokhi*

postpostmodernizma [*Music at the Period of Post-Postmodernism*] [3] raises questions of musical material, the role and the fate of the composer in the contemporary world, the artistic leaders and the role of personality in the present world. Various aspects of contemporary compositional techniques and compositional personalia are also presented in separate research works by Levon Akopyan, [4] Tatiana Tsaregradskaya,⁷ [5] Marina Pereverzeva,⁸ Ekaterina Okuneva and Natalia Maltseva, [6] and other scholars.

This presented overview, on the one hand, demonstrates the tendency for generalizing the comprehension of a broad range of issues related to contemporary music, and on the other hand, shows the possibility of accentuating separate qualities and structural peculiarities of musical composition connected with the nature of musical sound, the emancipation of its acoustical features and the aspiration towards unique paradoxical forms of utterance. In this context, of special interest are the mono-element compositions in the 20th century art of music, where the role of the leading component of form (or a segment of it) is played by only one element, which becomes one of the chief organizing forces of the entire sound space.

The variants of construction of a musical composition or of a segment of it on the basis of domination of a singular parameter raise questions about the means of organization of an integral structure, variants of the interpretation and the semantic profuseness of one element. The insufficient amount of

⁶ *Teoriya sovremennoi kompozitsii* [*The Theory of Contemporary Composition*]. V. S. Tsenova executive editor. Moscow: Muzyka, 2005. 624 p.

⁷ Tsaregradskaya T. V. *Muzykal'nyi zhest v prostranstve sovremennoi kompozitsii* [*Musical Gesture within the Space of Contemporary Composition*]. Moscow: Kompozitor, 2018. 364 p.

⁸ Pereverzeva M. V. *Kompozitory n'yu-iorkskoi shkoly, ili Eksperimental'noe napravlenie v muzyke SShA XX veka* [*The Composers of the New York School, or the Experimental Direction in the Music of the USA in the 20th Century*]. Moscow: RGSU Publishing House, 2020. 226 p.

initial informational content of such musical compositions also raises the question of the role and the meaning of repetition in the forms of this type, since it presupposes in advance its abundance and, consequently, the ground for the compensating function and the artistic meaning.

When this problem range is disclosed, it turns out to be that of great methodological importance are the works of Western researchers especially those devoted to repetition as the central object of study in the context of various musical-theoretical and practical approaches. We shall name among them the monograph of Adam Ockelford,⁹ which provides a substantiation of the theory of cognitive modeling of the musical structure (labeled as zygonic) and in which repetition (with consideration of the principles of structuralism and cognitive linguistics) is determined as the key component in the processes of cognitive recognition of musical connections and relationships arising between the discreet features of musical texture. Among the more recent research works, we must highlight the work of Elisabeth H. Margulis,¹⁰ which is written at the junction of psychology and musicology, and, with repetition forming a central element of discourse, interpretation is given to various sides of human behavior, both in the context of the art of music and beyond its confines (performance at a concert, practicing a musical composition at a rehearsal, children's play, ritual, mass forms of music making, the effect of self-arbitrarily repeating music which it becomes difficult to rid oneself of, etc.). All of them make use of the experience of repetition in various degrees

and help disclose the various psychological aspects connected with the perception and comprehension of repetition in music.

The present work provides a concise historical overview of the development of mono-element compositions in the art of the first and the second waves of the avant-garde direction in music, so as to pass onto the evaluation of the qualitative characteristic features, the capacity of resource and the expressive significance of the present structures, accentuating the works of professional composers from Siberia little known to the broad circle of researchers in the West.

The article demonstrates the two most illustrative varieties of mono-element structures: compositions based on one pitch and on one chord. The first of them attract, first of all, by their paradoxical quality, since the crucial parameter of musical organization — namely, pitch — is compressed here to one tone, while the latter present as an expansion of the possibilities of mono-element composition, when the role of the main attribute of a musical work is played by an integral harmonic structure — a chord.

The emergence of mono-element structures in music is connected with the search for new “sound ways” which has led to the emancipation of certain particular means of musical language. The first discernible demonstrations of musical compositions of this type can be found in the 1920s. They appear in the atonal expressive and constructive ideas of the composers of the Second Viennese School (Arnold Schoenberg, Alban Berg and Anton Webern),

⁹ Ockelford A. *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*. Royal Musical Association monographs; No. 13. London: Ashgate Publishing Limited, 2005. 168 p.

¹⁰ Margulis E. H. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. New York: Oxford University Press, 2014. 210 p.

as well in the quests of the composers pertaining to the first avant-garde movement from the early 20th century (Nikolai Roslavets, Efim Golysheff, Alexander Mosolov, Ivan Wyschnegradsky, etc.), who exerted a considerable amount of attention to new means of pitch organization and the formation of complex pitch structures. The two most completed examples of mono-element compositions can be found by us in the music of Alban Berg (1885–1935) and Ivan Wyschnegradsky (1893–1979).

