

ISSN 1997-0854
eISSN 2587-6341

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2017 / 4 (29)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2017 / 4 (29)

Проблемы музыкальной науки

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2017, № 4

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

Д-р иск. **Ирина Васильевна Алексеева**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Россия

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

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

Д-р иск. **Саволина Паисиевна Галицкая**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

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

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

Д-р иск. **Татьяна Ивановна Калужникова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Михаил Григорьевич Кондратьев**, Чувашский государственный институт гуманитарных наук, Россия

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Российский государственный социальный университет, Россия

Д-р иск. **Алла Германовна Коробова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

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

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

Д-р иск. **Ирина Викторовна Полозова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Елена Евгеньевна Полоцкая**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р пед. н. **Лариса Георгиевна Сухова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, Россия

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

Д-р иск. **Евгений Борисович Трёмбовельский**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

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

Д-р иск. **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Оксана Евгеньевна Шелудякова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Борис Александрович Шиндин**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственная специализированная академия искусств, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, США

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

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская музыкальная школа (консерватория), Нью-Йорк, США

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

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

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

Д-р **Людвиг Хольтмаер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), Германия

Д-р **Фарогат Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саттарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова – редакция и издательство

Воронежский государственный институт искусств

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.
Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2017, № 4

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016. Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki в Международных базах научного цитирования и реферативных данных Scopus, Music Index / EBSCO, в Международной базе данных Ulrich's Periodicals Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музыкальной литературы (RILM), Директории журналов открытого доступа (DOAJ), системе European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS).

Music Scholarship

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2017, № 4

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr. **Liudmila N. Shaymukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr. **Galina V. Alexeyeva**, Dal'nevostochnyy federal'nyy universitet (Far-Eastern Federal University), Russian Federation

Dr. **Irina V. Alexeyeva**, Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova (Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov), Russian Federation

Dr. **Beslan G. Ashkhotov**, Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Northern Caucasus Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Savolina P. Galitskaya**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vladislav E. Devutsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Alexander I. Demchenko**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Astrakhan State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk (Chuvash State Institute of Humanities), Russian Federation

Dr. **Grigoriy R. Konson**, Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet (Russian State Social University), Moscow, Russian Federation

Dr. **Alla G. Korobova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexandra V. Krylova**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vera I. Nilova**, Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova (Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina V. Polozova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Elena E. Polotskaya**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Larisa G. Sukhova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Valery N. Syrov**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhni-Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Galina R. Tarayeva**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Evgeny B. Trembovsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Valentina N. Kholopova**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Anatoly M. Tsuker**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Oksana E. Sheludyakova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Boris A. Shindin**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexander N. Yakupov**, Gosudarstvennaya spetsializirovannaya akademiya iskusstv (State Specialized Academy of Arts), Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

Dr. **Ildar Khannanov**, Johns Hopkins University (Baltimore, MD), United States

Dr. **Anton Rovner**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

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

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

Dr. **Nicolas Meeüs**, Université Paris-Sorbonne, France

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

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik in Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tadjhikskaya natsional'naya konservatoriya imeni T. Sattarova (Tajik National T. Sattarov Conservatory), Tajikistan

FOUNDERS:

The Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house

The Voronezh State Institute of Arts

The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)

The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

The Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

The Northern Caucasus State Institute of Arts

The Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina, 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.

License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2017, no. 4

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEb): elibrary.ru

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016.

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

This edition is registered as "Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki" at International Databases of Academic Citation and References: Scopus, "Music Index / EBSCO," as well as the International Database: "Ulrich's Periodicals Directory" of the Bowker publishing house in the USA, and also at Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

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

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор

Баязитова Галия Раилевна – кандидат искусствоведения

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии

Международного отдела

Ровнер Антон Аркадьевич – Ph.D. (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского)

Администратор журнала

Мингажев Артур Аскарлович
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Дизайн: Аскарлов Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

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

Executive Editor

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

Editor

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

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

Anton A. Rovner – Ph.D. in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), MM from The Juilliard School (New York), studies in music theory at Columbia University (New York), Candidate of Arts (Ph.D., Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory)

Administrator of the Journal

Artur A. Mingazhev
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <http://journalpmn.com>

DOI: 10.17674/1997-0854

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists. Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board. The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles. Published four times a year. Negotiable price.

The official website of the journal is <http://journalpmn.com>

Подписано в печать 18.12.2017. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 14,1. Усл.-печ. л. 21,4. Заказ № 170326.

Тираж 120 экз. Полнотекстовая онлайн-версия журнала размещена на сайте: <http://journalpmn.com> в разделе «Архив выпусков».

Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано на оборудовании печатного салона «Идель Пресс» ООО «Арсис» 450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1.

Тел./факс: +7 (347) 292-11-62,
e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 18.12.2017. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 14,1.

Printing l. 21,4. Order No. 170326. Run of 120 copies.

The full-text version of the journal can be found on the website:

<http://journalpmn.com> in the section «Archive of Past Journal Issues.»

Publishing House of the Ufa State Institute of Arts: 450008, Russian Federation, Ufa, Lenin, 14.

Printed on the printing facilities of the printed salon «Idel Press»

«Arsis» Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1
Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Содержание

- 6 Шаймухаметова Л. Н., Демченко А. И.,
Трембовельский Е. Б.**
Поздравляем с юбилеем!

Музыка XX века

- 7 Демченко А. И.**
Первый из «шестидесятников»
К 85-летию Родиона Щедрина
- 16 Рыжинский А. С.**
Вокальная тембрика в хоровых сочинениях
Маурисио Кагеля 1958–1982 годов
- 27 Окунева Е. Г.**
Фриц Хайнрих Кляйн и идея сериализма
- 38 Крапивина Д. Е.**
Эрнст Кшенек на пути к серийной композиции

Международный отдел

- 44 Anton A. Rovner**
New Trends in Contemporary Music:
an Interview with Karmella Tsepkolenko
- 49 Olga V. Komarnitskaya / O. B. Комарницкая**
Research Works in Contemporary Music
in the Musicological School of Valentina Kholopova
/ Исследования по современной музыке
в научной школе Валентины Холоповой
- 70 Alexander I. Demchenko**
Igor Stravinsky's Symphonic Poem
"The Song of the Nightingale"
- 78 Liudmila P. Kazantseva**
Tonality: the Semantic Aspect
- 84 Allison B. Franzetti**
Sonatina Op. 49 (1950–51),
Revised as Sonata Op. 49b (1978)
Composed by Mieczyslaw Weinberg
- 93 Oksana E. Sheludyakova**
The New *Obikhod* of the 20th Century:
Compilations of Monastic Liturgical Music
of the Late 20th Century
- 100 Elena E. Polotskaya**
Concerning the History of Education
of Music Theorists and Composers
in the First Russian Conservatories
- 108 Amina I. Asfandyarova**
Images of Instrumental Duets
in the Musical Texts of Haydn's Keyboard Sonatas
and Their Implementation by Means
of the Modern Piano

- 115 Nina V. Pilipenko**
Franz Schubert and French Opera:
Concerning the Problem
of "The Native and the Foreign"
in the Austrian Musical Theater
of the First Third of the 19th Century
- 122 Alina B. Fatyanova**
Henry Irving:
Outstanding 19th Century British Actor.
Concerning the Issue
of the Genre of the Stage

Художественный мир музыкального произведения

- 128 Трембовельский Е. Б.**
«Старый замок» Мусоргского
в контексте аналогий и параллелей
- 136 Ермаков А. А.**
О трактовке понятия «детская музыка»
в российском музыкознании

Музыкальное краеведение

- 143 Строй Л. Р., Царёва Е. С.**
Роль П. И. Иванова-Радкевича
в формировании культурного пространства
Красноярска конца XIX – начала XX века
- 151 Карпова Е. К.**
Об изучении музыкального прошлого
Башкирии: исторический обзор

Музыкальный театр

- 159 Галятина А. В.**
Русская балетная музыка
последней четверти XIX – начала XX века:
от Чайковского к Стравинскому

Музыкальный жанр и стиль

- 165 Гончаренко Т. Г.**
Стилеобразующая роль фактуры
в музыке Р. Шумана
(на примере фортепианных произведений)
- 175 Завьялов Е. Н.**
Концерты для оркестра Р. К. Щедрина:
к проблеме трактовки жанра

Contents

- 6** *Liudmila N. Shaymukhametova, Alexander I. Demchenko, Evgeny B. Trembovsky*
Commemorating the Anniversaries!

Music of the 20th Century

- 7** *Alexander I. Demchenko*
The First of the Composers of the 1960s
Towards the 85th Birthday of Rodion Shchedrin
- 16** *Alexander S. Ryzhinsky*
Vocal Timbral Patterns in Mauricio Kagel's
Choral Compositions from 1958–1982
- 27** *Ekaterina G. Okuneva*
Fritz Heinrich Klein
and the Idea of Integral Serialism
- 38** *Darya E. Krapivina*
Ernst Krenek
on the Path Towards Serial Composition

International Division

- 44** *Anton A. Rovner*
New Trends in Contemporary Music:
an Interview with Karmella Tsepkolenko
- 49** *Olga V. Komarnitskaya*
Research Works in Contemporary Music
in the Musicological School
of Valentina Kholopova
- 70** *Alexander I. Demchenko*
Igor Stravinsky's Symphonic Poem
"The Song of the Nightingale"
- 78** *Liudmila P. Kazantseva*
Tonality: the Semantic Aspect
- 84** *Allison B. Franzetti*
Sonatina Op. 49 (1950–51),
Revised as Sonata Op. 49b (1978)
Composed by Mieczyslaw Weinberg
- 93** *Oksana E. Sheludyakova*
The New *Obikhod* of the 20th Century:
Compilations of Monastic Liturgical Music
of the Late 20th Century
- 100** *Elena E. Polotskaya*
Concerning the History of Education
of Music Theorists and Composers
in the First Russian Conservatories
- 108** *Amina I. Asfandyarova*
Images of Instrumental Duets
in the Musical Texts of Haydn's Keyboard Sonatas
and Their Implementation by Means
of the Modern Piano

- 115** *Nina V. Pilipenko*
Franz Schubert and French Opera:
Concerning the Problem
of "The Native and the Foreign"
in the Austrian Musical Theater
of the First Third of the 19th Century

- 122** *Alina B. Fatyanova*
Henry Irving:
Outstanding 19th Century British Actor.
Concerning the Issue
of the Genre of the Stage

The Creative Worlds of Musical Compositions

- 128** *Evgeny B. Trembovsky*
"The Old Castle" by Mussorgsky
in the Context of Analogies and Parallels
- 136** *Alexander A. Ermakov*
On the Interpretation of the Concept
of "Children's Music" in Russian Musicology

Area Studies in Music

- 143** *Lilia R. Stroy, Evgenia S. Tsaryova*
The Role of Pavel Ivanov-Radkevich
in Forming the Cultural Space
of Krasnoyarsk in the Late 19th
and Early 20th Centuries
- 151** *Elena K. Karpova*
About Studying the Musical Past of Bashkiria:
a Historical Overview

Musical Theater

- 159** *Anna V. Galyatina*
Russian Ballet Music from the Last Quarter
of the 19th Century
to the Beginning of the 20th Century:
from Tchaikovsky to Stravinsky

Musical Genre and Style

- 165** *Tatiana G. Goncharenko*
The Style-Generating Role of Texture
in the Music of Robert Schumann
(on the Example of his Piano Compositions)
- 175** *Evgeny N. Zavyalov*
Rodion Shchedrin's Concertos for Orchestra:
Concerning the Problem of Interpretation
of the Genre

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ЮБИЛЕЕМ! 2007–2017

От главного редактора

Уважаемые авторы, коллеги, читатели журнала «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»!

Журналу – 10 лет. Позади – годы испытаний на жизнеспособность и жизнестойкость, проверка на профессиональную самостоятельность, впереди – финансовые трудности и непредсказуемость существования. И всё же... Нам есть чем сегодня гордиться и с чем друг друга поздравлять.

Журнал ПМН, включённый в список научных журналов, рецензируемых ВАК, приобрёл авторитет и известность в России и за рубежом. География авторского коллектива и состава редколлегии – от западных границ до Дальнего Востока. В нём публикуют свои работы известные учёные и молодые аспиранты. Редакционная политика издания основывается на рекомендациях международных стандартов и кодексов по публикационной этике. Помимо издания печатной версии, журнал в электронной форме размещается на официальном сайте <http://journalpmn.com> (используется Open Journal Systems) в свободном доступе по лицензии CC BY-NC-ND 4.0. Журнал присоединился к Будапештской инициативе открытого доступа BOAI. Издатель – Уфимский государственный институт искусств – вошёл в члены Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ). Научный журнал включён во многие базы данных и получает всё более широкое распространение за рубежом. Сегодня с нами сотрудничают: Scopus, EBSCO / Music Index, RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, Crossref, Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU (ПМН входит в ядро РИНЦ) и др.

Л. Н. Шаймухаметова
доктор искусствоведения,
профессор

От редакционной коллегии

Музыкальных журналов до недавнего времени в России существовало немного. Основным изданием была «Музыкальная академия». Стали проявлять себя «Вестники», «Учёные записки» при вузах. И вот возник совершенно оригинальный, солидный, чисто научный журнал «Проблемы музыкальной науки». Организаторами выступили все или почти все ведущие российские вузы. Переворот на географической карте обозначал также и переворот в центрах изучения музыки. Интерес оказался активно сосредоточен, помимо Москвы и Петербурга, и на других районах России: Уфа (издатель), Воронеж, Магнитогорск, Петрозаводск, Ростов-на-Дону, Саратов, Северный Кавказ, Сибирь, Средний Урал, Дальний Восток и др.

Однако Россия всегда стремилась к интеграции в пространстве европейской науки. Был создан Международный отдел с двоякой задачей: переводить российские статьи на английский язык и публиковать английские тексты по-русски. Выстроился прямой мост к читателям западных университетов. В современный научный оборот входят также и распространённые в мире виды кодирования: ORCID, DOI, особо важно включение в Scopus, закрепляющий труды в мировой базе данных. Всеми этими знаками отличия уже овладели нынешние «Проблемы музыкальной науки». И они способны проложить блистательный путь в будущее.

Действительно, всего десять лет, а кажется, что уже невозможно представить себе панораму отечественного искусствознания без того, что мы из года в год находим на страницах этого издания. Не будет преувеличением утверждать, что будучи общероссийским, журнал всё более обретает статус международного. И не только ввиду существования в нём соответствующего раздела на английском языке – большого по объёму и многообразного по содержанию. Достаточно перечислить хотя бы два-три выпуска, чтобы убедиться во всеохватной географии авторских имён и в столь же всеохватной амплитуде обсуждаемой проблематики. И наконец – неизменно высокий уровень публикаций. Конечно же, это заслуга бессменного редакторского коллектива и прежде всего – главного редактора. Вот уж кто воистину стоит на страже изначально установленного ценза неукоснительной взыскательности и безупречной научности. Именно благодаря этим качествам «Проблемы музыкальной науки» смогли войти в содержание изданий, находящихся под эгидой Scopus'a. Но подлинный рейтинг журнала-юбилера определяется тем, что он – в наших сердцах. А посему – многая ему лет!

А. И. Демченко
доктор искусствоведения, профессор

Вспоминаю свои пожелания «Проблемам музыкальной науки» десятилетней давности, опубликованные в его первом номере: стать новыми глазами музыковедения, своего рода опытным полем для апробации новых идей учёных – маститых и становящихся, противостоять половодью низкопробной научной макулатуры. Сегодня с радостью отмечаю, что эти пожелания и реализованы, и стократно превышены. Журнал до предела расширил географию, не только представив на своих страницах научные школы практически всех регионов страны, но и целенаправленно интегрировав их в научное сообщество мира. Он постоянно укрепляет двусторонние связи российской и зарубежной науки, демонстрирует колоссальные достижения отечественного музыковедения и содействует тем самым приобщению к ним учёных и музыкантов других стран. Достижение сугубо казалось бы тактических целей обретает, как видно, стратегический статус, работая на будущее. И будущее это становится не призрачным. Оно предсказуемо, поскольку коренится как в прошлом, так и в сегодняшнем дне. Учитывая восходящую динамику развития, желаю журналу и в дальнейшем идти по установившейся траектории, то есть, говоря словами В. Кандинского, – вперёд и вверх! А его создателям и делателям – здоровья, осуществления задумок и новых творческих взлётов! С надеждой на сотрудничество,

Е. Б. Трембовельский
доктор искусствоведения, профессор



А. И. ДЕМЧЕНКО

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

ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

Первый из «шестидесятников» К 85-летию Родиона Щедрина

Родион Щедрин был первым в ряду так называемых «шестидесятников», которые выдвинулись на ведущие позиции советского искусства в 1960-е годы. Его вхождение в круг крупных мастеров началось в середине 1950-х (Первый фортепианный концерт, балет «Конёк-Горбунок»), и уже тогда в его творчестве вызревали зёрна того, что впоследствии широко развернётся в плоскости усложнённо-драматической образности (Первая симфония, опера «Не только любовь»). В начале 1960-х утверждение новых принципов звукового мышления в немалой степени было связано с обращением к техникам авангарда второй волны (пик авангардных устремлений приходится на Третий фортепианный концерт). При этом самое главное состояло в том, что коренным образом изменился интонационный контур музыки Щедрина, и господствующей идеей стал дух раскрепощения, о чём свидетельствовали произведения публицистической направленности (Вторая симфония, «Поэтория», оратория «Ленин в сердце народном», опера «Мёртвые души»). Раскрывая мир личности, композитор более всего акцентировал интеллектуальное начало (фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги»), которому нередко сопутствовал ярко выраженный артистизм (балет «Кармен-сюита»). Многое в творчестве Щедрина смыкалось с урбанистической стихией, сказавшись широким внедрением рационально-конструктивных элементов и мощной энергетикой (начиная с Первой фортепианной сонаты). Повышенная интенсивность жизненного пульса нашла преломление и в эмоционально-психологической сфере, что привело к сильнейшему драматизму мировосприятия, достигнув своего апогея в балете «Анна Каренина». Впоследствии трагический тонус ослабевает (балеты «Чайка» и «Дама с собачкой»), и с конца 1980-х годов композитор отходит от крайностей авангарда, тяготея к прояснению и просветлению образного строя.

Ключевые слова: советские композиторы-шестидесятники, Родион Щедрин, эволюция творчества и стилистика сочинений Щедрина.

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

The First of the Composers of the 1960s Towards the 85th Birthday of Rodion Shchedrin

Rodion Shchedrin was the first among the so-called “composers of the 1960s” who made their marks in the leading positions of the Soviet art of the 1960s. His entry into the circle of the significant masters began in the mid-1950s (Piano Concerto No.1, the ballet “Konyok-Gorbunok”) and already at that time his music witnessed the maturation of the seeds of what shall subsequently unfold broadly on the plane of complexly-dramatic imagery (the First Symphony, the opera “Not Only Love”). In the early 1960s the assertion of new principles of sonar thinking was significantly connected with the turn to the techniques of the avant-garde of the second wave (the peak of the composer’s avant-garde aspirations coincides with the Third Piano Concerto). At that, the most import thing was in that the intonational contour of Shchedrin’s music changed radically, and its predominant idea became the spirit of emancipation, which was testified by compositions of a publicistic direction (the Second Symphony, the “Poetoria,” the oratorio “Lenin in the People’s Heart,” the opera “Dead Souls”). When disclosing the world of the personality, the composer accentuated most strongly the intellectual element (the piano cycle “24 Preludes and Fugues,” which was frequently accompanied by the vividly expressed artistry (the ballet “Carmen-Suite”). Much in Shchedrin’s musical output interlocked with the urbanistic element, as demonstrated by a broad implementation of rational-constructive elements and powerful energies (beginning with the First Piano Sonata). The heightened intensity of the living pulse also found its reflection in

the emotional-psychological sphere, which led to a most powerful dramaticism of world-perception, having achieved its culmination in the ballet “Anna Karenina.” Subsequently, the tragic tone ebbed (in the ballets “The Seagulls” and “The Lady with a Dog”), and since the late 1980s the composer continues to depart from the extremities of the avant-garde, aspiring towards a clarification and enlightenment of his imagery structure.

Keywords: Soviet composers from the 1960s, Rodion Shchedrin, evolution of the creativity and the style of the compositions of Shchedrin.

Нередко в наследии крупного мастера для нас особенно притягательно время его становления, время первых прорывов «к себе» – чаще всего именно тогда закладывается архетип индивидуального стиля и «генотип» художественной концепции, что драгоценно и само по себе, а вместе с тем может определять константы неповторимо-самобытного в авторе «до дней последних дней».

Сказанное в полной мере относится и к Родиону Константиновичу Щедрину: сделанное им в первые десятилетия самостоятельного пути так или иначе сказывается в его творчестве до сих пор. Он был первым в ряду так называемых «шестидесятников» недавно ушедшего века, то есть тех, кто выдвинулись на ведущие позиции отечественного искусства в 1960-е годы и сделали решающий вклад в его развитие на витке второй половины XX столетия. Был первым – это означает, что долгое время он являлся во многих отношениях лидером среди композиторов своего поколения и раньше других заявил о себе.

Припомним некоторые факты. Весной 1954 года в качестве дипломной работы на окончание Московской консерватории Родион Щедрин сыграл свой Первый фортепианный концерт. Сочинение это вызвало самый живой интерес, и время подтвердило его жизнеспособность, а для самого композитора сразу же проставило по крайней мере три по-разному важных акцента: яркая национальная характерность, обращение к частушке, интерес к фортепиано и жанру фортепианного концерта. Действительно, к нынешним дням композитор является автором пяти фортепианных концертов, пауза в создании которых возникла лишь в 1980-е годы (1954, 1966, 1973, 1991, 1999). «Изменил» роялю он только в 1990-е, написав концерты для трубы (1993), виолончели (1994), скрипки и альты (оба 1997).

Как известно, консерваторию Щедрин оканчивал по двум отделениям: композиция (класс Ю. А. Шапорина) и фортепиано (класс Я. В. Флиэра). Как пианист он выступал впоследствии

только с исполнением собственной музыки. Играл её он великолепно, создавая подлинные эталоны трактовки своих произведений. Будем откровенны: это далеко не всегда можно сказать о композиторах-пианистах, и мы зачастую предпочитаем слушать в «чужой», неавторской интерпретации музыку не только Прокофьева и Шостаковича, но даже такого выдающегося исполнителя, каким был Рахманинов. Стоит ещё добавить один штрих: не раз случалось, что пианисты считали некоторые сочинения Щедрина технически неисполнимыми, а он доказывал обратное – доказывал безупречным, блистательным их исполнением на концертной эстраде и в студиях звукозаписи.

Следующая крупная работа молодого автора – балет «Конёк-Горбунок», завершённый в 1956 году, и это опять-таки стало важной вехой. Не только потому, что написанная им музыкальная сказка оказалась настоящей творческой удачей, и балет вот уже более полувека с успехом идёт в ряде театров, в том числе на сцене Большого театра, где со временем были поставлены практически все театральные произведения композитора. Не менее важно другое: в первом же своём *нестуденческом* опусе Щедрин обратился к жанру, которому суждено было занять в его творчестве определяющее место, поскольку именно в балете он достиг наиболее значительных художественных результатов – с вершиной в «Анне Карениной». И вряд ли будет преувеличением подобная оценка сделанного им в данной области: мировой балет второй половины XX века – это прежде всего балеты Щедрина.

Само собой разумеется, что его балетные партитуры – отнюдь не просто музыка для хореографии. Как правило, они представляют собой масштабные художественные концепции. И то, что именно в лоне данного жанра у композитора нередко возникали наиболее яркие и глубинные творческие идеи, также не случайно: со временем стало ясно, что, в свою очередь, пластика и обобщённая зримость балетной образности



являлись для его воображения сильнейшим стимулом, инициируя соответствующие музыкальные импульсы.

Примечателен первый балет ещё одним: он посвящён Майе Плисецкой – балерине и женщине, с которой раз и навсегда оказалась связанной его жизненная и творческая судьба. Плисецкая не только станцевала все центральные женские партии в его балетах, но и была хореографом-постановщиком ряда из них. И, конечно же, нетрудно предположить, сколь многое в балетных замыслах композитора рождалось в ходе совместных с нею обсуждений и размышлений.

На материале музыки «Конька-Горбунка» Щедрин сделал несколько фортепианных миниатюр («Старшие братья и Иван», «Девичий хоровод» и др.), и они открыли собой целую серию пьес, которые сразу же и широко вошли в репертуар пианистов. Вошли по достоинству: это вещи яркие, сочные, самобытные, их отличает виртуозный блеск и красочность инструментальной палитры. И надо признать, что в подобном роде лучшее композитор создал как раз на данном этапе творчества. Есть в ранних фортепианных миниатюрах и характерно переданный национальный колорит – прежде всего русский. С этой точки зрения достаточно вслушаться в пьесу «Тройка» (1959), где многое задано уже самим заголовком. Но в каком преломлении предстаёт этот традиционно русский мотив! Здесь мы сталкиваемся с той примечательной особенностью почерка Щедрина, которая порождает особую «стереофоничность» образа, его смысловую многозначность. В этой пьесе упругий синкопированный ритм специфически русской иррегулярной метрики на 5/8 передаёт настроение бесшабашного веселья, подчёркнутого пестротой ярмарочных тонов, и одновременно своей «сбивчивой» пульсацией вносит подтекст, намекающий на езду по ухабистому нашему бездорожью.

Что ещё есть в «Тройке» и что сразу же выделило Щедрина, так это чувство юмора. То чувство, которое нечасто встречается в музыкальном искусстве и которым в избытке оказался наделён молодой композитор. Юмор очевиден в уже называвшихся первых крупных его сочинениях: это и озорство быстрых частей Первого концерта (в финале оно на грани риска), а «Конёк-Горбунок» – настоящий балет-буфф или *потешные* сцены, если воспользоваться подзаголовком «Петрушки» Стравинского

(кстати, Щедрин здесь вслед за Стравинским воспроизводит черты музыкального скоморошества). Что касается ранних фортепианных пьес, то предметом «специального внимания» юмор становится в «Юмореске» (1957), где явственно прослушивается такая характерная для манеры Щедрина черта, как парадоксальность художественного мышления. В данном случае – в дерзком, но удивительно органичном сопряжении грубовато-шаржированного и тонкого, изысканно-ироничного.

Наряду с подобными ощущениями света, радости, озорства, гармоничности, в творчестве композитора тех лет вызревали зёрна того, что впоследствии широко развернётся в усложнённой и драматической образности. Её признаки обострялись по мере приближения к 1960-м годам, получив наиболее масштабное выражение в Первой симфонии и опере «Не только любовь». В этих произведениях по-разному раскрывалась ситуация перелома времён – имеется в виду тот перелом, который происходил в движении от первой половины XX века (то были в основном 1930–1950-е годы) к его второй половине (свой отсчёт в отечественном искусстве она в полной мере начала в 1960-е годы).

Родион Щедрин родился в 1932 году и, следовательно, начальный отрезок траектории его жизненного пути охватил почти всю протяжённость первого из этих исторических периодов, а сам он в той или иной степени унаследовал социальный и эстетический опыт того времени. Однако внутренне, всем своим существом он тяготел к следующему художественному этапу, где ему, как и всему его поколению, как раз и предстояло проявить себя в качестве лидирующего и определяющего. И естественно, что в раннем творчестве композитора, которое пришлось в основном на вторую половину 1950-х, это выразилось в своеобразном стилистическом балансировании между прошлым и будущим. Что касается прошлого, то оно наиболее осязаемо напоминало о себе через достаточно широкий спектр ассоциаций с музыкой позднего Римско-Корсакова и Рахманинова, раннего Стравинского и Прокофьева в соединении с элементами звукописи, идущей от импрессионистов.

На грани перехода, то есть на рубеже 1950–1960-х годов, ситуация приобретала драматический характер. И можно понять корни этого драматизма: напряжённое психологическое состояние накануне больших перемен,

вызревающих внутри жизненного уклада уходящей сталинской эпохи, стремление вырваться из уже стесняющих оков прежнего к горизонтам нового. Этому по сути и посвящена Первая симфония (1958) с её страстной патетикой мятежных порывов (исходный замысел был связан с подвигом Александра Матросова), с её мучительно-тоскливыми раздумьями и лихорадочным возбуждением жизненного поиска. Вариации финала, вроде бы ведущие через цепь картин несколько идиллически-патриархально-наклонения к гимническому воспеванию незыблемых устоев народного бытия, неожиданно прерываются в коде возвращением основного мотива I части: повествование повисает на вопросе, истаивая в глухом сумраке, на пороге неведомого.

В опере «Не только любовь», которая хронологически уже перешагивала в новое десятилетие (1961), этот балансирующий характер передан через расслоение общего, массового (русская деревня тех лет) и индивидуального, воплощённого прежде всего в образе Варвары. Народно-массовое начало по духу своему оставалось по преимуществу в рамках былых этических измерений, хотя подавал его композитор очень своеобразно. Своеобразие это во многом определялось самым широким использованием жанра частушки. Настолько широким, что произведение сразу же стали именовать оперой-частушкой.

К тому времени тема *Родион Щедрин и частушка* стала уже, что называется, притчей во языцех. Фольклорный жанр, который прежде только изредка, в качестве «случайного гостя» проникал в сферу академического искусства, стал для композитора поистине золотой жилой, которую он «вычерпал» едва ли не до самого дна. Как никто другой, Щедрин в обилии и во всевозможных ракурсах вводил его в свои ранние сочинения. Где только и в каком только обличье ни встретишь частушку в его творчестве тех лет: как мягкий распев и как искромётную скороговорку или чисто инструментальный наигрыш, как нежный лиризм девичьих «страданий» и грубоватую «подковыристость» мужских припевок, как «забористый» вульгаризм («Семёновна» в финале Первого фортепианного концерта) и величавую лироэпiku (финал Первой симфонии).

С простодушно-здоровой атмосферой народной жизни в опере сопоставлен сложный, противоречивый внутренний мир Варвары. По сюжету её драма состоит в том, что после мучительных

колебаний она отвергает для себя возможность любви, жертвуя собой для общего благополучия (отсюда название – «*Не только любовь*»). Однако подлинная драма в ином: по складу натуры Варвара далека от своего непосредственного окружения, её дух томится чем-то иным, и это иное настроено на ту психологическую «тональность», которая станет типичной для 1960-х годов.

Вот характерный штрих. У Варвары тоже есть *частушка*, но какая! Трактовка народно-жанрового прототипа здесь уже всецело находится в русле зарождавшегося тогда самобытнейшего течения отечественной музыки, получившего впоследствии наименование *новая фольклорная волна*. И здесь со всей очевидностью предстаёт свойственная психологизму 1960-х годов амбивалентность образа: внешне – разгульный пляс-трепак, внутренне – горькая драма одиночества. Драма, наполненная невероятным, предельным напряжением, способным в любое мгновение обернуться катастрофой души.

После оперы «Не только любовь» композитор окончательно преодолевает всё традиционное, то есть то, что шло от стиля и эстетических установок предыдущего периода. Утверждение новых принципов звукового мышления в немалой степени было связано с обращением к техникам авангарда второй волны (пик авангардных устремлений приходится на Третий концерт, 1973), которые тогда ещё только входили в обиход отечественного искусства. Но самое главное состояло в том, что коренным образом изменился интонационный контур музыки Щедрина. А в отношении её «этоса» наиболее примечательное заключалось в полном *раскрепощении*.

Этот дух раскрепощения с особой наглядностью ощутим в сфере образности, которая так выделяла раннего Щедрина и состояла в соединении национально-характерного и юмористического, нередко «настоянных» на частушечной основе. Квинтэссенцией линии, её кульминацией и завершением стал концерт для оркестра «Озорные частушки». Абсолютная свобода в трактовке фольклорного жанра нацелена здесь на изобретательнейшее остроумие, постоянно переходящее в «занозистое» пересмешничество. Всё это выступает вкупе с необыкновенно ярким живописанием, до терпкости сочным и дерзким в своей красочности.

Упомянув «Озорные частушки», стоит заметить, что именно к этому времени Щедрин сложился в крупнейшего мастера современного

оркестрового письма, причём прежде всего в формах концертующего стиля. Вот почему вовсе не случайно он обнаружил устойчивый интерес к жанру концерта для оркестра. К нынешнему дню их пять (по любопытному совпадению – то же число, что и у столь значимых для него фортепианных концертов): «Озорные частушки» (1963), «Звоны» (1968), «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (1983), «Хороводы» (1989), «Четыре русские песни» (1997). «Предыктом» к ним и их эмбрионом можно считать II часть Первой симфонии, где находим непрерывное чередование оркестровых групп и отдельных инструментов и где каждый из них (включая тубу) получает солидный фрагмент. А в качестве «постыкта» можно рассматривать Третью симфонию (*Symphonie concertante* «Лица русских сказок», 2000).

Щедрин добивается в подобных композициях подчас просто феерической виртуозности, предоставляя оркестру в целом, его отдельным группам и солистам массу возможностей показать себя во всём блеске. Осуществляя «режиссуру» этих артистических состязаний, он всемерно расцвечивает инструментальную палитру. Скажем, в «Звонах» в соответствии с программным замыслом композитор вводит в оркестр колокола трубчатые и натуральные, большой набор треугольников, тарелки и античные тарелочки, оркестровые и так называемые пастушки колокольчики, там-там и челесту.

Те же приёмы оркестрового концертирования с соответствующей склонностью к дифференциации и индивидуализации инструментального письма во множестве встречаем и за пределами данного жанра. В частности Щедрин охотно выделяет в своих партитурах разнообразнейшие сольные функции. К примеру, в балете «Чайка» в этом качестве выступают флейта-пикколо, флейта и альтовая флейта, гобой и английский рожок, кларнет, фагот, валторна, труба и две арфы. В опере «Мёртвые души» подобные приёмы определялись целями портретной характеристики, о чём сам композитор писал так: «Манилову сопутствует флейта, Коробочке – фагот, Ноздрёву – валторна, Плюшкину – гобой, Собакевичу – два контрабаса» (цит. по: [8]).

О полной раскрепощённости творческого духа 1960-х годов свидетельствовали и произведения публицистической направленности, где композитор неизменно предлагал совершенно неординарные художественные решения

и где лик современного социума каждый раз представал в тех или иных уникальных ракурсах – имеются в виду Вторая симфония (1965), «Поэтория» (1968) и оратория «Ленин в сердце народном» (1969).

К ним по заострённости видения социальной ситуации примыкает и опера «Мёртвые души» (1976). Заострённость эта оказалась подчеркнутой и ввиду той коренной метаморфозы, которую претерпел в те годы образный мир музыки Щедрина: от юмора к сатире, от жанрово-характеристической подачи народного начала к его драматической трактовке. Намеченная в предыдущей опере драматургия расслоения приобретает здесь законченное выражение и воспринимается как монтаж двух параллельно существующих пластов жизни, которые, будучи абсолютно чужеродными, практически не пересекаются друг с другом. Губернское общество (так сказать, «образованный класс») композитор вслед за Гоголем подаёт в плане сугубого развенчания, самым широким образом используя всевозможные градации гротеска. Аппелируя к *академическим ресурсам* оперного вокала (в том числе к виртуозным сторонам *bel canto*), Щедрин утрирует и пародирует их, как бы выворачивая наизнанку, и тем самым выворачивает наизнанку своих персонажей, добиваясь посредством подобной трансформации эффекта высмеивания и окарикатуривания.

Народная жизнь, которая у писателя, на первый взгляд, почти неприметна и намечена только отдельными штрихами, композитором развёрнута в полновесный образный пласт. Более того, ему придано едва ли не определяющее значение – произведение открывается и завершается обобщённой картиной «*Расей*». И теперь вместо прежней цветистости красок и юмористического наклона мы сталкиваемся с углублённо-драматизированным ощущением бедственного её состояния (в этом, конечно же, чувствуется проекция на современность). Сумрачно и безнадежно повествуется о «лапотной», горемычной стране, обречённой на скудость и тоскливую беспросветность доцивилизованного существования. Рисуя *эту* Россию, Щедрин обращается к *народному пению* в его натуральном виде – и по словесной лексике, и по интонационному фонду, и по манере исполнения. Столь небывалое для академического искусства новшество подготавливалось им задолго – достаточно напомнить включение «персонального» тембра Людмилы

Зыкиной в партитуры «Поэтории» и оратории «Ленин в сердце народном».

Вступив с начала 1960-х годов в основную фазу своего творчества, композитор пошёл по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности, что соответственно сопровождалось сгущением красок и тонов в обрисовке всего и вся. А это, в свою очередь, означало, что художественный процесс приобретал явно *романтическую направленность*. И надо признать: Родион Щедрин был в числе самых ярких представителей романтического движения второй половины XX века. Заметим, сознательную приверженность данному движению композитор с полной отчётливостью обозначил, создав по избранным страницам своего «главного» балета концертную композицию под названием «Романтическая музыка “Анна Каренина”».

Как известно, средоточием романтического искусства является мир личности. В её современном контуре композитор более всего акцентировал интеллектуальное начало, и ему удалось дать в музыке на редкость сильный и убедительный портрет интеллектуала тех лет – интеллектуала с его сложным и многомерным внутренним миром, своеобычием внешнего облика и поведения, с его непредсказуемостью и подчас пикантной изощрённостью жизненных проявлений. Всё это превосходно «озвучено», например, в фортепианном цикле «24 прелюдии и фуги» (1964–1970), где нестандартности изображённой личности отвечает совершенно неожиданная трактовка полифонии. Памятью аналогичный знаменитый цикл Д. Шостаковича (1951), всё-таки следует признать: только что названным опусом именно Щедрин открыл «шлюз» полифонической музыке второй половины XX столетия с её качественно новыми очертаниями. И он сделал в этом направлении, пожалуй, больший вклад, чем кто-либо другой. Так, почти сразу после первого цикла композитор выпустил «Полифоническую тетрадь» (1972) – серию из 25 пьес с массой контрапунктических кунштюков и шарад. Присоединим к сказанному тот факт, что медленные части многих крупных его сочинений – пассакальи, и эти сгустки медитативности всегда основаны у него на сложном полифоническом развитии.