In the second scene of Act 3 of the opera *Wozzeck* known as the *Invention on the Pitch 'B'* Berg combines the complex expressive musical material with a concisely constructive ostinato basis. In this fragment, the pitch *B* acquires the status of a peculiar leit-tone of a “fatal pedal” (according to Mikhail Tarakanov), the main significance of which consists in its constant presence in the context of sound and pitch and its intensification towards the end of the scene. Its insistent repetition outlines prominently the intonational development and the motion of events in the drama. At the same time, the constant return to one and the same pitch does not bring in any limitations regarding incorporation of any other pitches, sounds or noises, whereas the suggested constructive idea is merely a component of the overall sound context saturated with events. In another composition — *Seven Variations on the Pitch 'C'* — Wyschnegradsky presents the idea of varying, albeit, realized in the special context of microtonal space which affects the quality of the initially asserted materials and broadens its boundaries from within. The pitch center serves rather as a certain sphere of attraction, the boundaries of which gradually become undermined,

enrichening the palette of sound in the context of the quarter-tone piano. “*C* is not static, but by itself dynamic and constantly changeable. On the one hand, *C* does not cease from sounding, but, on the other hand, it creates something different — a tritone. The concept of the nonidentical within the identical is extended here and turn into a unity of opposites. Thus, the distinctly separate pitch is recognized as a metaphor of the emanating and reintegrated One.”¹¹ In this manner, despite the differing artistic goals, we observe the obvious similarity in the interpretation of composition based on a single pitch in the works of Berg and Wyschnegradsky.

Elaboration of chordal mono-element structures during this period of time stems from the late works of Alexander Scriabin (1872–1915), who relied on the system of the double-mode in the guise of varying identical altered dominant chords at the interval of a tritone. An important position in this set of chordal constructions was assumed by the dominant ninth chord with the interval of the fifth decoupled, spread into a whole-tone pitch set, which made it possible to achieve a mutual integration between the horizontal and the vertical elements. Nicolai Roslavets (1881–1944) can be considered as the direct continuer of this tendency, since in his musical compositions of the 1910s (such as, for instance, the *Three Compositions for Piano* from 1914) elaborated the technique of the “synthetic chord” — a sound complex on the basis of which an entire musical composition is created with the consideration of the chain of transpositions of the initial material. Genetically, his system is close to dodecaphony, however “in contrast to the technique of serial rows, here the order of

¹¹ Wehrmeyer A. Op. cit. P. 159.

the appearance of the pitches is not fixated – the return of the harmonic complex is comprehended as the compositional principle.”¹² The synthetic chord presented in its original vertical position frequently appears as the central element of the system. Essentially being a stable element, it appears in the pivotal moments of a musical composition and at the end of the form. However, this technique may still be examined only as a background for future chordal mono-element compositions, since in Roslavets’ music it did not achieve a state of unification in the sense that the composer chose to construct most of his compositions on the interaction of several such chordal complexes.

Thereby, in the compositions pertaining to the first wave of the avant-garde direction in music the chief principles of work with the sound material of this type were determined. Nonetheless, the maximal concentration of the overall attention towards the mono-element forms occurred already during the time of the postwar avant-garde trend (the 1950s and the 1960s). “The innovation of the indicated period was the sonoristic interpretation of sound in a nonfunctional context representing the timbral and color-based traits of the musical material and predestining the paths of its possible transformations.”¹³ In this connection, the musical compositions of Krzysztof Penderecki, Gyorgy Ligeti, Giacinto Scelsi,

Alfred Schnittke, Sergei Slonimsky, Askold Murov, and similar composer, are well-known, and one of the main ideas in them is realized in the demonstration of various textural-timbral forms of a single sound.

This idea is realized on a much larger scale in the *Quattro Pezzi per Orchestra* (*Four Pieces for Orchestra*, each one based on a single pitch) by Italian composer Giacinto Scelsi (1905–1988). Thomas DeLio writes about them that “in each of these pieces he [i.e. the composer] places one pitch under a microscope, disclosing its bustling inner life, making all the oscillating overtones, the bellowing of an attack and the deviations of pitches heard...”¹⁴ Levon Hakobian (Akopyan) emphasizes the large scale of the design, discovering in it a comparison with the conceptions of the radical sound artists: the Austrian Friedrich Cerha and the American La Monte Young.¹⁵ However, the uniqueness of Scelsi’s approach consisted in the fact that, while making use of timbral means and minimizing the parameter of pitch, he was able to compose a cycle of several contrasting movements commensurable by the level of its elaboration and dramaturgy to an entire symphony. The idea proposed by the Italian composer turned out to be quite progressive and forestalled to a certain degree the experiments of the American minimalists and the French Spectralists (Terry Riley, Gerard Grisey, Tristan Murail).

We shall focus a greater amount of

¹² Vysotskaya M. S., Grigoryeva G. V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: uchebnoe posobie* [20th Century Music: from the Avant-garde to the Postmodern: Textbook]. Moscow: Moscow Conservatory, 2014. P. 68.

¹³ Molchanov A. S. Fenomen odnozvukovykh kompozitsii v muzyke XX veka [The Phenomenon of Compositions Based on One Pitch in 20th Century Music]. *South-Russian Musical Anthology*. 2016. No. 4 (25). P. 36.

¹⁴ DeLio T. Ibid.

¹⁵ Hakobian (Akopyan) L. O. Dzhachinto Shel'si [Giacinto Scelsi]. *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [The Art of Music. Theory and History]. 2011. No. 1–2. P. 169.

attention towards the works of Siberian composer Askold Murov (1928–1996), who is, in all probability, not very well-known to a broad circle of researchers. In 1967 Murov wrote his Third Symphony, which also possesses a second genre-related title – Concerto in the Form of Eight Inventions. The seventh movement of this symphony — *Monophony Re* — presents a mono-element composition based on a single pitch. Unlike his Western colleagues, Murov does not derive his conception solely from the physical characteristic features of sound, but aspires to compensate the initial single-componentness with other expressive means, to enrich the musical structure with a search for genre-related prototypes.