Общеизвестны бахианские пристрастия Щедрина. Как-то Д. Д. Шостакович задал ему вопрос: «Если бы вы попали на необитаемый остров и вам было бы позволено взять всего

одно музыкальное произведение, что бы вы взяли?» Щедрин, не задумываясь, ответил: «Искусство фуги». С именем и традицией Баха у него впоследствии оказалось связано несколько сочинений, в том числе «Музыкальное приношение» – гигантская композиция, где от великого предшественника воспринято не только название, но и несколько хоральных реминисценций, а также воспарение в выси абстрагирующей мысли и главенствующая роль органа (кстати, подготавливая премьеру, композитор в совершенстве овладел игрой на этом инструменте).

Интеллектуализму музыки Щедрина нередко сопутствовал ярко выраженный *романтический артистизм*. Это проявлялось в блистательном композиторском мастерстве, в подчёркнуто эстетизированной подаче художественного материала, красоте отделки музыкальной ткани, общей изысканности и элегантности звучания. Иногда артистизм приобретал некую самоценную значимость. Образцом подобного рода можно считать балет «Кармен-сюита» (1967), где Щедрин выступил в конгениальном партнёрстве с Бизе, осуществив коренное преобразование хрестоматийно известных мелодий на современный лад. Сделано это настолько органично и впечатляюще, что исключаются какие-либо возможности для упреков в насилии над исходным тематизмом.

Помимо драматургической перекомпоновки, его модернизация ведётся главным образом по линии в высшей степени оригинальных трансформаций тембра и ритма. Возродив на новом уровне искусство транскрипции, композитор не раз «вторгался» с той же целью и в собственную театральную музыку (кроме упомянутой композиции по «Анне Карениной», это переработки материала оперы «Не только любовь» и балета «Чайка»).

Интеллектуализм той поры зачастую смыкался с урбанистической стихией, бурное развёртывание которой в 1960-е годы проходило под знаком НТР (научно-технической революции – так стали именовать очередной виток повышенной активности «индустриальной эры»). Эта стихия затронула музыку Щедрина самым непосредственным образом, сказавшись широким внедрением рационально-конструктивных элементов и запечатлением мощной энергетики соответствующего типа. С точки зрения отмеченных параметров настоящим взрывом стала Первая фортепианная соната (1962), которая как раз и ознаменовала окончательное вхождение



Щедрина в «координаты» второй половины XX столетия. В её I части происходит стремительное перерождение шедшего от раннего творчества ярмарочно-смехового начала в жёсткую урбанистику, а после погружения в глубины сознания (медленная часть) следует финал с его «огнедышащей», поистине вулканической магмой энергии, с его пафосом самосжигания в яростно клочущей жажде действия.

Урбанизированный мир современного романтика – это нередко мир парадоксов. В музыке Щедрина столь специфический ракурс отчётливее всего находил себя в «совмещении несовместимого» – действительно несовместимого или по крайней мере того, что на первый взгляд кажется таковым. Если взять для примера финал Второго концерта, то обнаружим парадоксальные перебросы от деловитой сосредоточенности (она акцентирована «внехудожественными» формулами пианистических экзерсисов Ганона, преобразованных в урбанистическую моторику) к гедонии легковесного досуга (на основе джазовой импровизации).

Подобная свобода неожиданных переключений и предельно резких контрастов вызвала к жизни особого рода прелюдийную драматургию. Она представляет собой сцепление фрагментов разной величины и разного смыслового наполнения, монтаж звуковых блоков-кадров, которые сам композитор неоднократно определял как прелюдии (Вторая симфония с её подзаголовком «25 прелюдий для оркестра» или прелюдии, перемежаемые несколькими интерлюдиями, из которых состоит балет «Чайка»). Всё это живо напоминает кинохронику, спонтанно воссоздающую многообразный поток событий и впечатлений.

Александр Блок определял романтизм как «стремление жить удесятерённой жизнью». Само собой разумеется, что подобная сверхинтенсивность жизненного пульса нашла преломление у Щедрина не только в плане резких драматургических переключений, не только в бурной энергетике действенных проявлений, но и в плоскости эмоционально-психологических переживаний. Помноженная на отмечавшееся выше сгущение и обострение всего и вся, эта сверхинтенсивность повела к сильнейшему драматизму и даже трагизму мировосприятия. Максимального напряжения данная ситуация достигала в самой больной для романтического сознания проблеме – проблеме взаимоотноше-

ний личности и её окружения, особенно в варианте их противостояния. Композитор прикасался к ней многократно, в том числе в жанре инструментального концерта, где уже само по себе сопоставление *solo u tutti* становится благодатной почвой для разграничения индивидуального и общего.

Свой апогей разработка этой проблематики прошла в «Анне Карениной» (1971), где она приобрела обострённо трагический накал. И совсем не случайно, обсуждая концепцию балета, сразу же заговорили о «двух музыках». Музыка *внешняя* – это окружение Анны, светское общество, обрисованное как бесстрастно-холодное, в тонах изысканного аристократизма, порой громогласно-помпезное в своих церемониалах (и тогда явственно слышатся отголоски фанфаронской бравуры советских времён). Музыка *внутренняя* – это сама Анна, показанная в основном в ипостасях напряжённейшего психологизма и невероятно сконденсированной, обжигающей, буквально режущей экспрессии (в её выражении Щедрин достиг такого предела, что в обозримом будущем трудно представить себе нечто превышающее по силе и оголённости трагического чувства). Не довольствуясь самой по себе поляризованностью этих «двух музык», композитор предельно заостряет конфликт посредством их совмещения в одновременном звучании, добиваясь эффекта «скрежещущей» вертикали (разумеется, с использованием политональности).

Балет «Анна Каренина» продемонстрировал высшую художественную оснащённость его автора. Здесь и умение при инсценировании литературного первоисточника сосредоточиться на самом необходимом, строго сообразуясь с законами жанра. И поразительно корректное использование музыкальных цитат, призванных пометить историческое время действия. Здесь и совершенно самобытное художественное истолкование новейших «технологий». Как, допустим, использована сонорика для моделирования рефлексированных состояний путём погружения в звуковое «плывущее марево». Или как по-своему откликнулся композитор на опыт так называемой конкретной музыки, выказывая исключительную чуткость к флюидам звукошумовой атмосферы окружающего мира и феноменальную способность переплавить их в нотированную запись акустического инструментария. В «Анне Карениной» последняя из этих звуковых

натурализаций вырастает в символический образ локомотива жизни, равнодушно проносащегося мимо раздавленной индивидуальной судьбы.

Завершая обзор первых десятилетий творчества Родиона Щедрина, в качестве *post factum* необходимо отметить следующее. После «Анны Карениной» и отчасти Третьего концерта трагический тонус заметно ослабевает. Его последние сильные прорывы наблюдаются в балете «Чайка» (1979), причём трагизм теперь замыкается на самой личности как самопричине своего внутреннего разлада, а среда оказывается только фоном, хотя и отвергаемым. В следующем балете («Дама с собачкой», 1985) нет уже ни трагизма, ни былой экспрессии; его герои пребывают в некоем «подвешенном» состоянии, равносильном жизненному прозябанию. Это своеобразно резонировало социальному тупику, в котором оказалась страна к середине 1980-х годов (то, что называли временем застоя, стагнации). И именно тогда, когда начался деятельный по-

иск выхода из этого тупика, композитор создаёт хоровой концерт «Запечатленный ангел» (1987), в котором настойчиво звучит призыв к духовному покаянию.

Живя в последнее время в Германии, Родион Константинович восполняет свою отдалённость от родной земли возрождением «русофильства», с которого когда-то начинал (из характерных названий инструментальных опусов 1990-х годов – «Хрустальные гусли», «Российские фотографии», «Вологодские свирели», «Балалайка» и т. д.). Но, конечно, самое главное состоит в его стремлении выявить свой вектор в доминирующем на данном этапе движении постмодерна: отходя от крайностей авангарда и вообще от какой-либо избыточности в искусстве, предпочитая урбанизированному существованию соприродное естество, тяготея к прояснению и просветлению образного строя, когда всё значимее становятся классические ориентиры стиля...

ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А. И. Балетная поэтика Родиона Щедрина // Родион Щедрин: материалы к творческой биографии / сост. Е. С. Власова. М., 2007. С. 372–394.
2. Демченко А. И. Освободительная эпопея в зеркале музыкального искусства России. Saarbrücken (Германия): Lambert Academic Publishing, 2017. 428 с.
3. Демченко А. И. Отнюдь не госзаказ! // Музыкант-классик. 2017. № 7–8. С. 10–12.
4. Демченко А. И. Полстолетия назад. Диалог личности и среды в отечественном искусстве 1960-х годов // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2017. С. 45–68.
5. Завьялов Е. Н., Жоссан Н. Ю. Концерт для оркестра № 4 «Хороводы» Родиона Щедрина // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Оренбург, 2014. Вып. 16. С. 234–250.
6. Комиссинский В. Г. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. М.: Советский композитор, 1978. 192 с.
7. Лихачёва И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1977. 208 с.
8. Матусевич А. П. Возрождение «Мёртвых душ» // OperaNews. 2012. 26 февраля.
9. Меликова Л. Б. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина // Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура / отв. ред. О. Б. Краснова. Саратов, 2012. С. 37–46.
10. Паисов Ю. А. Хор в творчестве Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1992. 240 с.
11. Прохорова И. А. Родион Щедрин. Начало пути. М.: Советский композитор, 1989. 72 с.
12. Сазонов А. А. Аспекты использования ударных инструментов в произведениях Р. Щедрина // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2012. С. 182–194.
13. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. 328 с.
14. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
15. Щедрин Р. К. Автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. 288 с.
16. Gerlach H. Zum Schaffen von Rodion Schtschedrin. Berlin: Press-Union, 1982. 242 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, профессор, доктор искусствоведения, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru


REFERENCES

1. Demchenko A. I. Baletnaya poetika Rodiona Shchedrina [The Poetics of the Ballet by Rodion Shchedrin]. *Rodion Shchedrin: materialy k tvorcheskoy biografii* [Rodion Shchedrin: Materials for a Creative Biography]. Ed. by E. S. Vlasova. Moscow, 2007, pp. 372–394.
2. Demchenko A. I. *Osvoboditel'naya epopeya v zerkale muzykal'nogo iskusstva Rossii* [The Emancipatory Epic in the Mirror of the Musical Art of Russia]. Saarbrücken (Germany): Lambert Academic Publishing, 2017. 428 p.
3. Demchenko A. I. Otnyud' ne goszakaz! [Not in the Least a State Commission!]. *Muzykant-klassik* [Musician Klassik]. 2017. No. 7–8, pp. 10–12.
4. Demchenko A. I. Polstoletiya nazad. Dialog lichnosti i sredy v otechestvennom iskusstve 1960-kh godov [Half a Century Ago. The Dialogue Between the Individual and the Environment in the Russian Art of the 1960s]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the Modern World: Scholarship, Pedagogy, Performance]. Tambov, 2017, pp. 45–68.
5. Zav'yalov E. N., Zhossan N. Yu. Kontsert dlya orkestra № 4 «Khorovody» Rodiona Shchedrina [Concerto for Orchestra No. 4 “Round Dances” by Rodion Shchedrin]. *Aktual'nye problemy kul'tury, iskusstva i khudozhestvennogo obrazovaniya* [Topical Problems of Culture, Art and Artistic Education]. Issue 16. Orenburg, 2014, pp. 234–250.
6. Komissinskiy V. G. *O dramaturgicheskikh printsipakh tvorchestva R. Shchedrina* [On the Dramaturgic Principles of the Music of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 192 p.
7. Likhachyova I. V. *Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina* [The Musical Theatre of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 208 p.
8. Matusевич A. P. Vozrozhdenie “Mertvykh dush” [The Revival of the “Dead Souls”]. *OperaNews*. 2012. February 26.
9. Melikova L. B. 24 prelyudii i fugi R. Shchedrina [24 Preludes and Fugues by Rodion Shchedrin]. *Aktual'nye problemy iskusstvoznaniya: muzyka – lichnost' – kul'tura* [Topical Problems of Art Studies: Music – Personality – Culture]. Saratov, 2012, pp. 37–46.
10. Paisov Yu. A. *Khor v tvorchestve Rodiona Shchedrina* [The Chorus in the Works of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1992. 240 p.
11. Prokhorova I. A. *Rodion Shchedrin. Nachalo puti* [Rodion Shchedrin. The Beginning of the Path]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 72 p.
12. Sazonov A. A. Aspekty ispol'zovaniya udarnykh instrumentov v proizvedeniyakh R. Shchedrina [Aspects of Use of Percussion Instruments in the Works by Rodion Shchedrin]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the Modern World: Scholarship, Pedagogy, Performance]. Tambov, 2012, pp. 182–194.
13. Tarakanov M. E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The Works of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 328 p.
14. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path along the Center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.
15. Shchedrin R. K. *Avtobiograficheskie zapisi* [Autobiographical Notes]. Moscow: AST, 2008. 288 p.
16. Gerlach H. *Zum Schaffen von Rodion Schtschedrin* [About the Musical Works of Rodion Shchedrin]. Berlin: Press-Union, 1982. 242 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



А. С. РЫЖИНСКИЙ*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9558-0252, loring@list.ru*

Вокальная тембрика в хоровых сочинениях Маурисио Кагеля 1958–1982 годов*

Статья посвящена хоровому творчеству Маурисио Кагеля 1958–1982 годов, представившему пример одного из самых радикальных явлений в хоровой музыке второй половины XX века. Основное внимание уделено рассмотрению вокальных техник, определивших хоровое письмо композитора. В статье изучается комплекс используемых вокальных манер (пение, *Sprechgesang*, декламация), регуляторы вокального звукоизвлечения (характер *vibrato*, показатели объёма фонационного выдоха); содержится характеристика основных артикуляционных приёмов: как традиционных для хоровой музыки XX века (пение с закрытым ртом, фальцет, шёпот), так и новаторских, впервые заявивших о себе в сочинениях Кагеля (пение со стиснутыми зубами, пение с закрытым ртом при одновременном произнесении текста, пение дрожащим голосом). Выделены вопросы работы Маурисио Кагеля с отдельными фонемами. В рамках анализа «Anagrama» изучается первый в западноевропейской музыке опыт применения *quasi*-серийных процедур к работе с вербальным рядом, обусловивший появление в партитуре знаков таблиц Международной фонетической ассоциации. Данное сочинение рассматривается как первый пример нового вокального жанра – фонемной композиции. Изучение сочинений, созданных композитором в течение первых двух десятилетий его жизни в Германии, позволяет сделать вывод о последовательном решении композитором определённой задачи – поиске нового хорового звучания, способного помочь хоровой музыке продолжить её развитие, вывести из состояния застоя, в котором, по мнению композитора, находилась современная ему хоровая культура.

Ключевые слова: Маурисио Кагель, Лючано Берно, Луиджи Ноно, хоровая музыка, послевоенный авангард, вокальная тембрика, фонемная композиция.

ALEXANDER S. RYZHINSKY*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9558-0252, loring@list.ru*

Vocal Timbral Patterns in Mauricio Kagel's Choral Compositions from 1958–1982

The article is devoted to the choral music of Mauricio Kagel from the years 1958–1982, presenting an example of one of the most radical phenomena in choral music of the second half of the 20th century. Most of the attention is focused on examination of the vocal techniques which determined the composer's choral writing. The article examines the complex of the utilized vocal techniques (singing, *Sprechgesang*, declamation), the regulators of vocal sound-production (the character of vibrato, the indicators of the scale of the phonatory exhalation); provides a characterization of the main articulatory techniques: both traditional ones for 20th century choral music (singing with closed mouth, falsetto, whisper), as well as innovative ones, which demonstrated themselves for the first time in Kagel's compositions (singing with clenched teeth, singing with closed mouth while simultaneously pronouncing the text in a trembling voice). The questions regarding Mauricio Kagel's work with separate phonemes are highlighted. As part of the analysis of the work "Anagrama" used the first attempt in Western European music of applying quasi-serial procedures to work with a verbal text, stipulating the appearance in the score of signs of tables of the International Phonetic Association. The present composition is examined as the first example of a new vocal genre – phonemic composition. Study of compositions written by the composer during the first two decades of his life in Germany makes it possible to come up with the conclusion about a consistent solution by the composer of a particular goal – the search for a new choral sound capable of enabling choral music to continue its development, to lead it away from a state of stagnation, in which, according to the composer, contemporary choral culture was existing.

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 16-04-50011.



The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 16-04-50011, supported by the Russian Fund for Fundamental Research (RFFI).

Keywords: Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono, choral music, post-war avant-garde, vocal timbral patterns, phonemic composition.

Маурисио Кагель (1931–2008) – одна из наиболее симптоматичных фигур для музыки второй половины XX столетия, отмеченной, по словам А. Доманна, «крайне запутанным сплетением разных течений и позиций, устойчивых и стихийных рефлексов на непредсказуемое продолжение истории музыки» [7, S. 14]. Активные поиски новых форм бытия современного музыкального искусства в сочинениях этого композитора позволяют рассматривать его творчество в одном ряду с искусством таких новаторов западноевропейской музыки прошлого века, как Карлхайнц Штокхаузен, Джон Кейдж, Пьер Булез, Янис Ксенакис, Дьёрдь Лигети. Глубокий интерес к музыкальной истории вместе с типично постмодернистским ироничным отношением к её «святыням» привёл к рождению знаковых работ Кагеля – «Ludvig van» (1970) и «Sankt-Bach-Passion» (1985), скандальные премьеры которых только катализировали и без того большой интерес к его творчеству.

Проблема хорового письма Кагеля, творчество которого представляет одно из самых радикальных направлений в хоровой музыке XX века, в то же время продолжает оставаться наименее изученной. Даже в сравнении с революционными открытиями в области хорового письма предшественников (Арнольда Шёнберга и Антона Веберна) и старших современников Кагеля (Бруно Мадерны, Луиджи Ноно, Лючано Берิโอ) его хоровые сочинения предлагают принципиально новый взгляд на исполнительские возможности хора, иные фактурные и тембровые решения хоровых сочинений.

В эволюции хорового письма Кагеля важнейшее место принадлежит первым двум его творческим десятилетиям в Германии, непосредственно предшествовавшим рождению самого известного хорового произведения композитора – «Sankt-Bach-Passion». Применённые в этом и в последующих сочинениях («Mitternachtsstück», «Fragende Ode», «Schwarzes Madrigal») вокальные техники были сформированы композитором в работах, созданных в период с 1958 по 1982 год. Именно на этих сочинениях будет сосредоточено наше внимание в настоящей статье с целью установ-

ления сформировавшегося в этих произведениях комплекса вокальных приёмов Кагеля, определивших облик поздних хоровых сочинений мастера и повлиявших на эволюцию европейской хоровой композиции последней трети XX века.

Примечательно, что, в отличие от Штокхаузена, Лигети, Мадерны, Ноно, Берิโอ, у Кагеля отсутствуют в наследии ранние хоровые сочинения, которые были бы достаточно традиционными по музыкальному языку¹. Его первый опус с участием хора – «Anagrama» (1958)² – произведение новаторское не только по общей композиционно-технической идее, но и по предложенным композитором оригинальным приёмам хорового письма.

«Anagrama», написанная за 10 лет до «Sinfonia» Лючано Берิโอ, впервые представила использованный впоследствии итальянским композитором пример применения *quasi*-серийных процедур к вербальному тексту³, что непосредственно отразилось и на специфике вокальной тембрики как в первом, так и во втором сочинениях. Именно здесь Кагель представил в приложении к партитуре знаки таблиц Международной фонетической ассоциации (International Phonetic Association), до этого не применявшиеся в вокальной музыке. Отталкиваясь от древне-латинского палиндрома «In girum imus nocte et consumimur igni» («Мы кружимся в ночи и сгораем в огне») в качестве предкомпозиционного ряда (своего рода вербальной серии), Кагель выводит новые слова, а также отдельные фонемы, представляющие немецкий, французский, итальянский и испанский языки. Укажем здесь лишь некоторые механизмы вербально-фонетического преобразования исходного ряда:

1. Перевод палиндрома (как целиком, так и отдельных частей) на другие языки.
2. Замена отдельных фонем палиндрома иными, имеющими сходное звучание (например: nocte – nokte, girum – djirum и т. д.).
3. Распадение словесного текста на слоги и отдельные фонемы, свободно комбинируемые друг с другом, а также «производство» новых фонем путём сочетания исходных (например, k+s [ks] = x).

В отношении последнего из представленных методов необходимо сказать о возможном влиянии на его формулировку кантаты Луиджи Ноно «Il canto sospeso» (1955/56), в которой произведено последовательное расщепление вербального текста на слоги и их «верное» [6, с. 25] распределение по голосам фактуры. Кроме того, в один год с «Anagrama» появились «Cori di Didone» Ноно – сочинение, в котором итальянский композитор начал активное оперирование отдельными фонемами. Однако ни в «Cori di Didone», ни тем более в «Il canto sospeso» Ноно не отказывался от сохранения исходной последовательности слогов и фонем, поскольку этого требовала общая для всех его хоровых сочинений установка: «Фонетический материал ... активно сотрудничает с музыкальной композицией на службе своей семантики» [3, с. 46].

Пожалуй, ближе всех к предложенному Кагелем методу свободного комбинирования ставших независимыми друг от друга вербальных частиц подошёл Карлхайнц Штокхаузен в своей электронной композиции «Gesang der Jünglinge» (1956). Данное сочинение с характерным для него свободным комбинированием слогов и фонем, выведенных из записи мелодии с фрагментом текста из Книги пророка Даниила в исполнении мальчика-певчего Йозефа Прочки, во многом определило направление поисков Маурисио Кагеля, тесно общавшегося со Штокхаузеном в первые годы своего приезда в Германию. Как и Штокхаузен, Кагель изучал филологические дисциплины и был увлечён идеей создания в своих композициях многоуровневых семантических полей, воплощаемых в том числе и полиязычными ресурсами. В этом отношении творчество Кагеля чрезвычайно характерно именно для музыки второй половины XX века, когда важным для композитора являлось не только включение в композицию нескольких языков (подобные случаи уже наблюдались в музыке первой половины XX века – в творчестве Стравинского и Шёнберга, например), но и активное взаимодействие между ними, инициирующее даже своеобразные «лингво-модуляции», столь характерные для «Анаграммы» (на это намекает и название пьесы). Привлечение новых языков, в свою очередь, непосредственно повлияло и на тембровую сторону сочинения, определяя характер фонации, её оформление, специфику артикуляции.

Возможно, именно идея языкового превращения исходного

текста обусловила и столь характерный для хорового творчества Кагеля интерес к абстрактным манипуляциям отдельными фонемами, не привязанными к конкретному вербальному ряду. Фонемы, по сути, явились для композитора точным регулятором тембровой стороны фонации, аналога которым в нотной записи не имелось. Отталкиваясь от идей Штокхаузена, разработавшего таблицы фонем – от белого шума до синусных тонов – для организации уже упоминавшейся выше электронной композиции «Gesang der Jünglinge», Кагель первым стал оперировать свободными фонемами в «живом» звучании, создавая вокальные композиции в диапазоне от неразличимых по высоте шумов до традиционного вокального письма, опирающегося на гласные звуки.

В «Anagrama» и «Hallelujah» (1967) заметно стремление композитора не только систематизировать имеющиеся вокальные техники, но и предложить новые. В предисловии к «Hallelujah» Кагель представляет дифференциацию нотной записи обычной вокальной манеры (*Singen*), речевого пения (*Sprechgesang*) и ритмизованной речи (*Sprechen*). Уже в этом перечислении привлекает внимание новаторство композитора, настаивающего на различии в вокальном сочинении речевого пения и речи. Если мы обратим внимание на эволюцию *Sprechgesang* в хоровых сочинениях Шёнберга, то увидим, что со временем интонационно детализированное речевое пение в «Die glückliche Hand» (1909–1913) и «Pierrot lunaire» (1912) сменяет интонационно очень сдержанная, даже несколько монотонная версия *Sprechgesang* в «De profundis» (1950) и «Moderner Psalm» (1950–1951), соответствующая в «Anagrama» скорее речевой партии, но не *Sprechgesang*. Примечательно, что дифференцируя нотную запись этих двух манер (речевого пения и речи), Кагель использует два типа нотации *Sprechgesang* Шёнберга: ранний (использованный в «Die glückliche Hand» и «Pierrot lunaire») – для *Sprechgesang* (примеры № 1 а, б) и поздний (характерный для записи *Sprechgesang* в опере «Moses und Aron») – для речевых партий (примеры № 2 а, б).

Пример № 1 а

А. Шёнберг.

«Die glückliche Hand». Картина 1

[Mäßig, aber sehr heftig]

du weißt, teufel ja, Kannst du nicht endlich (Du) - he findest! Du weißt, es ist im mer wieder das Glei - che. Muß.

1) пение со стиснутыми зубами (*mit zusammengebissenen Zähnen*) – приём, позволяющий добиться специфического призвука, обусловленного резонированием челюстей вокалиста;

2) пение с улыбающимся ртом (*mit lächelndem Munde*), противопоставленное обычному пению, – приём, позволяющий получить дополнительный объём вокального звучания за счёт напряжения определённых лицевых мышц;

3) интонирование текста закрытым ртом, производящее эффект глухого, невнятного бормотания;

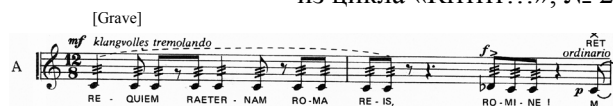
4) включение в вокальные партии таких немзыкальных элементов, как смех, кашель и даже чавканье, щёлканье языком;

5) громкий выдох/вдох;

6) свист.

Даже в сравнении с самыми известными сочинениями коллег Кагеля, созданными в 1960-е годы, видно, насколько разнообразна палитра вокальных приёмов в «Anagrama». Конечно, смех, кашель, свист, шёпот мы обнаружим и в «Passaggio» (1961–1962) Берлио, «Aventures» (1962) Лигети, равно как и использование вокального и речевого интонирования, но целый ряд приёмов так и остались в 1960–1970-е годы типичными именно для партитур Кагеля. Среди них мы встречаем и приём, который у композитора имеет различные обозначения, но при этом весьма сходную исполнительскую реализацию. В «Anagrama» неоднократно встречается ремарка *mit zittriger Stimme* (дрожанием голосом). Аналогами этого приёма в «Hallelujah» (1967) становятся: а) быстрая репетиция звука (*schnelle Tonwiederholung*), б) тремоло (*tremolo*). Качественное различие между ними состояло в увеличении числа репетиций звука в единицу времени во втором случае. В сочинениях, созданных с 1971 по 1982 год, Кагель продолжает пользоваться как первым, так и вторым обозначением, при этом чаще применяя второе (*tremolo*). К примеру, пьеса «Requiem» – одно из наиболее известных хоровых сочинений, входящих в макроцикл «Rrrrrr...» (1982), – основана на преимущественном использовании подобного *tremolo* (пример № 4).

Пример № 4 М. Кагель. Семь хоровых пьес из цикла «Rrrrrr...», № 2



По своему звучанию данный приём аналогичен раннебарочной технике репетиций, получившей обозначение *nota ribattuta*. Обращение к этой вокальной технике встречается в работах Лючано Берлио рубежа 1950–1960-х годов. О применении *nota ribattuta* в «Epifanie» (1961) пишет, в частности, Л. В. Кириллина, указывая в качестве источника этого приёма сочинения Клаудио Монтеверди: «Помимо таких известных авангардных средств вокального письма, как *Sprechgesang*, широкие скачки и «флейтовые» фиоритуры, Берлио возрождает здесь старинный приём *nota ribattuta*, почерпнутый у итальянских авторов XVII века, в частности Монтеверди...» [2, с. 88].

Возрождение в сочинениях Кагеля и Берлио приёма *nota ribattuta*, отвергнутого на рубеже XVII–XVIII веков по эстетическим соображениям, свидетельствует о том, что внимание композиторов, создающих вокальные сочинения во второй половине XX века, обращено к использованию самых разнообразных технических ресурсов, в том числе связанных с созданием в сочинениях нарочито некрасивого звучания. В «Anagrama» и «Hallelujah» Кагель широко использует гортанное (*guttural*), назальное (*nasal*) пение. Объёмные фрагменты партитуры «*Vox humana?*» (1979) основаны на противопоставлении обычного (*ordinario*) и «неприятного» (*unschön/ugly*) пения. Для воплощения эффектов уродливого, даже шокирующего слушателей звучания композитор прибегает к использованию пения в крайних участках регистров, а также крика⁵ («Anagrama», «*Vox humana?*»). Возможно, расширение вокальных технических приёмов при помощи подобных средств явилось во многом аналогичным экспериментам Шёнберга, предложившего публике в 1912–1913 годах приём *Sprechgesang* как важнейший выразительный компонент одних из самых известных своих *экспрессионистских* сочинений – «*Pierrot lunaire*» и «*Die glückliche Hand*»⁶. Кроме того, свою роль могла сыграть и заявленная в сочинениях Ксенакиса 1960-х годов («*Oresteia*» и «*Medea Senecae*») идея воплощения в хоровых номерах откровенно непрофессионального звучания⁷.

В «Anagrama», «Hallelujah» Кагель не только систематизирует манеры исполнения, вводит новые технические приёмы, но и активно смешивает их. В партитурах многократно встречаются случаи вокализации *molto vibrato* закрытым ртом, использование полуоткрытого рта



(*quasi bocca aperta*) при перманентной смене интенсивности *vibrato*, исполнение вокального тремоло вместе с глissандо и даже сочетание свиста с интонированием вербального текста.

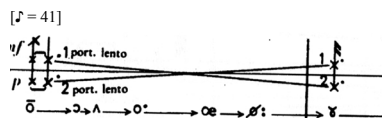
В «Anagrama», пожалуй, впервые столь отчётливо заявлена мысль об определяющем влиянии фонетики вербального ряда на тембровое решение вокальной композиции⁸. Кагель здесь, не ограничиваясь лишь созданием полиязычного вербального ряда, рассматривает фонетику в качестве важнейшей тембровой детерминанты, рождая, по сути, новый жанр вокальной композиции – фонемную композицию (*phoneme composition*⁹). Технические приёмы, использованные в «Anagrama», в 1960 годы получили продолжение в вокальной музыке Лигети («Aventures», «Nouvelles aventures»), Берно (Секвенция № 3, «Sinfonia»), Штокхаузена («Carité», «Stimmung»), Ксенакиса («Nuits»). Среди них:

- 1) континуальные трансформации звучности посредством чередования гласных при непрерывной вокализации;
- 2) использование шумовых (эксплозивных, фрикативных) согласных для получения различных сонористических эффектов;
- 3) вокализация с использованием сонорных согласных (<m>, <l>, <n>);
- 4) создание эффекта тремоло посредством использования при вокализации вибранты <r>.

Рассмотрим каждый из этих приёмов подробнее. Пение без словесного текста с использованием одних гласных существует в вокальном искусстве давно, определяя облик одного из самых известных вокальных жанров – вокализа. Однако для Кагеля, начиная с «Anagrama», важно посредством оперирования гласными звуками в вокальных партиях не только уйти от содержательной конкретности вербального ряда, но, прежде всего, получить дополнительные возможности для непрерывной тембровой трансформации хоровой звучности, обусловленной сменой гласных различного подъёма (например, переднего открытого [a], переднего закрытого [i], заднего закрытого [u]). Кагель использует данный приём в трёх основных вариантах: 1) медленный (почти незаметный) переход от одной гласной к другой (пример № 5), 2) умеренно быстрое чередование (пример № 6), 3) очень быстрое чередование с созданием отчётливой мелкой пульсации вокальной звучности (обратим внимание, последний вариант был использован в начальных тактах «Sinfonia» Берно – см. примеры № 7 а, б).

Пример № 5

М. Кагель. «Anagrama».
Anagrama II



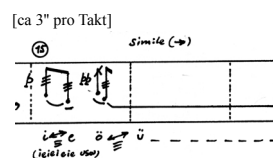
Пример № 6

М. Кагель. «Hallelujah»
Gesangsolo: Soprano 2



Пример № 7 а

М. Кагель. Staats theater. Debüt
Solo Soprano 2



Шумовые согласные звуки до Кагеля в вокальной музыке не применялись отдельно от гласных звуков по причине отсутствия различимой высоты тона при их интонировании. Однако именно эта акустическая особенность шумовых согласных привлекает внимание композитора, стремящегося к расширению технических ресурсов вокальной музыки для воплощения ярких тембровых контрастов в своих сочинениях. Кагель может как группировать однородные согласные (только эксплозивные или только фрикативные), так и смешивать их. Обращает на себя внимание тот факт, что композитор даже при кратком исполнении шумовой согласной предписывает при её интонировании конкретную гласную, которая должна иметься в виду исполнителем, поскольку согласные, прежде всего, определяют характер атаки, в то время как гласные – характер фонации, зависящей от определённого подъёма гласного звука. Особое внимание композитора привлекают фрикативные согласные ([s], [ʃ], [f]), которые могут благодаря работе лицевых мышц создать иллюзию изменения высоты воспроизводимого шумового тона (пример № 8). Позже этот приём станет одним из наиболее используемых в сочинениях Х. Холлигера, в особенности в его знаменитом цикле «Die Jahreszeiten» (1975–1979). Примечательно, что уже в «Hallelujah» Кагель продемонстрировал

Намеренное противопоставление композитором своих хоровых сочинений подобной реакционной музыкальной идеологии подтверждает и вывод А. Уильямса в отношении музыки Кагеля и Кейджа: «Кейдж и Кагель помогли освобождению классической музыки от того, что философ Альбрехт Веллмер¹⁰ назвал “идеологическим гетто ложного величия, глубины и духовности”» [15, p. 196].

При той доле свободы, которую допускает композитор в отношении звуковысотной и временной (в ряде случаев) организации своих хоровых сочинений 1957–1982 годов, именно тембрика становится важнейшей составляющей композиции, в максимальной степени предустановленной Кагелем. Стремясь преодолеть представление о хоре как о вокальном монолите, отличающемся постоянством тембрового оформления, композитор приходит к созданию явления, удачно названного Д. Шнебелем «денатурированным пением» (*denaturiertem Sang*) [13, S. 19], то есть пением, намеренно избавленным от натуральных (изначально присущих ему) свойств.

Используя в процессе вокальной денатурации введение новых вокальных техник, ресурсы фонемой композиции и даже элементы *body percussion*¹¹, Кагель не отказывается и от классических приёмов пения, используемых в качестве одной из возможных составляющих современной вокальной композиции. Таким образом, Кагель в своих композициях 1957–1982 гг. выводит вокал далеко за пределы его привычной утилитарной функции носителя слова, превращая голос в поливалентное музыкальное явление, способное стать основой сочинений, не уступающих по тембровой дифференцированности инструментальным композициям. Развитие хоровой композиции в последней трети XX века, приведшее к созданию таких шедевров, как «Die Jahreszeiten» Холлигера, «Sinfonia» и «Canticum novvissimi testamenti» Берио, «Serment Orkos» Ксенакиса, только подтвердило жизнеспособность предложенных Кагелем технических приёмов, не только способствующих преодолению кризиса в развитии хоровой композиции, но и сделавших её одним из самых востребованных жанров новейшей музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например, Магнификат Берио, «Chöre für Doris» Штокхаузена, Реквием Мадерны, «Tre epittaffi per Federico Garsia Lorca» Луиджи Ноно, обработки венгерских народных песен Лигети.

² В настоящее время исследователи выражают сомнение в существовании хоровой пьесы Кагеля «Palimpsestos», указанной в качестве первой хоровой работы в различных энциклопедических словарях, в том числе и в The New Grove Dictionary. Приведём выдержку из работы, посвященной аргентинскому периоду жизни композитора: «Герхард Р. Кох понимал *Palimpsestos* как символическое [для Кагеля. – А. Р.] двумерное лабиринтное мышление, как произведение. *Palimpsestos* в этом смысле мог пониматься как программный заголовок каталога сочинений, существование одноимённой композиции следует подвергнуть сомнению» [11, p. 250].

³ Влияние принципов серийной техники на различные стороны музыкальной композиции, в том числе и на работу композитора с вербальным рядом, является одной из характерных тенденций музыкального искусства 1950-х годов, когда, по словам Е. Г. Окуновой, «сериализм <...> абсолютизировал принцип ряда, распространив его на иные, помимо звуковысотности, параметры» [4, с. 95].

⁴ В «Vox humana?» (1979) данный род интонирования вводится в партитуру ремаркой «whispered singing voice».

⁵ Крик как очень экспрессивный вокальный приём впоследствии использовался не только в сочинениях представителей западноевропейского авангарда, но и в музыке отечественных композиторов. В статье «Хор в сочинениях Р. Щедрина по Н. Лескову (“Запечатленный ангел” и “Очарованный странник”))» А. М. Иванов пишет об особом эффекте, используемом Р. К. Щедриным в литургии «Запечатленный ангел»: «...хористы должны издать “максимально возможный высокий звук: пение-крик”, подготовленный восходящим *glissando*» [1, с. 104].

⁶ Современный британский исследователь А. Уиттел напрямую связывает структурные и фактурные преобразования традиционных жанров в творчестве Арнольда Шёнберга с задачами воплощения экспрессионистских образов: «Среди самых влиятельных преобразований Арнольда Шёнберга в сфере традиционных жанров выделяется преобразование оперы в монодраму и цикла песни для певца и фортепиано в коллекцию полупетых [*Sprehgesang*. – А. Р.] мелодрам для голоса и инструментально-го квинтета. Все же основа этих очень различных



структур и текстур – обобщённое изображение с их помощью очень чувствительного человека в опасности, под угрозой» [16, p. 12].