In the first section of the *Monophony* the pitch *D* (indicated by the syllable “Re” in the title of the work) is equivalently reflected in different octaves, appears in the sound elucidation of rare timbres (the marimba, the vibraphone, the *D* carillon) and is surrounded by percussive-noise effects. The spectrum of the initial *D* expands continuously. However, at the same time, the principle of the unity of elements, likewise, does not lose its signification, which is fortified by the pitch-related repetition of the sounds pertaining to the pitch-class *D*. More radical changes occur in the second section, where the customary perspective of perception of sound changes abruptly. An

unusual contrast appears, a rhythmic noise-generated element is brought in, which displaces the hitherto predominating pitch *D* for a certain period of time. The genre-related model of a military march is organized in the sound with the typified assortment of attributes: the repeated rhythmic figure in the snare drum and its varied reflection on the pitch *D* in the piccolo and the trumpet (f. 17–18, Example No. 1).

The dynamicity of motion in the present fragment is insured by the swiftness of the changes of the repeating components, the introduction of discreetness into the march tempo and rhythm. A historical-stylistic

Example No. 1

Askold Murov. *Monophony Re*. March Episode

The image displays a musical score for a march episode from Askold Murov's *Monophony Re*. It consists of two systems of staves, labeled 17 and 18.
 System 17, titled 'Tempo di Marcia', includes staves for Piccolo, Trumpet in B, Tamburo, T-tom, Triangle, C-ne, Piano, and Violins (I-4). The piccolo part features a 'solo' and 'articolato' marking. The piano part is marked 'con corde' and 'con Ped.'.
 System 18 continues the piece, with the piccolo part marked 'P' and the violin part marked 'V-tutti' and 'ff'. The percussion parts (Tamburo, T-tom, Triangle) show various dynamic markings like 'p', 'f', and 'pp'.

contingence of the military march with the contemporary timbral-sonoristic context of sound appears in the artistic dimension. As a result, a bright expressive effect appears — the interaction between the historical and the contemporary dimensions. This is also characteristic for all the symphony's movements, where a turn towards well-known models of genres of previous epochs and their organic interpretation in the contemporary sound context occurs regularly. This is stated eloquently by the titles of some of the movements (*Wind Hexaphony*, *Quarter-tone Chorale*, *Minuet*, and *From the Russian Chants*). Monophony Re is only one boundary of that stylistic dialogue semantically replete with contrasting images. It resembles a link with the later compositions of this type where the processes of conceptualization of musical creativity are activated. It is a regular occurrence that the purely experimental context of applying one-pitch inventions is gradually overcome.

In the chamber works of Alexander Knaifel (b. 1943) and Sofia Gubaidulina (b. 1931) from the 1980s, single-pitch composition appears already as a part of a semantically more extensional sound context that comprises an important aspect of artistic utterance. In the first interlude from Knaifel's stanza-dedication *Vera* single-pitch writing becomes connected with the idea of transitivity between the changing planes of human consciousness, being framed with a chorale, which personifies the universal, inclusive element, and the monologues, which disclose the sphere of the personal. In Gubaidulina's *Second String Quartet*

through various variants of a single sound the idea of the correlation between two worlds is realized: the heavenly "world of essences" and the earthly "world of passions." The meaning of these metamorphoses with sound is commented by the composer herself: "I was especially fascinated by the idea of the transition of an ordinary, trivial sound into a harmonic... [where] the main tone turns into an overtone by means of another type of touch. The metaphor of this transition is very transparent and attractive: sound may be expressive in an earthly fashion, 'all too human.' But it suffices only to touch lightly the same spot on the string, to change the angle only slightly, and we pass from earth onto heaven."¹⁶

Thereby, it becomes apparent that the compositional idea of writing on the basis of a single pitch provided with interesting diversified figurative-semantic variants of realization. Most of them were permeated with the pathos of construction, the aspiration to disclose new, previously unexplored possibilities, to expand the boundaries of artistic creativity. Naturally, this could not do otherwise than lead to the projection of the idea of mono-element writing on other sound structures, in particular, the chord.

Undoubtedly, the chord, in comparison with a single pitch, presents a much more abundant and developed structure, possessed with a perceptible inner capaciousness of resources depending directly of the pitch content and its displacement. It is apparent, that there is much less level of restriction here and more variants of presenting one and the same concordance of pitches in various ways. It is possibly not by chance

¹⁶ Kholopova V. N. *Interv'yu Entso Restan'o — Sofiya Gubaidulina [Enzo Restagno's Interview — Sofia Gubaidulina]*. In: *Sofiya Gubaidulina: monografiya [Sofia Gubaidulina: Monograph]*. Moscow: Kompozitor, 1996, pp. 37–38.

that the variation form becomes the main form of presentation of the present structure. Obviously, the overall variation tendency in the work with chordal structures has been observed prior (in particular, in those examples that were discussed earlier here), but in the second half of the 20th century it received a very legitimate form-generating signification. For example, the *Variations on one Chord* by Alfred Schnittke (1934–1998) is well-known, and in it the initial pitch complex appears as a twelve-tone structure scattered throughout different registers, which, nonetheless, never sounds anywhere together, but falls apart into a number of sub-chordal sets and textural segments, which form the variations. Nonetheless, there is still a form of restriction present, and it consists in the fact that each separate pitch is applied only in the octave in which it was introduced initially. At the same time, the “predetermined abstract-pointillistic premise is overcome by Schnittke, by bringing a genre-related and stylistic associativity into the chosen material.”¹⁷ As a result, a thoroughly original composition is created, saturated with contrasts, various genre-related semantic statements that effectively make use of the initial pitch structure presented by the composer. But its very looseness in the domain of pitch invites to such a broad interpretation to the fullest degree.