⁷ Е. В. Ферапонтова отмечает эту особенность сочинений Ксенакиса в своей работе: «Он [Ксенакис. – А. Р.] почти всегда рекомендует исполнять его сочинения «простыми» голосами, без вибрато, иногда специально указывает, что хор должен быть непрофессиональным. Все приёмы звукоизвлечения словно направлены им на отрицание академической традиции» [5, с. 17].

⁸ Междисциплинарное исследование А. Захаракиса, М. Пастиадиса и Дж. Рейс свидетельствует в пользу того факта, что неразличимость семантиче-

ской стороны речевого высказывания (при восприятии речи на незнакомом языке) усиливает чувствительность к его тембровому своеобразию, и наоборот, «восприятие тембровой стороны языка почти не затронуту при коммуникации на родном языке» [17, p. 394].

⁹ Данное выражение встречается в работе К. Флороса [8, p. 96].

¹⁰ Альбрехт Веллмер – современный немецкий философ, являющийся автором работ по эстетике модерна и постмодерна.

¹¹ *Body percussion* – использование частей тела вокалиста (рук, ног) для создания ритмического аккомпанемента пению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов А. М. Хор в сочинениях Р. Щедрина по Н. Лескову («Запечатленный ангел» и «Очарованный странник») // Проблемы музыкальной науки, 2013. № 1 (12). С. 103–107.
2. Кириллина Л. В. Лючано Берио // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. М., 1995. С. 74–109.
3. Ноно Л. Текст – Музыка – Пение // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 145. С. 36–50.
4. Окунева Е. Г. Ритмические структуры в сериальной музыке: к вопросу о типологии и семантике // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 95–102. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.095-102.
5. Ферапонтова Е. В. Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 24 с.
6. Чистякова М. Ю. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 256 с.
7. Domann A. Die Entdeckung des Pluralismus: Problemhorizonte in musikästhetischen Debatten seit 1950 // Neue Zeitschrift für Musik. 2013. Volume 174. No. 6, S. 14–19.
8. Floros K. György Ligeti: beyond Avant-garde and Postmodernism / Trans. by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2014. 252 p.
9. Kagel M. Dialoge. Monologe. Köln: DuMont Buchverlag, 2001. 324 S.
10. Kagel M. Komponieren in der Postmoderne // Kagel M. Worte über Musik. München: R. Riper GmbH&Co, 1991, S. 99–105.
11. Richter-Ibáñez C. Mauricio Kagel's Buenos Aires (1946–1957). Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. 342 p.
12. Sanio S. Im Labyrinth rationaler Verzweigungen: zu einigen kompositorischen Entscheidungen in der Musik seit 1960 // Neue Zeitschrift für Musik. 2013. Volume 174. No. 5, S. 30–33.
13. Schnebel D. Mauricio Kagel. Music, Theater, Film. Köln: Verlag M. DuMont, 1970. 338 S.
14. Strimple N. Choral Music in the Twentieth Century. New Jersey, 2005. 389 p.
15. Williams A. Post-War Modernism: Exclusions and Expansions // Journal of the Royal Musical Association. 2014. Volume 139. Issue 1, pp.193–197.
16. Whittal A. Britten and Lutosławski: Taming the 20th Century Avant-garde // The Musical Times. 2013. Volume 154. No. 1923, pp. 3–19.
17. Zacharakis A., Pasiadis K., Reiss J. D. An Interlanguage Unification of Musial Timbre: Bridging Semantic, Perceptual, and Acoustic Dimensions // Music Perception. 2015. Volume. 32. Issue 4, pp. 394–412.

Об авторе:

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, проректор по стратегическому развитию профессионального музыкального образования, профессор кафедры хорового дирижирования, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-9558-0252**, loring@list.ru

REFERENCES

1. Ivanov A. M. Khor v sochineniyakh R. Shchedrina po N. Leskovu («Zapechatlennyy angel» i «Ocharovanny strannik») [The Chorus in Rodion Shchedrin's Compositions based on Nikolai Leskov's Novels ("The Sealed Angel" and "The Enchanted Wanderer")]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013. No. 1 (12), pp. 103–107.
2. Kirillina L. V. Lyuchano Berio [Luciano Berio]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty* [XX century. Music from Outside Russia. Sketches and Documents]. Moscow, 1995, pp. 74–109.
3. Nono L. Tekst – Muzyka – Penie [Text – Music – Singing]. *Slovo kompozitora (po materialam vtoroy poloviny XX veka). Sbornik trudov* [The Composer's Word (Based on the Materials of the Second Half of the 20th Century). Collection of Works]. Volume 145. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 1999, pp. 36–50.
4. Okuneva E. G. Ritmicheskie struktury v serial'noy muzyke: k voprosu o tipologii i semantike [Rhythmic Structures in Serial Music: Concerning the Question of Typology and Systematization]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1 (18), pp. 95–102. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.095-102.
5. Ferapontova E. V. *Vokal'naya muzyka Yannisa Ksenakisa kak fenomen ego kompozitorskogo tvorchestva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Vocal Music of Iannis Xenakis as a Phenomenon of his Compositional Creativity: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 24 p.
6. Chistyakova M. Yu. *Luidzhi Nono: issledovanie kompozitsionnykh printsipov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Luigi Nono: Research of Compositional Principles: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2000. 256 p.
7. Domann A. Die Entdeckung des Pluralismus: Problemhorizonte in musikästhetischen Debatten seit 1950 [Discovery of Pluralism: Problem Horizons in Debates on Musical Aesthetics since 1950]. *Neue Zeitschrift für Musik* [New Music Journal]. 2013. Volume 174. No. 6, S. 14–19.
8. Floros K. *György Ligeti: beyond Avant-garde and Postmodernism*. Trans. by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2014. 252 p.
9. Kagel M. *Dialoge. Monologe* [Dialogues. Monologues]. Cologne: DuMont Buchverlag, 2001. 324 S.
10. Kagel M. Komponieren in der Postmoderne [Composing in the Postmodern Era]. Kagel M. *Worte über Musik* [Words about Music]. Munich: R. Riper GmbH&Co, 1991, S. 99–105.
11. Richter-Ibáñez C. *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957)*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. 342 p.
12. Sanio S. Im Labyrinth rationaler Verzweigungen: zu einigen kompositorischen Entscheidungen in der Musik seit 1960 [In the Labyrinth of Rational Ramifications: Concerning some Compositional Decisions in Music since 1960]. *Neue Zeitschrift für Musik* [New Music Journal]. 2013. Volume 174. No. 5, S. 30–33.
13. Schnebel D. *Mauricio Kagel. Music, Theater, Film*. Cologne: Verlag M. DuMont, 1970. 338 p.
14. Strimple N. *Choral Music in the Twentieth Century*. New Jersey, 2005. 389 p.
15. Williams A. Post-War Modernism: Exclusions and Expansions. *Journal of the Royal Musical Association*. 2014. Volume 139. Issue 1, pp. 193–197.
16. Whittall A. Britten and Lutoslawski: Taming the 20th Century Avant-garde. *The Musical Times*. 2013. Volume 154. No. 1923, pp. 3–19.
17. Zacharakis A., Pasiadis K., Reiss J. D. An Interlanguage Unification of Musial Timbre: Bridging Semantic, Perceptual, and Acoustic Dimensions. *Music Perception*. 2015. Volume. 32. Issue 4, pp. 394–412.

About the author:

Aleksander S. Ryzhinskiy, Dr. Sci. (Arts), Pro-rector for Strategic Development of Professional Music Education, Professor at the Choral Conducting Department, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-9558-0252**, loring@list.ru





Теория музыки

Е. Г. ОКУНЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

Фриц Хайнрих Кляйн и идея сериализма

Сериализм – метод композиции, в котором организация различных музыкальных параметров осуществляется на основе принципа ряда. Хотя новый тип структурирования музыкального пространства получил распространение в музыке после Второй мировой войны, сама идея сериализма возникла фактически на заре двенадцатитоновой системы, с зарождением серийной концепции как таковой. Статья посвящена австрийскому композитору Фрицу Хайнриху Кляйну, стоявшему у истоков серийной музыки. В 1921 году он создал фортепианную пьесу «Машина» оп. 1, предвосхитив двенадцатитоновые открытия Арнольда Шёнберга, а также направления художественных и технических поисков более позднего времени. Автором статьи данное сочинение рассматривается в контексте идеи сериализма. «Машина» представляет интересный опыт организации высотного, ритмического и гармонического параметров на основе единого серийного принципа, трактуемого Кляйном в традиционных понятийных категориях (тема, аккорд, гамма и т. п.). Композитор открыто декларировал прекомпозиционный материал, перечислив основные его составляющие в предисловии пьесы.

Основными открытиями Кляйна стали 12-ударная ритмическая тема, «аккорд-пирамида», «материнский аккорд» и образованный на его основе всеинтервальный 12-тоновый ряд. Автор статьи характеризует данный материал, указывает на особенности его реализации в «Машине» и проводит параллели между экспериментами Кляйна и композиторов послевоенного времени (Мессиана, Бэббита, Ноно).

Ключевые слова: Фриц Хайнрих Кляйн, серийная музыка, сериализм, высотный ряд, всеинтервальный ряд, ритмический ряд.

EKATERINA G. OKUNEVA

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

Fritz Heinrich Klein and the Idea of Integral Serialism

Integral serialism is a method of composition that organizes different musical parameters on the basis of the principle of a series. Although the new type of structuring of musical space was influential in the music written after World War II, the idea itself of integral serialism arose during the advent of the twelve-tone system, with the creation of the serial concept as such. The article is devoted to the Austrian composer Fritz Heinrich Klein who was one of the originators of serial music. In 1921 he composed a piano piece “Die Maschine” opus 1, in which he anticipated the twelve-tone discoveries of Arnold Schoenberg, as well as the trends of artistic and technical discoveries of subsequent times. The author of the article considers this composition in the context of the idea of integral serialism. “Die Maschine” presents an intriguing attempt of organization of pitch, rhythmic and harmonic parameters based on a single serial principle, which Klein treats in the traditional conceptual categories (musical theme, chord, scale, etc.). The author draws attention to the fact that the composer openly demonstrated the pre-compositional material by enumerating his main components in the preface of the piece.

The chief discoveries of Klein were the twelve-point rhythmic theme, the “pyramid chord”, the “mother chord” and the all-interval twelve-tone row formed on its foundation. The author of the article presents characterization of this material, indicates at features of its realization in “Die Machine” and draws parallels between the experiments of Klein and the composers of the post-war period (Messiaen, Babbitt, Nono).

Keywords: Fritz Heinrich Klein, twelve-tone music, integral serialism, pitch row, all-interval twelve-tone row, rhythmic structure.

В этом году исполнилось 125 лет со дня рождения одного из пионеров серийной музыки, австрийского композитора, писателя и художника Фрица Хайнриха Кляйна¹. Дата, впрочем, вряд ли осталась замеченной в большом музыкальном мире. Ни официальных торжеств, ни научных симпозиумов, ни специальных концертов, насколько известно, по этому поводу не проводилось. Как при жизни, так и после смерти музыкант остаётся в тени более крупных фигур и событий.

Фриц Хайнрих Кляйн ныне известен (правда, даже в профессиональной среде скорее узкому кругу специалистов) благодаря созданному в 1921 году четырёхручному фортепианному произведению «Die Maschine» («Машина» ор. 1). Оно явилось одним из первых в истории музыки серийных опусов², а также в определённом смысле предвосхитило идею сериализма. Историческое значение этого сочинения в полной мере было осознано лишь во второй половине XX века. Так, в ночной музыкальной программе «Неизвестные истоки 12-тоновой музыки», транслировавшейся 4 октября 1962 года радиостанцией WDR, Герберт Аймерт во всеуслышание заявил: «Кляйн кажется мне несравненно более важным свидетелем раннего состояния техники, чем Хауэр: среди первых додекафонистов он тот, кто целился дальше всего, а именно вплоть до связи различных пластов и “параметров”...» (цит. по: [9, S. 292]). В настоящей статье упомянутое сочинение рассматривается в ракурсе именно сериального опыта. В приложении предлагается перевод на русский язык статьи Кляйна «Граница полутонного мира», опубликованной впервые в журнале «Musik» в 1925 году. Спустя более чем 90 лет русскоязычный читатель сможет составить представление о музыкальной теории композитора на основе его собственных слов.

«Машина» изначально задумывалась для камерного оркестра в составе 12 инструментов и осмысливалась её автором как попытка освободиться от влияния своего учителя Шёнберга «через “щегольство” всеми умозрительными музыкальными конструкциями» [4, с. 31]. Партитура сочинения была отклонена венским «Обществом частных музыкальных исполнений», отказавшимся комментировать своё решение. В том же году Кляйн создал новую версию пьесы – для фортепиано в четыре руки. Она была опубликована в 1923 году

под псевдонимом Heautontimorumenus (лат. – самомучитель) сразу двумя издательствами – венским «Carl Haslinger qdm. Tobias» и берлинским «Schlesinger'sche Musikhandlung (Robert Lienau)». Любопытно, что сочинение также получило первую премию на конкурсе композиторов, возглавляемом А. Шёнбергом. Однако ни это обстоятельство, ни успешное исполнение «Машины» в Нью-Йорке в 1924 году не способствовали композиторской славе Кляйна и признанию его музыкальных достижений. Фактически до конца жизни он страдал от непонимания и мучительной безвестности³.

«Машина»⁴ имела подзаголовок «Eine extonale Selbstsatire» («Внетональная сатира на самого себя»). В верхней части титульного листа также размещалась фраза: «Diesen Grenzstein – meiner Zeit» («Эта граница – граница моего времени»). Обе надписи свидетельствовали о том, что Кляйн, с одной стороны, придавал своему сочинению и содержащимся в нём новациям значение некоего поворотного пункта в истории музыки, а с другой – в определённом смысле отрицал их перспективность (так как новые музыкальные идеи представлялись в обличительной форме сатиры), во всяком случае, для собственного творчества⁵.

Композитор снабдил пьесу кратким предисловием.

«Это произведение содержит:

1. Двенадцатиударную “ритмическую тему”.
2. “Тему-модель” из 12 различных тонов.
3. “Интервальную тему” из 12 различных интервалов.
4. “Нейтральную гамму”, построенную из чередующихся малых и больших секунд.
5. “Комбинационную тему”, образованную из 2-й, 3-й и 4-й тем.
6. Самый большой музыкальный аккорд: полученный от “аккорда-пирамиды” (12 упорядоченных по величине интервалов) “материнский аккорд”, состоящий из 12 различных тонов и одновременно 12 различных интервалов.
7. “Зеркальное отражение” и “регистровое положение” темы, а также её “систему симметрии”.
8. Математическую и контрапунктическую разработку идей пунктов 1–7» [из Предисловия к партитуре].

Очевидно, что подобный комментарий не только был новаторским по сути, но и намного опередил своё время. В схожей, хотя и более



развёрнутой форме Оливье Мессиан в 1949 году предположит объяснение одному из самых знаменитых своих опусов – фортепианному этюду «Лад длительностей и интенсивностей». Перечисляя основные композиционные составляющие сочинения, Кляйн, по существу, акцентирует внимание на *прекомпозиционном материале* – категории, которая определит музыкально-теоретический дискурс лишь в 1950–1960-е годы.

Весь материал в «Машине» различным образом сочетается и комбинируется. Композиция разбивается на пять неравнозначных по масштабам разделов: *Marschtempo 4/4*, *Gemächliches Tanztempo 3/4*, *Sehr langsame 3/2*, *Lebhafter Zweischritt 2/4*, *Marschtempo 4/4*. Как справедливо отмечает исследователь Д. Хидлем, архитекtonика целого оказывается достаточно рыхлой, тематическое развитие отсутствует. Композиция имеет этюдный характер⁶.

Сам двенадцатитоновый метод Кляйна, исходя из комментария, имеет сугубо тематический характер. Композитор оперирует привычными музыкальными терминами «Thema» (тема), «Skala» (гамма), «Akkord» (аккорд), «Durchführung» (разработка). Несмотря на это, композиционно-технические приёмы, которые он использует, превосходят основные принципы серийной техники. Так, 12-тоновая «тема-модель» (пример № 1 а) идентична по своей функции серийному ряду. В ходе произведения она неоднократно меняет ритмическое оформление и характер (примеры № 1 b, c), появляется в горизонтально-линейной, вертикально-гармонической и комбинированной форме (примеры № 2 а, b), транспонируется от других высот, проводится в инверсии, ракоходе и ракоходной инверсии (пример № 3). Композитор также прибегает к двух-, трёх- и четырёхколейному изложению тем-рядов (пример № 1 с), применяет высотные палиндромы, технику «моста» (в примере № 3 общий тон между Ic1s и R1c обведён в круг) и даже так называемую «двухсерийную интерполяцию»⁷ (пример № 4).

Пример № 1 Ф. Кляйн. «Машина»
а) 12-тоновая тема-модель (т. 5–6, фортепиано I)



б) 12-тоновая тема-модель в транспозиции и новом ритмическом оформлении (т. 41–42, фортепиано I)

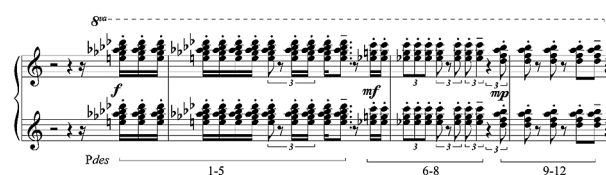


с) 12-тоновая тема-модель в транспозициях и новом ритмическом оформлении (т. 28)



Пример № 2 Ф. Кляйн. «Машина»

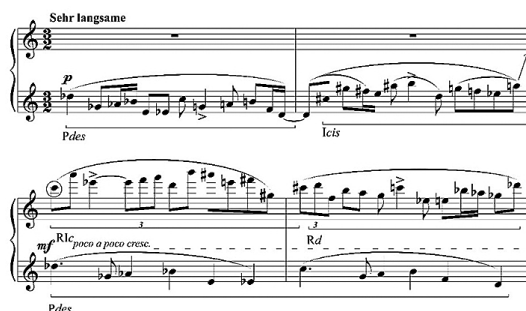
а) 12-тоновая тема-модель в вертикально-гармонической форме (т. 35–38, фортепиано I)



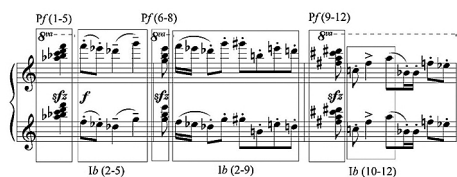
б) 12-тоновая тема-модель в комбинированной форме (т. 129–130, фортепиано I)



Пример № 3 Ф. Кляйн. «Машина»
12-тоновая тема-модель в четырех серийных формах (т. 189–192, фортепиано I)



Пример № 4 Ф. Кляйн. «Машина»
Двухсерийная интерполяция (т. 258–260,
фортепиано I)



Как уже отмечалось, в «Машине» Кляйн превосходит идеи многопараметровой композиции, открывшей путь к сериализму. Выделение 12-ударной ритмической темы, 12-тоновой темы, 12-интервальной темы и «материнского аккорда» свидетельствует о поисках связи между различными параметрами, о попытках найти единый унифицирующий принцип для организации музыкального целого. Безусловно, об ортодоксальном применении техники при этом речь ещё не идёт.

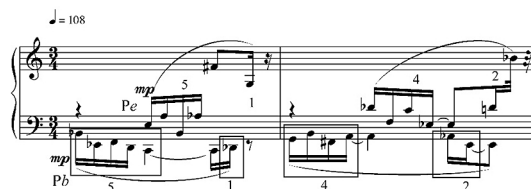
Так, автономизация ритмической сферы не представляет в композиции перманентный процесс, но проявляется спорадически. Кроме того, Кляйн в своих поисках нередко отталкивается от уже известных прецедентов. Например, при изложении 12-тоновой темы-модели композитор прибегает к своеобразно трактованной технике изоритмии. Ритмическая формула темы содержит 11 единиц вместо 12 (пример № 1 а). Остатное повторение приводит к тому, что начало 12-тоновой темы-модели последовательно сдвигается на одну ритмическую единицу вперёд, а возобновляемая ритмическая структура всякий раз соединяется с новой высотой⁸. Что касается 12-ударной ритмической темы, которая открывает всё сочинение (пример № 5 а), то она функционирует в пьесе так же, как определённая ритмическая модель. Опыт Кляйна здесь превосходит ритмические эксперименты М. Бэббита и некоторых других композиторов, которые пытались структурировать ритм в тесной связи с атакой звука. Например, 12-ударную тему можно представить как числовую модель в духе первой из Трёх композиций для фортепиано Бэббита, а именно: 7 1 4. Как и в сочинении американского композитора (см. пример № 5 б), у Кляйна группы звуков обособлены остановками и паузами. Конечно, здесь ещё не используется перестановка чисел с целью создать инверсионные и ракоходные структуры, но 12-ударная тема подвергается иным преобразованиям, свя-

занным с непропорциональным увеличением (см., например, т. 69–77) либо сокращением количества единиц (заключительные такты), что в свою очередь напомнит о будущих экспериментах Мессиана.

Пример № 5 а Ф. Кляйн. «Машина».
12-ударная ритмическая тема



Пример № 5 б М. Бэббит. Три композиции для фортепиано. № 1 (т. 1–2)



Стоит упомянуть также, что процесс временного развёртывания в сериальной технике обуславливается не только отношениями длительностей (хотя практика рядов длительностей – широко распространённое явление в сериализме), но и исчисляется количеством звучащих нот. И в этом отношении 12-ударная тема могла бы дать импульс к формированию идеи рядов ритмических фигур⁹.

С двенадцатью различными длительностями в «Машине» Кляйн не работал. Но о том, что он, возможно, стоял на пороге открытий и в этой области, косвенно свидетельствуют строки из письма к Бергу: «Я глубоко задумался и понял, что нет больше смысла исполнять сегодня “Машину”. Да ладно ещё в год её появления, в 1921. Тогда осознанное использование двенадцати звуков было чем-то новым, актуальным. Но сегодня? То, что тогда должно было быть пророческой сатирой (по поводу того, что музыка развивается по пути двенадцатитонового конструктивизма и материализуется), определилось сегодня осуществлением и меня самого больше не интересует (тем более, что я в то время тоже сочинял методом двенадцати интервалов и двенадцати тонов, а сейчас останавливаюсь у следующей возможности сочинения: двенадцатью звуками и двенадцатью ритмическими единицами). Как бы заносчиво это всё ни звучало, это

правда, и я могу это доказать. Но это уже моя трагедия – незамеченным и непризнанным всё более отчаиваться... [курсив мой. – Е. О.]» (цит. по: [4, с. 27]).

Сегодня трудно сказать, удалось ли ему осуществить свои идеи. К сожалению, многие свои 12-тоновые сочинения (среди них «Фантазия на двенадцатизвучие», посвящённая Бергу) Кляйн уничтожил.

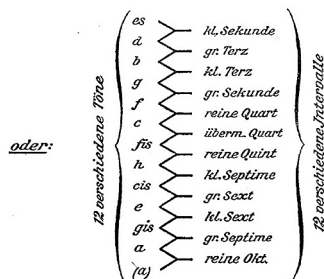
Одним из главных открытий композитора стал так называемый «материнский аккорд», а по существу – первый в истории серийной музыки всеинтервальный симметричный ряд. Идея упорядочить не только 12 звуков, но и 12 интервалов соответствует духу сериализма с его многомерным принципом серийности.

«Материнский аккорд» представляет собой всеинтервальное 12-тоновое созвучие, которое, согласно Кляйну, объединяет в себе все допустимые аккорды и определяет «границы возможностей аккордообразования» [8, S. 283]. Он выстраивается на звуке a_2 фортепиано и в широком расположении охватывает 6 с половиной октав. В статье «Граница полутонового мира» композитор представил данное созвучие следующим образом (пример № 6).

Пример № 6



«Материнский аккорд»



В этой же диспозиции аккорд появляется в «Машине» в т. 75–76.

Интервалы в данном созвучии располагаются симметрично относительно центральной оси, которую представляет тритон c - fis (пример № 7).

Пример № 7

Интервальная симметрия «материнского аккорда»



Согласно Кляйну, «материнский аккорд» не может быть подвергнут преобразованиям, принятым в традиционной гармонии (обращение,

смена расположения), но его можно перевернуть, поместив верхний тон в басу и построив от него в обратном направлении либо ту же последовательность звуков, либо ту же последовательность интервалов. В первом случае мы будем иметь дело с транспозицией, во втором – с регистровой интервальной инверсией.

Развёртывание звуков «материнского аккорда» по горизонтали образует всеинтервальный ряд, вторая половина которого является ракоходом первой. Звуки этого ряда (1-й и 12-й, 2-й и 11-й, 3-й и 10-й и т. д.) также находятся в симметричных тритоновых отношениях (пример № 8).

Пример № 8 «Материнский аккорд» в горизонтальной форме (всеинтервальный ряд)



Впоследствии данный ряд был использован Бергом в Двух песнях на слова Теодора Шторма (1925), Камерном концерте (1925), Лирической сюите (1926).

В «Машине» Кляйна рассматриваемый всеинтервальный ряд фигурирует лишь в вертикальной форме. В горизонтальном развёртывании композитор предлагает иную версию, имеющую «клинообразную» форму, которая производна от «всеинтервальной темы» сочинения (пример № 9).

Пример № 9

«Клинообразный» всеинтервальный ряд в «Машине»



Здесь все интервалы располагаются в порядке увеличения или уменьшения (в случае ракоходного движения). Сам ряд оказывается палиндромным. Интервальная симметрия аналогична «материнскому аккорду» (то есть обращения интервалов соотносятся друг с другом в обеих половинах ряда).

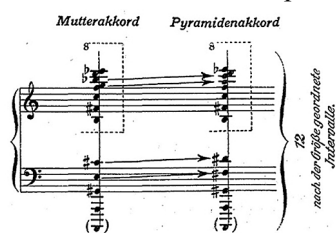
Аймерт указывал, что данный ряд Кляйн использовал затем в своих Вариациях ор. 14.

Со своей стороны отметим, что серия подобной конструкции впоследствии станет излюбленной у итальянского композитора Луиджи Ноно и составит основу многих его сериальных сочинений, в том числе таких известных, как «Incontri» (1955), «Il canto sospeso» (1956), «Varianti» (1957). Тот же ряд, но данный в инверсии, Мессиаан получит путём веерной пермутации хроматической гаммы и обозначит интерверсией I в четвёртом ритмическом этюде «Остров огня II».

Из «материнского аккорда» Кляйн образовал «аккорд-пирамиду» – 12-тоновое созвучие из 8 различных и 4 удвоенных звуков, содержащее все 12 интервалов, упорядоченных по величине по принципу пирамиды: от чистой октавы снизу до малой секунды сверху. Аккорд был получен путём смещения четырёх звуков «материнского аккорда», составлявших уменьшённый септаккорд *e-cis-g-b*, на целый тон вверх (пример № 10).

Пример № 10

Образование «аккорда-пирамиды»



В «Машине» аккорд-пирамида, как правило, предшествует «материнскому аккорду». Его горизонтальное осуществление соответствует «всеинтервальной теме» пьесы. Таким образом, всё пространство сочинения (горизонтальное и вертикальное) и разные его уровни (измерения) регулируются (хотя и не строго последовательно) общими принципами, базирующимися на рядах, содержащих 12 элементов.

Фриц Хайнрих Кляйн – личность неординарная и по-настоящему гениальная, наделённая неким пророческим даром. В своём сочинении он предвосхитил направления поисков композиторов-сериалистов как в техническом, так и в эстетическом плане. «Граница моего времени» Кляйна оказалась в каком-то смысле созвучна «часу нуля» Штокхаузена, а в механистичности «машины», как в зеркале, отразились музыкальный автоматизм, антисубъективизм и «девальвация антропоцентризма», свойственные будущей музыкальной эстетике сериализма.

Один из афоризмов Кляйна гласит: «Художник, как священник, всю жизнь совершает жертвоприношения на алтаре искусства – в надежде на жизнь вечную в потомках» (цит. по: [4, с. 300–301]). Стоит надеяться, что эти слова окажутся пророческими для творчества композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фриц Хайнрих Кляйн (Fritz Heinrich Klein) родился 2 февраля 1892 года в Будапеште. Обучался в Венской военной академии. Занимался игрой на фортепиано под руководством отца. В 1917–1918 гг. брал уроки композиции у Шёнберга, затем продолжил обучение у Альбана Берга, с которым поддерживал дружеские отношения. В частности, при участии Кляйна были подготовлены клавиры «Воццека» и «Камерного концерта». В 1924 году переехал в Линц. С 1932 по 1957 год Кляйн преподавал композицию и теорию музыки в Брукнеровской консерватории. Умер в Линце в 1977 году.

² Первые упоминания о роли Кляйна в истории серийной музыки, по всей видимости, принадлежат Герберту Аймерту. В частности, в начале 1960-х годов он выпустил на WDR ряд радиопередач, посвящённых открытиям Кляйна; заключительный раздел его учебника «Основы серийной техники» (1964),

озаглавленный «Краткий исторический экскурс», содержит среди прочего беглый аналитический комментарий к «Машине» Кляйна [6, S. 160–161]. В 1975 году Ханс Оэш опубликовал довольно развёрнутую статью о пионерах двенадцатитоновой техники [9], среди которых особое внимание уделялось Кляйну. Насколько можно судить, значительная часть материалов была предоставлена исследователю самим автором. В 1989 году появилась статья Кристиана Байера [5], опирающаяся на материалы неопубликованной книги Гюнтера Хофштеттера «Fritz Heinrich Klein. Leben und Werk» (1988/89). В 1990-е годы в свет вышла обширная работа Дэйва Хидлема [7] с приложением первого англоязычного перевода статьи Кляйна «Граница полутонового мира». В отечественном музыкознании о творчестве композитора впервые упоминается в теоретических трудах Ю. Н. Холопова, посвящённых двенадцатитоновой технике [3]. В 2008



году издана книга В. Ценовой [4], являющаяся на сегодня наиболее полным в русскоязычной литературе исследованием жизни и творчества композитора. В неё включены литературные произведения Кляйна, роман «Святые двенадцать» и «Афоризмы».

³ Более подробно об истории взаимоотношений Кляйна, Шёнберга и Берга, а также приоритете Кляйна в области серийной музыки см. в упомянутой книге В. Ценовой [4, с. 16–30].

⁴ В названии нашли отражение урбанистические тенденции времени. Напомним, что в 1913 году вышел футуристический манифест Л. Руссо-ло «Искусство шумов», прославляющий дух индустриализации. В 1920-е годы в разных странах было создано немало сочинений, отвечающих этим установкам: «Каталог сельскохозяйственных машин» Д. Мийо (1919), Самолётная соната (1922) и Механический балет (1923–1925) Д. Антейла, «Пасифик-231» А. Онеггера (1923), балет «Стальной скок» С. Прокофьева (1927), «Завод. Музыка машин» А. Мосолова (1928).

⁵ Под давлением жизненных обстоятельств Кляйн вынужден был вернуться к тональности. В одном из писем к Бергу он с горечью писал: «Поведение атонального круга по отношению к моим вещам должно было прогнать меня в руки тональности. Должен ли я что-либо сочинять, что никого в мире (кроме тебя) не интересует? За что я должен был так поплатиться? Является ли моим преступлением то, что я до Шёнберга начал сочинять с двенадцатью тонами? Все крутятся вокруг меня, как вокруг “па-

дали”, никто не осмеливается приблизиться ко мне, чтобы не испортить отношения с “ним”. Но солнце выводит всё наружу... атеп» (цит. по: [4, с. 27]).

⁶ Д. Хидлем полагает, что Кляйн знал о существующих композиционных проблемах от Берга, но мог не разделять его взгляды. В доказательство исследователь приводит письмо к Бергу от 8 марта 1925 года: «Ваше суждение о моём творчестве – “отсутствие тематического развития” – абсолютно правильно! <...> О некоторых сочинениях действительно можно сказать, что “тематическое развитие сознательно отсутствует”, но не: “он совершенно не способен развивать темы”... Если Вы, однако, имели в виду в своём суждении, что мне, включая “Машину” и Ор. 14 (многие произведения Вы ещё даже не видели), недостаёт тематического развития (в смысле общего отсутствия таланта), и Вы придерживаетесь этого мнения, несмотря на моё вышеупомянутое разъяснение, тогда я прошу Вас в своём следующем письме подчеркнуть это особо ещё раз. Для меня решительно важно знать об этом. Вы знаете, насколько я ценю Ваши слова и смогу извлечь из них логические выводы для своего дальнейшего творчества» (цит. по: [7, р. 74]).

⁷ Понятие, фигурирующее в книге Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века». Двухсерийная интерполяция предполагает введение звуков одной серии между тонами другой [1, с. 151].

⁸ На эту особенность впервые обратил внимание Герберт Аймерт [6, S. 160].

⁹ Более подробно об этом типе ритмического структурирования см. в книге: [2, с. 52–54].

❧ ПРИЛОЖЕНИЕ ❧

Фриц Хайнрих Кляйн Граница полутонового мира¹

Из работы, находящейся ещё в процессе написания, чьей целью является создание музыкальной статистики, построенной логико-математическим путём, здесь будут опубликованы некоторые научные результаты, которые предназначены продемонстрировать музыканту предельную границу нашего звукового мира, чтобы он смог увидеть его величие и богатство не только с эмоционально-содержательной, но и с измеримой точки зрения.

Музыкальная статистика не занимается описанием аккордов или обучением их соединению, последованию и взаимосвязи, но, освободившись от любых догматических и

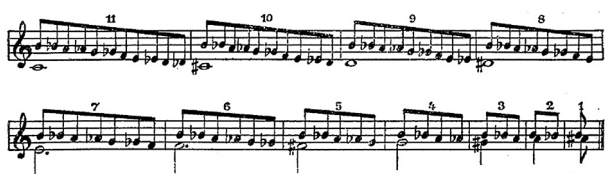
эстетических соображений, призвана исследовать научно и количественно *все* музыкальные феномены и подтвердить результаты численно и систематически, в духе понятия «статистика». Одна из её задач – установить, сколько *коренных созвучий*² имеется в музыке. Я называю коренным созвучием такую группу звуков (без удвоений), к которой можно свести абсолютно все аккорды (от однозвучных до многозвучных). Для точного и исчерпывающего вычисления всех коренных созвучий подходит пространство большой септимы с 12 полутонами. Этого пространства достаточно даже для самого большого аккорда в музыке –

аккорда из 12 различных тонов, который в тесном расположении как раз соответствует объёму большой септимы. Следующий перечень позволяет обозреть все коренные созвучия. В пределах большой септимы имеется:

- 12 однозвучий,
- 66 двузвучий,
- 220 трёхзвучий,
- 495 четырёхзвучий,
- 792 пятизвучия,
- 924 шестизвучия,
- 792 семизвучия,
- 495 восьмизвучий,
- 220 девятизвучий,
- 66 десятизвучий,
- 12 одиннадцатизвучий,
- 1 двенадцатизвучие,

итого: 4095 коренных созвучий.

Читатель, вероятно, разделит удивление, которое испытал автор, когда он, по его расчётам, достиг такого относительного небольшого конечного результата. Неужели существует лишь 4095 коренных созвучий, к которым можно свести абсолютно все аккорды в музыке? Всё станет ясно, если мы учтём, что от одного коренного двенадцатизвучия имеется 479 001 600 обращений, если подвергнуть перестановке 12 аккордовых тонов, не говоря уже о безмерном количестве положений, которые можно образовывать, например, в диапазоне фортепиано (7 октав). Следующий пример, в котором представлены все *коренные двузвучия*, призван показать читателю метод расчёта, а также предложить возможность проверки:



$$11+10+9+8+7+6+5+4+3+2+1=66 \text{ коренных двузвучий.}$$

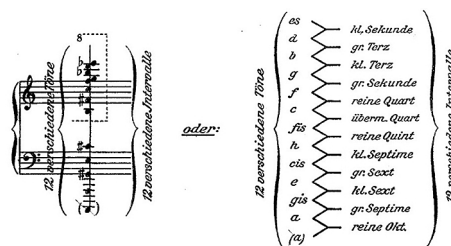
При *коренных трёхзвучиях* графическая картина усложняется:



И так далее; полный числовой ряд даёт следующий результат:

$$55+45+36+28+21+15+10+6+3+1=220 \text{ коренных трёхзвучий.}$$

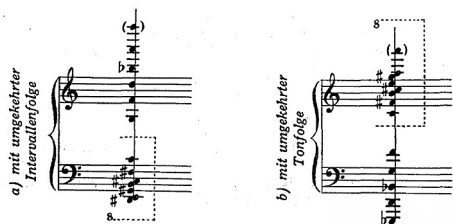
Этим методом можно показать и проверить все остальные коренные созвучия. («Полная таблица коренных созвучий» предоставлена в распоряжение редакции «Музыки» с целью подтверждения заявлений, сделанных в этой статье.) В то время как 4095 коренных созвучий обнаруживают как бы *фундамент*, на котором покоится весь аккордовый храм музыки, следующий аккордовый феномен приводит нас к куполу этого храма и показывает его *вершину*. Мы знаем, что существует лишь одно коренное двенадцатизвучие, но из него, тем не менее, можно образовать миллионы производных. Если мы теперь расположим коренное двенадцатизвучие в диапазоне шести с половиной октав и разместим его 12 различных звуков таким образом, что они будут составлять *одновременно* 12 различных интервалов, тогда мы получим аккорд, который представляет границу возможностей аккордообразования, так как с количественной точки зрения невозможно представить себе более обширный аккорд. Чтобы избежать длинного наименования «аккорд из 12 различных тонов и одновременно 12 различных интервалов» и поскольку данное созвучие, так сказать, объединяет в себе все прочие аккорды, я окрестил его попросту *материнским аккордом*. Следующий пример показывает нам материнский аккорд, построенный от самого низкого звука фортепиано (A):



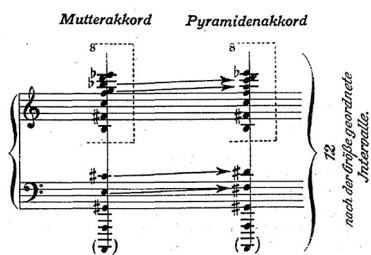
Свойство материнского аккорда заключается в том, что он не имеет обращения в смысле традиционного учения о гармонии и не может менять расположение, не потеряв своей характерной черты – 12 различных интервалов. Если, к примеру, самый верхний тон *es* переместить в бас, то внизу возникнет вторая увеличенная кварта *es–a*, и в материнском аккорде будет недоставать малой секунды. Однако можно перевернуть материнский аккорд, так сказать,



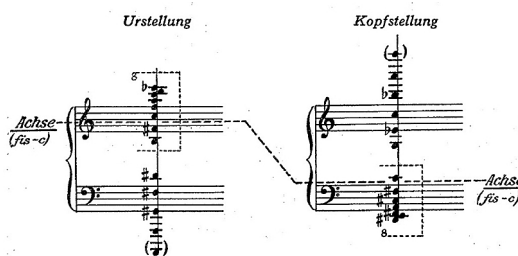
на *голову*: сделать верхний тон нижним и затем либо выстроить 12 интервалов в той же последовательности, как они читались ранее сверху вниз³ (что автоматически даст 12 различных тонов), либо разместить 12 звуков в той же последовательности⁴ (при этом автоматически возникнут 12 разных интервалов). Две формы *инверсии* выглядят следующим образом:



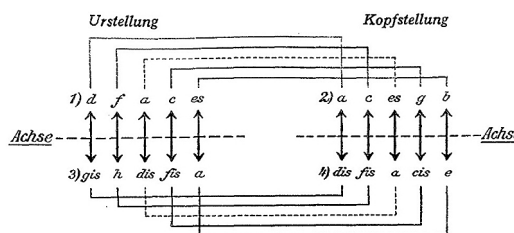
В обоих случаях материнский аккорд сохраняет свою характерную черту. Это объясняется тем, что все интервалы, лежащие ниже увеличенной кварты (*fis-c*), являются обращениями тех, что расположены выше (относительно размещения тонов в высотном пространстве!). Материнский аккорд в оригинальном расположении имеет ещё одно особое свойство: из него можно легко сформировать второй аккордовый феномен. Требуется лишь 4 из его 12 тонов⁵ – *e-cis-g-b* (которые совместно образуют уменьшённый септаккорд) – переместить на целый тон вверх, и получится *аккорд-пирамида*, названный так потому, что все 12 интервалов выстраиваются внутри него пирамидально: снизу – октава и на вершине – малая секунда.