Nonetheless, how should we fare in the other case, when the makeup of the chord is discernibly simpler and does not presume such an initial multiplicity? Let us turn to the

music of the other Siberian composer Sergei Tosin (b. 1953), who wrote the *Variations-Interludes on a D Major Triad* for piano (1993). The composition presents a set of relatively completed pieces (Interludes), which may be interchanged with works by any other composers. At the same time, the *D major* triad itself is interpreted by the composer rather strictly, it is taken solely in close position in various octaves and registers, being interspersed with pauses and various rhythmical groups (Example No. 2).

Example No. 2

Sergei Tosin. *Variations-Interludes on a D major Triad*.
Fragments of Interludes No. 1, 2, 4

Interlude No. 1

Interlude No. 2

Interlude No. 4¹⁸

¹⁷ Kholopova V. N., Chigareva E. I. *Alfred Schnittke: ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: a Sketch of His Life and Creativity]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1990. P. 29.

¹⁸ In the notes of Interlude No. 4 there is an indication: “The pianist, while in a standing position, presses a triad on the keyboard with his left hand, holding onto it, while sweeping through the strings of the piano with a plectrum with his right hand, reproducing the indicated rhythm.”

Interlude No. 4 introduces the additional technique of variation of timbre — playing with a plectrum on the piano strings with a chord held by the fingers in one of the registers. In *Interlude No. 5* and the Coda involves another original innovation, — attaching means of electronic amplification and sound processing to the piano, which provides for the emergence of the effect of an echo with various levels of delay and transfer of the sound in a panorama. The second dimension of the composition is passed on entirely to the interpretation of the performer, thereby virtually elevating the latter to the rank of a coauthor. Lada Pylneva asserts: “Sergei Tosin’s scores demand a much greater amount of fantasy and creative approach of the performer, since the composer insists on heuristics as its basis.”¹⁹

At the present day two performances of this composition are known, both by pianists from Novosibirsk — Elena Popovskaya and Ekaterina Pedvechnova. It must be noted that each one of them has realized her own co-authorial approach to Tosin’s idea absolutely differently. But these approaches illustrate in the best possible ways the most logical variants of interpretation in the choice of the inclusion of “other composers” music in Tosin’s variations. Popovskaya went along the path of stylistic unity, having selected a number of pieces of baroque and early classical music in the keys of *D major* (or *minor*) from works by J. S. Bach, Handel, Henry Purcell and Wilhelm Friedemann Bach. Pedvechnova’s approach, on the

other hand, accentuates stylistic contrast with the involvement of classical (Haydn) and contemporary music (Shostakovich, Stockhausen, Mozart Camargo Guarnieri). In these conditions, the opposition of the major triad is perceived as a certain stable perfection incontestable by the introduced contrasts.

Ultimately, the composer solves the problem of presenting the simple chord, aspiring to avoid satiation of pitch upon its repetition by textural-timbral, rhythmical, dynamic and electroacoustic means. Obviously, the resource of one triad as a vertically sounding chord turns out to be insufficient in itself. So the “open” material suggested by the pianists is also brought in. But, at the same time, the dependence on the performer’s artistic thinking and his or her school remains in the composition, as well. It is not by chance that Tosin himself writes that “...for a traditionalist pianist the ideas proposed in this composition are too unfamiliar.”²⁰ And he remains faithful to his course, in which one of the chief attitudes is “the aspiration towards the poly-variance of existence of the musical oeuvres, towards expansion of the level and the extent of changeability of the musical fabric.”²¹

Thereby, the context of examination of single-pitch and single-chord composition shows both the common features of their organization and the various aspects of interpretation and semantic interpenetration in the case of different composers. One of the chief ideas – the demonstration of the possibilities of one pitch (or chord) — is

¹⁹ Pylneva L. L. Sergei Tosin: tvorcheskije podkhody sovremennogo kompozitora [Sergei Tosin: the Creative Approaches of a Contemporary Composer]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of High Musical Education]. 2018. No. 1. P. 36.

²⁰ Tosin S. G. *Sem' semerok. Avtoocherk* [Seven Groups of Seven. Auto-Essay]. 2nd edition, supplemented. Novosibirsk: AGRO-SIBIR, 2004. P. 35.

²¹ Pylneva L. L. Op. cit. P. 33.

usually realized in the sonoristic plane and vividly demonstrated in the compositions of Penderecki, Ligeti and Scelsi. In the latter's works accentuation is made on the interaction of the static and the dynamic components generated in immanent sound vibrations. The developed and many-faced structure of one chord in Schnittke's work is directed towards overcoming the initial static condition and access to the genre-related associative set. In the example from Berg, the main meaning is concentrated on the drama, as the result of which the constructive form of the invention is concentrated, first of all, on intensification of the tragic aspect of the action. Wyschnegradsky realizes the aspiration towards the development of the possibilities of variation within the framework of the conception of the *One*. Knaifel and Gubaidulina provide a symbolic interpretation of the single-pitch. In the music by Siberian composers Askold Murov and Sergei Tosin the idea of demonstrating the possibilities of one element (respectively, the pitch and the chord) was expanded to the signification and the scale of a historical-stylistic dialogue. In Murov's case, it is characterized by an overall programmatic context of all the symphony's movements and the special genre-related synthesis within them, while in Tosin's work, it apparently is endowed with an open character and is relegated to the disposal of the performer.