Из 12 звуков аккорда-пирамиды 8 различны и 4 удвоены; вследствие этого он распадается на два одинаковых уменьшённых септаккорда *a-c-dis-fis* и *gis-h-d-f*; недостающий септаккорд (*g-b-cis-e*) – как раз тот, который сместился в материнском аккорде. Интервалы, составляющие аккорд-пирамиду, упорядочены по величине. Гармоническое обращение или смена расположения невозможны по тем же причинам, что и в материнском аккорде. Тем не менее можно также произвести *инверсию* аккорда:



Если мы сравним первоначальное положение с инверсионным, мы увидим, что имеется *один* общий интервал, а именно – увеличенная кварта *fis-c*. Эта общность легко объяснима, так как увеличенная кварта – *нейтральный интервал*, который также не изменяется при своём гармоническом обращении. Если мы проведём через этот нейтральный интервал ось в обоих аккордах, мы обнаружим, что выше и ниже оси расположены исключительно *нонаккорды*. Следующее горизонтальное представление облегчит понимание:



Четыре *нонаккорда* приведены здесь в исходном положении (построены от основного тона по терциям). Смежные друг с другом находятся в *доминантовом отношении*: первый со вторым и третий с четвёртым. Тоны в вертикальном измерении состоят исключительно в отношении увеличенной кварты (↑), а в горизонтальном – в квинтовых отношениях (см. линейные скобки); лишь центральные тоны образуют совместно вторую ось (см. пунктирные скобки), которая также проходит через увеличенные кварты. Эта вторая ось (*a-dis* или *a-es*) образует вместе с первой осью аккорда-пирамиды (*fis-c*) уменьшённый септаккорд. Таким образом, видно, какое богатство связей устанавливается между тонами и интервалами аккорда-пирамиды. Ограниченный объём статьи не позволяет здесь представить также другие сочетания. Я хотел бы указать лишь на то, что из всех аккордов, выводимых из материнского аккорда, аккорд-пирамида занимает исключительное место прежде всего потому, что благодаря математическим функциям, таким как сложение и систематическая

перестановка его составляющих, можно достичь не только всех употребительных, но и до сих пор неизвестных музыкальных явлений. Последние – предмет будущего представления. В заключение позволю себе заметить, что оба аккордовых феномена уже нашли практиче-

ское применение в моём камерно-музыкальном сочинении «Машина – внетональная сатира на самого себя», опубликованном под псевдонимом Heautontimorumenus (Издательства Carl Haslinger qdm. Tobias in Wien; Schlesingersche Musikhandlung, Berlin).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод выполнен Е. Г. Окуновой по оригинальной публикации: Klein F. Die Grenze der Halbtonwelt // Die Musik. 1925. Jg. 17. Heft 4. S. 281–286. Сверен с англоязычным переводом Д. Хидлема, размещённом в журнале «Theoria» (1992, Vol. 6, pp. 93–96). При переводе специальной музыкальной терминологии во внимание принималась книга В. Ценовой «Драма жизни и святые двенадцать: Фриц Хайнрих Кляйн, непризнанный гений» (М., 2008), в которой изложены основные положения теории Ф. Кляйна (прим. переводчика).

² Urklänge – букв. празвучия, первоначальные созвучия. В англоязычном переводе – basic pitch combinations – базовые высотные сочетания. Более точным представляется перевод термина, предложен-

ный В. Ценовой, – «коренные созвучия», поскольку значение слова вбирает в себя такие смыслы, как изначальный, исконный, главный, основной, базовый (прим. переводчика).

³ Иными словами, речь идёт об инверсионной последовательности интервалов (прим. переводчика).

⁴ Имеются в виду звуки в ракоходном порядке (прим. переводчика).

⁵ Собственно 13 тонов; я считаю, однако, всегда лишь 12, потому что заключённый в скобки 13-й тон оказывается удвоением нижнего *a*, чтобы можно было представить октаву. Фактически же мы имеем в музыке 12 различных тонов и 12 различных интервалов (прим. Ф. Кляйна).

ЛИТЕРАТУРА

1. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
2. Окунева Е. Г. Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке. Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. 124 с.
3. Холопов Ю. Н. Кто изобрёл 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. М., 1983. Вып. 70. С. 34–58.
4. Ценова В. С. Драма жизни и святые двенадцать: Фриц Хайнрих Кляйн, непризнанный гений. М.: Музиздат, 2008. 328 с.
5. Beier C. Fritz Heinrich Klein. Der Mutterakkord im Werk Alban Bergs // Österreichische Musikzeitschrift. 1989. Jg. 44/12 (December). S. 585–600.
6. Eimert H. Grundlagen der musikalischen Reihentechnik. Wien: Universal Edition, 1964. 174 S.
7. Headlam D. Fritz Heinrich Klein's "Die Grenze der Halbtonwelt" and "Die Maschine" // Theoria. 1992. Vol. 6, pp. 55–96.
8. Klein F. Die Grenze der Halbtonwelt // Die Musik. 1925. Jg. 17. Heft 4. S. 281–286.
9. Oesch H. Pioniere der Zwölftontechnik // Basler Studien zur Musikgeschichte. Band 1. Bern: Francke Verlag, 1975. S. 273–304.

Об авторе:

Окунева Екатерина Гурьевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, okunevaeg@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Kohoutek C. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Techniques of Composition in 20th Century Music]. Moscow: Muzyka, 1976. 367 p.
2. Okuneva E. G. *Printsipy organizatsii ritmicheskikh struktur v serial'noy muzyke* [Principles of Organization of Rhythmic Structures in Integral Serialism]. Petrozavodsk: PetrGU, 2014. 124 p.
3. Kholopov Yu. N. Kto izobrel 12-tonovuyu tekhniku? [Who Invented the Twelve-Tone Technique?]. *Problemy istorii avstro-nemetskoj muzyki. Pervaya tret' XX veka: sb. tr.* [Issues of the History of Austro-German Music. The First Third of the 20th Century: A Compilation of Articles]. Gnesins' State Musical Pedagogical Institute. Issue 70. Moscow, 1983, pp. 34–58.
4. Tsenova V. S. *Drama zhizni i svyatye dvenadtsat': Frits Khaynrikh Klyayn, nepriznannyi geniy* [The Drama of Life and the Holy Twelve: Fritz Heinrich Klein, an Unrecognized Genius]. Moscow: Muzizdat, 2008. 328 p.
5. Beier C. Fritz Heinrich Klein. Der Mutterakkord im Werk Alban Bergs [Fritz Heinrich Klein. The Mother Chord in Alban Berg's Works]. *Österreichische Musikzeitschrift* [Austrian Music Journal]. 1989. Jg. 44/12 (December), pp. 585–600.
6. Eimert H. *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik* [Fundamentals of the Musical Serial Technique]. Wien: Universal Edition, 1964. 174 p.
7. Headlam D. Fritz Heinrich Klein's "Die Grenze der Halbtonwelt" and "Die Maschine". *Theoria*. 1992. Vol. 6, pp. 55–96.
8. Klein F. Die Grenze der Halbtonwelt [The Boundary of the World of the Half-Tone]. *Die Musik* [Music]. 1925. Jg. 17. Heft 4, pp. 281–286.
9. Oesch H. Pioniere der Zwölftontechnik [Pioneers of Twelve-Tone Technique]. *Basler Studien zur Musikgeschichte* [Basler Studies in Music History]. Band 1. Bern: Francke Verlag, 1975, pp. 273–304.

About the author:

Ekaterina G. Okuneva, Ph. D. (Arts), Associate Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, okunevaeg@yandex.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.071.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.038-043

Д. Е. КРАПИВИНА

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0002-3302-6069, cde602@yandex.ru

Эрнст Кшенек на пути к серийной композиции

В статье рассмотрены мотивы и эстетические предпосылки, побудившие австрийского композитора и теоретика Эрнста Кшенека обратиться в своём творчестве к серийному методу композиции. Опираясь на высказывания самого композитора, его автобиографические заметки и книги, автор статьи стремится реконструировать логический путь, приведший Кшенека к додекафонии. Будучи поначалу негативно настроенным к данному виду техники и даже выступив с критикой Шёнберга, композитор постепенно приходит к мысли об исторической неизбежности серийной композиции и убеждается в радикальной новизне серийного мышления. Рассматривается влияние на Кшенека различных исторических фигур: Франца Шрекера, Эрнста Курта, Эдуарда Эрдмана. Важным импульсом для композитора стали работы австрийского писателя и поэта-сатирика Карла Крауса, чьи мысли о языке оказались созвучны многим крупнейшим музыкантам того времени (в частности, Шёнбергу). Внимание уделяется точкам соприкосновения додекафонии и неотомистского учения, составившего основу религиозного мировоззрения Кшенека в 1930-е годы. Раскрываются как внешние (политическая ситуация, рост тоталитаризма), так и внутренние (вызов композиторскому ремеслу) причины обращения музыканта к серийности.

Ключевые слова: Эрнст Кшенек, Карл Краус, Арнольд Шёнберг, серийная музыка, неотомизм.

DARYA E. KRAPIVINA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0002-3302-6069, cde602@yandex.ru

Ernst Krenek on the Path Towards Serial Composition

The article examines the motives and aesthetical factors which impelled Austrian composer and music theorist Ernst Krenek to turn in his music to the serial method of composition. Basing herself on the utterances of the composer himself, as well as his autobiographical notes and books, the author of the article aims at reconstructing the logical path which brought Krenek to dodecaphony. Having at first had a negative attitude towards this type of technique, and having even expressed public criticism of Schoenberg, the composer gradually came to the idea of the historical inevitability of serial composition and became convinced of the radical novelty of serial thinking. The article examines the impact on Krenek of various historical figures: Franz Schreker, Ernst Kurth and Eduard Erdmann. An important impulse for the composer was provided by the works of Austrian writer and satiric poet Karl Kraus, whose thoughts about language turned out to be congenial to many significant musicians of that time (in particular, to Schoenberg). Attention is given to points of contact of dodecaphony and the Neo-Thomist teaching which comprised the foundation of Krenek's religious worldview in the 1930s. Both the external factors (the political situation, the growth of totalitarianism) and the inner reason (the challenge to the craft of composition) of the composer's turn toward serialism are discussed.

Keywords: Ernst Krenek, Karl Kraus, Arnold Schoenberg, serial music, Neo-Thomism.

Эрнст Кшенек (1900–1991) – австрийский композитор, теоретик, общественный деятель и педагог, один из самых оригинальных музыкантов XX века. Его перу принадлежит множество опусов, созданных в разных

жанрах: оперы, балеты, концерты, электронная музыка и т. п. Кшенек является также автором многочисленных эссе, очерков и рецензий, теоретических работ, опубликованных преимущественно в Америке.



Будучи ровесником XX века, Кшенек запечатлел в своей музыке разнообразные художественные тенденции: поздний романтизм, неоклассицизм, экспрессионизм. Он обращался к различным техникам, создавая тональную, атональную, джазовую музыку. Особую «главу» в его жизни составила серийная техника, отношение к которой претерпело существенную эволюцию. Сам Кшенек говорил, что подобная разносторонность и многоликость есть свойство его личности. Характерно, что в 1930-е годы знаменитый немецкий философ Теодор Адорно назвал его самым загадочным из всех ныне живущих композиторов и полагал, что его творчество невозможно свести к какой бы то ни было формуле. Цель данной статьи – проследить путь, который привёл Кшенека к серийному методу композиции, а также выявить мотивы, побудившие его не только принять додекафонную систему, но и воспринимать её как важнейшую духовную основу своей музыки.

Путь к серийной технике был для композитора не прост и довольно извилист. Являясь учеником выдающегося композитора и педагога Франца Шрекера¹, который неодобрительно относился к радикализму Новой венской школы, Кшенек и сам испытывал поначалу неприязненные чувства к додекафонии. В 1920-х годах Кшенек выступил с резкой критикой серийности, полагая, что композиторы, которые обратились к данной технике, попросту исчерпали своё вдохновение. Эти высказывания вызвали гнев самого Шёнберга. Противостояние нашло отражение в Трёх сатирах оп. 28, едком хоровом сочинении, направленном против «псевдомодернистов» и неоклассицистов². В предисловии к партитуре Шёнберг прибегнул к каламбуру, использовав имя Кшенека³: *wie der Mediokre neckisch sagt* (как насмешливо говорит посредственность).

Однако уже в конце 1920-х годов Кшенек кардинально пересмотрел свою позицию. Он решил обратиться к серийной технике, отказавшись от позднеромантических и неоклассицистских концепций, и этот поворот в композиторской карьере был обусловлен целым рядом причин как внутреннего, так и внешнего свойства. Кшенек раскрыл их в ряде своих статей и книг [6; 7; 8].

Во время обучения в Государственной академии музыки в Вене композитору посчастливилось прочитать труд австрийского теоретика

и психолога Эрнста Курта «Основы линейного контрапункта». Исследование, введившее понятия потенциальной и кинетической энергии, привлекло его новым взглядом на музыку, которая рассматривалась «не просто как расплывчатая символизация чувств, инстинктивно ассоциировавшаяся в приятное звучание материи, а как точно спланированное отражение автономной системы потоков энергии, материализованное в тщательно контролируемые тональные узоры» [7, р. 36]. Уже здесь нельзя не заметить, что Кшенека восхитил в первую очередь логический аспект композиторской техники. Благодаря этой книге и содержащимся в ней идеям Кшенек, по собственному признанию, был готов к дальнейшему влиянию таких уже более радикально настроенных умов, как Феруччо Бузони, Артур Шнабель⁴, Герман Шерхен⁵, Эдуард Эрдман⁶, с которыми познакомился в Берлине. Встреча с этими людьми способствовала расширению его музыкального кругозора, а также помогла ему освободиться от предрассудков в отношении новейших течений музыки XX века. Кшенек отчётливо осознал, что если он желает соответствовать требованиям эпохи, предписывающей художнику быть необычным, прогрессивным, сложным, ему придётся продвинуться значительно дальше модерна, который проповедовался его учителем Шрекером, а значит, – решительно оторваться от традиционных систем музыкального мышления.

В автобиографической статье «Самоанализ» (1953) композитор определяет роль каждого из упомянутых выше художников в своей судьбе [6]. Эрдману он был обязан новым взглядом на Франца Шуберта, о котором долгое время оставался невысокого мнения, считая его музыку простой, популярной и даже банальной. Именно Эрдман раскрыл перед ним тонкость и изобретательность шубертовской гармонической техники, что помогло Кшенеку, по его собственным словам, отчётливее осознать идею автономности музыки, понять, что она живёт по своим собственным законам, свободным от каких бы то ни было семантических коннотаций.

Ещё одним важным импульсом на пути к серийной композиции для Кшенека стало влияние Карла Крауса, австрийского писателя и поэта-сатирика, с 1899 издававшего свой собственный журнал «Факел»⁷. Идеи Крауса, как известно,

были близки основоположнику додекафонии Арнольду Шёнбергу⁸. Кшенек считал Крауса одним из величайших мастеров немецкого языка⁹, восхищался «уникальной независимостью его духа и непримиримостью его этических убеждений» [6, p. 10].

Краус, не будучи философом, сформировал, по сути, собственную философию языка и в определённом смысле оказался предшественником Людвиг Витгенштейна. Язык для него был выражением особого рода реальности¹⁰. Краус был твёрдо убеждён, что практика языка служит отражением морали. Наделённый особым чувством слова и фотографической памятью, он с безжалостным сарказмом громил вульгарность речи своих современников, пестрящей грамматическими и синтаксическими ошибками, оговорками и пр. Соединив две различные сферы – мораль и литературу – и противопоставляя себя всему миру, Краус требовал абсолютной ответственности перед языком¹¹.

Стёртость языка – вербального, музыкального – ощущалась многими выдающимися личностями. Наряду с Шёнбергом острой необходимостью в обновлении языка почувствовал и Кшенек. Он указывал, что интерес к двенадцатитоновой технике совпал у него с периодом внутреннего истощения всех музыкальных ресурсов, которыми он пользовался при сочинении. Он понял, что не может и дальше эксплуатировать романтические и неоклассические идиомы, не впадая в языковую косность, так презираемую его кумиром Карлом Краусом.

Одновременно с этим обращение к серийности стало для композитора своего рода вызовом. В конце 1920-х годов Кшенек ничего не знал о композиционно-технических приёмах додекафонии, которая обладала в его воображении эзотерическими чертами. Желание освоить новые технические процедуры он воспринимал как способ окунуться в тайны ремесла. Изучение основ додекафонии было сопряжено для него с немалыми трудностями, поскольку в то время не существовало никаких учебных пособий или статей, внятно разъясняющих принципы этой техники. Берг и Веберн, с которыми Кшенек был знаком, вели себя, по его словам, очень сдержанно и не открывали тайн своего ремесла. В этой ситуации композитор предпринял собственные аналитические исследования для раскры-

тия принципов организации додекафонной музыки. Его проницательные и оригинальные наблюдения впоследствии нашли отражение в целом ряде статей, посвящённых как конкретным авторам, так и общим проблемам серийности.

Обращение к серийной технике, помимо всего прочего, было обусловлено и политической ситуацией, всепоглощающим ростом тоталитаризма. В этом отношении принятие новой техники оказалось своеобразной формой протеста против системы, преследующей искусство, свободное и независимое от политической пропаганды. Показательно, что первым сочинением Кшенека, написанным в додекафонной технике, стала опера «Карл V». На создание этого опуса у композитора ушло более трёх лет (1930–1933). Опера имела явную антифашистскую направленность, являлась, по словам Кшенека, проавстрийской и католической и была снята с постановки в Венской государственной опере после того, как стало известно, что Гитлер назначен рейхсканцлером Германии.

В статье «Композиторские влияния» (1964) Кшенек указывал, что заявка на художественную свободу, с которой он ассоциировал додекафонию, сопровождалась не менее важным для его мироощущения «переутверждением веры в систематические догматы римско-католической церкви» [7, p. 39]. Действительно, в тот период он был занят поисками некоторых параллелей между философией Фомы Аквинского, считавшегося в своё время главным идеологом римско-католической церкви, и «универсализмом додекафонной системы» [Ibid.]¹².

Как известно, Аквинат пытался адаптировать философию Аристотеля к христианскому вероучению, сблизить теологию и философию, подчёркивая существование гармонии между сверхразумным (откровение) и естественным знанием, то есть между верой и разумом. Философия Фомы Аквинского была заново актуализирована в конце XIX века, породив целое философское направление, получившее наименование неотомизма. Неотомистских воззрений в 1930-е годы придерживался и Кшенек.

В неотомизме важное значение имеет учение об аналогии сущего, постулирующее возможность познать Бога через познание сотворённого им мира, а также идея иерархической упорядоченности сотворённого бытия.



Аналогия сущего продолжает идею Аристотеля о проявлении единого начала в единичных сущностях. Кшенек попытался наметить точки соприкосновения додекафонии и неотомистского учения в данной области. Согласно его мнению, серийная техника гарантирует достижение единства всего произведения, ибо базируется на *унифицирующей идее* [3, с. 6]. Даже самые неясные созвучия благодаря *ряду* обладают целостностью. В эссе, посвящённом шестидесятилетнему юбилею Шёнберга, он подчёркивает связь высотного ряда со средневековым понятием «гармонии мира»: «Его [ряда] внутренняя эстетическая истина будет доказана самой “гармонической” музыкой, созданной им. Необычное впечатление серьёзности и достоинства будет вызвано его чрезвычайным единством, полным качеством от его округлённости и почти астрономическим соответствием и гармонией элементов» (цит. по: [5, p. 308]).

Либретто «Карла V», написанное самим Кшенеком, также содержало параллели между додекафонной техникой и упорядочиванием космического универсума. Так, например, Божественный глас, который слышит умирающий император, возвещает: «Я даровал вам мир, мир, который подвигом Колумба был представлен человечеству как целое, чтобы люди узрели, как в идеальной сфере он вращается через двенадцать небесных знаков, конечных, и всё же бесконечных» [Ibid.].

Г. Дубинский справедливо замечает, что неотомистская позиция Кшенека, считающего двенадцатитоновую систему образом небесного порядка, была прямо противоположна концепции Т. В. Адорно, который интерпретировал додекафонию с материалистических позиций, полагая, что она выступила зеркалом «полной рационализации природы, типичной для духа позднего капитализма» [Ibid., p. 309].

Приняв серийную технику как основу своего композиторского метода, Кшенек тем не менее неустанно рефлексировал о необходимости и смысле её существования. После создания «Карла V» он понял, что додекафония не может рассматриваться в качестве готового метода, способного производить современную музыку. Для композитора серийность, по его собственным словам, стала «прививкой от соблазнов» и стилевых искушений, которыми пестрела современная музыка. И всё же

у него довольно часто возникали сомнения в эстетической ценности данного композиционно-технического метода. И вызваны они были не общественным негативизмом и предубеждением, но исходили, что называется, «изнутри». Нередко Кшенек задавался вопросом, могли ли все его музыкальные идеи возникнуть без посредства серийной техники, и если да, то не оказались бы они более удачными и совершенными, используя он «свободное», произвольное письмо, а не разнообразные технические операции. «Я всегда преодолевал эти моменты колебания, – признавался композитор, – главным образом рассуждая, что даже если какой-то музыкальный организм мог быть создан без использования этой техники, он в действительности порожден её принципами, и, следовательно, техника должна была иметь функцию в этом процессе, несмотря на то, что функция могла появиться впоследствии. Спонтанность, настолько желанная и необходимая для создания чего-либо, что проявляет жизненность, тогда была чем-то, за что нужно было бороться в упорной работе, а не чем-то, что предлагалось как подарок с небес. Кроме того, я убеждал себя снова и снова, что никакая другая форма письма не принесла бы мне большего удовлетворения» [6, p. 32].

В последнем случае речь идёт также об определённой рационалистической склонности склада мышления Кшенека. В то же время он считал додекафонию исторически неизбежным следствием атональности. Необходимость рационализации и конструктивного порядка он объяснял внутренними проблемами атональной композиции, не способной генерировать крупные формы. Кроме того, сохранение самой атональной идиомы зависело от систематизации звуков между собой таким образом, чтобы ни один из них не получил преимущества перед другим.

Оглядываясь на свой композиторский путь в 1970-е годы в книге «Horizons circled» (1974), Кшенек заметил, что атональность в пору своего возникновения была воспринята многими как более шокирующий феномен, чем додекафония, хотя последняя, основывающаяся на абсолютно новой идее предкомпозиционной организации, в действительности оказалась более радикальной формой мышления¹³. Для Кшенека обращение к серийности обозначило новую стадию его музыкального развития.

PRIMEЧАНИЯ

¹ Кшенек обучался у Шрекера начиная с 1916 года: сначала брал частные уроки, а затем, с 1920 года, поступил в Венскую академию музыки. Тактика преподавания композиции Шрекером отличалась стремлением к оригинальности и избеганием всякого рода банальностей. С особым трепетом и важностью он относился к композиторской технике, считая, что музыкант должен полагаться не только на вдохновение, но и обладать необходимыми ремесленными умениями.

² Так, в письме к Амадео де Филиппи от 13 мая 1949 года Шёнберг признаётся: «Я написал их [Три сатиры] в сильном раздражении от нападков со стороны некоторых моих более молодых современников, и я хотел предупредить их, что меня лучше не трогать» [4, с. 374].

³ Этот случай Кшенек упоминает в своей автобиографической книге «Horizons circled», добавляя: «Позже я извинился за свои юношеские колкости, и после этого мы жили в мире» [8, p. 28].

⁴ Артур Шнабель (1882–1951) – австрийский пианист, педагог, композитор, тонкий интерпретатор музыки венских классиков (Моцарта, Бетховена, Шуберта) и романтиков (Шопена и Листа).

⁵ Герман Шерхен (1891–1966) – известный немецкий дирижёр, пропагандист новой и новейшей музыки XX века, интерпретатор сочинений Шёнберга, Берга, Веберна, Кшенека, Даллапикколы, Ноно, Булеза, Штокхаузена, Ксенакиса и др.

⁶ Эдуард Эрдман (1896–1958) – талантливый немецкий пианист и композитор. В 1920-е годы был одним из ведущих музыкантов-исполнителей Германии. Его репертуар включал произведения как венских классиков, так и современных композиторов. Несмотря на то, что Эрдман имел немалый компози-

торский успех, ныне его творчество оказалось не востребовавшимся.

⁷ В журнале К. Крауса до 1911 года публиковались Франк Ведекинд, Август Стриндберг, Оскар Уайльд, Франц Вёрфель, Петер Альтенберг, Детлев фон Лилиен-крон, Эльза Ласкер-Шюлер, Адольф Лоос, Эрих Мюзам. С 1912 года на обложке журнала появляется надпись: «Sämtliche Beiträge von Karl Kraus» («Все статьи написаны Карлом Краусом»). Журнал издавался нерегулярно и каждый раз различным объёмом, который колебался от 16 до 300 страниц. Кшенек впервые прочитал «Факел» в 1917 году.

⁸ О некоторых переключках в интеллектуальных воззрениях двух гениев пишет Ю. Кон в статье «А. Шёнберг и “критика языка”» [2].

⁹ На слова Крауса композитор позднее напишет цикл песен «Durch die Nacht» op. 67 (1930).

¹⁰ Характерно его высказывание: «Я считаю искусство ни чем иным, как языком, который соответствует реальности, превышающей разум» (цит. по: [1, с. 307]).

¹¹ Отточенный, блестящий стиль прозы Крауса повлиял на литературный стиль Кшенека.

¹² Эта проблема получила освещение в статье Г. Дубинского «Перемена убеждений Кшенека: австрийский национализм, политический католицизм и двенадцатитоновая композиция» [5], поэтому мы ограничимся лишь общими замечаниями по данному вопросу.

¹³ Он объясняет этот парадокс тем, что новый вид техники не изменил характера звучания музыки. Организованная свободно атонально или серийно, она оставалась всё такой же диссонантно насыщенной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джонстон У. Австрийский Ренессанс [пер. с англ.]. М.: Московская школа политических исследований, 2004. 640 с.
2. Кон Ю. А. Шёнберг и «критика языка» // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 113–117.
3. Креник Э. Исследование о 12-тоновом контрапункте / пер. с нем. Е. Костицына. Киев: Kostitsyn, 1993. 48 с.
4. Шёнберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна; пер. В. Шнитке. СПб.: Композитор, 2001. 464 с.
5. Dubinsky G. Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition // Repercussions. 1996. Vol. 5. Spring-Fall. No. 1–2, pp. 242–315.
6. Krenek E. Self-Analysis // New Mexico Quarterly. 1953. Vol. 23. No. 1, pp. 5–57.
7. Krenek E. A composer's Influences // Perspectives of New Music. 1964. Vol. 3. No.1, pp. 36–41.
8. Krenek E. Horizons circled: Reflections on My Music. Berkeley: University of California Press, 1974. 167 p.

Об авторе:

Крапивина Дарья Евгеньевна, аспирантка кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3302-6069**, cde602@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Dzhonston U. *Avstriyskiy Renessans* [Johnston, William. The Austrian Renaissance]. Translated from the English. Moscow: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy, 2004. 640 p.
2. Kon Yu. A. Shenberg i «kritika yazyka» [Schoenberg and “Criticism of the Language”]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994. No. 1, pp. 113–117.
3. Krenik E. *Issledovanie o 12-tonovom kontrapunkte* [Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique]. Translated from German by E. Kostitsyn. Kiev: Kostitsyn, 1993. 48 p.
4. Shenberg A. *Pis'ma* [Schoenberg, Arnold. Letters]. Compiled by Erwin Stein; Translated by V. Schnittke. St. Petersburg: Kompozitor, 2001. 464 p.
5. Dubinsky G. Krenik's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition. *Repercussions*. 1996. Vol. 5. Spring-Fall. No. 1–2, pp. 242–315.
6. Krenik E. Self-Analysis. *New Mexico Quarterly*. 1953. Vol. 23. No. 1, pp. 5–57.
7. Krenik E. A Composer's Influences. *Perspectives of New Music*. 1964. Vol. 3. No. 1, pp. 36–41.
8. Krenik E. *Horizons circled: Reflections on My Music*. Berkeley: University of California Press, 1974. 167 p.

About the author:

Darya E. Krapivina, Post-graduate Student at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-3302-6069, cde602@yandex.ru





New Trends in Contemporary Music: an Interview with Karmella Tsepkoenko

Dear readers of the journal

“Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship”!

We are offering you an interview with Ukrainian composer and public figure, one of the leading representatives of avant-garde music, the artistic director of the festival “Two Days and Two Nights of New Music” in Odessa, Karmella Tsepkoenko. The conversation took place on April 25, 2017 in the Odessa National A. V. Nezhdanova Musical Academy (Conservatory).

Уважаемые читатели журнала

«Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship»!

Предлагаем интервью с украинским композитором и общественным деятелем, одним из ведущих представителей авангардной музыки, организатором одесского фестиваля «Два дня и две ночи новой музыки» Кармеллой Цепкоенко. Беседа состоялась 25 апреля 2017 года в Одесской национальной музыкальной академии (консерватории) имени А. В. Неждановой.



Can you tell us about your musical and especially your compositional activities? Where did you study, who were your teachers, and how did this affect you as a composer?

Whenever I am asked this question, I always answer that I was very lucky with my teachers. Of course, my first teachers were my family. I grew up in a mixed Ukrainian-Armenian family. My father Semyon Dmitrievich Tsepkoenko was a battery technician, but at that he was a very well-read and educated person and knew many Ukrainian folk songs and fairy tales, which I listened to with great pleasure in the evenings. My mother, Mariam Georgievna Demchuran, formerly a ballerina, loved music very much and played the piano well. My grandfather played the flute and the mandolin in a virtuosic manner. At our home concerts were frequently organized, in which other members of our family also took part. My first piano teacher was Zoya Dmitrievna Parlikokosh, who was a student of Maria Mitrofanovna Starkova. At the same time, I also studied the fundamentals of composition with Ivan Dmitrievich Botvinov. By the age of six I had already written many musical compositions. At the age of six I started going to the Stolyarsky Music School studying piano with Zoya

Parlikokosh. Starting from second grade, I studied with Grigoriy Dmitrievich Buchinsky, and from sixth grade onwards – with Elena Petrovna Panikova. Starting from fifth grade, I studied composition with Alexander Lazarevich Kogan. He was a remarkable man, who greatly influenced me and my music. As far as I remember, he never prohibited me from doing anything I wanted, allowing me to compose absolutely freely, but always threw in various ideas, introducing me to specimens of painting and literature, thereby considerably broadening my artistic outlook. Having known that I was fascinated with mythology, he gave me a rare edition of a book from 1927 about Greek mythology. This kind of synthetic perception of art, which subsequently evolved into my methodology for composition, called “scenary development,” was installed initially by Alexander Lazarevich. I graduated from school, having completed studies both as a music theory major and a piano major. At the conservatory I studied piano with Ludmila Naumovna Ginzburg, a pupil of Heinrich Gustavovich Neuhaus, and composition with Alexander Alexandrovich Krasotov. Already from my student years I had participated in numerous festivals and competitions for composers.



Having completed my studies at the Odessa Conservatory, I enrolled in post-graduate studies at the Moscow Pedagogical Institute named after Lenin, where my academic adviser was Gennady Moiseyevich Tsylin. Under his guidance I defended my dissertation titled “Perfection of the Forms and Methods of the Educational Process in a Class of Musical Composition (Concerning the Issue of ‘Scenery Development’ of Musical Material)” and obtained the academic degree of Candidate of Pedagogical Sciences.

In 1988 I received an invitation to attend the Third International Festival of Contemporary Music, which then took place in Leningrad, which involved the participation of such composers as Iannis Xenakis, Gyorgy Ligeti, Krzysztof Penderecki, Luciano Berio and George Crumb – the elite of the world of contemporary composers. I was given a guest ticket to all the concerts of the festival, since I was a member of the Composers’ Union of the USSR since 1983. This presented the turning point in my compositional work. I had already composed a lot of music by then, but it was all traditional, in the Soviet vein. During those years starting with 1988 and all through the 1990s my “second compositional education” began, which was based on attendance of festivals of avant-garde music, such as “The Days of New Music” in Moldova, “Europe-Asia” in Kazan and “Gauda” in Lithuania. Particularly after the festival in Leningrad the metamorphosis of my musical thinking began. At first I found much of the music I heard there to be incomprehensible, and I had strange sensations upon hearing it. Prior to that, the only avant-garde music arriving from the West was that which was brought over upon the initiative of the composers living in the Soviet Union who asked their relatives, friends or even sailors to obtain some new musical literature, since at that time nothing was available here, except for works by Polish composers, such as Bohuslaw Schaeffer, Penderecki or Thadeusz Baird. Other Western composers, such as Boulez and Stockhausen, were portrayed to us as pertaining to an enemy culture, as “apologists of bourgeois culture.” This festival opened my eyes, as well as the eyes of many other young composers, towards a multitude of musical trends which previously were absolutely inaccessible for us. Whereas the first two International Festivals of Contemporary Music, which took place in Moscow in the 1980s, featured music by composers only from such countries as Vietnam, China and the countries of Eastern

Europe, the Third Festival was organized in a totally different way – it was moved to Leningrad, and the leading Western composers of avant-garde music were invited there. Among the composers from the Soviet Union, the music of Gubaidulina, Denisov and Schnittke, as well as a number of others, was performed there. I was especially impressed by the music of Xenakis, as well as how Zubin Mehta conducted the New York Philharmonic Orchestra. At that time it was very difficult to understand this music. There was a tremendous amount of concerts, and they were held in the most diverse types of concert halls – not only at the Grand and Small Halls of the Philharmonic Society and the Concert Hall of the Leningrad Conservatory, but also in many of the palaces, most notably, the Palace of Yusupov. At that festival there was a concert at the Philharmonic Society, which for the first time was held at night, after which we sat the rest of the night in a café with my colleagues among the composers and discussed the program. This served as one of the impulses for the conception of the idea of the festival “Two Days and Two Nights of New Music,” which was subsequently organized and directed by me (along with German percussionist, Professor Bernhard Wulff) in Odessa. After that, in 1992 I received a commission from organist Vladimir Khomyakov, who asked me to write a composition for an unusual instrumental ensemble consisting of flute, cello, organ and percussion, and promised to have me invited to the Summer Courses for Composers in Darmstadt. He had been invited to perform in Darmstadt, and he needed a program of new compositions. I was immediately excited by this idea and started to write this composition, which I gave the title “Night Preference.” This whole idea of the card game was transferred into the musical texture by me – in this composition the structure of the game is described in musical images. At that time I had not yet created my method for composition, but this piece forestalled it. It presents a sort of program music, but notated in greater detail. I went to the courses in Darmstadt twice – in 1992 and 1994. Then I attended master-classes in Bayreuth, which were taught by Romanian composer Violetta Dinescu, the courses of Helmut Lachenmann in Dresden, and various other composition courses in different European countries.

Could you tell us, how you came up with the idea of organizing the festival “Two Days and Two Nights of New Music,” when this festival began, how it was organized throughout all these years, and which musicians you invited to perform in it?