The other crucial aspect of mono-element compositions is their sound resource. The most rigorous adherence to one pitch (which is most vividly demonstrated among the composers from the second half of the 20th century) leads to a substantial limitation of informational space, its quick saturation by means of one element at the boundary of overabundance. This requires a significant amount of compensation on the part of the other means of expression (texture, register,

rhythm, dynamics, timbre, tempo), their heightened role in the context of the whole, as well as the use of means of disturbance of the inertia of motion. Composers make active use of this, applying timbral specification of orchestral and ensemble instruments in new combinations (Penderecki, Scelsi, Murov), or they intensify the timbral-registry and dynamic factors in their piano music (Wyschnegradsky, Ligeti, Tosin, Schnittke).

Correspondingly, in the interpretation of the mono-element itself two approaches become distinguished. According to the first of them, the note (or chord) is comprehended as an individual pitch (an integral structure) with an identical equivalent reflection in different octaves (Berg, Ligeti, Knaifel, Tosin). In the second case, the mono-element appears as a multiple spectrum, a mobile microstructure or a pitch dimension, which frequently incorporates changes of intensity of vibrato, microintervals, diverse shadings, sounds and noises with indefinite pitches (Wyschnegradsky, Penderecki, Gubaidulina, Scelsi). It is also possible to note the changeability of the point of view of one pitch within the form of the *Monophony* at Murov — from the concise presentation of the prescribed pitch *D* to the multiple spectrum of the mobile sphere enriched by sounds and noises that are undifferentiated in pitch.

At the same time, the answer to the question of how to overcome the inertia of motion is found according to the principle of changeability for the *n*-th time. For example, this may be an abrupt cessation of sound of one of the elements (Penderecki), bringing in unusual accents and rhythmic progressions (Scelsi), or adding a single new pitch at the end of the form (Ligeti). In the music by the two aforementioned Siberian composers we must note the original device of bringing in the rhythmic march-like motive in the snare-drum in the middle of Murov's composition, and

the combining by the conjunction of pauses of various durations and the electroacoustic development of the signal in Tosin's piece.

The problem of repetition requires specific solutions in musical works of this type. Virtually in all the compositions we observe the tendency towards enlargement and integration of isolated elements into more extended structural formations (motives or phrases). In the orchestral compositions repetitiveness, obviously, becomes enriched by the timbral element and the possibilities of the textural-registral organization of sound, as well as its special directedness of sound. This naturally predetermines the changeable configuration of musical space (from the pointillistically sparse to the homogenous and the extremely saturated). It is particularly repetition that serves as the indispensable prerequisite for the release of energetic potentials of the musical sound, and henceforward — “the comprehension of the dynamic perspective of the entire musical composition.”²² The psychological, categorizing component of pitch repetitiveness is apparent here, however, it is discernibly enriched by a complex of various means of musical expressivity. At the same time, repetitiveness may overcome the informational threshold numerous times. So it occurs in Tosin's interludes, where it is not the number of repeated chords or the motives

comprised of them which are counted, but the real time indicated by the composer on several of the musical lines for the sake of forming a single wave of accumulation or abatement of sound generated solely as the result of repeating one major triad.

Thereby, all the musical compositions examined above, undoubtedly, pertain to the creative pole of the disclosure of the idea of mono-element, imbued with the spirit of experimentation and inventiveness. While not initially presenting any kind of mass phenomenon, the musical compositions of this type have left a rather vivid trace in the versatile sound palette of the 20th century. They were conducive to the development of a polyvalent comprehension of separate elements of music, their expansion and saturation with symbolic content. Siberian composers Murov and Tosin with their interest in the techniques of avant-garde art have made a perceptible contribution to the dissemination of its sound ideas in Russian culture, aided the enrichment of the overall sound palette of professional Siberian music in the 20th century. As the composers listened attentively to the pitch combinations of isolated tones, this made it possible for them to discover an immense, abundant micro-world of sounds, the interest in which is continuing up to the present day.

References

1. Maidenberg-Todorova K. I. Interpretative Qualities of the Modern Music Composition. *Musicological Discourse and Problems of Contemporary Semiology: Collective Monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020, pp. 122–137. DOI: 10.36059/978-966-397-200-8/122-137
2. Amrakhova A. A., Akopyan L. O., Savenko S. I., Selimkhanov J., Tsaregradskaya T. V. Music of the 21st Century: First Results. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2018. No. 4 (24), pp. 1–19. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2018.24.4.001

²² Molchanov A. S. Op. cit. P. 38.

3. Amrakhova A. A., Akopyan L. O., Stoianova I., Tsaregradskaya T. V. Music at the Period of Post-Postmodernism. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2020. No. 4, pp. 1–10. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2020.32.4.001

4. Hakobian (Akopyan) L. O. The Laws of Xenakis's Music Not Formulated by Xenakis Himself. *Music Academy*. 2021. Issue No. 1, pp. 40–59. (In Russ.) DOI: 10.34690/127

5. Tsaregradskaya T. V. Musical Ekphrasis and the Prospects of Intermedial Research. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 7–16. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.007-016

6. Okuneva E. G., Maltseva N. V. "Perspectives" by B. A. Zimmermann: the Projection of the Musical Structures in an Imaginary Ballet. *Arts Education and Science*. 2019. No. 3, pp. 63–71. (In Russ.) DOI: 10.34684/hon.201903007

Information about the author:

Andrey S. Molchanov — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Head at Theory Music and Composition Department.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Maidenberg-Todorova K. I. Interpretative Qualities of The Modern Music Composition // *Musicological Discourse and Problems of Contemporary Semiology: Collective Monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020, pp. 122–137. DOI: 10.36059/978-966-397-200-8/122-137