The idea for this festival was conceived during the various contemporary music festivals I had attended, starting from Leningrad, including many European ones. After the festivals' concerts, instead of going to bed, we gathered together with other composers, listened to each others' music and discussed it – sometimes this happened during a meal at the table. This way, we passed organically from one concert into another. As a result of this, I had noticed that during the course of such communication, approximately at 3 or 4 in the morning, you begin asking yourself: are you one person, or are there several people present within you? There arise certain interesting images and those influences which develop compositional creativity. After each festival I attended I regularly began composing a new musical work. Sometimes I even began composing music while still attending the festival. I have retained this habit up to now – whenever I go somewhere to a musical event, I always bring along music paper or a musical score on which I am working. Let me cite one interesting fact – I began work on my mini-mono-opera “Tonight Boris Godunov” in Lithuania, where the action of the play by Alexander Pushkin began – on the border of Lithuania. That was when I was attending the “World Music Days” contemporary music festival, organized by the ISCM (International Society for Contemporary Music), which was being held in Vilnius that year. As the result of all of my attendances of various European festivals, I myself gradually developed a strong desire to organize my own festival devoted to contemporary music. My first attempt took place in 1994, when I even compiled the entire program, since at Darmstadt I made some wonderful friends of the musicians who came there, such as Pierre-Stephane Meugé, Carin Levine, Fernando Grillo, the Ensemble für Neue Musik Zürich and the 2E2M ensemble. But wherever I had gone to ask for help, none of the governmental structures were interested in this in the least, since at that time everything was in a chaotic state, and neither the Ministry of Culture, nor the Composers' Union had any money. Then my husband, Oleksandr Perepelitsya turned to the newly opened branch of the Soros Foundation to ask them for financial assistance, and they paid my trip to Switzerland to a concert where my composition was performed. After this trip we were suggested to write the theses for several cultural projects, which the directors of the Foundation liked, and they offered Oleksandr the position of manager of cultural

projects. The same year, towards the end of 1994, we submitted a proposal, which in February 1995 was approved, and we obtained the monetary means for organizing the festival “Two Days and Two Nights of New Music.” When we received this assistance, only two months remained until the time of the planned festival, and we had to organize everything, think everything over, invite the participants, send out invitations for visas, etc. Everything which now is done in a relatively easy and painless way each year was tried out at the first festival with great effort, since all this experience for us was new and previously unknown. We spent sleepless nights working and worrying, all the communication took place by telephone, since there was no Internet at that time. However, notwithstanding all the difficulties involved, the festival took place, and literally all the guests who came to it expressed their wishes to come again next year. This is how the festival was established, and it has continued successfully since then up to the present. Our festival is an international forum for contemporary art, which includes not only music, but also theater, the visual arts and poetry. It has been compared to a symphony, a novel, or a theatrical play, all of which unfold during the course of two days and two nights. Yes, our festival is elitist in its innovative direction and bold artistic search, but it presents a living creative organism, which carries the idea of an open, democratic society and the integration of Ukrainian culture into the world space. I am sure that it has carried out its mission successfully. Here is one example: during the first years musical works by Ukrainian composers were almost never performed at the festival, since the guest musicians performed only music from their own countries. Ukrainian music was associated with Russian music, and among the latter only three composers were known – Alfred Schnittke, Edison Denisov and Sofia Gubaidulina. Musicians from other countries had no idea that there exists an Ukrainian musical culture, which is closely connected in its past not only with Soviet music, but also with European music. During the subsequent years this situation changed. Presently, an indispensable stipulation for performing in the festival is the mandatory performance by musicians from other countries of at least one work by an Ukrainian composer. Each year no less than ten ensembles and around 50 soloists come to participate in our festival: thereby, during all the years of the festival a tremendous amount of Ukrainian music has been played in it.



Presently, each of the ensembles and soloists who has participated at the Odessa festival has in their repertoire compositions which serve as examples of contemporary Ukrainian music. And these include such world famous ensembles as “Musik Fabrik,” the Percussion Ensemble of the Freiburg University of Music (Germany), “Accroche Note,” “2E2M” (France), “Wiener Collage” (Austria), the “Continuum” ensemble (USA), “Ensemble für Neue Musik Zürich” (Switzerland) and many others. Another important development of our endeavor is that these ensembles and soloists are commissioning Ukrainian composers to write compositions to be performed especially at our festival. The makeup of our listeners have also has changed, having become younger in their age and more numerous in their quantity.

We are setting up great plans for 2019, when our festival shall celebrate its 25th anniversary, for which date we shall think over the program of the festival most painstakingly, and we already have some preliminary agreements. It is already known that the Jugendliche Symphonische Orchester is going to come to our festival that year – this is an assembled German orchestra comprised of musicians from various cities in Germany, which is now directed by flutist Carin Levine. She herself shall also come to our festival and will perform a program of contemporary music in our Solo-solissimo cycle. She performed in the very first Solo-solissimo cycle of our very first festival, and this cycle virtually began with her performance. I wrote a piece for solo flute for her performance at the festival, which I called “Carin Sounds.”

Please tell us about your own music, about the main features and parameters of your musical style and about some of the most representative of your musical compositions.

My music is written in an innovative style and makes use of a wide range of contemporary extended techniques for the achievement of expressive, depictive and theatrical effects. I cannot say that I always work in the same style, whether it is pointillism, the dodecaphonic technique, sonorism or anything else. It seems to me that in each of my compositions everything is determined by the scenario. In some cases it could even be a combination or blending of several different styles. If it is necessary for the sake of image-related expression, I could make use of pointillism – while a pitch series is essentially present in any musical composition. Since I communicate regularly with

a large number of interesting musicians in Europe, I have compositions for solo instruments written for particular soloists, who have also performed my works for irregular ensembles of performers, in which I have used non-standard combinations of instruments for the creation of unusual and innovative sound effects. An example of the latter is my composition “...und auch der Wind wohnt...” for contrabass flute, contrabass saxophone and tuba, in which this extraordinary combination of instruments generates a special kind of musical development and the achievement of the innovative sound effects that are present in this work. I have written a number of operas and musical-theatrical compositions which have been staged in various countries in Europe, in which I have made use of colorful vocal and instrumental effects for the intensification of dramatic effects.

In the 1980s I developed a special method of composing which is conducive for form-generation and achievement of the identity of musical form and dramaturgy, which I use in teaching at the Odessa National Academy of Music (formerly the Odessa Conservatory). I discovered this method in 1983. That year I had the wish to participate in the Carl Maria von Weber Competition, and I had to compose a string quartet. My professor had a very negative attitude towards string quartets, and this dislike towards this ensemble, naturally, was picked up by me. I wished to compose this work, anyhow, in order to take part in this competition, but could not force myself to write this work. I turned to my friend poet Vladimir Grigoryevich Razhnikov, who was a psychologist, a Doctor of Sciences and, moreover, wrote poetry and was always ready to share his new ideas. I asked him to help me and think of a way which would be able to help me write a composition for string quartet. He thought it over for a long time and came up with the idea of the four musicians in the string quartet ensemble representing the four elements – water, earth, fire and air. As the result of his suggestion, I wrote this composition with great ease, since it was solely this idea, without any scenary development, without any step-by-step direction, stirred a creative urge, aroused musical images and enabled me to compose this work, which received a prize at this competition. After this, my following compositions were written by me together with him. I expressed the wish to write compositions for specific ensembles, he came up with ideas or wrote epigraphs, and this was conducive for me to compose music. One of the first compositions

written by me in this fashion was “The Story of the Puritan Flute” for the “Pastoral” ensemble, which existed during those years in Odessa, consisting of a non-standard ensemble of instruments: flute, oboe, violin, cello and harpsichord. This composition also presented a case of “scenary development,” albeit the second kind – the plot-related. There also exists the literary type of “scenary development,” when the musical elaboration is connected with the literary text. The plot-related scenary development has more resemblance to operatic dramaturgy, when the composer creates for himself or herself a structural plan resembling a libretto, but he or she does not demonstrate it or tell about it to anybody. All of this is described in my book “Formirovanie osobennostey studentov-kompozitorov (osnovnye printsipy metodiki prepodavaniya v klasse kompozitsii)” [“The Formation of Individual Features in Student Composers (the Basic Principles of Methodology of Teaching a Composition Class”], published in Odessa in 2008, which describes in detail the method of scenary development for instruction for student composers.

Could you tell us about your colleagues among the composers living in Odessa, or those who have lived there recently, whose artistic presence in the city is significant, and whose music has been performed in your festival?

In Odessa I have always been surrounded by worthy colleagues, with whom I had very friendly relations, and together with whom we have formed the Odessa composers’ school. First of all, I must mention my closest friend and colleague was Julia Gomelskaya, a brilliant person and composer of numerous significant compositions, many of which have been performed in our festival and in many European countries, including Moscow. Her tragic death in December 2016 in a car accident has created an irretrievable loss among the musicians of Odessa. This year a whole block of her musical compositions was presented at our festival, which included her works written with contemporary musical means: the string quartet “From the Bottom of the Soul,” “Hutsulka – Dance for Piano and Percussion,” “DiaDem” for two violins, as well as works for childrens’ chorus and female chorus, which elaborated Ukrainian folk songs. Our colleague, Ludmila Samodayeva, was an active participant of the Odessa musical life for a long time; she has recently moved away to Mexico, having promised to return to Odessa in a few years. Our other colleague, Alyona Tomlyonova now lives in

Moscow. Presently a new generation of composers has grown up, among which the following are especially noteworthy: Asmati Chebolashvili, a very talented composer from Georgia, now living in Odessa, whose music is frequently performed at our festival; Svitlana Azarova, who is presently residing in Holland; Natalia Cherbi, a student of Julia Gomelskaya, presently living in Poland; Anna Tikhoplav, a very good composer, whose music was successfully presented at the festival this year. Among the older generation, special respect was always merited by Alexander Krasotov, who passed away, and Yan Mikhaylovich Freidlin, who now lives in Israel.

Which of your compositions have recently been performed in European countries during the past years or are planned to be performed recently?

Since I started traveling to Europe to attend master-classes in the early 1990s, I have made friends with many remarkable musicians and musical ensembles, many of which have commissioned me or asked me to write music for them. For this reason, since those years my music has been performed in Europe. My first work performed in Europe was “The Endless Sameness of the Sun” for flute, clarinet, violin, cello and piano, and it was performed in Switzerland by the Ensemble für Neue Musik Zürich. My music is frequently played at the “World Music Days” festival organized by the ISCM (International Society for Contemporary Music) in different countries of the world. I have been the president of the Ukrainian section of the ISCM since 1997, and so I have regularly attended these festivals. In addition, my music has been performed in many other concerts and festivals of contemporary music in Europe. In 2009 my composition for piano trio was played at the Jurgenson Salon in Moscow by the “20th Century” ensemble directed by Maria Khodina. Of course, it has been performed in Odessa at the “Two Days and Two Nights of New Music” festival, in Kiev and Lviv. Soon I am planning to go to Lviv to the “Contrasts” festival festival, and to Kiev to the Musikfest festival.

Anton A. Rovner

Ph.D. in Music Composition from Rutgers University
(New Jersey, USA), Candidate of Arts (Ph.D.)
from the Moscow State Conservatory,
faculty member at the Department
of Interdisciplinary Specializations for Musicologists
of Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
ORCID: 0000-0002-5954-3996,
antonrovner@mail.ru

Scholarly Schools of Russia**Научные школы России****OLGA V. KOMARNITSKAYA / О. В. КОМАРНИЦКАЯ**

Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-2730-7534, mkomarnickij@yandex.ru

**Research Works in Contemporary Music
in the Musicological School of Valentina Kholopova**

Valentina Nikolayevna Kholopova is celebrated for her accomplishments as a specialist in contemporary music, a writer of innovative research works on 20th century musical rhythm, the music of Webern, Schnittke, Gubaidulina, Shchedrin, and many other composers. Consequently, the themes of the diploma theses, dissertations and books by her students are predominantly focused on 20th century music, manifesting the emergence of an entire new school of musical research works of that type. It is possible to observe the attention towards well-known composers from the previous century (Stravinsky, Schnittke, Gubaidulina, Tishchenko, Vorontsov), but also research has been made on the musical legacy of unduly neglected composers – Sergei Protopopov (Anton Rovner) and Nikolai Obouhov (Nino Barkalaya). Among the composers from other countries studied in the class of Kholopova, for the first time in the USSR and Russia there were works written about Messiaen, Xenakis, Gorecki, Vieru, Mansuryan and groups of composers from West Germany (Lachenmann, Rihm, Schnebel, Trojan, Dadelzen), Hungary (Kurtag, Szollosi, Durko, Lange), as well as jazz and pop music. After completion of their studies, the graduates from the professor's class wrote numerous topical books in various languages: Ivanka Stoianova wrote about Berio and Stockhausen, Tatiana Frantova – about polyphony in Schnittke's music, Rosa Sultanova – about contemporary musical rituals among the peoples of Central Asia, Natalia Vlasova – about Schoenberg and Zemlinsky, Elena Mikhailchenkova-Spirina – about Kancheli, Ekaterina Akishina – about Schnittke, Olga Ozerskaya – about Vorontsov, and Andrei Kudryashov wrote a textbook on the theory of musical content. In addition to the aforementioned names, Kholopova's students include professors Ekaterina Dulova, Dina Kirnarskaya, Boris Gnilov and Irina Lozovaya.

Keywords: Russian musicology, academic school, contemporary music, diploma works, dissertations for degrees of Candidate of Arts and Doctor of Arts, monographic works, textbooks.

**Исследования по современной музыке
в научной школе Валентины Холоповой**

Валентина Николаевна Холопова известна как специалист по современной музыке, автор новаторских трудов по музыкальной ритмике XX века, творчеству Веберна, Шнитке, Губайдулиной, Щедрина и др. И в тематике дипломных работ, диссертаций и книг её учеников преобладает музыка XX века, образуется целая школа исследований такого рода. Заметно внимание к известным русским композиторам прошлого столетия (Стравинский, Шнитке, Губайдулина, Тищенко, Воронцов), но происходит и раскрытие творчества забытых имён – Сергея Протопопова (Антон Ровнер), Николая Обухова (Нино Баркалая). Из зарубежных композиторов в классе Холоповой впервые в СССР и России написаны работы по Мессиану, Ксенакису, Гурецкому, Виеру, Мансуряну, группе авторов ФРГ (Лакхенман, Рим, Бозе, Шнебель, Троян, Дадельзен), Венгрии (Куртаг, Сёллешши, Дурко, Ланге). Затронуты джаз и поп-музыка. После окончания учёбы выпускники профессора создали немало актуальных книг на разных языках: Иванка Стоянова – о Берлио, Штокхаузене, Татьяна Франтова – о полифонии Шнитке, Роза Султанова – о современных музыкальных обрядах народов Средней Азии, Наталья Власова – о Шёнберге и Цемлинском, Елена Ферапонтова – о Ксенакисе, Елена Михалченкова-Спирина – о Канчели, Екатерина Акишина – о Шнитке, Ольга Озерская – о Воронцове, Андрей Кудряшов – учебное пособие по теории музыкального содержания. Помимо названных имён, известными учениками Холоповой являются профессора Екатерина Дулова, Дина Кирнарская, Борис Гнилов, Ирина Лозовая.

Ключевые слова: российское музыкознание, научная школа, современная музыка, дипломные работы, диссертации кандидатские и докторские, монографии, учебные пособия.

The name of Valentina Nikolayevna Kholopova, Merited Activist for the Arts of Russia (1995), Laureate of the Premium of the Government of the Russian Federation (2011), Academician of the Russian Academy for Natural Sciences (2011), an outstanding scholar, music theorist, Doctor of the Arts, professor at the Moscow State Conservatory, founder and head of the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists (1991), founder of a significant school of music scholarship, and a renowned public figure, is well-known not only in Russia, but in many countries of the world.

Thirty books by Valentina Kholopova and over five hundred articles have already now become an integral part of the classical fund of Russian musicology. She is one of the leading specialists in the contemporary artistic culture of the 20th century.

On one of the conferences devoted to contemporary music organized at the Moscow Conservatory Sofia Gubaidulina uttered an interesting thought. Having been asked the question of how she evaluated the music of Russian and Western composers of the second half of the 20th century, she answered the following way: “In my opinion, there are two categories of composers: the so-called ‘disseminators’ and the ‘gatherers.’” In the domain of musicology Kholopova undoubtedly pertains to the first category. She is a generator of new ideas, always being on the foremost frontiers of contemporary music scholarship and throwing in her hearty support of all new phenomena in music, developing those unexplored domains which subsequently become traditional and established. To be more precise, Kholopova herself creates and instigates musical scholarship. She is a brilliant classifier, and scholarly concepts and categories are expounded by her into a rigorous system. Valentina Nikolayevna is a master of providing precise and capacious definitions to various scholarly concepts.

Valentina Kholopova has reached that pinnacle, that mastery and profundity in music scholarship, towards which, in our opinion, many musicologists have an obligation to aspire. Her work in musical research exemplifies a maximally precise penetration into the style of the composer whose music she is studying, and her words are sounding music, which we are able to hear and even to see without even looking at the musical score in question. The music scholar’s analytical text always corresponds adequately to the composer’s artistic style, while the

musical compositions studied are comprehended through the prism of ethical, aesthetical, philosophical, religious, and culturological ideas of their time. The reader immerses himself or herself into the limitless artistic world of the particular composer, whose music is presented by the scholar as the highest spiritual substance.

Kholopova’s first book – “Fortepiannye sonaty S. S. Prokofieva” [“The Piano Sonatas of Sergei Prokofiev”] (written together with Yuri Kholopov) – appeared 55 years ago (in 1961 [32]). Her well-known works on contemporary music include “Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov XX veka” [“Questions of Rhythm in Music by 20th Century Composers”] (1971, Bela Bartok Prize, Hungary, 1981 [24]), “Anton Vebern” [“Anton Webern”], first book (together with Yuri Kholopov, 1984 [33]), “Muzyka Veberna” [“The Music of Webern”], second book (together with Yuri Kholopov, 1999 [34]). The second book devoted to the musical legacy of Anton Webern was published in Russia 30 years after it was written! The two books on Webern comprise a foundational work, which virtually does not have any analogies either in Russian or in Western musicology. The two authors examine issues related to the aesthetics, philosophy and musical language of this classic representative of 20th century Austrian music.

Kholopova is the author of the first monographic books on Alfred Schnittke and Sofia Gubaidulina in Russian musicology – “Alfred Schnittke” (written together with Evgeniya Chigareva, 1990 [35]); “Sofia Gubaidulina,” with an interview taken by Enzo Restagno [28] (1st edition 1996; 2nd supplementary edition 2008; 3rd supplementary edition 2011). The book on Gubaidulina was published in 1996, just in time for the Third International Contemporary Music Festival “Sofia Gubaidulina – Giya Kancheli – Tatiana Sergeeva – Sergei Berinsky – Alexander Vustin,” which took place in Moscow that year. Especially important for musical scholars and musicians of various fields was the subsequently published book of Kholopova about Schnittke: “Kompozitor Alfred Schnittke” [“Composer Alfred Schnittke”] [27] (1st edition 2003; 2nd edition 2008; 3rd edition 2010).

I must also highlight the brilliant research work on Rodion Shchedrin – “Put’ po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin” [“The Path along the Center. Composer Rodion Shchedrin”] (2000 [26]). The book was exhibited at the International Book Fair in Frankfurt-an-Mein in 2002.



As a person who is always present in the thick of things of her time, Kholopova has summed up her knowledge in her book “Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stily)” [“Russian Classical Music of the Final Third of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century (Genres and Styles)”] [31]. The issues emphasized by the author include the contrast of worldviews of Russian composers before the emergence of new Russia and after, radical modifications of the opera and the symphony as the principal genres of classical music.

Kholopova’s published works on the music of other 20th century composers are widely known. Among them are Dmitri Shostakovich, Igor Stravinsky, Edison Denisov, Roman Ledenyov, Sergei Slonimsky, Boris Tishchenko, Victor Suslin, Galina Ustvolskaya, Vladislav Shoot, Alban Berg, Bela Bartok, Olivier Messiaen, contemporary Chinese composers and a host of others.

At the present day the overall capacity of Kholopova’s published works comprises over 1000 printer’s sheets.

Many of Kholopova’s works – her books and separate fragments from them, as well as numerous articles – have been translated into other languages (German, English, Italian, French, Swedish, Chinese, Hungarian, Polish, Czech, etc.) and published in other countries.

Kholopova has also instilled her love towards study and profound comprehension of contemporary music in her students, who at the present time comprise a large school of scholarship.

Kholopova’s pedagogical activities have continued for already over 60 years.

Under the guidance of Valentina Kholopova 43 diploma theses have been written, and numerous dissertations have been defended – 27 for the degree of Candidate of Arts and 5 for the degree of Doctor of Arts [5]. Her class has formed such music scholars as Ivanka Stoianova (Paris), Ekaterina Dulova (Minsk), Rosa Sultanova (London), Marina Lobanova (Germany), Elena Mikhailchenkova-Spirina (France), Tatiana Frantova, Natalia Vlasova, Dina Kirnarskaya, Andrei Kudryashov, Boris Gnilyov, Irina Lozovaya, Alexander Naumov (Russia), and many others. Having herself written numerous books and articles about many composers from Russia and other countries (aforementioned), she has always presented one of the centers of attraction for students and post-graduate students

who wished to research contemporary music. The greater part of works written under her tutelage is devoted with 20th and 21st century music. Moreover, the research works written about a number of composers have been the first ones in the USSR and Russia: the first works about French composer Olivier Messiaen, Polish composer Henryk Mikolaj Gorecki, Romanian composer Anatol Vieru, Armenian composer Tigran Mansurian, a group of composers from West Germany – Helmut Lachenmann, Hans-Jurgen von Bose, Wolfgang Rihm, Manfred Trojan, Detlev Mueller-Siemens, Wolfgang von Schweinitz, Hans Christian von Dadelsen, Dieter Schnebel; a group of Hungarian composers – Gyorgy Kurtag, András Szöllösy, Zsolt Durkó, István Láng, as well as Iannis Xenakis (parallel with Mikhail Dubov). The research works on Nikolai Obouhov and Sergei Protopopov have become the first dissertations to be written about these Russian composers.

One world famous musicologist to have emerged from Kholopova’s school is Ivanka Stoianova from Bulgaria, who subsequently relocated to France. She began her musicological activities with studying Olivier Messiaen’s modes and rhythms in her diploma work “Voprosy ritma i lada v tvorchestve Olivye Messiana 40-kh godov”¹ [“Questions of Rhythm and Mode in Olivier Messiaen’s Music from the 1940s”] (let us compare: the first Russian monographic book about this composer written by Victor Ekimovsky 17 years later²). Subsequently she has had publications of numerous diverse and relevant texts dealing with contemporary scholarly issues and the most eminent 20th century composers.

In her theoretical research work “Zhest – tekst – muzyka” [“Gesture – Text – Music”] (1978 [37]) the musicologist conceived of a new issue, which was topical at that time – about erasing the boundaries between high academic art, with its centuries-long aesthetic traditions, and everyday life. She examined the phonetics of fragmented words, music for reading, multimedia performances and other such phenomena as a system of devices in the emerged transitional period. Not having taken up a critical position in regard to these experiments, she acknowledged the major changes which had occurred in the practice of composition.

A fundamental work of hers was the monographic book “Luciano Berio – chemins de musique” [“Luciano Berio – Musical Paths”] (1985 [39]). Stoianova constantly communicated with

Berio during her work at IRCAM from 1975 to 1980. Consequently, she wrote her 512-page book, bearing the notion in her mind that the book was being written not by her, but by the composer himself. The monographic work is based on a large quantity of factual material, and the composer's thoughts are presented there in many dozens of quotations. To achieve this documental quality the musicologist chose an original means of arrangement of the text of the book – in two parallel rows – one of them presenting the utterances of Berio and many other cultural public figures, while the second containing Stoianova's authorial analysis. The list of quotations includes those of poets, philosophers and musicians: Umberto Eco, Clément Rosse, Vincent Descombes, Eduardo Sanguinetti, Marcel Proust, Italo Calvino, Pierre Boulez, Cathy Berberian, Vinko Globokar and others. The chapters of the book are arranged according to genres, among which are: "Voice" (dealing with Berio's "Visage," Folk Songs, "Sequenza No. 3"), "Quotations," ("Sinfonia"), "Words" ("Circles," "Epiphanies," "A-Ronne"), "Scene" ("Opera"), "Along the Paths" and numerous other compositions. Throughout the extensive space of her book Stoianova illustrates Berio's unusual, extremely broad aesthetics, embracing both serialism and folk songs, and also analyzes his musical scores. In her opinion, the musical works of this composer pose and to an extent solve the main problems of contemporary music: elaboration of the new structural principles of the post-war avant-garde music, incorporation of musical techniques of non-European origins, bringing in naturalistic sound effects, techniques of quotation and collage, modification of vocal and instrumental performance by means of electronic textures, use of phonetics of sounds in semantic and asemantic contexts, and transformation of traditional theater. The publication of this book received a prize from the Charles Cros Academy as the best book about music written in French (1985).

Stoianova's significant work Karlheinz Stockhausen "Je suis les sons..." [Karlheinz Stockhausen "I am the Sounds..."] (2014 [38]) is based on the material of the composer's numerous musical compositions and articles, as well as interviews with the women who were the closest to him. In all fairness, while dubbing this figure the most outstanding and inventive composer in the music of the second half of the 20th century, she examines the principal aspects of his musical language: his

discoveries in the domain of organization of musical time, the formulaic principle in his compositions, the development of the spatial parameter, the metaphor of light in his stage compositions (the operatic heptalogy "Licht"), and the connection with Wagner's idea of Gesamtkunstwerk in his interest in synthetic, total works of art.

When creating her two-volume "Textbook of Musical Analysis," a most unusual phenomenon in France (1996, 2000), Stoianova stemmed from the traditions of the Moscow Conservatory: Volume 1 dealt with simple and complex classical forms, while Volume 2 presented variations, sonata form and the cyclical forms [40; 41].

Tatiana Frantova wrote such a fundamental research work on polyphony in the works of Alfred Schnittke (her book and dissertation for the degree of Doctor of Arts "Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka" ["The Polyphony of Alfred Schnittke and New Tendencies in the Music of the Second Half of the 20th Century"], 2004, 2005 [22; 23]), that it actually became a teaching about contemporary counterpoint in general, with maximally succinct generalization and classification of a variety of contrapuntal phenomena in late 20th century music.

Among the well-known Russian research works in this field, Frantova's work is distinguished by its principally broader interpretation of the very concept: not only as a compositional one, but as a category of human thought which has realized in the artistic sphere. Her specific paradigm is such: polyphony is a "broad metaphorical interpretation applicable towards manifold phenomena of culture, art, human thinking and consciousness"; "polyphony as a contemporary artistic universal" [22, p. 12, 41]. In connection therewith, she takes into account thoughts of various philosophers and writers, for example, the utterances of Claude Lévi-Strauss about the 20th century being the time of "a polyphony of polyphonies" [Ibid., p. 14], and those of Thomas Mann about the novel as a work based on "the technique of counterpoint, contexture of themes, in which the role of the motives is played by ideas" [Ibid., p. 13]. In connection the arts of cinema and theater she bases herself on the ideas of Sergei Eisenstein, Vsevolod Meierhold and many others. When passing from polyphony to music, Frantova demonstrates the latter in the context of virtually all the leading 20th century composers, including Schoenberg and his school, Stravinsky, Bartok, Hindemith,

Prokofiev, Shostakovich, Messiaen, Stockhausen, Denisov, Sergei Slonimsky and many others. In regard to the polyphony in Schnittke's music, she asserts that for this composer this presents not merely a technique, but the idea of creativity in whole [ibid., p. 80]. In connection with his music she presents a whole set of original typologies of contrapuntal phenomena, in which she compasses all the innovative characteristics of 20th century music. The latter include poly-ostinato, rhythmic-contrapuntal and single-plane forms [Ibid., 96]. The musical legacy of Schnittke becomes inducted into the entire "cosmos" of philosophical and artistic thought of the 20th century.

A special theme in contemporary music is elaborated by Rosa (Razia) Sultanova. She wrote her dissertation on the rhythmic system of the Shashmaqom (1987) [19]. After having moved from Uzbekistan to the United Kingdom, she broadly expanded her activities in the field of traditional folk music of different countries, researching the *present-day rituals* of Uzbekistan, Tadjikistan, Kazakhstan, Turkmenistan, Azerbaijan, Tatarstan, Turkey, Cyprus and Afghanistan. She has had a publication in Russian of her work "Poyushcheye slovo uzbekskikh obryadov" ["The Singing Text of Uzbek Rites"], and in English (and, subsequently, Korean) – her book "From Shamanism – to Sufism: Women, Islam and the Cultures of Central Asia" (2014 [42]), while her books soon to be published are "The Popular Music of Afghanistan" [43] and "Turkic Music: from Shamanic Voices to Maqam, from Zhikr to Hip-Hop" [44].

Let us examine several of the issues in Sultanova's works. On the basis of her dissertation she has published her work "O vzaimosvyazyakh usulya i ritma melodii v vokal'nykh chastyakh Shashmakoma" [On the Interconnections of the Usul and the Rhythm of Melody in the Vocal Parts of the Shashmaqom"] [17]. At the time of her writing the issue of rhythm in the mentioned field had not yet been elaborated. Sultanova came up with a number of concise conclusions in her chosen theme. She asserted that it is not advisable in the context of Uzbek culture to apply the methods derived from European meter and rhythm. In the simultaneous presence within the melodic line of the singing voice and the usul beaten out on a percussion instrument it is worthwhile to see the junction into one of two rhythmic systems: in the melody – the quantitative principle (just as in the times of Antiquity, B.C.E.), and in the usul

– the qualitative principle, stemming from the tradition of the Eastern rhythmic ostinato. At the same time, the rhythmical structures of the usul must not be notated as rhythms divided into European measures: they indeed present stable, historically established formulas, which is common for many cultures of the East. Having examined the various poly-combinations, Sultanova also considered the question of the poly-semantic qualities of the melody and the usul, having demonstrated their distinctions in relation to the dynamics of the entire musical form.

Having researched the issues of historical continuity of Islamic cultural traditions in the world, first of all, in the USSR and taking Soviet Uzbekistan as an example, Sultanova has revealed a remarkable means for their preservation – through the traditional rites carried out by women. She elaborated on this topic in her work "Muzyka, sokhranyonnaya za stenoy" ["Music Preserved behind a Wall"] [16]. The author explains that the Soviet regime suppressed not only the Orthodox Christian church, but also the adherents to the Muslim faith, since it saw them as no less great enemies, and tried to repress the men. And only the women, concealed in the isolated premises of the *ichkari* [homes], had the ability to carry out their traditional rites. Those rites pertained to all the important moments of human life: birth, marriage with all of its respective stages, and overcoming the hardships of death. As Sultanova writes about this topic researched by her: "today it may be already said with certainty: all the traditional culture ended up being preserved by women" [Ibid., p. 36].

The main scholarly issues in the theoretical works of the school of Kholopova turned out to be those related to philosophy, aesthetics, composition and musical content.

Among the *philosophical-aesthetical* issues we shall highlight those brought up in the works about 20th century Austrian composers, Nikolai Obouhov, Sergei Protopopov and Iannis Xenakis.

Two books of landmark nature about 20th century Austrian composers were written by Natalia Vlasova: her monographic book "Tvorchestvo Arnol'da Shenberga" ["The Music of Arnold Schoenberg"] (2007 [7], which she defended as her dissertation for the degree of Doctor for the Arts) and her book "Aleksandr Tsemlynsky. Zhizn' i tvorchestvo" ["Alexander Zemlinsky. Life and Music"] (2014 [6]), which was the first large-scale work about this composer written in Russian³.

In her work about Schoenberg the autonomous first part of the book is devoted to the philosophy, aesthetics, as well as the poetics of the composer's music. But the greater part of the work consists of analysis of all of Schoenberg's compositions in chronological order, from the first to the last. Although the artistic philosophy of the founder of the Second Viennese School has been elucidated adequately in world literature (and not only in relation to his music), Vlasova has been successful for the first time in a book written in Russian to conjoin into one entity all the essential sides of his thinking. The chief trait highlighted by the author in Schoenberg is his *paradoxical quality*. Furthermore, she juxtaposes his aspiration towards novelty with his conservative tendencies, the essential departure from tonality and the return to certain features of it, the declaration of the primacy of intuition and the elaboration of a rational method of composition, etc. Most fundamental is the emphasis in the book of that world-perception prevalent in the early 20th century, which Vlasova calls the "maximalist' pathos" [8, p. 10], which impelled Schoenberg to regard the artist as a Messiah, a God-Man. In addition, the author does not leave out the mysticism of the idea of "Swedenborg's heavens" in Balzac's "Seraphita," which exerted its influence on the perception of the efficacy of the 12-tone series in all the directions of composition. At the same time, in the second part of the book, devoted to the analysis, especially important is the professional analysis of every single composition by Schoenberg, which makes the book so indispensable for those who turn their attention to the composer's music.

In writing the research work on Alexander Zemlinsky, the merit of the author is perceivable from the very choice of the subject: this composer, who during his life had been so significant for the composers of the Second Viennese School, was subsequently forgotten for many decades, and the interest in him was revived only after the exhaustion of the tendencies of the post-war avant-garde. The personality as a composer of "Schoenberg's teacher" appears in complete contrast to that of his pupil, which provides a glimpse of the rather motley array of styles in Schoenberg's surroundings and the aesthetical fractionation within the famous trio of the Second Viennese School. It must not appear as surprising to us, but the demarcation line between Schoenberg's and Zemlinsky's aesthetics turns out to be manifested in their respective attitudes toward tonality. The latter remains consistently a tonal composer, and this is

emphasized by Vlasova in her introductory "sketch of the composer and person" of her monographic work. Further on, she defines him as "a lyricist in his uttermost essence, who is interested not in supernal heights, not in large-scale conceptions and generalizations, but in the life of the human soul in all of its manifestations" [5, p. 9]. From this aesthetical dominant idea the musicologist also deduces the composer's preference for vocal music – songs and operas (among the latter especially interesting was his plan to set to music Maxim Gorky's "Malva"). Within Schoenberg's school the closeness of Alban Berg to Zemlinsky is shown, since the former dedicated his "Lyrical Suite" to the latter and inserted a quote from "Lyrical Symphony" composed by the addressee of the dedication.

Nino Barkalaya in her dissertation written for the degree of Candidate of Arts "Estetika i kompozitorskaya tekhnika Nikolaya Obuhova v kontekste russkogo i frantsuzskogo modernizma" ["The Aesthetics and Compositional Technique of Nikolai Obouhov in the Context of Russian and French Modernism"] (2011 [3]) examined the composer's music in connection with the most complex aesthetics of the epoch of "the mad years" (or *les années folles*, the French title of the Russian Silver Age). There has already been a publication of Elena Poldyayeva's monographic book about Obouhov⁴, where the main task was the recreation of the composer's artistic path based on archival material, for the first time in Russian. In her turn, Barkalaya became directly preoccupied with the most important questions related to philosophy and religion, as the result of such artistic intentions of Obouhov as the grandiose synthetic composition "Le livre de vie" ["The Book of Life"], as well as "Le troisième et dernier testament" ["The Third and Last Testament"]. In their conceptions such works of Obouhov presented not absolute music, but *sverkhiskusstvo* [supra-art] (the term of Russian philosopher Nikolai Fedorov⁵). In essence, Obouhov maintained the religious-philosophical conception of Alexander Scriabin's "Mysterium," which also had been conceived of as supra-art, called on to transform humanity spiritually. Barkalaya proves that Obouhov envisaged his special mission in the world, just as Scriabin did, as well as Schoenberg. Among the questions related to the music, she analyzed Obouhov's "psycho-analytical form" and "absolute harmony," and for the first time provided generalizing definitions for the character of his musical compositions.



In the aesthetical context of the Russian Silver Age, as well as the subsequent artistic tendencies developed in Soviet Russia, for the first time the musical legacy of Sergei Protopopov is examined in Anton Rovner's dissertation for the degree of Candidate of Arts "Sergei Protopopov: kompozitorskoye tvorchestvo i teoreticheskiye raboty" ["Sergei Protopopov: Musical Compositions and Theoretical Works"] (2011 [15]). Protopopov was a student of the famous musical theorist Boleslav Yavorsky and remained a follower of his teachings for the rest of his life. In the 1920s the composer developed an original modernist harmonic language derived from the "Yavorsky modes," which he used in his major compositions, written during that decade: three piano sonatas and various vocal works. The harmonic language was expressed for the most part in symmetrical scales (similar to Messiaen's modes of limited transpositions), with "dissonant" pitches, which fell outside of these scales, but were resolved into them. Protopopov's musical style was formed against the background of many of the aesthetical trends of the Silver Age – Symbolism, Futurism, Cubism, Cubo-Futurism, Suprematism, Impressionism, Expressionism and others. The composer organically combined together features of such contrasting stylistic trends as Symbolism and Cubo-Futurism. The traits of Symbolism were demonstrated by romantic textures and emotional moods, in a way similar to the music of late Scriabin, as well as the numerous symbolic performance indications written in French and Italian (sometimes in Russian). The features of Cubism were realized in harsh textural sonorities, extended geometrically into textural blocks, which replaced each other through abrupt changes, thus creating the large-scale forms of the compositions. Rovner also shows the stylistic break in Protopopov's music, when in the early 1930s due to the ideological pressure of the Soviet authorities he, like a number of other modernist composers in the country, was forced to abandon his modernist musical aesthetics in favor of a more traditional musical style with tonal harmonies. To a degree, this turn to tonality was also caused by the composer's own artistic inclinations. In the early 1930s he wrote an opera "The First Cavalry Brigade," where he combined his receding modernist style with his emerging traditional style. He expressed his departure from his modernist style and the "Yavorsky modes" in a lyrical manner, by composing a song "I had loved you" to a poem by Alexander Pushkin, in which his modernist style

is subsumed by a traditional musical language. Towards the end of his life, in 1948 Protopopov made a completed version of Scriabin's unfinished mystical composition, the "Prefatory Action," using Scriabin's literary text and scoring it for reciting voices, chorus and two pianos.