2. Амрахова А. А., Акоюн Л. О., Савенко С. И., Селимханов Дж., Цареградская Т. В. Музыка XXI века: первые итоги // *Журнал Общества теории музыки*. 2018. № 4 (24). С. 1–19. DOI: 10.26176/otmroo.2018.24.4.001

3. Акоюн Л. О., Амрахова А. А., Стоянова И., Цареградская Т. В. Музыка эпохи постпостмодернизма // *Журнал Общества теории музыки*. 2020. № 4. С. 1–10. DOI: 10.26176/otmroo.2020.32.4.001

4. Акоюн Л. О. Законы музыки Ксенакиса, не сформулированные им самим // *Музыкальная академия*. 2021. № 1. С. 40–59. DOI: 10.34690/127

5. Цареградская Т. В. Музыкальный экфрасис и перспективы интермедиального исследования // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2020. № 3. С. 7–16. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.007-016

6. Окунева Е. Г., Мальцева Н. В. «Перспективы» Б. А. Циммермана: проекции музыкальных структур в воображаемом балете // *Художественное образование и наука*. 2019. № 3. С. 63–71. DOI: 10.34684/hon.201903007

Информация об авторе:

А. С. Молчанов — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции.

Received / Поступила в редакцию: 13.06.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 23.06.2023

Accepted / Принята к публикации: 27.06.2023

REVIEW

Review

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.191-196



Review of the Book:
Solodovnikova N. G., Sorokina E. A.
Emotive Linguoecology of Modern and Ancient Texts.
Volgograd: Peremena, 2021. 270 p.*

Polina S. Volkova

*Herzen State Pedagogical University of Russia,
St. Petersburg, Russia,*

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

Abstract. The publication presents a review of Natalia Solodovnikova's and Elena Sorokina's monographic research *Emotivnaya lingvoekologiya sovremennykh i drevnykh tekstov* [*Emotive Linguoecology of Contemporary and Ancient Texts*] (Volgograd: Peremena, 2021, ISBN 978-5-9935-0436-0). The book is written in the tradition of the Volgograd school of emotivity, whose founder was Victor Shakhovskiy (1939–2022) — a significant Russian linguist, doctor of philological sciences, professor, and recipient of the title of Merited Activist of Science of the Russian Federation, whose works are widely known both in Russia and outside of it. Besides the students who attended Professor Shakhovskiy's courses from 1969, under his guidance over thirty dissertations for the degree of Candidate of Arts and fourteen dissertations for the degree of Doctor of Arts have been defended. Among Shakhovskiy's post-graduate students was one of the authors of this monograph – Natalia Solodovnikova, as well as the author of this review. The interest towards Solodovnikova's and Sorokina's monographic research is stipulated by the passing of emotiveness beyond the confines of philological studies proper into the spheres of music and the visual arts.

Keywords: Victor Shakhovskiy, Russian linguistics, Volgograd school of emotiveness, Volgograd State Pedagogical University

For citation: Volkova P. S. Review of the Book: Solodovnikova N. G., Sorokina E. A. *Emotive Linguoecology of Modern and Ancient Texts*. Volgograd: Peremena, 2021. 270 p. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 191–196.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.191-196

* In Russian the article was published in the *Journal of Psycholinguistics*. 2022. No. 1 (51), pp. 149–155.

Рецензии

Рецензия

**Рецензия на книгу:
Солодовникова Н. Г., Сорокина Е. А.
Эмотивная лингвоэкология современных и древних текстов.
Волгоград: Перемена, 2021. 270 с.**

Полина Станиславовна Волкова

*Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия,
polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>*

Аннотация. Публикация представляет собой рецензию на монографическое исследование Натальи Солодовниковой и Елены Сорокиной «Эмотивная лингвоэкология современных и древних текстов» (Волгоград: Перемена, 2021, ISBN 978-5-9935-0436-0). Книга выполнена в русле волгоградской школы эмотивности, основателем которой выступил Виктор Шаховский (1939–2022) — крупный российский лингвист, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, чьи работы широко известны как в России, так и за её пределами. Помимо студентов, посещавших занятия профессора Шаховского с 1969 года, под его руководством защищены более тридцати кандидатских и четырнадцать докторских диссертационных исследований. В числе аспирантов Шаховского были один из авторов монографии — Наталья Солодовникова и автор данной рецензии. Интерес к монографическому исследованию Солодовниковой и Сорокиной обусловлен выходом эмотивности за пределы собственно филологического знания в область музыкального и изобразительного видов искусства.

Ключевые слова: Виктор Шаховский, российская лингвистика, волгоградская школа эмотивности, Волгоградский социально-педагогический университет

Для цитирования: Волкова П. С. Рецензия на книгу: Солодовникова Н. Г., Сорокина Е. А. Эмотивная лингвоэкология современных и древних текстов. Волгоград: Перемена, 2021. 270 с. // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 191–196. (На англ. яз.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.191-196

Victor Shakhovsky (1939–2022) asked me to respond to the publication of Natalia Solodovnikova's and Elena Sorokina's scholarly work *Emotive Linguoecology of Modern and Ancient Texts*. We are referring to the major Russian linguist, Doctor of Philology, professor, Merited Activist of the Russian Federation, and founder of the Volgograd school of

emotiveness, whose works are widely known both in Russia and in other countries. Besides the students who attended the classes of Professor Victor Shakhovsky since 1969, 36 recipients of degrees of Candidate of Sciences and 14 recipients of degrees of Doctor of Sciences gained a foothold in the field of music scholarship under his leadership. Among them is one of the authors

of the monograph, Natalia Solodovnikova, as well as the author of these lines.

Obviously, when dialing my phone number, Viktor Ivanovich was quite familiar with the manuscript at that time, because during our conversation with him, he outlined the range of issues examined in the monograph very freely and, overall, spoke approvingly about the results that the authors came to. Fulfilling the request of the instructor, I shall first pay attention to what in my opinion is a very important point. The title of the monograph combines as a strong position of the text three concepts which are basic for Victor Shakhovskiy's creative heritage — emotiveness, linguistics and ecology. The pages of this research work also contain remembrances of one postgraduate seminar at the Department of Linguistics of the Volgograd State Socio-Pedagogical University which was led by Professor Shakhovskiy. It is impossible not to note the accuracy of the positions of emotive linguoecology developed in the monograph, as well as the relevance of the cited fragments of the research works written by the adherents of Shakhovskiy's academic school.

The reviewed work can be considered as a kind of tribute to the Master, a sign of unconditional recognition of the contribution Viktor Shakhovskiy has made to world linguistics — we are referring to socio- and psycholinguistics, communicative linguistics, emotiology, as well as linguoecology. All this indisputably testifies to the social immortalization of the Teacher himself, as well as his work, which was continued in the scholarly research of his numerous wards who in the present day are endowed with a high status and unquestioning authority

among colleagues in the various cities of Russia, the near and the far abroad.

The fact that the authors of the monograph carried out their research with the support of the Russian Foundation for Basic Research grant (20-012-00418 A) indicates the relevance of the work, the modernity and timeliness of which are determined by the total present-day degradation of the culture of speech in Russia. This is noticeable on the example of written speech, the use of which in social networks occurs under the sign of a visual turn (Fredric Jamison), when visual images act as an equivalent of a verbal utterance, as well as on the example of oral speech. The latter appears overloaded with parasitic filler words, derivations from other languages, cultural clichés, monotony and one-dimensionality. I can never forget the situation recounted by Evgeny Vodolazkin¹, a professional scholar and writer and a student of Dmitry Likhachev.

After Dmitry Sergeevich passed away, the “list of expressions prohibited by him for use” continued to hang on the board on the walls of the Pushkin House among various duty announcements for a long period of time. For example, “try not to use dead metaphors like ‘received a residence permit.’ It is not necessary to say ‘practically’ in the sense of ‘almost.’ One should not say ‘data’ when one can say ‘information,’” etc. In other words, the topicality of the monographic research carried out by Natalia Solodovnikova and Elena Sorokina is stipulated by the fact that the authors provide our fellow citizens with the opportunity not only to observe their speech behavior from the outside, having carried out an inspection of the speech they possess. The fact of the

¹ Nikolaevich S. Evgenii Vodolazkin: *Byt' luchshim akynom stepi* [Evgeny Vodolazkin: *To be the Best Akyn of the Steppe*]. URL: https://snob.ru/entry/240152/?utm_source=dzen&utm_medium=social&utm_content=article (accessed: 03.02.2023).

matter is that this work, addressed primarily to students, allows them to encounter a number of modern and ancient texts written in a language remote from Russian culture. By allowing us to learn the peculiarities of the emotiveness of the English language in its current and former guise, the authors simultaneously lay the ground on which genuine intercultural interaction is only possible, which is especially important in a community undergoing globalization.

As a result, in addition to its purely scholarly issues, the novelty of which is seen, in our opinion, in the step-by-step identification of the methodological foundations of emotiveness, including its relation to linguoecology, the monograph carries in itself the drive to instruct the reader the basics of dealing with the spectrum of his or her emotions breaking out through speech, expanding his or her emotional competence. Undoubtedly, such an experience serves to harmonize the relations of an emotive-linguistic personality interacting with itself and with the world.

The structure of the monograph, includes, in addition to such traditional sections for any scholarly genre as the introduction, the conclusion and the bibliographic sources section, three basic chapters: **I. Emotive Linguoecology — the New Paradigm of the 21st Century; II. Emotive Linguoecology in Modern Texts; III. Emotive Linguoecology in Ancient Texts.** The Introduction, Chapters 1 and 2, and the Conclusion are written by Natalia Solodovnikova; Chapter 3 is written by Elena Sorokina.

The first chapter is based on three sections:

– *Emotive Linguistics — The Methodological Basis of Emotive Linguoecology;*

– *The Key Concepts of Emotive Linguistics in the Linguoecological Aspect;*

– *A Method of Emotive Analysis for the Linguoecological Monitoring of Texts.*

Notwithstanding the obvious methodological directedness of this chapter, which can be seen in the titles of the sections, its style “transgresses” with lyrical digressions associated with reminiscences of the scholarly and pedagogical activities of the founder of the school of emotiveness Victor Shakhovsky. The inevitability of their “germination” into purely scholarly issues of monographic research is by no means connected with postmodern eclecticism, which often initiates the emergence of such hybrid genre-related forms that do not lend themselves to any classification. The vindication of the slight violation of the purity of the genre is due, in our opinion, to the impossibility, in the questions related to emotive linguoecology as a new paradigm of the era, of which we are the contemporaries, to bypass the personality of Shakhovsky — the thought leader who continues to inspire people around him with his devotion to scholarship, touching upon the most inconvenient topics with a chivalrous fearlessness, developing new directions in emotiology, including linguoecology. Essentially, this chapter is the part of the work which introduces the reader to the problem field of this discipline, which is vital for our future, to an equal degree exposing the infirmities of speech in our society (and doing this as honestly as was always characteristic of Viktor Ivanovich) and, simultaneously, offering a peculiar kind of therapy, the effectiveness of which is unquestionable.