Elena Ferapontova, having turned Iannis Xenakis' vocal compositions, found a new philosophical-aesthetic approach to this unique personality and delineated a new image of this composer, different from the customary one: not an avant-garde constructivist, but a humanitarian social activist. This was expressed in her dissertation for the degree of Candidate of Arts "Vokal'naya muzyka Iannisa Xenakisa kak fenomen kompozitorskogo tvorchestva" [The Vocal Music of Iannis Xenakis as a Phenomenon of Compositional Creativity] (2008 [20]), as well as her book "Iannis Xenakis. Vokal'noye tvorchestvo" ["Iannis Xenakis. Vocal Music"] (2011 [21]).

Ferapontova's perspective is essentially different from that of heightened interest in the constructivism in Xenakis' musical thinking demonstrated by the majority of researchers in Russia and in other countries. Most typical are the works of such music scholars as André Baltensperger "Iannis Xenakis und die Stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik"⁶ ["Iannis Xenakis and Stochastic Music. Composition in a Field of Tension between Architecture and Mathematics"], and Benoit Gibson "Xenakis. Organisation sonore, techniques d'écriture, orchestration"⁷ ["Xenakis. Sound organization, techniques of writing, orchestration"]. In regard to Xenakis's vocal music, the researcher outlines a different aesthetical world of the composer, which emerges from the incorporation of the living human voice and verbal text. This world is more concrete, even more narrative-oriented, as the result of the composer's attention towards Ancient Greek tragedies; it is theatrical and at times contains descriptive elements. While in the composer's instrumental music each new opus contains (in her words) only an "uncompromising movement forward," "a reliance on the tradition of culture is a fundamental quality of Xenakis' vocal music" [21, p. 42]. Ferapontova emphasizes that it is particularly in the vocal music the humanism and civic political pathos of this 20th century composer demonstrates itself most distinctly. She indicates at the title of the composition "Polla ta dhina" for children's chorus and orchestra, in which Sophocles' words

“Wonders are many, and none is more wonderful than man” are set to music. She refers to the title of the chorus “Serment-Orkoç” set to the words of the Hippocratic Oath. She notes that having lived through the horrors of World War II, Xenakis wrote such compositions as “Nekuia” (“The Killed”) for chorus and orchestra and his choral composition “For Peace.”

In regard to *musical composition* Kholopova, being the author of a fundamental Russian musical textbook “Formy muzykal’nykh proizvedeniy” [“Forms of Musical Compositions”] (St. Petersburg, 1999; 2001; 2006; 2013 [29]), has always demanded of her students a thorough knowledge of musical form and the solution of its undisclosed aspects. Let us turn our attention to some of these issues.

A productive path of analysis of composition was opened up by Elena Mikhalchenkova-Spirina, having turned to the symphonies of Giya Kancheli. She examined the musical form of this composer on the basis of *dramaturgy*. This new method is demonstrated in her dissertation for the degree of Candidate of Arts “Teoreticheskiye problemy simfonicheskogo tvorchestva Gii Kancheli: dramaturgiya, muzykal’nyy yazyk” [“Theoretical Issues in Giya Kancheli’s Symphonic Music: Dramaturgy, Musical Language”] (Moscow, 1983) and her book “Simfonicheskaya dramaturgiya Gii Kancheli” [“The Symphonic Dramaturgy of Giya Kancheli”] (1997 [13]). The peculiar features in Kancheli’s dramaturgy as seen here were: dramaturgical parallelism, block form-generation, and subito-contrast upon changes of blocks of music. The continuing musical block is determined by a unity of type of its expressivity, in the characteristic cases – the contemplative and the active. Several blocks coordinating with each other at a distance create a special kind of theme – the macro-theme (a term of Vera Valkova). The number of macro-themes may be diverse – from two (Symphonies No. 1–4) to seven (No. 6). The aesthetically delineated type of symphonic organization was connected by the author with 20th century neo-epic dramaturgy and the traditions of Georgian music.

The compositional and dramaturgical regular occurrences linked with tendencies of genre and style related to opera are elaborated by me in my dissertation for the degree of Doctor of the Arts “Russkaya opera XIX – nachala XXI vekov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii” [“Russian Opera from the 19th Century to the Early 21st Century. Issues of Genre, Dramaturgy,

Composition”] (2012, academic advisor – Valentina Kholopova) [11]. A study was made of such brilliant, innovative compositions as Nikolai Sidelnikov’s large-scale operatic dilogy “Chertogon” (1981), Rodion Shchedrin’s “The Enchanted Wanderer” (2002) and “Boyarinya Morozova” (2006), Ivan Sokolov’s “The Poor Cavalier” (2000), Vladimir Tarnopolsky’s “Wenn die Zeit über die Ufer tritt” (1999) and others. Most of the operas have been studied for the first time. These compositions viewed within the context of artistic paradigms of turn-of-the-century art were expounded in my book “Russkaya opera vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompozitsiya” [“Russian Opera of the Second Half of the 20th Century and the Early 21st Century: Genre, Dramaturgy, Composition”] (2011 [12]). The book presents a genre classification of operatic works of the indicated historical time period, as well as a *method of analysis of opera*, formulating the basic guidelines, which are determinant in the study of this genre. Each concrete composition is analyzed according to single methodological criteria: first of all, elucidation is made of the specific features of the genre of a particular operatic masterpiece, which predetermines, in its turn, the principles of musical dramaturgy and the peculiarities of composition of opera, in general, including the various levels of organization – from the lowest to the highest.

Olga Ozerskaya, after having studied the major chamber and orchestral works of the presently living composer Yuri Vorontsov (b. 1952), asserted the absence in the composer’s music of the very system of Igor Sposobin’s six functions and, as a result, the essential non-classic quality of musical form, albeit with the possibility merely of applying to it Boris Asafiev’s functional triad i-m-t (Ozerskaya O. V., “Vorontsov Yu. V. Esteticheskiye vzglyady i muzykal’naya kompozitsiya” [“Yuri Vorontsov. Aesthetical Views and Musical Composition”] [14]).

Among the separate parameters of musical composition, along with pitch, special attention is always given to rhythm. Kholopova herself has written two books about rhythm in music [24; 25] and has placed rhythm in a most important place in her monographic book about Gubaidulina [28]. However, an absolutely distinct phenomenon is formed by Sofia Gubaidulina’s technique, when she elaborates a system of transfer of pitch relations into rhythmical ones. These transformations are



researched by Natalia Brugger in her work “‘Glorious Percussion’ Sofii Gubaidulinoy. Traktovka udarnykh, kompozitsii, sodержatel’nyy aspekt” [“‘Glorious Percussion’ by Sofia Gubaidulina. An Interpretation of Percussion, Composition and the Aspect of Content”] [4]. The composer stems from the thought that all pitches are essentially pulses in time, but we do not perceive them that way. She sets the task before herself to manifest these proportions in certain particular rhythms by means of numerical expressions of intervallic correlations. She makes use of indications in herz numbers of cycles per second of the pitch of each sound and subtractive tones of intervals, all of which are correlated with a scale of tempi and lengths of measures, which results in a set of definite durations, becoming the audible rhythmic pulsations of inaudible temporal pulses of the pitches. The harmonics of the overtone and the so-called under-tone scales are audibly reflected in rhythms with diminutions or augmentations of durations.

While studying the parameters of musical composition, Kholopova discovered that in contemporary music there exist conjoined parameters, which cannot be divided into the traditional ones – texture, articulation, rhythm, etc. Such conjoined parameters she saw in numerous compositions of Gubaidulina. And since it reveals itself as a certain type of musical expressivity, she dubbed it the “parameter of expression,” and discerned in it the antithesis of functions – “consonance of expression” (legato, continuity of texture, monorhythmy) and “dissonance of expression” (staccato, tremolo, trill, discreteness of texture, polyrhythmy). These varieties of sound blocks comprise musical forms [28, p. 125, 138, 142, 163, etc.]. With the aid of this method cellist and musicologist Irina Shevtsova was able for the first time to determine the forms of the famous 10 Etudes for Cello Solo (1974), perceived the concise relief design of “Detto-I” (1982), the Sonata “Rejoice!” (1981/88), and other compositions (dissertation for the degree of Candidate of Arts “Sochineniya Sofii Gubaidulinoy dlya violoncheli: problemy muzykal’nogo sodержaniya, kompozitsii i traktovki instrumenta” [“Compositions by Sofia Gubaidulina for Cello: Issues of Musical Content, Composition and Interpretation of the Instrument”], 2014 [36]). In her turn, Valeria Gorokhovskaya found the manifestation of this conjoined parameter in the music of Penderecki, Gorecki, Pärt, Denisov, and especially Lachenmann, and expounded on it in her diploma thesis “‘Parametr ekspressii’ v muzyke

XX veka” [“The ‘Parameter of Expression’ in 20th Century Music”] (1995 [9]).

Finally, since Kholopova is the creator of her own original *theory of musical content*, with an elaboration of firmly substantiated categories tested by practice, this problem range is continuously being mastered by her students. And the present theoretical conception (along with the elaborations of her colleagues – Liudmila Kazantseva and Liudmila Shaymukhametova) presents the most innovative theory in Russia in the 21st century. The most important categories of this new teaching include the dyad of “specialized and non-specialized musical content” and the triad of “the three sides of musical content” (see Kholopova’s research work “Fenomen muzyki” [“The Phenomenon of Music”] [30]).

One of the most significant works in this tradition is Andrei Kurdyashov’s textbook “Teoriya muzykal’nogo sodержaniya. Khudozhestvennyye idei yevropeyskoy muzyki XVII–XX vekov” [“The Theory of Musical Content. The Artistic Ideas of European Music from the 17th to the 20th Centuries”] addressed to musical institutions of higher education [12], a book of essential importance, with the most important insights about music, serving for the enrichment of musical education in Russia.

Kurdyashov turned to contemporary music in the last chapter of the book “Soderzhaniye idey muzyki XX veka” [“The Content of the Ideas of 20th Century Music”]. Among the posed issues are the artistic ideas of modernism, avant-garde, neo-baroque and neoclassicism, in particular, the neoclassical ethos of stylistic models in the music of the first half of the 20th century (on the example of compositions by Igor Stravinsky, Alban Berg, Dmitri Shostakovich), and the semantic meaning of symbolism in the music of the second half of the 20th century (on the example of the works of Arvo Pärt, Alfred Schnittke and Sofia Gubaidulina). This book, being an original and innovative research work, contains a concentrated conjunction of categories of humanitarian scholarship – those pertaining to philosophy, aesthetics, literary criticism, art criticism and musicology proper. It enables musicians of all fields to comprehend musical compositions of various artistic directions and styles through the prism of established cultural paradigms, and also, which is very important, to bring to the level of perfection their *musical-semantic ear* as one of the most indispensable professional qualities.

The students of the professor brought in the problem range of content into their works, along with issues of composition, performance, and sometimes contiguous disciplines. Thus, in Ekaterina Akishina's dissertation for the degree of Candidate of Arts "Semanticheskiye aspekty analiza tvorchestva A. Shnitke" ["The Semantic Aspects of Analysis of the Music of Schnittke"] (2003 [1]) the content-related method was formed as an intermingling of semiotics and musicology (subsequently her book "Problemy interpretatsii soderzhaniya muzykal'nykh proizvedeniy Alfreda Shnitke" ["Issues of Interpretation of the Content of Alfred Schnittke's Musical Compositions"], 2013 [2] was published). The entire semantic approach was developed by her independently, whereas Kholopova, who wrote the first two books on Schnittke (one together with Evgenia Chigareva [35]), did not introduce the theory of semiotics into either of them.

The framework of Akishina's research was formed by Kholopova's theory of the three sides of musical content (emotion, depiction and symbolism). The author placed the symbolic side first, having a good sense of the semantic nature of Schnittke's music. She did such an original elaboration of the composer's symbolism that she

succeeded in reaching the profound essence of his musical style, having touched upon the symbolism of the ethical order, with the contrast of good and evil. In the symbolism of evil there was a highlight of "infernal evil," "das Böse," and "evil as broken good." At the same time, in the symbolism of good there was "catharsis as the highest good" and "contritio (repentance) as a human-based good." Akishina was able to make some additional musical discoveries in the other two sides of musical content in the context of Schnittke's music. For example, in the sphere of depiction she disclosed the depiction of the objectless ("the devil's thoughts" in the "Faust Cantata"). Within the emotional sphere, notwithstanding the manifold negative images, she ascertained the prevalence of the dynamics of ascending motion, which "contains a profoundly concealed fundamental positive element." [2, p. 87].

In this article the numerous works of Professor Kholopova's students are characterized only briefly. Nonetheless, even from this presented overview of a selected set of books and dissertations it may be seen that the works pertaining to the musicological school of Valentina Kholopova have always been and remain on the forefront of Russian musicology.

NOTES

¹ Stoianova I. (Kristeva). *Voprosy ritma i lada v tvorchestve Olivye Messiana 40-kh godov: diplomnaya rabota* [Questions of Rhythm and Mode in the Music of Olivier Messiaen of the 1940s: Diploma Thesis]. Moscow, 1970. Vol. 1. 137 p.; Vol. 2 (Supplement with Musical Examples). 51 p. MS located in the Library of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory.

² Ekimovsky V. A. *Olivye Messian* [Olivier Messiaen]. Moscow: Sovetsky kompositor, 1987. 304 p.

³ The source material was served by the diploma thesis. See: Vlasova N. O. *Problema "novoy prostoty" v tvorchestve kompozitorov FRG 70-80-kh godov: diplomnaya rabota* [The Issue of "New Simplicity" in the Music by Composers from the Federal Republic of Germany of the 1970s and 1980s]. Moscow, 1989. 92 p. MS located in the Library of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory.

⁴ Poldyayeva E. G. *Poslanie Nikolaya Obukhova. Rekonstruktsiya biografii* [The Message of Nikolai Oboukhov. Reconstruction of a Biography]. Moscow: Russkiy put', 2008. 292 p.

⁵ A term coined in 1899, see: Feodorov N. F. *O dramakh Ibsena i o sverkhiskusstve* [About Ibsen's Dramas and About supra-Art]. Feodorov N. F. *Statyi o literature i iskusstve* [Articles on Literature and Art]. URL: <http://www.bolesmir.ru/index.php?content=fedorov&name=f-write>.

⁶ Baltensperger A. *Jannis Xenakis und die Stochastische Musik: Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*. Bern: Verlag Paul Haupt, 1996. 709 S.

⁷ Gibson B. *Xenakis. Organisation sonore, techniques d'écriture, orchestration*. D.E.A. Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales / Ecole Normale Supérieure / IRCAM, 1992. 95 p.



Имя Валентины Николаевны Холоповой – Заслуженного деятеля искусств России (1995), лауреата Премии Правительства РФ (2011), академика РАЕ (2011), выдающегося учёного, теоретика музыки, доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории, заведующей ею же созданной кафедрой Междисциплинарных специализаций музыковедов (1991), основателя большой научной школы, общественного деятеля – широко известно не только в России, но и во многих странах мира.

Тридцать книг Валентины Холоповой и свыше пятисот статей уже сегодня вошли в классический фонд отечественного музыкознания. Она является одним из ведущих специалистов по музыкальной культуре XX века.

На одной из конференций по современной музыке, проходившей в Московской консерватории, София Губайдулина высказала интересную мысль. На вопрос о том, как она оценивает творчество отечественных и западных композиторов второй половины XX столетия, она ответила следующее: «На мой взгляд, есть две категории композиторов – так называемые “сеятели” и “собиратели”». Холопова в музыковедении относится, безусловно, к первой категории. Она является генератором новых идей, находится на передовых рубежах современной науки и охотно поддерживает всё новое, разрабатывает те неизведанные области, которые впоследствии становятся традиционными и устоявшимися. Точнее, Холопова сама создаёт и делает науку. Она – блестящий классификатор, научные понятия и категории излагаются ею в строгой системе. Валентина Николаевна – мастер точных и ёмких определений различных научных понятий.

Валентина Николаевна Холопова достигла той вершины, того мастерства и глубины в науке, к которым должны стремиться, на наш взгляд, многие учёные. Её исследования олицетворяют максимально точное вхождение в стиль композитора, её слова – звучащая музыка, которую мы можем услышать или даже увидеть, не глядя в партитуру. Слово учёного всегда адекватно соответствует художественному стилю композитора, а его произведения осознаются через призму этических, эстетических, философских, религиозных, культурологических идей своего времени. Читатель погружается в безграничный художественный мир композитора, творчество которого представлено учёным как высшая духовная субстанция.

Первая книга – «Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева» (совместно с Юрием Холопо-

вым) – появилась 55 лет назад (1961 [32]). К известным трудам по современной музыке относятся «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века» (1971, премия имени Белы Бартока, Венгрия, 1981 [24]), «Антон Веберн», книга первая (совместно с Юрием Холоповым, 1984 [33]), «Музыка Веберна», книга вторая (совместно с Юрием Холоповым, 1999 [34]). Вторая книга, посвящённая творчеству Антона Веберна, была издана в России лишь спустя 30 лет после её создания! Две книги о Веберне являются фундаментальным трудом, который практически не имеет аналогов ни в российском, ни в Западном музыкознании. Авторы исследуют проблемы эстетики, философии, музыкального языка классика австрийской музыки XX века.

Событием в музыкальном мире стали первые в отечественном музыкознании монографии об Альфреде Шнитке и Софии Губайдулиной – «Альфред Шнитке» (в соавторстве с Евгенией Чигарёвой, 1990 [35]); «София Губайдулина», с интервью Энцо Рестаньо [28] (1-е изд., 1996; 2-е, доп. изд., 2008; 3-е, доп. изд., 2011). Книга о Губайдулиной была выпущена в 1996 году специально к проходившему в Москве III Международному фестивалю современной музыки «София Губайдулина – Гия Канчели – Татьяна Сергеева – Сергей Беринский – Александр Вустин». Чрезвычайно важной для учёных и музыкантов разных специальностей стала изданная впоследствии биографическая книга Холоповой о Шнитке: «Композитор Альфред Шнитке» [27] (1-е изд., 2003; 2-е изд., 2008; 3-е изд., 2010).

Отмечу также блестящее исследование о Родионе Щедрина – «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин» (2000 [26]). Книга выставилась на Международной книжной выставке во Франкфурте-на-Майне в 2002 году.

Как человек, всегда находящийся в гуще событий своего времени, Холопова суммировала свои знания и многолетние впечатления в книге «Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили)» [31]. Среди выделенных автором проблем – контраст мироощущений российских композиторов до образования новой России и после, радикальная модификация оперы, симфонии как ведущих жанров академической музыки.

Широко известны публикации Холоповой о творчестве других композиторов XX века. Среди исследуемых авторов – Дмитрий Шостакович, Игорь Стравинский, Эдисон Денисов, Роман Леденёв, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Виктор Суслин, Галина Уствольская, Владислав Шуть,

Альбан Берг, Бела Барток, Оливье Мессиаан, современные китайские композиторы и др.

На сегодня общий объём опубликованных работ Холоповой составляет свыше 1000 печатных листов.

Многие из работ Холоповой – книги и их отдельные фрагменты, многочисленные статьи – переведены на иностранные языки (немецкий, английский, итальянский, французский, шведский, китайский, венгерский, польский, чешский и др.) и изданы в других странах.

Любовь к изучению и глубокому постижению современной музыки Холопова привила и своим ученикам, которые составляют на сегодняшний день большую научную школу.

Педагогическая деятельность Холоповой продолжается уже свыше 60 лет.

Под руководством Валентины Холоповой было написано 43 дипломные работы, защищены 27 кандидатских и 5 докторских диссертаций [5]. Из её класса вышли такие учёные, как Иванка Стоянова (Париж), Екатерина Дулова (Минск), Роза Султанова (Лондон), Марина Лобанова (Германия), Елена Михалченкова-Спирина (Франция), Татьяна Франтова, Наталья Власова, Дина Кирнарская, Андрей Кудряшов, Борис Гнилов, Ирина Лозовая, Александр Наумов (Россия) и др. Будучи сама автором книг и статей о многих российских и зарубежных композиторах (они назывались выше), она всегда была одним из центров притяжения для студентов и аспирантов, желавших заниматься современной музыкой. Большая часть работ под её руководством посвящена музыке XX–XXI веков. При этом о целом ряде композиторов они были первыми, созданными в СССР и России: о французе Оливье Мессиаане, поляке Генрике Гурецком, румыне Анатоле Виеру, армянине Тигране Мансуряне, группе композиторов ФРГ – Хельмуте Лахенмане, Хансе-Юргене фон Бозе, Вольфганге Риме, Манфреде Трояне, Детлеве Мюллере-Сименсе, Вольфганге фон Швайнице, Хансе-Кристиане фон Дадельзене, Дитере Шнебеле, группе венгерских композиторов – Дьёрде Куртаге, Андраше Сёллэши, Жюльете Дурко, Иштване Ланге, также о Яннисе Ксенакисе (параллельно с Михаилом Дубовым). Исследования о Николае Обухове и о Сергее Протопопове стали первыми диссертациями об этих русских композиторах.

Всемирно известным музыковедом стала болгарка, переехавшая во Францию, – Иванка Стоянова. Научную деятельность она начала с изучения ладов и ритмов Оливье Мессиаана в дипломной

работе «Вопросы ритма и лада в творчестве Оливье Мессиаана 40-х годов»¹ (сравним: первая российская монография об этом композиторе Виктора Екимовского появилась через 17 лет²). Далее она выпустила в Париже разнообразные и актуальные труды по современным научным проблемам и виднейшим композиторам XX века.

В теоретическом исследовании «Жест – текст – музыка» (1978 [37]) музыковед подняла тогда весьма новую и актуальную проблему – о стирании границ между высоким академическим искусством, с его многовековой эстетической традицией, и обыденной жизнью. Как систему приёмов в образовавшейся промежуточной полосе она рассмотрела фонетику разорванных слов, музыку для чтения, спектакли мультимедиа и т. д. Не заняв критической позиции к этим экспериментам, констатировала наступившие существенные изменения в композиторской практике.

Капитальным трудом стала её монография «Лючано Берлио – музыкальные пути» (1985 [39]). Стоянова постоянно общалась с Берлио во время работы в ИРКАМ с 1975 по 1980 год. И свою книгу в 512 страниц она написала с той идеей, будто автором является не она, а сам композитор. Монография основана на огромном фактологическом материале, и мысли композитора представлены там во многих десятках цитат. Для осуществления этой документальности музыковед изобрела оригинальный способ расположения текста книги – в два параллельных столбца: в одном помещены высказывания Берлио и многих других деятелей культуры, в другом даётся авторский анализ Стояновой. В цитатном ряду предстали писатели, поэты, философы, музыканты: У. Эко, К. Росе, В. Декомб, Э. Сангвинетти, М. Пруст, И. Кальвино, П. Булез, К. Берберян, В. Глобокар и др. Главы книги выстроены по жанрам, среди которых – «Голос» («Лик», Народные песни, «Секвенция 3»), «Цитаты» (Симфония), «Слова» («Круги», «Эпифании», «A-Ronne»), «Сцена» («Опера»), «Путями», многочисленные другие сочинения. На обширном пространстве монографии Стоянова освещает и необычную, крайне широкую эстетику Берлио, принимающую и сериализм, и народные песни, также анализирует его партитуры. По её мнению, произведения этого композитора ставят и в определённой мере решают основные проблемы современной музыки: выработка новых структурных принципов послевоенного авангарда, подключение музыкальных техник внеевропейского происхождения, внесение натуралистических

звучаний, приёмы цитирования и коллажа, модификация вокала и инструментальной игры посредством электроники, использование фонетики слова в семантических и асемантических контекстах, преобразование традиционного театра. Издание получило премию Академии Шарля Кро как лучшая книга о музыке на французском языке (1985).

В значительной работе «Карлхайнц Штокхаузен, “Я – звуки...”» (2014 [38]) Стоянова основывается на многочисленных сочинениях и статьях композитора, а также интервью с близкими ему женщинами. Справедливо называя данную фигуру самым крупным изобретателем в музыке второй половины XX века, она рассматривает важнейшие аспекты его творчества: открытия в организации музыкального времени, принцип формульности в его композициях, развитие пространственного параметра, метафору света в сценических произведениях (оперная гепталогия «Свет»), связь с идеей Вагнера *Gesamtkunstwerk* в интересе к тотальному произведению искусства.

Создавая двухтомный «Учебник по музыкальному анализу», столь редкому предмету во Франции (1996, 2000), Стоянова исходила из традиций Московской консерватории: в томе 1. – простые и сложные классические формы, в томе 2 – вариации, сонатная и циклические формы [40; 41].

Татьяна Франтова создала столь фундаментальное исследование о полифонии Альфреда Шнитке (книга и докторская диссертация «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века», 2004, 2005 [22; 23]), что оно фактически стало учением о современной полифонии вообще, с максимально ёмким обобщением и классификацией полифонических явлений.

Среди известных российских исследований по данной проблеме труд Франтовой выделится принципиально более широким толкованием самого понятия: не только как композиционного, но и в качестве категории человеческого мышления, реализовавшейся в художественной сфере. Её специфические установки таковы: полифония – «широкое метафорическое толкование применительно к разнообразным явлениям культуры, искусства, человеческого мышления и сознания»; «полифония как современная художественная универсалия» [22, с. 12, 41]. В связи с этим она принимает во внимание мысли философов, писателей. Например, высказывания Клода Леви-Строса о XX веке как эре «полифонии полифоний» [там же, с. 14], Томаса Манна о романе как произведении, основанном «на технике контрапункта, сплетении тем,

в котором роль мотивов играют идеи» [там же, с. 13]. В связи с искусством кино, театра опирается на идеи Сергея Эйзенштейна, Всеволода Мейерхольда и мн. др. Переходя к полифонии в музыке, Франтова показывает её в контексте едва ли не всех ведущих композиторов XX столетия, включая Шёнберга и его школу, Стравинского, Бартока, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича, Мессиаана, Штокхаузена, Денисова, Слонимского и т. д. По поводу же полифонии Шнитке она утверждает, что для него это не только техника, но и идея творчества в целом [там же, с. 80]. В связи с его музыкой она даёт целый ряд оригинальных типологий полифонических явлений, в которых схватывает новаторские свойства музыки XX века. Например, формы полиостинатные, ритмо-контрапунктические, симультанные [там же, 96]. Творчество Шнитке оказывается введённым во весь «космос» философско-художественного мышления XX века.

Особую тему в современной музыке разрабатывает Роза (Разия) Султанова. Диссертацию она написала о ритмике Шашмакома (1987 [19]). А после переезда из Узбекистана в Великобританию широко развернула деятельность по традиционной музыке разных стран, исследуя современные обряды Узбекистана, Таджикистана, Казахстана, Туркменистана, Азербайджана, Татарстана, Турции, Кипра, Афганистана. На русском языке ею выпущена работа «Поющее слово узбекских обрядов» (1994 [18]), на английском (затем корейском) – книга «От шаманизма – к суфизму: женщины, ислам и культуры Средней Азии» (2014 [42]), находящаяся в печати «Популярная музыка Афганистана» [43], «Музыка тюркоязычного мира: от шаманских голосов – к макому, от зикра – к хип-хопу» [44].

Рассмотрим некоторые из проблем в работах Султановой. На основе диссертации она выпустила работу «О взаимосвязях усуля и ритма мелодии в вокальных частях Шашмакома» [17]. Тогда проблема ритмики в названной области ещё не была ясной. Султанова сделала ряд чётких выводов по избранной теме. Она констатировала, что к узбекской культуре не следует применять подходы со стороны европейской метроритмики. При существовании в одновременности мелодической линии поющего голоса и усуля на ударном инструменте целесообразно видеть соединение в одновременности двух ритмических систем: в мелодии – принцип квантитативности (как в античности до н. э.), а в усуле – принцип квалитативности, идущий от традиции восточной ритмической остинатности. При этом ритмические структуры

усуля не следует выражать как делящиеся на европейские такты: они – именно устойчивые, исторически сложившиеся *формулы*, что свойственно многим культурам Востока. Анализируя различные полисочетания, Султанова рассмотрела и вопрос о полисемантической мелодии и усуля, показав их отличие в отношении к динамике всей музыкальной формы.

Исследуя проблемы исторической преемственности исламских культурных традиций в мире, в первую очередь, в СССР, Султанова на примере Советского Узбекистана раскрыла удивительный способ их сохранности – через традиционные обряды женщин. Она посвятила этому работу «Музыка, сохранённая за стеной» [16]. Автор объясняет, что советская власть боролась не только с православной церковью, но и с носителями мусульманской веры, она видела там не меньших врагов и старалась репрессировать мужчин. И только спрятанные во внутреннем, изолированном помещении ичкари женщины могли подпольно совершать свои традиционные обряды. А обряды эти относились ко всем важным моментам человеческой жизни: рождению, свадьбе со всеми её этапами, преодолению трудностей, смерти. Как пишет Султанова об изучаемом регионе, «сегодня можно уже с уверенностью сказать: вся традиционная культура оказалась в руках женщин» [там же, с. 36].

Основными теоретическими проблемами в работах школы Холоповой стали философско-эстетические, композиционные и проблемы музыкального содержания.

Из *философско-эстетических* проблем выделим те, что подняты в исследованиях о композиторах Австрии XX века, Николае Обухове, Сергее Протопопове, Яннисе Ксенакисе.

Две капитальные книги о композиторах Австрии XX века выпустила Наталья Власова: монографию «Творчество Арнольда Шёнберга» (2007 [7]); она защитила её как докторскую диссертацию и книгу «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество» (2014 [6]), первое крупное исследование об этом авторе на русском языке³.

В книге о Шёнберге самостоятельная первая часть посвящена философии, эстетике, а также поэтике в творчестве композитора. Но большую часть труда составляет анализ всех сочинений в хронологическом порядке, от первого до последнего. Хотя философия творчества главы Новой венской школы в мировой литературе (не только о музыке) освещена основательно, Власовой удаётся впервые на русском языке сплавить воедино все

сущностные стороны его мышления. Центральное определение, которое автор даёт Шёнбергу, – это *парадоксальность*. И далее сопоставляет устремлённость к новизне и охранительные тенденции, принципиальный уход от тональности и возвращение к её свойствам, декларацию интуитивизма и выработку рационального метода композиции и т. д. Существенно подчёркивание в книге того мироощущения эпохи начала XX века, которое Власова называет «“максимализаторский” пафос» [8, с. 10]. Благодаря ему Шёнберг рассматривает творца искусства как Мессию, Богочеловека. Не упущен и мистицизм идеи «небес Сведенборга» в «Серафите» Бальзака, повлиявший на представление о действии 12-тоновой серии во всех направлениях композиции. В аналитической же 2-й части важен профессиональный разбор каждого произведения Шёнберга, что делает книгу столь необходимой при обращении к музыке композитора.

В создании исследования об Александре Цемлинском заслуга автора очевидна из самого лишь выбора темы: этот композитор, при жизни столь важный для Нововенской школы, потом был забыт на многие десятилетия, и интерес к нему появился лишь после исчерпания тенденций послевоенного авангарда. Композиторская личность «учителя Шёнберга» предстает как полная ему противоположность, что даёт представление о весьма многослойной музыкальной стилистике в шёнберговском окружении и эстетических расслоениях внутри знаменитой нововенской тройки. Пусть не покажется удивительным, но демаркационной линией между эстетиками Шёнберга и Цемлинского становится отношение к тональности. Второй – последовательный тоналист, и это подчёркивает Власова во вступительном «абрисе композитора и человека» своей монографии. Далее она определяет его как лирика по самой сути, которого интересуют не «надмирные выси, не крупные концепции и обобщения, а жизнь человеческой души во всех её проявлениях» [5, с. 9]. Из этой эстетической доминанты музыковед выводит и предпочтение композитором вокальной музыки – песен и опер (среди последних любопытен замысел на сюжет Максима Горького «Мальва»). Внутри школы Шёнберга показана близость к Цемлинскому Альбана Берга, посвятившего тому свою «Лирическую сюиту» с цитатой из «Лирической симфонии» адресата посвящения.

Нино Баркалая в кандидатской диссертации «Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма» (2011 [3]) рассмотрела творчество композитора



в связи со сложнейшей эстетикой эпохи «безумных лет» (*les années folles*, французское название Серебряного века). Об Обухове уже была выпущена монография Елены Польдяевой⁴, где главной задачей было воссоздание творческого пути композитора по архивным данным, впервые на русском языке. Баркалая же напрямую занялась серьезнейшими философско-религиозными вопросами, благодаря таким обуховским замыслам, как грандиозное синтетическое произведение «Книга жизни», а также «Третий и последний Завет». По типу творчества подобные сочинения Обухова представляли собой не чистую музыку, а сверхискусство (термин русского философа Николая Федорова⁵). По существу, Обухов продолжил философско-религиозную концепцию «Мистерии» Александра Скрябина, также задуманную как сверхискусство, призванное духовно преобразить человечество. Баркалая доказывает, что Обухов представлял себе свою особую миссию в мире, как мыслили её Скрябин, а также Шёнберг. Из музыкальных вопросов ею разобраны «психоаналитическая форма» и «абсолютная гармония» Обухова, впервые обобщён характер музыкальных композиций.

В эстетическом контексте русского Серебряного века, а также дальнейших, выработанных в СССР установок по отношению к искусству, впервые всесторонне рассмотрено творчество Сергея Протопопова в кандидатской диссертации Антона Ровнера «Сергей Протопопов: композиторское творчество и теоретические работы» (2011 [15]). Протопопов был учеником знаменитого музыкального теоретика Б. Л. Яворского и остался последователем его учения на всю жизнь. В 1920-х годах композитор выработал новаторскую, модернистскую гармонию, основанную на «ладах Яворского», которая присутствует в основных его музыкальных произведениях, написанных в то десятилетие: трёх фортепианных сонатах и различных вокальных сочинениях. Эта гармония выражалась преимущественно симметричными ладами (подобными ладам ограниченной транспозиции Мессиаана) с «диссонантными» тонами, выходящими за рамки этих ладов, но имеющими разрешение в них. Творческая личность композитора обзревается на фоне множества течений Серебряного века – символизма, футуризма, кубизма, кубофутуризма, супрематизма, импрессионизма, экспрессионизма и других. Композитор органично сочетал воедино черты таких контрастных стилистических направлений, как символизм и кубофутуризм. Черты символизма проявлялись в инструментальной фактуре и эмоциональных на-

строениях, отчасти близких позднему Скрябину, а также через множество авторских ремарок, написанных по-французски и по-итальянски (иногда по-русски). Кубизм выявился в создании жёстких фактурных звучаний, геометрически растянутых в фактурные блоки, резко сменяющих друг друга и образующих крупные формы произведений. Ровнер показывает также и поразительный перелом в эстетике Протопопова, когда из-за давления властей, подобно другим композиторам-модернистам страны, он был вынужден расстаться с модернизмом в пользу более традиционного музыкального стиля и tonальной гармонии. В некоторой мере этот поворот в сторону тональности был вызван и собственными художественными склонностями композитора. В начале 1930-х годов он написал оперу «Первая конная», в которой соединил черты своего уходящего модернистского стиля с возникающим традиционным стилем. Уход от модернистского стиля и ладов Яворского он выразил лирически, сочинив романс «Я вас любил» на стихотворение Пушкина. По ходу развития модернистский стиль в романсе поглощается традиционным музыкальным языком. К концу жизни, в 1948 году, Протопопов создал завершённую версию незаконченного мистического сочинения Скрябина «Предварительное действие» для чтеца, хора и двух фортепиано.

Елена Ферапонтова, обратившись к вокальному Яннису Ксенакису, нашла новый философско-эстетический подход к этой личности и обрисовала иной, чем принято, облик данного композитора: не авангардиста-конструктивиста, а социально активного гуманиста. Укажем на кандидатскую диссертацию «Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен композиторского творчества» (2008 [20]), а также книгу «Яннис Ксенакис. Вокальное творчество» (2011 [21]).

Взгляд Ферапонтовой существенно отличается от повышенного внимания к конструктивизму в мышлении Ксенакиса, проявившегося у большинства исследователей и за рубежом, и в России. Типичны, например, работы Андре Бальтенспергера «Яннис Ксенакис и стохастическая музыка: композиция в поле напряжения между архитектурой и математикой»⁶, Бенуа Гибсона «Ксенакис. Организация звучности, техники письма, оркестровки»⁷. В связи с вокальным творчеством исследовательница вырисовывает иной эстетический мир композитора, который происходит от включения живого человеческого голоса и словесного текста. Этот мир более конкретен, даже сюжетен; благодаря обращению к древнегреческим трагедиям он

театрален и содержит иногда элементы изобразительности. И если в инструментальной сфере композитора каждый новый опус содержит (по её словам) только «бескомпромиссное движение вперёд», то «опора на традицию культуры – коренное качество вокальной музыки Ксенакиса» [21, с. 42]. Ферапонтюва подчёркивает, что именно в вокальной области особенно наглядно проступают и гуманизм, и гражданско-политический пафос этого композитора XX века. Она указывает на название сочинения «Polla ta dhina» (для детского хора и оркестра), в котором звучат слова Софокла: «Много есть чудес на свете, Человек – их всех чудесней». Ссылается на наименование хора «Serment-Orkos» на слова клятвы Гиппократата. Отмечает, что пережив ужасы Второй мировой войны, Ксенакис написал такие сочинения, как «Nekuia» («Убитый») для хора с оркестром, хор «За мир».

В отношении *музыкальной композиции* Холопова, будучи автором базового российского учебника «Формы музыкальных произведений» (СПб., 1999; 2001; 2006; 2013 [29]), всегда требовала от учеников основательного знания формы и решения её нераскрытых вопросов. Остановимся на некоторых проблемах.

Плодотворный путь анализа композиции открыла Елена Михалченкова-Спирина, обратившись к симфониям Гии Канчели. Она рассмотрела музыкальную форму этого композитора на основе *драматургии*. Новый метод ею продемонстрирован в кандидатской диссертации «Теоретические проблемы симфонического творчества Гии Канчели: драматургия, музыкальный язык» (М., 1983) и книге «Симфоническая драматургия Гии Канчели» (1997 [13]). Особенности увиденной ею драматургии Канчели стали: драматургический параллелизм, блочное строение, subito-контраст при смене блоков. Сам длящийся блок определяется единством типа его выразительности, в характерных случаях – созерцательного или действенного. Несколько блоков, координирующих на расстоянии, образуют особого рода тему – макротему (термин Веры Вальковой). Количество макротем может быть различно – от двух (симфонии № 1–4) до семи (№ 6). Эстетически обрисованный вид симфонической организации автор связала с неоэпической драматургией XX века и традициями грузинской музыки.

Композиционные и драматургические закономерности в совокупности с жанровыми и стилевыми тенденциями по отношению к опере освещены мною в докторской диссертации «Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драма-

тургии, композиции» (2012, научный консультант – Валентина Холопова) [11]. Были исследованы такие яркие, новаторские сочинения, как масштабная оперная диалогия «Чертогон» Николая Сидельникова (1981), «Очарованный странник» (2002) и «Боярыня Морозова» (2006) Родиона Щедрина, «Бедный всадник» Ивана Соколова (2000), «Когда время выходит из берегов» Владимира Тарнопольского (1999) и др. Большая часть опер изучалась впервые. Данные произведения в контексте художественных парадигм искусства рубежа веков получили отражение в книге «Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция» (2011 [12]). В работе представлена жанровая классификация оперных произведений указанного исторического периода, а также *метод анализа оперы*, где сформулированы основные положения, являющиеся определяющими при исследовании этого жанра. Каждое конкретное сочинение анализируется по единым методологическим критериям: освещается, прежде всего, специфика жанра того или иного оперного шедевра, который предопределяет, в свою очередь, принципы музыкальной драматургии и особенности композиции оперы в целом, включая разные уровни организации – от низшего до высшего.

Ольга Озерская, изучая основное, камерное и симфоническое творчество ныне здравствующего композитора Юрия Воронцова (р. 1952), констатировала там отсутствие самой системы шести «способных» функций, а в связи с этим – и принципиальную неклассичность форм, с возможностью применения только функциональной триады Бориса Асафьева i-m-t (Озерская О. В. «Воронцов Ю. В. Эстетические взгляды и музыкальная композиция» [14]).

Из отдельных параметров музыкальной композиции, наряду со звуковысотностью, всегда уделяется внимание ритмике. Сама Холопова является автором двух книг по ритмике [24; 25], существенное место уделяет ритмике в монографии о Губайдулиной [28]. Но совершенно особый случай составляет техника Софии Губайдулиной, когда она вырабатывает систему перевода высотных отношений в ритмические. Эти превращения изучены Наталией Бруггер в работе «“Glorious percussion” Софии Губайдулиной: трактовка ударных, композиции, содержательный аспект» [4]. Композитор исходит из той мысли, что все высоты – это пульсы во времени, но мы их не воспринимаем. Она ставит перед собой задачу путём цифровых выражений интервальных соотношений воплотить эти

пропорции в определённом ритме. Используются обозначения в герцах высоты каждого звука и разностных тонов интервалов, соотносятся со шкалой темпов и величин тактов, в результате чего получаются ряды определённых длительностей, становящиеся слышимой ритмической пульсацией неслышимых временных пульсов высот. Обертоновые и так называемые унтертоновые ряды слышимо отражаются в ритмах с уменьшением или увеличением длительностей.

Изучая параметры музыкальной композиции, Холопова обнаружила, что в современной музыке встречаются и слитные параметры, не делимые на традиционные фактуру, артикуляцию, ритмику и т. д. Такой слитный параметр она увидела во множестве сочинений Губайдулиной. И поскольку он проявляет себя как определённая музыкальная выразительность, то назвала его «параметр экспрессии», с антитезой функций – «консонанс экспрессии» (легато, континуальность фактуры, моноритмия) и «диссонанс экспрессии» (стаккато, тремоло, трель, дискретность фактуры, полиритмия). Из таких блоков составляются музыкальные формы [28, с. 125, 138, 142, 163 и др.]. Ирина Шевцова, виолончелистка и музыковед, с помощью этого метода впервые смогла определить формы знаменитых 10 этюдов для виолончели соло (1974), увидела чёткий рельеф «Detto-I» (1982), сонаты «Радуйся!» (1981/88) и других сочинений (кандидатская диссертация «Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента», 2014 [36]). А Валерия Гороховская нашла действие этого слитного параметра у Пендеревского, Гурецкого, Пярта, Денисова, особенно у Лахенмана и защитила дипломную работу «“Параметр экспрессии” в музыке XX века» (1995 [9]).

Наконец, поскольку Холоповой принадлежит собственная *теория музыкального содержания*, с выработкой твёрдо обоснованных и проверенных практикой категорий, эту проблематику осваивают и её ученики. И данная теоретическая концепция (вместе с разработками коллег – Людмилы Казанцевой и Людмилы Шаймухаметовой) – наиболее новаторская в России начала XXI века. К важнейшим категориям нового учения относится диада «специальное и неспециальное музыкальное содержание» и триада «три стороны музыкального содержания» (см. исследование Холоповой «Феномен музыки» [30]).

Одним из значительных трудов стало учебное пособие Андрея Кудряшова «Теория музыкально-

го содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.» для музыкальных вузов [12], книга принципиальной важности, с ценнейшими сведениями о музыке, служащая обогащению музыкального образования в России.

К современной музыке Кудряшов обратился в последней главе «Содержание идей музыки XX века». Среди поставленных проблем – художественные идеи модернизма, авангарда, необарокко и неоклассики, в частности, неоклассический этос стиливых моделей в музыке первой половины XX века (на примере произведений Игоря Стравинского, Альбана Берга, Дмитрия Шостаковича), смысловое значение символики в музыке второй половины XX века (на примере сочинений Арво Пярта, Альфреда Шнитке, Софии Губайдулиной). Данный труд, оригинальный и новаторский, содержит концентрированное соединение научных гуманитарных категорий – философских, эстетических, литературоведческих, искусствоведческих, собственно музыковедческих. Он позволяет музыкантам любых специальностей осознавать произведения различных художественных направлений и стилей сквозь призму сложившихся культурных парадигм, а также, что весьма важно, совершенствовать свой *музыкально-смысловой слух* как одно из самых необходимых профессиональных качеств.

Ученики профессора проблематику содержания вводили в свои работы вместе с проблемами композиции, исполнительства, иногда смежных наук. Так, в кандидатской диссертации Екатерины Акишиной «Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке» (2003 [1]) содержательный метод сложился как переплетение семиотики и музыковедения (позднее была издана книга «Проблемы интерпретации содержания музыкальных произведений Альфреда Шнитке», 2013 [2]). Весь семантический подход был ею выработан самостоятельно, в то время как Холопова, создавшая две первые книги о Шнитке (одну совместно с Евгенией Чигарёвой [35]), теорию семиотики туда не вводила.

Каркасом исследования Акишиной стала теория Холоповой о трёх сторонах содержания (эмоция, образность и символика). И на первое место автор поставила символическую сторону, хорошо чувствуя смысловую природу музыки Шнитке. Она сделала такую собственную разработку символики у композитора, что дошла до глубинной сути его творчества, затронув символику этического порядка, с контрастом добра и зла. В символике зла были выделены «зло инфернальное», или «das Böse», и

«зло как сломанное добро». А в символике добра – «катарсис как добро высшее» и «contritio (покаяние) как добро человеческое». Музыкальные открытия Акишина сделала и в двух других сторонах содержания музыки Шнитке. В изобразительности, например, обнаружила показ беспредметного («мысли дьявола» в «Фауст-кантате»). В эмоциональной стороне, несмотря на множество негативных образов, установила преобладание динамики подъёмов,

что «содержит глубоко скрытую фундаментальную позитивность» [2, с. 87].

В данной публикации лишь кратко характеризуются многочисленные работы учеников профессора. Но и по представленному обзору избранного ряда книг и диссертаций видно, что труды научной школы Валентины Холоповой всегда были и остаются на передовом крае российского музыковедения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стоянова И. (Кристева). Вопросы ритма и лада в творчестве Оливье Мессиана 40-х годов: дипломная работа. М., 1970. Т. 1. 137 с.; Т. 2 (Нотное приложение). 51 с. Хранится в библиотеке МГК им. П. И. Чайковского.

² Екимовский В. А. Оливье Мессиаан. М.: Сов. композитор, 1987. 304 с.

³ Началом послужила дипломная работа, см.: Власова Н. О. Проблема «новой простоты» в творчестве композиторов ФРГ 70–80-х годов: дипломная работа. М., 1989. 92 с. Хранится в библиотеке МГК им. П. И. Чайковского.

⁴ Польдяева Е. Г. Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии. Б. м.: Русский путь, 2008. 292 с.

⁵ Термин 1899 года, см.: Фёдоров Н. Ф. О драмах Ибсена и о сверхискусстве // Фёдоров Н.Ф. Статьи о литературе и искусстве. URL: <http://www.bolesmir.ru/index.php?content=fedorov&name=f-write>.

⁶ Baltensperger A. Jannis Xenakis und die Stochastische Musik: Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik. Bern: Verlag Paul Haupt, 1996. 709 S.

⁷ Gibson B. Xenakis. Organisation sonore, techniques d'écriture, orchestration. D.E.A. Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales / Ecole Normale Supérieure / IRCAM, 1992. 95 p.

REFERENCES

1. Akishina E. M. *Semanticheskie aspekty analiza tvorchestva A. Shnitke: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Semantic Aspects of Analysis of the Music of Alfred Schnittke]. Moscow, 2003. 268 p.

2. Akishina E. M. *Problemy interpretatsii soderzhaniya muzykal'nykh proizvedeniy Al'freda Shnitke* [Issues of Interpretation of the Content in Alfred Schnittke's Musical Compositions]. Moscow: Forum, 2013. 208 p.

3. Barkalaya N. O. *Estetika i kompozitorskaya tekhnika Nikolaya Obukhova v kontekste russkogo i frantsuzskogo modernizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Aesthetics and Compositional Technique of Nikolai Obouhov in the Context of Russian and French Modernism. Dissertation for the Degree of Candidate of the Arts]. Moscow, 2011. 383 p.

4. Brugger N. S. «Glorious percussion» Sofii Gubaydulinoy: traktovka udarnykh, kompozitsiya, soderzhatel'nyy aspekt [‘Glorious Percussion’ by Sofia Gubaidulina: An Interpretation of Percussion, Composition and the Aspect of Content]. *Sofii s lyubov'yu* [To Sofia with Love]. Moscow, 2014. Issue 78, pp. 133–157.

5. *Valentina Nikolayevna Kholopova* [Valentina Nikolayevna Kholopova]. Edited by O. V. Komarnitskaya. Moscow: Alteks, 2015. 90 p.

6. Vlasova N. O. *Aleksandr Tsemliński. Zhizn' i tvorchestvo* [Alexander Zemlinsky, Life and Music]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2014. 416 p.

7. Vlasova N. O. *Peresecheniya s muzykal'noy traditsiyey v tvorchestve zapadnogermanskikh kompozitorov 1970–1980-kh godov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Intersections with Musical Tradition in the Works of West German Composers of the 1970s and 1980s]. Moscow, 1998. 258 p.

8. Vlasova N. O. *Tvorchestvo Arnol'da Shenberga* [The Music of Arnold Schoenberg]. Moscow: LKI Press, 2007. 528 p.

9. Gorokhovskaya V. M. «Parametr ekspressii» v muzyke XX veka: diplomnaya rabota [The ‘Parameter of Expression’ in 20th Century Music. Diploma Thesis]. Moscow, 1995. 175 p. MS located in the Library of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory.

10. Komarnitskaya O. V. *Russkaya opera vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompozitsiya* [Russian Opera in the Second Half of the 20th Century and the Early 21st Century: Genre, Dramaturgy and Composition]. Moscow: Alteks, 2011. 306 p.
11. Komarnitskaya O. V. *Russkaya opera XIX – nachala XX vekov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Russian Opera from the 19th Century to the Early 21st Century. Issues of Genre, Dramaturgy and Composition: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2011. 757 p.
12. Kudryashov A. Yu. *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv.* [The Theory of Musical Content. Artistic Ideas of European Music from the 17th to the 20th Century]. St. Petersburg; Moscow: Planeta muzyki, 2006; 2010. 432 p.
13. Mikhilchenkova-Spirina E. A. *Simfonicheskaya dramaturgiya Gii Kancheli* [The Symphonic Dramaturgy of Giya Kancheli]. Bordeaux; Moscow: Konservatoriya, 1997. 220 p.
14. Ozerskaya O. V. *Yuri Vasil'evich Vorontsov. Esteticheskie vzglyady i muzykal'naya kompozitsiya* [Yuri Vasilyevich Vorontsov. Aesthetical Views and Musical Composition]. Moscow: Russian CHESS House, 2017. 306 p.
15. Rovner A. A. *Sergei Protopopov: kompozitsorskoe tvorchestvo i teoreticheskie raboty: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Sergei Protopopov: Musical Composition and Theoretical Works: Dissertation for the Degree of Candidate of the Arts]. Moscow, 2010. 444 p.
16. Sultanova R. P. *Muzyka, sokhranennaya za stenoy* [Music Preserved Behind the Wall]. *Festschrift Valentine Nikolayevne Kholopovoy* [A Festschrift to Valentina Nikolayevna Kholopova]. Moscow, 2007. Col. 63, pp. 34–40.
17. Sultanova R. R. *O vzaimosvyazyakh usulya i ritma melodii v vokal'nykh chastyakh Shashmakoma* [About the Interconnections Between the Usul and the Rhythm of the Melody in the Vocal Parts of the Shashmaqom]. Tashkent: YaNI, 1998. 52 p.
18. Sultanova R. R. *Poyushchee slovo uzbekskikh obryadov (opyt liricheskogo issledovaniya)* [The Singing Word of Uzbek Rites (An Attempt of Lyrical Research)]. Tashkent: B. i., 1994. 106 p.
19. Sultanova R. R. *Ritmika vokal'nykh chastey Shashmakoma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Rhythm of the Vocal Parts of the Shashmaqom: Dissertation for the Degree of Candidate of the Arts]. Tashkent, 1987. 188 p.
20. Ferapontova E. V. *Vokal'naya muzyka Yannisa Ksenakisa kak fenomen kompozitsorskogo tvorchestva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Vocal Music of Iannis Xenakis as a Phenomenon on of Compositional Creativity: Dissertation for the Degree of Candidate of the Arts]. Moscow, 2012. 389 p.
21. Ferapontova E. V. *Yannis Ksenakis. Vokal'noe tvorchestvo* [Iannis Xenakis: Vocal Music]. Moscow: Kompozitor, 2011. 240 p.
22. Frantova T. V. *Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka: monografiya* [The Polyphony of Alfred Schnittke and the New Tendencies in the Music of the Second Half of the 20th Century: a Monographic Work]. Rostov-na-Donu: Izd-vo “Aktual'nye problemy sovremennoy nauki Severo-Kavkazskogo nauchnogo tsentra vysshey shkoly”, 2004. 404 p.
23. Frantova T. V. *Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Polyphony of Schnittke and New Tendencies in the Music of the Second Half of the 20th Century: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2005. 462 p.
24. Kholopova V. N. *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka* [Questions of Rhythm in the Music of Composers of the First Half of the 20th Century]. Moscow: Muzyka, 1971. 304 p.
25. Kholopova V. N. *Russkaya muzykal'naya ritmika* [Russian Musical Rhythm]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 281 p.
26. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Rodion Shchedrin* [The Path along the Center. Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 320 p.
27. Kholopova V. N. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. 2nd Edition. Moscow: Kompozitor, 2010. 228 p.
28. Kholopova V. N. *Sofiya Gubaydulina: monografiya; s interv'yu Entso Restan'o i Sofii Gubaydulinoy* [Sofia Gubaidulina: a Monographic Work; With Enzo Restagno's Interview with Sofia Gubaidulina]. 3rd Edition. Moscow: Kompozitor, 2011. 400 p.
29. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Compositions]. 4th Edition. St. Petersburg et al.: Lan', Planeta muzyki, 2013. 496 p.
30. Kholopova V. N. *Fenomen muzyki* [The Phenomenon of Music]. Moscow: Direkt-Media, 2014. 384 p.
31. Kholopova V. N. *Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stili)* [Russian Classical Music of the Final Third of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century (Genres and Styles)]. Moscow, 2015. 234 p. www.kholopova.ru.
32. Kholopova V. N., Kholopov Yu. N. *Fortepiannye sonaty S. S. Prokof'eva* [The Piano Sonatas of Sergei Prokofiev]. Moscow: Muzgiz, 1961. 88 p.
33. Kholopova V. N., Kholopov Yu. N. *Anton Vebern* [Anton Webern]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 320 p.

34. Kholopova V. N., Kholopov Yu. N. *Muzyka Veberna* [The Music of Webern]. Moscow: Kompozitor, 1999. 367 p.
35. Kholopova V. N., Chigareva E. I. *Al'fred Shnitke* [Alfred Schnittke]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 351 p.
36. Shevtsova I. V. *Sochineniya Sofii Gubaydulinoi dlya violoncheli: problemy muzykal'nogo sodержaniya, kompozitsii i traktovki instrumenta: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Compositions by Sofia Gubaidulina for Cello: Issues of Musical Content, Composition and Interpretation of the Instrument: Dissertation for the Degree of Candidate of the Arts]. Moscow, 2013. 222 p.
37. Stoianova I. *Geste – texte – musique* [Gesture – Text – Music]. Col. Esthétique, Dir.: Dufrenne No. 1197. Paris: U.G.E., 10/18, 1978. 282 p.
38. Stoianova I. *Karlheinz Stockhausen, "Je suis les sons..."* [Karlheinz Stockhausen, "I am the Sounds..."]. Col. L'éducation musicale. Paris: Beauchesne, 2014. 356 p.
39. Stoianova I. Luciano Berio. *Chemins en musique* [Luciano Berio. Paths to Music]. *La Revue musicale* [Musical Review]. No. 375–377. Paris: Éd. Richard-Masse, 1985. 512 p.
40. Stoianova I. *Manuel d'analyse musicale / Les formes classiques simples et complexes* [A Manual for Musical Analysis / The Classical Forms, Simple and Complex]. Paris: Minerve, 1996. 240 p.
41. Stoianova I. *Manuel d'analyse musicale / Variations, sonate, formes cycliques* [A Manual for Musical Analysis / Variations, Sonata, Cyclical Forms]. Paris: Minerve, 2000. 285 p.
42. Sultanova R. *From Shamanism to Sufism: Women, Islam and Culture in Central Asia*. London; New York: IBTauris, 2014. 256 p.
43. Sultanova R. *Popular Culture in Afghanistan*. London; New York: IBTauris, 2016. 300 p.
44. Sultanova R. *Turkic Music: from Shamanic Voices to Maqam, from Zhikr to Hip-Hop*. London: Francis and Taylor, 2016. 400 p.

About the author:

Olga V. Komarnitskaya, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-2730-7534**, mkomarnickij@yandex.ru

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Акишина Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 268 с.
2. Акишина Е. М. Проблемы интерпретации содержания музыкальных произведений Альфреда Шнитке. М.: Форум, 2013. 208 с.
3. Баркалая Н. О. Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 383 с.
4. Бруггер Н. С. «Glorious percussion» Софии Губайдулиной: трактовка ударных, композиция, содержательный аспект // Софии с любовью. М., 2014. Сб. 78. С. 133–157.
5. Валентина Николаевна Холопова / сост. О. В. Комарницкая. М.: Альтекс, 2015. 90 с.
6. Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. М.: Московская консерватория, 2014. 416 с.
7. Власова Н. О. Пересечения с музыкальной традицией в творчестве западногерманских композиторов 1970–1980-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998. 258 с.
8. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 528 с.
9. Гороховская В. М. «Параметр экспрессии» в музыке XX века: дипломная работа. М., 1995. 175 с. Хранится в библиотеке МГК им. П. И. Чайковского.
10. Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. М.: Альтекс, 2011. 306 с.
11. Комарницкая О. В. Русская опера XIX – начала XX веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. 757 с.
12. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб.; М.: Планета музыки, 2006; 2010. 432 с.
13. Михалченкова-Спирина Е. А. Симфоническая драматургия Гии Канчели. Бордо; М.: Консерватория, 1997. 220 с.



14. Озерская О. В. Юрий Васильевич Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция. М.: Russian CHESS House, 2017. 306 с.
15. Ровнер А. А. Сергей Протопопов: композиторское творчество и теоретические работы: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 444 с.
16. Султанова Р. Р. Музыка, сохранённая за стеной // Festschrift Валентине Николаевне Холоповой. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. Сб. 63. С. 34–40.
17. Султанова Р. Р. О взаимосвязях усуля и ритма мелодии в вокальных частях Шашмакома. Ташкент: ЯНИ, 1998. 52 с.
18. Султанова Р. Р. Поющее слово узбекских обрядов (опыт лирического исследования). Ташкент: Б. и., 1994. 106 с.
19. Султанова Р. Р. Ритмика вокальных частей Шашмакома: дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1987. 188 с.
20. Ферапонтова Е. В. Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен композиторского творчества: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 389 с.
21. Ферапонтова Е. В. Яннис Ксенакис. Вокальное творчество. М.: Композитор, 2011. 240 с.
22. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: монография. Ростов-на-Дону: Изд-во «Актуальные проблемы современной науки Северо-Кавказского научного центра высшей школы», 2004. 404 с.
23. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 4–62 с.
24. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
25. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983. 281 с.
26. Холопова В. Н. Путь по центру. Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 320 с.
27. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. 2-е изд. М.: Композитор, 2010. 228 с.
28. Холопова В. Н. София Губайдулина: монография; с интервью Энцо Рестаньо и Софии Губайдулиной. 3-е изд. М.: Композитор, 2011. 400 с.
29. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. 4-е изд. СПб. и др.: Лань, Планета музыки, 2013. 496 с.
30. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
31. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М., 2015. 234 с. www.kholopova.ru.
32. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Фортепьянные сонаты С. С. Прокофьева. М.: Музгиз, 1961. 88 с.
33. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. М.: Сов. композитор, 1984. 320 с.
34. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна. М.: Композитор, 1999. 367 с.
35. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. М.: Сов. композитор, 1990. 351 с.
36. Шевцова И. В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 222 с.
37. Stoianova I. Geste – texte – musique. Col. Esthétique, Dir.: Dufrenne No. 1197. Paris: U.G.E., 10/18, 1978. 282 p.
38. Stoianova I. Karlheinz Stockhausen, “Je suis les sons...”. Col. L'éducation musicale. Paris: Beauchesne, 2014. 356 p.
39. Stoianova I. Luciano Berio. Chemins en musique. La Revue musicale No. 375–377. Paris: Éd. Richard-Masse, 1985. 512 p.
40. Stoianova I. Manuel d'analyse musicale / Les formes classiques simples et complexes. Paris: Minerve, 1996. 240 p.
41. Stoianova I. Manuel d'analyse musicale / Variations, sonate, formes cycliques. Paris: Minerve, 2000. 285 p.
42. Sultanova R. From Shamanism to Sufism: Women, Islam and Culture in Central Asia. London; New York: IBTauris, 2014. 256 p.
43. Sultanova R. Popular Culture in Afghanistan. London; New York: IBTauris, 2016. 300 p.
44. Sultanova R. Turkic Music: from Shamanic Voices to Maqam, from Zhikr to Hip-Hop. London: Francis and Taylor, 2016. 400 p.

Об авторе:

Комарницкая Ольга Виссарионовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-2730-7534**, mkomarnickij@yandex.ru

ALEXANDER I. DEMCHENKO*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia*
*ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru***Towards the 135th Anniversary of the Composer' Birthday**
Towards the Centennial of the Creation of one of Stravinsky's Masterpieces**Igor Stravinsky's Symphonic Poem "The Song of the Nightingale"**

The symphonic poem "The Song of the Nightingale" or "Le chant du rossignol" (1917) was written by Igor Stravinsky on the basis of his opera "Le rossignol" ("The Nightingale"). In his version for orchestra the composer concentrated his attention on the leading thematicism and was able to present the music in purely instrumental timbres in a more colorful and relief manner, and for this reason the composition turned into a more significant one from the point of view of artistry. The determinant quality of the symphonic poem "The Song of the Nightingale" is the world and man in the primordial state of their manifestation. In a relatively compact musical space the composer was able to recreate numerous diverse planes of the initial musical idea. The primordial spirit is not so apparent in the genre-related characteristic sphere. But Stravinsky seems not to aestheticize the living material from the positions of academic art, but pours it out in all of its naturalness, passing it onto the score "alive," – from hence comes the acerbic sappiness of the colors of the bazaar. The "Scythian" quality as the most important expression of the initial musical element obtained an unexpected and sharp turn here. When composing the opera based on the motives of Hans Christian Andersen's well-known fairytale, naturally, Stravinsky developed the urge to correlate its color with the geography of the plot. Notwithstanding all of its conventionality, the sound solution of a number of episodes is rather unambiguously associated with the trite perception of the East, however the most essential element consisted in replication a special plane of the Russian national nature in its juxtapositions with the Scythian and Central Asian elements, as well as what was inherited from the Mongol-Tatar yoke. The most direct relation to the initial sides of existence is born by the life of the subconscious recreated in the symphonic poem "The Song of the Nightingale." For the sake of immersion into this sphere, the composer chose as his prerequisites the stages of dream, forgetfulness, slumberous reverie, which turn into an impulse for a turnabout of the life of instincts, carried out in the depths of the psyche. And the whole presents itself in motion from dynamism of a festive motion, of military processions and the vivacity of fairytale images to the staticity of reverie and oblivion. And behind the motion from dynamism to staticity there is a certain semantic implication present, reflecting the local historical-artistic situation of the second half of the 1910s: after the avant-garde boom of bold initiatives and a burst of innovations of the first half of that decade there was a temporary departure from the extremities of "storm and stress."

Keywords: Stravinsky's early music, the symphonic poem "The Song of the Nightingale," 20th century music.

А. И. ДЕМЧЕНКО*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова*
г. Саратов, Россия
*ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru***К 135-летию со дня рождения композитора**
К 100-летию одного из шедевров Стравинского**Симфоническая поэма «Песнь соловья» Игоря Стравинского**

Симфоническая поэма «Песнь соловья» (1917) была создана И. Ф. Стравинским на основе материала его оперы «Соловей». При переработке для оркестра композитор сконцентрировал внимание на ведущем тематизме и сумел подать его в инструментальных тембрах более красочно и выпукло, поэтому в данной версии произведение оказалось художественно более значительным. Определяющее качество содержания



симфонической поэмы «Песнь соловья» – мир и человек в первородности своих проявлений. В относительно небольшом музыкальном пространстве композитору удалось воссоздать множество разнообразных граней изначального. Не столь очевиден дух первозданности в жанрово-характеристической сфере. Но Стравинский как будто не эстетизирует жизненный материал с позиций академического искусства, а выплёскивает его во всей натуральности, «живьём» перенося прямо в партитуру, – отсюда терпкая сочность ярмарочных красок. «Скифство» как важнейшее выражение изначального получило здесь довольно неожиданный и резкий поворот. При сочинении оперы по мотивам известной сказки Андерсена у Стравинского естественно возникло побуждение соотнести её колорит с географией сюжета. При всей своей условности звуковое решение ряда эпизодов достаточно однозначно ассоциируется с расхожим представлением о Востоке, однако самое существенное состояло в воспроизведении особой грани русской национальной природы в её соприкосновениях со скифским, среднеазиатским, а также с тем, что шло от времён монголо-татарского ига. Самое непосредственное отношение к изначальным сторонам существования имеет воссозданная в симфонической поэме «Песнь соловья» жизнь подсознания. Для погружения в эту сферу композитор избрал в качестве предпосылок состояния дрёмы, забытья, сонной грёзы, что становится импульсом для разворота жизни инстинктов, совершающейся в недрах психики. И целое предстаёт в движении от динамизма праздничного действия, воинственных шествий и живости сказочных образов к статике дрёмы, забытья. А за движением от динамики к статике угадывается определённый семантический подтекст, отразивший локальную историко-художественную ситуацию второй половины 1910-х годов: после авангардного бума дерзких инициатив и взрыва новаций первой половины десятилетия происходил временный отход от крайностей «бури и натиска».

Ключевые слова: раннее творчество Стравинского, симфоническая поэма «Песнь соловья», музыка XX века.

The symphonic poem “The Song of the Nightingale” or “Le chant du rossignol” (1917) was written by the composer on the basis of the material of his opera “Le rossignol” (“The Nightingale”). The composer wrote the opera with a large interval in the time period of his work, which considerably influenced its image.

The first act was begun in 1907 and completed in 1909, i.e., in the very beginning of the composer’s artistic path, when his individual style had not yet been established and was in the general vein of Russian music of the 1900s. Acts 2 and 3 were composed in 1913–1914, when Stravinsky had already composed the ballets “Petrushka” and “The Rite of Spring,” which brought him world recognition. These two acts appeared in the conditions of an intense renaissance of Russian music, which makes them distinctly different from Act 1.

The aspiration towards manifestation of a new national style turned out to be so strong, that, as he was composing his opera, the composer was not able to return literally on a physical level to the refinedly aestheticized, somewhat smooth style

of Act 1 and composed the other two acts in a totally different vein (the “pagan” element and the skomorokh¹ primitive style in a motley blend, as well as a relative Oriental quality and constructive-urbanistic elements).

Herein is the reason of the “incompatibility of textures” of the various acts of the operas created in different times. And the question is not in the stylistic incompatibility. Frequently one may encounter justified criticism in research literature in regard to the First Act: “The entire character is somewhat lifelessly-artificial... The composer contents himself with an aesthetical salon style. The artificial aestheticism of Act I is confined and has little perspectives” [11, p. 96, 97].

Compared with the theatrical version, the symphonic poem “The Song of the Nightingale” is characterized by an aesthetical and stylistic unity, stipulated by the fact that the composer consciously based it only on the material of Acts 2 and 3, written in a novel style and absolutely homogenous, as Stravinsky himself had also noted [13, p. 114].

In addition, upon the revision for orchestra he concentrated his attention on the leading thematism

¹ The *skomorokhs* were medieval Russian and East Slavic clowns who could sing, dance, play musical instruments and compose for oral/musical and dramatic performances. Skomorokh qualities in music may be interpreted as lively buffoonish dance qualities. – *Translator’s note.*

and was able to present it in purely instrumental timbres much in a more colorful and relief manner, and for this reason in the present version the composition turned out to be more significant from an artistic point of view, which is what is inscribed in the composer's written evaluation "I consider 'The Song of the Nightingale' to be one of the most successful of my pieces" [12, p. 30]. We may also cite the opinion of Boris Asafiev, who considered the examined oeuvre to be "one of the most picturesque and colorful compositions of Russian music," and noted that within a set of Stravinsky's scores ("The Firebird," "Petrushka," "The Rite of Spring" and "The Soldier's Tale") "The Song of the Nightingale" is the most fairytale and the most magical-alluring, if not the strongest in its expressivity" [1, p. 81]. The aforementioned induces us to bestow our preference on this composition over the opera and impels us to examine it in particular, moreover, since conceptually it is entirely an independent piece.

The determinant quality of the content of the symphonic poem "The Song of the Nightingale" is the world and man in the primordial state of their manifestation. During its relatively short duration (the composition is about 24 minutes long) the composer was able to recreate an entire "bouquet" of diverse boundaries of the initial idea. The most basic of them is the nature of genre, "Scythian" qualities, the life of the subconscious, the fairytale-childlike element. At the same time, all of this is presented in an extremely concentrated way, so unlike the opera "The Nightingale" the symphonic poem "The Song of the Nightingale" is capable of creating the impression of being a double of "The Rite of Spring."

The primordial spirit is not as apparent in the genre-characteristic sphere. It may appear that we have before us merely sketches of a festivity. But Stravinsky seems not to generalize and not to aestheticize the living material from the positions of academic art, but pours it out in all its naturalness, passing it onto the score "alive." Hence comes the perceivable concreteness of *shumstvo* or "noisiness" (we shall make use of the neologism of Alexei Nikolayevich Tolstoy from his novel "Peter I") – the *shumstvo* of the idle crowd, conveyed through the flickering heap of its images, its discordant clamor, vanity, rattle, swinging (the initial section, and then starting from citation number 44). From there comes the acerbic sappiness of the colors of the bazaar, brisk street rhythms, characteristic exclamations, outcries, harmonic plunks, strumming on the

balalaika, slotted by dazzling flares of illumination.

All of this demonstrates direct connections with the picturesque-descriptive pictorialness of the ballet "Petrushka" (1911) and the early orchestral opus "Fireworks" (1908), demonstrating itself in fusion with that stylistic component which let itself known in full measure later, in the musical-theatrical composition "Renard" (1916). The quality in question is the "skomorokh" attribute. Its "injections" bring into the festive atmosphere alternately a tawdry and a boisterous nuance (in addition to the aforementioned sections – citation numbers 25; 61). At the same time, the limitation to short "popevkas," the use of skipping dance movements and country tunes, the hypertrophied leaps, the specific instrumental effects, such as *glissandi* of trombones not only provide the characteristics of exaggeration (at times with mocking features), but also intensify the impression of primordiality, which may be explained by the chronological remoteness of the genre sources of the skomorokhs.

The "Scythian" quality as the most important expression of the initial musical element, having found a bright manifestation in Stravinsky's "The Rite of Spring" and Prokofiev's "Scythian Suite," obtained an unexpected and sharp turn here. For the sake of identifying it, let us make use of the anachronistic concept of *Asiatic qualities*, which corresponds of one of the outdated meanings of the word "Asian" – a rude, backward person [8, p. 18].

As a preliminary condition for its artistic realization, the given phenomenon presumes the presence of a certain definite color. When composing the opera based on the motives of Hans Christian Andersen's well-known fairytale, naturally, Stravinsky developed the urge to correlate its color with the geography of the plot, in which an event from the life of a certain Chinese emperor (one of the episodes is indicated in the score as "Chinese March," citation number 18) is intersected with the mention of neighboring Japan, from whence the artificial nightingale is brought.

Notwithstanding all of its conditionality, the sonic solution of a number of episodes is rather unambiguously associated with the widespread perception of this type of East: the pentatonic base, the motion in parallel fourths, timbres of wind instruments, and as a "dressing" – a delicate finesse of watercolors (see citation number 22, the first violins playing *divisi* into four sections against the refined background of the celesta and the harps).

However, in the context of this composition the oriental element does not possess a self-sufficient meaning. It sufficed for the composer to slightly indicate the corresponding color, in order to bring out to the truly essential – to that “Asiatic” quality understood as a special boundary of Russian national culture, characteristic particular to customary usage within the country in its juxtapositions with the Scythian (at least metaphorically) and Central Asian elements, as well as what was inherited from the Mongol-Tatar yoke. As an analogy it must be reminded that Alexei, the main protagonist of Dostoyevsky’s novel “The Gambler,” as well as of Prokofiev’s opera with the same name, which was written a year prior to “The Song of the Nightingale,” spoke about his “Tatar heritage.”

For the art of music to outline such a phenomenon was rather a rare occurrence: singular but sharp touches in the image of Khovansky from Mussorgsky’s opera “Khovanshchina” (leaps down a tritone and a tenth towards an importunately ground II scale degree) and in the portrait of Shahriar from Rimsky-Korsakov’s symphonic suite “Sheherazade,” in several features of the image of the Polovtsy from Borodin’s opera “Prince Igor” and the image of the Tatars from Rimsky-Korsakov’s opera “Kitezh,” and directly prior to the appearance of the examined composition – in the characteristics of the Moor from “Petruška” and from several fragments from “The Rite of Spring.”

In the symphonic poem “The Song of the Nightingale” the Asiatic guise of the Russian person appears with a naturalistic exposure, coming out to the top first in the section with citation number 16, and then in its recapitulation (citation number 61) with echoes in the episodes (citation numbers 71, 77).

The massive, expansive march gait (*ff*, *molto pesante*) with vibrant, militaristic signals and sharp, disconnected retort-gestures (the monopoly of the brass), and at times also with explicit “invectives” (citation number 71) – this is what the formula of the rudely charging force, the sketching of the bonze-boyars parading with the conceit of fanfarons and calvish complacency, but, nonetheless, in a menacing and even intimidating manner. All of this clearly creates the effect of khanate despotism, but it must be admitted that we have before us a variant of fauvism, growing from out of the roots of the tree of Russian existence.

The most immediate relation to the elemental sides of existence is the life of the subconscious, recreated in the symphonic poem “The Song of

the Nightingale.” It is not perchance that it is closely contacting with pantheistic perceptions. On numerous occasions the illusion appears of singing of birds, the hooting and roaring of creatures inhabiting the untouched wild backwater places. The human element also appears in direct connections with secret nature, when not conscious thoughts or feelings find themselves on the foreground, but intuitive incentives and reactions, instinctive inclinations and emotions.

For the sake of immersing himself into this sphere the composer chose as the prerequisites the stages of dream, forgetfulness, slumberous reverie, with the accompanying sensations of languor, psychological softness, “visceral” fermentation.

In the episodes connected with similar conditions and perceptions a certain realization of the feeling appears only in the theme of the trumpet (the first statement is in citation number 68, the second – in citation number 96). Much in it comes from the color of evening dusk – crepuscular, linked with an alert lull, with unsteadiness and inarticulateness of mood. In all other regards the “dusk theme” is accordant with the entire music of oblivion. The impression of nebulosity is created by means of motive dormancy and intonational neutralization.