The second chapter of *Emotive Linguoecology in Modern Texts* logically continues the study of the problem field of linguoecology examined in the monograph, but in a different perspective from the previous one: through the prism of texts relevant for

the present day. The content of the chapter is divided into six sections. In the first of them — *The Non-Ecological Nature of Emotional Communication* — a very successful attempt is made to analyze emotively the texts of informational-psychological war, the signs of which are found in one of the local Telegram channels. It is noteworthy that the fixation of the speech actions of the opposing sides is carried out based on a terminological system developed within the framework of the linguistics of emotions, which allows the reader to realize which of the actors remains the winner and wherein lies the advantage of the winner of this verbal duel.

The second section of the Second chapter is built according to the laws of asymmetry, since its formulation reads as follows: *The Ecology of Emotional Communication*. As an example, a situation is presented when, through the efforts of one person — the teacher (Shalva Alexandrovich Amonashvili) — the vector of a clearly negative and potentially non-ecological type of communication changes to its opposite, demonstrating the ecology of humane pedagogy. At the core of the third section of the Second Chapter, *The Ambivalence of the Mode of Ecology of Emotional Communication* lies the principle of “Cum tacent clamant”. The study of the lexeme “silence” by means of comparing its semantic and associative specifiers makes it possible to assert the following: the situation that passes under the sign of silence serves as an illustration of the asymmetry of the emotional zero. The latter can be both ecological and non-ecological, due to its semantic ambivalence and its correlation with different, contrasting emotions in communication.

The titles of the fourth, fifth and sixth sections of the Second Chapter repeat the names of the first three with only one corrective. While at the beginning the

research optics was focused on emotional communication, now the emotive texts are examined from the position of non-ecology, ecology and ambivalence of the mode of ecology. The latter, in the fourth section, are real texts in English, which represent the last words of people sentenced to death. The words uttered by people doomed to die make it possible for us to take a look into the space of non-existence. The genre of “the last words” from English linguoculture immerses its reader into a certain socio-cultural context and creates the background for other words uttered not too long ago by one of the first officials of our state. We are referring to the idea of the possible end to the moratorium on the death penalty.

The fifth section includes an emotive analysis of several dozens of texts of *Letters from Packaging* written by the CEO of one of the Russian companies producing products for oral hygiene. Since among the key words of correspondence addressed to the so-called common people are such as *care, trust, the voice of the heart, conscience, education of patience, hope, Motherland, will, relay of good deeds, strength of spirit, the ability to rejoice in simple things, decency and dedication*, etc., the soul becomes calmer from the consciousness that there are exceptions to the rules not only in science, but also in life. The fact is that the ecology of the texts written by the director of a large company serves as proof that among the sharks in the sphere of business there occasionally do exist managers with human faces who avow universal values.

In the sixth section of the Second Chapter, the reinterpretation of the ratio of emotions and words developed by emotiology is realized, which is implemented under the sign of linguoecology. Disclosing the essence of the metaphor of “emotional masks,” this section analyzes the types of their interaction that implement the protective

function of words that serve as masks for emotions. Fragments of classical and popular compositions well-known in Russian are presented as examples illustrating the author's position, among which are: the Aria of Mr. X from Imre Kalman's operetta *The Circus Princess*, Leonid Agutin's song from *Love and Loneliness*, fragments of classical literature (Ivan Turgenev) and psychology (Anna Vedi). At the same time, the emotive text, which has received wide support from a wide variety of strata of the population browsing on the Internet, has become the subject for analysis of how words perform the function of masks for emotions.

The third chapter *Emotive Linguoecology in Ancient Texts* is devoted to the construction of a system of argumentation according to which, regardless of the time of creation, every wordsmith strives to create an ecological emotive artistic text. At the same time, each of the sections introduces another vindication of the adequacy of the position defended by the authors. Accordingly, in the first section of the Third Chapter, *ancient texts are examined in the aspect of emotive linguoecology*; in the second section, *the criteria for identifying the emotiveness of ancient texts and the ancient vocabulary they use are determined*; in the third section, demonstration is made of *research material for identification of the ecology of ancient*

emotive texts; in the fourth, *the historical context of the creation and writing down of Old English texts* is actualized; in the fifth section, *the Old English gedryht is positioned as a marker of the ecology of the Anglo-Saxon poetic texts*.

Taking into account the fact that nothing else other than speech serves as the foundation of intercultural communication, we shall utter the assumption that, all in all, Natalia Solodovnikova's and Elena Sorokina's monographic study *Emotive Linguoecology of Modern and Ancient Texts* may be of great interest to representatives of various branches of scholarly knowledge — philologists, culturologists, philosophers, and art historians. The reviewed scholarly work would be no less useful for musicologists — teachers, lecturers, and scholars who operate with so-called verbal music in their respective work. Finally, the indisputable value of the work of Solodovnikova and Sorokina is determined by the fact that through the problem of emotive linguoecology, we are able to view a portrait of several generations of bright, original people, who provide selfless service to scholarship and represent the vanguard of the Alexander Serafimovich Volgograd State Pedagogical Institute — presently the Volgograd State Pedagogical University, as well as the whole of Russian scholarship in general.

Information about the author:

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

Информация об авторе:

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

Received / Поступила в редакцию: 22.03.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 23.04.2023

Accepted / Принята к публикации: 10.05.2023