The horizontal element is neutralized – everything is built on the “slumberous” ostinato of the sole chord sounding in a measured, endlessly repeating homogenous figuration of the strings and harps. The vertical element is likewise neutralized – this sole pedaling harmony is a chord based on perfect fifths with the intervallic indifference characteristic to it. The mode is also neutralized – the fundamental chord based on perfect fifths forming the background ($A\flat + E\flat + B\flat + F$) gravitates towards A-flat major and at the same time contains in itself two sounds ($B\flat$ and F), which become tonal centers for the trumpet melody floating above them (the latter sways between the keys of F minor and B-flat minor), and overall there appears a coarticulation of parallel scales of A-flat major and F minor with the plagal “addition” of B-flat minor.

As a result, this particular neutralization of the recreated inner state takes place, which is also determined by the turning to the genre of the lullaby with the monotonous repetition of intonational turns inherent to it, with the overall “languid” character.

In the other episodes of the slumber music this nebulosity and amorphousness is expressed even more distinctly by means of the emphatic staticity of the texture and the diffuseness of the contour. The

“calls” of the instincts are born in a misty mirage of an illusively unreal environment, woven together from staunchly individualized sounds (for example, in citation number 39 the solo passages of the flute and clarinetto piccolo against the background of flecks of the celesta, separate retorts of the muted strings and the harmonics on the harp).

Almost with a physiological tangibility Stravinsky recreates the effect of involuntary flinching, peculiar to the state of dreamy languor. It may remind of a light shiver running through the body – in the guise of eccentric scherzo-caprices (an entire chain of these tiny fragments appears, beginning with citation number 81). There are also flinches presented in the forms of peculiar “tics.” It could be said that in the “dusk theme” the background is based on the conjugacy of two rhythmic patterns in 3/8 meter with a syncopation on the second sixteenth – this impulsive “click” is what presents the imitation of flinching (as if twitching in a dream).

The described stay in the condition of slumber becomes a “foothold” for the turnabout of the innermost, conceivable with difficulty – the life of instincts taking place within the depths of the psyche, in the crypts of the subcortex, in the depths of the “insides.”

The most unacceptable equivalent of this concealed world is discovered by the composer for himself in the rituals of sortilege, sorcery and magic. There were similar elements in “The Rite of Spring” and even in Prokofiev’s “Scythian Suite.” But there they presented a complementary sphere, while in the symphonic poem “The Song of the Nightingale” the magic of the subconscious comes out to the forefront as the leading stratum of imagery.

A sorcerer, a wizard, a shaman – it is in this role that Stravinsky presents himself here. He artistically conjures up a whirl of invocations, sortileges, exorcisms and sorceries, broadly manipulates with archaic elements (very indicative is the episode starting with citation number 72 – the mutter of a sacred verse with a low bassoon).

Obviously, behind the created “dense” action, the alluring sweet toxin and half-somnambular captivation, there lies hidden a specific lyricism of languor of instincts, the mystery of their dark and enigmatic existence (in addition to the aforementioned sections see also citation numbers 39–43, 58–60).

Disclosing the life of the subconscious, the composer at times touches upon the “queer,” the

outlandish (for example, in the episode bearing the indication “Play of the Artificial Nightingale,” citation numbers 58–60). The scenes with the “Asiatic element” sometimes demonstrate something mocking and toy-like. Depictions of the festive razzle-dazzle uncover such an immense abandon to leisure pastimes, in which you never know when something non-adult would show through.

Herein the material examined above interlocks at least with manifestations of a childlike perception of life, which comprises a weighty “revenue item” of the symphonic poem “The Song of the Nightingale” and the accessory of which to the “initial stage” we have no need to prove.

The whims and fancies of children’s fantasies most often coincide in their focal points on the miraculous, magic, and fairytale-like, which the chosen subject matter also helps induce. Everything else is concentrated in two intermezzi, which intermit the festive noise (“shumstvo”): the first – at citation number 13, the second – at citation number 38 (with the indication of “The Song of the Nightingale”). Both episodes are distinguished by a sharp slowdown of the tempo and transition to an extremely transparent texture – against the background of trills and harmonics of the solo string instruments the filigree textures of reed-pipe fiorituras are interwoven.

The improvisations of the flutes present the peak of fancifulness and capriciousness (here they are, indeed, “magic flutes”). In them, as well as in the finesse of the entirely individualized timbres, there is a sense of the influence of the practices of Impressionism and “Mir iskusstva” [“The World of Art”], but the refined delicacy is subservient in this case to the transformation of the fairytale-childlike element, obtaining a preeminent charm of primordial purity.

The juvenescent perception of life presented not as much a self-sufficient type of content as a curious sign of “the childhood of the epoch,” if one is to presume by this the initial stage of evolution of contemporary civilization, which coincided with the first decades of the 20th century. The miracle of being was in many ways connected with the sensation of a discovery of the world, which seemed to have appeared anew before people of that time.

This sensation was also subjective, but to a certain degree was also able to be generated by objective reality, since the contemporary time period, which came into its own right, carried in



itself a mass of hitherto unfathomable things and phenomena.

Herein is the reason of the elevated-exuberant attitude towards the surrounding environment, endowing “The Song of the Nightingale” with a brightly expressed festive tone. The hedonistic message leads to an absolute dominant of pure, iridescent colors, all sorts of ringing effects, which conveys an admittedly preexistent character to the whole. And if only once (at citation number 58) there appears the episode of groaning and shrieking, in the overall context it is perceived as a purely outward “presentation-like” imitation of the dramatic scene, as an amusing curiosity or simply a gag.

The hedonistic directedness is also expressed by the inclination of this oeuvre towards exoticism – after all, almost everything here is based on the fanciful, extravagant and magic (especially intriguing is the music of the skomorokh, “Chinese” and fantastic fairytale musical fragments).

The world appeared as being full of miracles, a peculiar box of oddities, the stream of which dazed with its colorful motley. The “splendid mosaic” [1, p. 81] splashed out by the composer’s hand in its multifold compositeness and multi-source quality remind of the Babylonian pandemonium.

It suffices to say that the composition consists of thirteen more or less delimited episodes and sections. In their turn, seven sections are built from a set of micro-episodes (from three to nine in their number). The overall number of structural units is 46. In addition to this, many micro-episodes may be disjoined into a set of fragments. It is indicative that in his concern for the practical convenience of performance, the composer was impelled to mark his rather small score with almost a hundred numbers.

It was possible to prevent the transformation of this indescribable multitude into a chaotic accumulation of “fragments” by means of the art of thematic assemblage, derived from the artistic experience of Rimsky-Korsakov and brought by Stravinsky to a conceivable limit of lapidary elegance. In addition, besides the remarkable combinative technique, a very definite semantic trajectory acts as a binding factor: from the dynamism of a festive act, military processions and the liveliness of fairytale images to the staticity of reverie and distraction.

The priority of the dynamic element in the first half of the composition is absolutely apparent, but in its second half (starting from citation number 44) there is a swift dramaturgical *diminuendo* – first as

a sharp shortening of recapitulative statements of the material (the initial section and its recapitulation starting with citation number 44, the section starting from citation number 16 and its recapitulation starting from citation number 61), and then by means of dispersal up to separate inconspicuous echoes (the final “traces” appear at citation number 77, and before citation number 96).

On the other hand, the static sphere develops along the line of an unswerving *crescendo* of its significance – at first it “steals in” gradually, but already towards the end of the first half of the composition regains a large section for itself (citation number 39–43), while in its second half unflinchingly pushes out dynamic images (starting from citation number 58), coming out in the end towards an unchallenged dominance.

During the entire course of the composition the contrast of these spheres is sustained, emphasized, in particular, by a sharp juxtaposition of tempi: *Presto* for one, *Larghetto*, *Adagio* and *Tranquillo* for the other. The pre-planned aspect of the composer’s resolution can be seen in the interpretation of the conclusion as well (citation number 96) with its effect of complete slowdown, cooling down and dissolution – the gradual thawing of the sonority is captured in numerous comments: *Tranquillo*, *Più tranquillo*, *Encore plus calme; dolcissimo, con sordino, comme un echo; morendo, p, più p, pp*.

Behind the motion from dynamism to staticity a certain semantic implication may be divined. Indeed, in the fast episodes there is a prevalence of strong, teasing impulses, a flamboyantly elegant interpretation of genre, an innocent illusion of “tricks and attractions.” And in that shift which is perceived in the slow sections one can easily see the aspiration to pass from outward manifestations to inner concentration, from a tempestuous activism directed outwardly, to immersion inwards.

Apparently, it is not perchance that the “dusk theme” is allocated – the theme that is most informative and artistically valuable for the entire composition, the theme with features of meaningfulness, spirituality, thoughtfulness, the only theme endowed with a sufficient amount of gravity and a tinge of melancholy (it is not in vain that intonations of luminous attribution take root into its contour).

The meaning of the examined dramaturgical trajectory is not limited to the frameworks of the present, singly approached conception. The local historical-artistic situation of the second half of the

1910s was reflected in it in a curious manner. After the “modernist” boom of bold initiatives and an explosion of initiatives in the first half of the decade, which for Stravinsky himself were connected, first of all, with the ballets “Petrushka” and “The Rite of Spring,” during those years (especially in 1917–1918) there was a partial departure from the extremities of the “storm and stress” period, there was a certain weariness from the abundance of discoveries, which caused a noticeable decline of activity.

The temporary lull was also observed in those years in the musical productivity of other major composers – Prokofiev (the last of the “Visions fugitives,” the First Symphony, First Violin Concerto) and Myaskovsky (Fifth Symphony), which proves the natural pattern for the appearance of the symphony “The Song of the Nightingale,” which in its structural and dramatic organization modeled in a peculiar manner the marked peculiarity of the experienced historical stage (as a remote parallel I may remind of the dissipation of the fronts of World War I taking place during that time).

The analyzed composition is turned primarily to the decorative-exotic angles of the “pagan” trend, the most important function of which in Russian music of the early 20th century was the show of elemental forces, their fermentation and, in particular, the disclosure of the phenomenon of primordiality in nature and man.

In all probability, it was particularly Stravinsky who developed the given sphere, and its interpretation in his music turned out to be more diverse and brilliant than in the works of other composers. In its turn, “The Song of the Nightingale” presents possibly the most sublimated manifestation of the primordial element, which is determined first of all by the insistent hearkening and empathizing into the intimate life of the subconscious.

In many respects, the examined score became the outcome of the development of the leading, immensely fruitful line of Stravinsky’s artistic style of the 1910s, summing up a whole set of most important elements characteristic for the aforementioned compositions (“Fireworks,” “Petrushka,” “The Rite of Spring” and “Renard”) and, at the same time, ushering in its quick outcome.

The “falling asleep,” expressed in the coda of the symphonic poem “The Song of the Nightingale,” turned out to be prophetic for Igor Stravinsky, since directly in the domain of Russian folk music he had only very little remaining to do – to finish revising “The Wedding,” for the most part completed in 1916, and composing “The Soldier’s Tale” (1918), already balancing in between Russian and Western mentality, as well as the “Symphony for Wind Instruments” (1920), where Catholic chorale writing takes the upper hand over the Russian ritual lamentation and skomorokh music.

REFERENCES

1. Asaf’ev B. V. *O muzyke XX veka* [On 20th Century Music]. Leningrad: Muzyka, 1982. 260 p.
2. Demchenko A. I. *Balet I. Stravinskogo «Vesna svyashchennaya». Opyt kontseptsionnogo analiza* [Stravinsky's Ballet “The Rite of Spring”. The Experience of Conceptual Analysis]. Moscow: Kompozitor, 2000. 96 p.
3. Demchenko A. I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala veka* [A Picture of the World in the Musical Art of Russia at the Beginning of the Century]. Moscow: Kompozitor, 2005. 264 p.
4. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
5. Druskin M. S. Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. Druskin M. S. *Sobr. soch. V 7 t. T. 4.* [Collected Works in 7 Volumes. Vol. 4]. St. Petersburg: Kompozitor, 2009, pp. 31–286.
6. Zhdanova E. I. «Zhar-ptitsa» I. Stravinskogo [“The Firebird” by Igor Stravinsky]. *Muzyka v sovremennom mire* [Music in the Modern World]. Tambov, 2013, pp. 397–406.
7. Kurchenko A. P. «Skifstvo» v russkoy muzyke nachala XX veka [The “Scythian” Element in Russian Music of the Early Twentieth Century]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the History of Russian and Soviet Music]. Issue 2. Moscow: Muzyka, 1976, pp. 170–195.
8. Ozhegov S. I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1968. 900 p.
9. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Moscow: State Institute of Art Studies, 1997. 874 p.
10. Savenko S. I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.



11. Smirnov V. V. *Tvorcheskoe formirovanie I. F. Stravinskogo* [The Creative Formation of Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1970. 152 p.
12. *Stravinskiy – publitsist i sobesednik* [Stravinsky – Publicist and Interlocutor]. Moscow: Muzyka, 1988. 504 p.
13. Stravinskiy I. F. *Khronika moey zhizni* [Chronicles of my Life]. Leningrad: Muzyka, 1963. 368 p.
14. Yarustovskiy B. M. *Igor' Stravinskiy* [Igor Stravinsky]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1969. 320 p.
15. Bubushkin D. *The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky*. London: Thames a. Hudson, 1985. 239 p.
16. Elliot D. *New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937*. London, 1986. 280 p.
17. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
18. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian traditions*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1996. 188 p.
19. White E. W. *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979. 480 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О музыке XX века. Л., Музыка, 1982. 260 с.
2. Демченко А. И. Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М., Композитор, 2000. 96 с.
3. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
4. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
5. Друскин М. С. Игорь Стравинский // Друскин М. С. Собр. соч. В 7 т. Т. 4. СПб.: Композитор, 2009. С. 31–286.
6. Жданова Е. И. «Жар-птица» И. Стравинского // Музыка в современном мире. Тамбов, 2013. С. 397–406.
7. Курченко А. П. «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки. М.: Музыка, 1976. Вып. 2. С. 170–195.
8. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Советская энциклопедия, 1968. 900 с.
9. Русская музыка и XX век. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 874 с.
10. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
11. Смирнов В. В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л.: Музыка, 1970. 152 с.
12. Стравинский – публицист и собеседник. М.: Музыка, 1988. 504 с.
13. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л.: Музыка, 1963. 368 с.
14. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. М.: Советский композитор, 1969. 320 с.
15. Bubushkin D. *The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky*. London, Thames a. Hudson, 1985. 239 p.
16. Elliot D. *New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937*, London, 1986. 280 p.
17. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
18. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian traditions*. Oxford, Oxford Univ. Press, 1996. 188 p.
19. White E. W. *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979. 480 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



LIUDMILA P. KAZANTSEVA*Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia*
*ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru***Tonality: the Semantic Aspect**

Present-day perceptions of semantic connotations of tonality rely for the most part on the metaphoricity of meanings, the reason of which is rightfully found in the mechanism of building associations. However, it would be too simple to explain such a complex and stable phenomenon only by means of a metaphorical transfer of meanings from the adjacent fields of activity to music. In this seemingly purely personal act there are a lot of rather objective, “universal” elements. Effectively, association as a semantic principle may be characterized not only by spontaneity and subjectivity of semantic connections but also by their rather consistent and objective character.

Today we have right to speak about an ontological and natural (which is far from subjective) metaphoric character of tonality’s semantics. This type of semantics possesses quite objective grounds. A composer programs and sets a specific artistically indispensable metaphoricity. It is important to realize that the semantics of any tonality is undoubtedly adjusted by many factors. It depends on the context, so it presents a flexible notion – this also defines the objective rule of its existence.

Keywords: tonality, semantics, metaphoricity, composer’s style, language/speech, intertextuality, archetype.

Л. П. КАЗАНЦЕВА*Астраханская государственная консерватория, г. Астрахань, Россия*
*ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru***Тональность: семантический аспект**

Современные представления о семантической окраске тональности в большой степени уповают на метафоричность смыслов, причина которой правомерно отыскивается в механизме ассоциирования. Однако объяснить столь сложный и стойкий феномен действием только метафорического переноса смыслов из смежных областей в музыку было бы явным упрощением. В этом, казалось бы, сугубо личностном акте немало объективного, «всеобщего». Тем самым в ассоциировании как принципе смыслообразования следует усматривать не только спонтанность и субъективность смысловых связей, но и их вполне закономерный и объективный характер.

Сегодня мы вправе говорить об онтологической, природной (отнюдь не субъективной) метафоричности семантики тональности. Эта семантика имеет вполне объективные основания. Композитор программирует, задаёт вполне определённую, художественно необходимую метафоричность. Важно понимать, что семантика тональности непременно корректируется множеством факторов. Она находится в зависимости от контекста, стало быть, она подвижна – в этом также состоит объективный закон её бытия.

Ключевые слова: тональность, семантика, метафоричность, стиль композитора, язык/речь, интертекстуальность, архетип.

Tonality is one of the basic categories in music theory. Many aspects of tonality have been studied comprehensively. Principally, researchers aspire to define an initial concept as pertaining to the music of various historical periods, the essence of tonality, a typology of tonalities, tonal drama and polytonality. The accessible academic

research represents tonality as a fundamental compositional tool (at least, in the broad sense, within the domain of classical music).

Another aspect of tonality – its *semantics* – does not escape the attention of musicians and music thinkers either. For instance, the theory of affects has defined the expressiveness of the



tonalities most widely used in composing practice, thus summarising the practical knowledge. Particular keys have been connected to specific affects – this aspect was reflected in the works of Johann Mattheson, Johann Quantz, and Marc-Antoine Charpentier. Subsequently, the range of semantically significant keys was expanded (for example, in the music of the Romantic era), the expression of tonality revealed its synesthetic qualities (in the colour and light concepts of Nikolai Rimsky-Korsakov and Alexander Scriabin). Towards the present time, a significant number of observations in the sphere of semantics of tonality have been accumulated within the styles of certain composers: Johann Sebastian Bach [9], Wolfgang Amadeus Mozart [13; 15], Frederic Chopin [1], Mikhail Glinka [7], Piotr Tchaikovsky [14], Sergei Rachmaninoff [8], Nikolai Rimsky-Korsakov [2], Dmitri Shostakovich [12], etc. Contemporary scholarship has brought the semantic aspect of polytonality into a sharp focus [10].

In summary of the current tonality semantics studies, musicology is presently beginning to embrace tonality semantics on an empirical level – there is hardly any theory fully present in this domain of knowledge. The accessible information on tonality provides no substantial examination of its semantic aspect and, thus, cannot be considered satisfactory. This is why present-day musicology is faced with the challenge of further investigation of tonality's semantic potential.

This challenge implies raising several scholarly questions – I shall address only some of them here.

If we view tonality as a medium of expression for a composer, it is reasonable to perceive its semantics from an ontological standpoint and define how tonality-based semantics are created, and what does the spectrum of tonality-related semantics represent.

Present-day views on semantic connotation majorly rely on the metaphorical aspect of the meanings, the reason of which is rightfully found in the mechanism of forming associations. Nonetheless, it would be too elementary to explain such a complex and stable phenomenon with merely a metaphorical transfer of meanings from the adjacent areas of activity to music. There is no doubt that achievements in the sphere of acoustics, psychology, physiology, culturology and semiotics may provide an invaluable contribution to the development of the above-mentioned matters.

Thus, experimental and statistical acoustic data prove the existence of quite evident formant constants in the colouring of the sound of a specific pitch, sounded by a specific instrument. When studying formant pitch characteristics (on the piano, the violin, the oboe, or the cello), Andrei Volodin managed to discover the correlation between the quality of a tone and the pitch, and to make an important conclusion “of the presence of objectively reasonable grounds for why musicians attribute a special emotional tone to each of the pitches and are able to feel it, even when they do not have absolute pitch” [3, p. 37]. Consequently, it becomes possible to discover not only the associative (or, rather, the subjective) component in the semantics of tonality, but also the acoustic component (which is rather stable and objective in its goal).

The association itself does not proceed as easily as it may be imagined. This seemingly personal act contains many objective “universal” components. O. D. Volchek provides one of the proofs for the existence of a permanent “universal” sense of tonality. She discovered stable connections between the keys and references to specific “environmental conditions” based on the analysis of 400 songs by Russian composers. The researcher detected the tonalities which are most appropriate for reflecting “vast expanses” (*E-flat major*), “bounded space” (*C major*, *B-flat major*), “a water-related environment” (*E-flat major*, *D major*, *B minor*), “the sky” (*G major*, *E minor*) etc. (see: [4, p. 109]). Hence, the association as a meaning-bearing principle may be characterized not only by the spontaneity and subjectivity of the semantic connections but also by their extremely consistent and objective character.

The dichotomy of “language vs. speech,” developed by semiotics, is also conducive for understand the nature of creation of meaning in tonality. Similarly to the other musical elements, tonalities “live” in two paradigms. One of the paradigms is speech-related, since it defines the individual semantic fullness of a particular key, introduced by the composer in certain musical composition, and specifically presenting a “speech” statement. At the same time, the inclusion of tonality into the world of “language,” established by the efforts of many generations of musicians, who contributed to the global fund of musical elements with a historically formed domain of their potential meanings, permeates the individual local semantics

with the aggregates of the meanings which were developed and selected during centuries-long practice of musical composition. Individual “speech-related” semantics, which intensifies some of the components of the “language-related” spectrum of meanings, naturally gains more depth and polysemy.

While studying the origins of the meanings of certain keys, it is hardly possible to bypass the phenomenon of *intertextuality*, which defines the integrative quality of fiction texts. In our case, we refer to semantic parallels and arches, based on tonal similarities of musical compositions. An obvious hint at Beethoven’s heroic style (the *Eroica* Symphony) provides the key of *E-flat major* for Richard Strauss’ symphonic poem *Ein Heldenleben*, thereby placing the composer’s artistic autobiography, interwoven with reminiscences from his earlier works, upon a pedestal. Likewise, *C major* is hardly a randomly established tonality in *Doctor Gradus ad Parnassum*, a piano piece from Claude Debussy’s suite for piano *Children’s Corner*. Because of this recognizable trait, the composer’s reference to numerous etudes in *C major*, which perfect the pianist’s skills (particularly, to Carl Czerny’s etudes), becomes more evident. It becomes clear that composing music triggers the mechanism of associations, which result in the occurrence of juxtapositions of meanings.

The concept of the metaphorical origin of tonal semantics was also substantially complemented and transformed by Carl Gustav Jung, who stated that culture is saturated with *meanings*, namely *archetypes*, which accumulate basic human values. Within the context of the issue in question, it defines the role of a particular key in the formation and the long-lasting existence of some fundamental archetypical meanings in music. One of such archetypes, namely that of a grievous loss, was noticed by N. G. Ivanko, who found out that among 108 compositions by composers in Russia and other countries written in the genre of *Stabat Mater*, keys with flats were prioritised, specifically *G minor* (in 30 musical compositions), *C minor* (28), *F minor* (25), and *D minor* (9), whereas keys with sharps possessed exceptional natures (since they were found in 3 works only) [5]. The key of *C minor* became a symbolic tonality, typical for a solemn and tragic parting, cultivated by another genre, namely, the funeral march (for instance, it may be found in the slow movements featuring

funeral marches of the 3rd Symphony and the Piano variations of Beethoven’s opus 34, 2 movements from Schumann’s Piano Quintet opus 44, Chopin’s Prelude No. 20, the funeral march from the Act 3 of Wagner’s *Götterdämmerung*, and Alyabiev’s songs *The Living Dead* and *The Coffin*, etc.).

Thus, today we may speak about an ontological and natural (which is far from subjective) metaphoric character of the semantics of specific keys (as well as various other musical elements). This semantics possesses very objective grounds. The composer programs and sets a specific metaphoricity, which is artistically indispensable.

It is important to realize that the semantics of any particular tonality is certainly adjusted by many factors. It depends on the existing context of the music, so it presents a flexible notion – this also defines the objective rule of its existence.

One should not ignore the fact that any key manifests itself with various levels of definitiveness: it may be concisely represented with some typical mode and harmonic means, or, otherwise, it may be represented as a scarcely perceptible, subtle component. Sometimes it is more perceptible to the ear of an analyst, rather than being audible to a listener. Surely, when the key is “diffusive,” it is difficult to speak about its semantics. This causes the natural character of the keys’ ambiguous semantical interpretations.

It is essential to understand how the semantics of a particular key proves itself in the musical form during the entire musical work. In the process of musical formation, the level of the key’s importance is regulated: at the expositional stage of the composition, where it is aimed to narrate the musical theme, it may prove itself in a consistent and symbolic way, while in the developing stages its transient appearance has too little time to manifest its semantics. In this connection, we may point out the quite stable semantics inherent to the *C major* tonality, which is quite typical for the first musical pieces of cycles of preludes or the polyphonic cycles of preludes and fugues (considering their quite different following tonal strategies) of Bach, Shostakovich, and Shchedrin.

Semantics significantly correlates with a composer’s style. According to our experience (once again, empirically), we know that Bach’s *C major* differs greatly from the one that is present in the musical pieces of Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin or Prokofiev. Edison Denisov once said: “My *D major* is *special*. No one else ever had

a *D major* like that in my music” [6, p. 99]. It is also known that the perceptions of connection between colour/light and tonalities of the masters of synesthetic abilities Nikolai Rimsky-Korsakov and Alexander Scriabin differed from each other (Rimsky-Korsakov perceived *C major* as the white tonality, while Scriabin perceived it as the red one). However, there are some questions that are waiting to be considered, such as: what are the reasons for formation of this or that semantics in a composer’s style; to which extent is it subject to evolution; how does it fit in the context of contemporaries’ music; to which extent does it preserve the predecessors’ gains and to which extent does it give rise to its adherents.

Within the context of a musical style, it is important to know to which extent the tonality’s semantics is significant for the composer. In addition to the observations of researchers, a lot of information may be gained from statements of the composers themselves. Thus, Mikhail Glinka allowed his songs to be performed and published in different transpositions of the initial keys, and this could refer to the fact that when choosing a tonality (at least in the vocal music), he was guided by the principle of the convenience of the music for the performer, rather than its semantics. Alexander Scriabin felt rather subtly the expressive diversity of tonalities: “All the music changes completely if we imagine that it [an Etude. – L. K.] was composed in *E-flat minor* rather than in *D-sharp minor*” (quoted from: [11, p. 135]).

When studying a composer’s style, it may be interesting to consider the matter of priority of the choice (or, on the other hand, the avoidance on the part of the composers) of certain tonalities. For instance, the fondness for keys with a great number of sharps or flats, demonstrated by such composers as Mily Balakirev, Anton Rubinstein and Anatoly Lyadov is quite informative. Nonetheless, this issue should be solved, and not only statistically, since the use of the tonalities is stipulated by various reasons, some of which pass beyond the composer’s style. Considering the main reasons, the priority of some tonalities must be understood as a trait, typical for the composer’s individual style. One should consider the critical demand for certain expressive means, including the tonality or tonalities helping implement the ranges of musical thoughts and images, which are important for the composer. Widely used by the composer and related to the imaginative and semantic dominant of his/her creative work, this

key may be considered the composer’s individual tonality. *D minor* in Rachmaninoff’s music and *C-sharp minor* in Sviridov’s music obtained such a personal meaning.

Tonalities may gain the status of a special stylistic sign (the style of an epoch or a culture) not only in the oeuvre of some individual composer, but also within wider contexts. Tonality is abundant with such semantics in conditions of correlation with atonality, modality or other pitch systems, which are used by composers who are our contemporaries. The *D major* triad, which impressively concludes Krzysztof Penderecki’s *Stabat Mater*, has become a signature of classical art. An intense dialogue between two “characters,” tonality (represented by the *G minor* triad) and atonality, unfolds in the first movement of Edison Denisov’s Sonata for Violin (Example 1).

Example 1 Edison Denisov.
Sonata for Violin (I)



Besides the stylistic aspect, it is quite worthwhile to study the *genre* aspect of the semantics of tonality. It is known that in the baroque tradition the semantics of a particular key (and not only the tonality) was in many ways influenced by the words to which the music was set, and was established in the genres combining music and the spoken word, such as oratorios, masses, passion music, etc. The affects from the rhetoric tradition were subsequently extended to instrumental music. Nonetheless, in this sphere multiple genres coexist together with their original semantic areas. When applied to such genres, tonalities are subject to the “genre content” (a term coined by Arnold Sokhor) of the music. Thereby, it turns out that even within the boundaries of the style of a single composer, for example, Frederic Chopin, the abovementioned *C major* possesses a great many

interpretations, as manifested in its chorale (in the middle part of the Nocturne in *C minor* opus 48 No. 1), Mazurkas (opus 7 No. 5, opus 24 No. 2, opus 33 No. 3, opus 56 No. 2, opus 67 No. 3, opus 68 No. 1), Prelude opus 28 No. 1, and Etude opus 10 No. 1. This is why not considering the proper content peculiarities of the genre and not studying the interaction of tonality and a genre would greatly impede the understanding of the position

of particular tonalities in individual compositions by composers.

Consequently, this brief overview of the issue, connected with the semantics of tonality, demonstrates that the range of problems in this sphere is quite broad and has yet to be explored in full. The blank spots in this sphere of musicology are enormous, and the perspectives for research are tremendous.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Mazurki Shopena [Chopin's Mazurkas]. *Shopen, kakim my ego slyshym* [Chopin, as We Hear Him]. Moscow, 1970, pp. 46–68.
2. Bozina O. A. *Semantika tonal'nosti v opernom tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova* [Semantics of Tonality in the Operatic Legacy of N. A. Rimsky-Korsakov]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater, 2013. 194 p.
3. Volodin A. A. Rol' garmonicheskogo spektra v vospriyatii vysoty i tembra zvuka [The Role of the Harmonic Spectrum in the Perception of Pitch and Timbre of Sound]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [Musical Art and Science]. Issue No. 1. Moscow, 1970, pp. 11–38.
4. Ivanchenko G. V. *Psikhologiya vospriyatiya muzyki. Podkhody, problemy, perspektivy* [The Psychology of the Perception of Music. Approaches, Problems, Perspectives]. Moscow: Smysl, 2001. 252 p.
5. Ivan'ko N. G. *Stabat Mater v bogoslužhenii i kompozitorskom tvorchestve (k probleme zhanrovoy modeli): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Stabat Mater in Church Service and in Composers' Music (Concerning the Issue of the Genre Model): Thesis for Dissertation of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2006. 20 p.
6. *Neizvestnyy Denisov. Iz Zapisnykh knizhek (1980/81–1986, 1995)* [The Unknown Denisov. From the Notebooks (1980/81–1986, 1995)]. Moscow: Kompozitor, 1997. 159 p.
7. Zhigacheva L. T. Tonal'noe myshlenie Glinki kak otrazhenie sushchnostnykh chert russkoy narodnoy muzyki (tonalnye plany krupnykh form) [Tonal Tinking of Glinka as a Reflection of the Essential Features of Russian Folk Music (Tonal Plans of Large Forms)]. *Problemy vzaemodii mystetstva ta teorii i praktiki osvity* [Problems of the Universe of the Theory and Practice of Osvity]. Kiiv, 2000, pp. 136–143.
8. Kazantseva L. P. *Semantika tonal'nosti v muzyke Rakhmaminova* [The Semantics of Tonality in Rachmaninoff's Music]. *Sergei Rakhmaninov. Istoriya i sovremennost'* [Sergei Rachmaninoff. History and Modernity]. Rostov-on-Don, 2005, pp. 147–365.
9. Orlova S. V. *Semantika tonal'nostey v tvorchestve I. S. Bakha* [The Semantics of Tonalities in the Works of I. S. Bach]. *Khudozhestvennoe obrazovanie Rossii: sovremennoe sostoyanie, problemy, napravleniya razvitiya: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Artistic Education of Russia: the Current State, Problems, Directions of Development: Materials of the Russian Scholarly-Practical Conference]. Volgograd, 2005, pp. 143–150.
10. Paisov Yu. N. *Politonal'nost' v tvorchestve sovetskikh i zarubezhnykh kompozitorov XX veka* [Polytonality in the Works of Composers of the Soviet Union and of other Countries in the Twentieth Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 389 p.
11. Teplov B. M. *Psikhologiya muzikal'nykh sposobnostey* [Psychology of Musical Abilities]. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR, 1947. 355 p.
12. Fanning D. “Sovremennyy master Do mazhora” [“The Contemporary Master of C Major”]. *Shostakovich. Mezhdru mgnoveniem i vechnost'yu* [Shostakovich. Between an Instant and Eternity]. St. Petersburg, 2000, pp. 661–678.
13. Chigareva E. I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of his Time]. Moscow: Editorial URSS, 2000. 210 p.
14. Kholopov Yu. N. *Vyrazitel'nost' tonal'nykh struktur u P. I. Chaykovskogo* [The Expressiveness of Tonal Structures in the Music of Piotr Tchaikovsky]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Musical Science]. Issue. 2. Moscow, 1973, pp. 89–102.
15. Eynshteyn A. *Motsart: Lichnost'. Tvorchestvo* [Einstein A. Mozart: Personality. Creation]. Moscow: Muzyka, 1977. 454 p.

*About the author:*

Liudmila P. Kazantseva, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History and Theory Department, Head of the Laboratory of Musical Content, Astrakhan State Conservatory (414000, Astrakhan, Russia), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, kazantseva-lp@yandex.ru

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Асафьев Б. В. Мазурки Шопена // Шопен, каким мы его слышим: сб. ст. М., 1970. С. 46–68.
2. Бозина О. А. Семантика тональности в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Красноярск: Красноярская гос. академия музыки и театра, 2013. 194 с.
3. Володин А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. М., 1970. Вып. 1. С. 11–38.
4. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки. Подходы, проблемы, перспективы. М.: Смысл, 2001. 252 с.
5. Иванько Н. Г. Stabat Mater в богослужении и композиторском творчестве (к проблеме жанровой модели): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2006. 20 с.
6. Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995). М.: Композитор, 1997. 159 с.
7. Жигачёва Л. Т. Тональное мышление Глинки как отражение сущностных черт русской народной музыки (тональные планы крупных форм) // Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти. Київ, 2000. С. 136–143.
8. Казанцева Л. П. Семантика тональности в музыке Рахманинова // Сергей Рахманинов. История и современность: сб. ст. Ростов н/Д, 2005. С. 347–365.
9. Орлова С. В. Семантика тональностей в творчестве И. С. Баха // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: материалы Всерос. науч.-практ. конф. Волгоград, 2005. С. 143–150.
10. Паисов Ю. Н. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Сов. композитор, 1977. 389 с.
11. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1947. 355 с.
12. Фэннинг Д. «Современный мастер До мажора» // Шостакович. Между мгновением и вечностью: Доклады. Материалы. Статьи. СПб., 2000. С. 661–678.
13. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: Едиториал УРСС, 2000. 210 с.
14. Холопов Ю. Н. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 2. С. 89–102.
15. Эйнштейн А. Моцарт: Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 454 с.

Об авторе:

Казанцева Людмила Павловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая Лабораторией музыкального содержания, Астраханская государственная консерватория (414000, г. Астрахань, Россия), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, kazantseva-lp@yandex.ru



ALLISON BREWSTER FRANZETTI

*Mason Gross School of the Arts, Rutgers University
New Brunswick, New Jersey, United States
ORCID: 0000-0003-3486-8249, yumba@aol.com*

Sonatina Op. 49 (1950–1951), Revised as Sonata Op. 49b (1978) Composed by Mieczyslaw Weinberg

The music of Polish-Russian composer and pianist Mieczyslaw Weinberg has received international acclaim since his death in 1996, especially during recent years. Although many of his solo piano works were published, performed and recorded during his lifetime, including his 6 solo piano sonatas and 17 Easy Pieces, there were several solo piano compositions in his archives which have remained unpublished, unperformed and unrecorded for many years. Peermusic Classical in Hamburg, Germany obtained pdf copies of these compositions, which were subsequently included as part of the recordings of “Mieczyslaw Weinberg – Complete Piano Works Volumes I–IV” on Grand Piano/Naxos Records.

Sonatina Op. 49 (1951) and its subsequent revised version as Sonata Op. 49b (1978) are two such works. There are interesting comparisons to be made between the compositional techniques Weinberg employed in each version, i. e. how he used the original material from the Sonatina in the Sonata revision, what changes he made and how he made them, including quotations from previous solo piano works inserted into the latter versions. It is also a notable fact that Weinberg, himself a virtuoso pianist, had ceased to compose for solo piano after 1960. The Sonata Op. 49b, “Can-Can” in Honor of Rastorguyev (1965), and Two Fugues (1983) present the sole exceptions, of these Sonata Op. 49b being the most compositionally substantial work.

Keywords: Mieczyslaw Weinberg, Moisei Vaynberg, Dmitry Shostakovich, Jewish composers in the Soviet Union, Polish/Soviet composers in the 1950's, Piano music in the Soviet Union during the 1950's, folk music influences, Children's Notebook.

ЭЛЛИСОН БРЮСТЕР ФРАНЦЕТТИ

*Школа искусств Мейсона Гросса, Ратгерский университет
Нью-Брансуик, Нью-Джерси, Соединённые Штаты Америки
ORCID: 0000-0003-3486-8249, yumba@aol.com*

Сонатина оп. 49 (1950–1951) и её версия – Соната Оп. 49b (1978) Мечислава Вайнберга

Музыка польско-русского композитора и пианиста Мечислава Вайнберга получила международное признание после его смерти в 1996 году и особенно в последние годы. Хотя многие сольные фортепианные произведения были опубликованы, исполнены и записаны в течение его жизни, в том числе 6 сольных фортепианных сонат и 17 пьес, в его архивах имеется несколько композиций, которые остаются неопубликованными, непроверенными и незарегистрированными. Гамбургское издательство «Peermusic Classical» (Германия) получило архивные копии сочинений, которые впоследствии были включены в комплект «Мечислав Вайнберг – Полное собрание фортепианных произведений, I–IV том» грамзаписей «Grand Piano / Naxos».

Сонатина оп. 49 (1951) и последующая её переработка в версии под названием Соната оп. 49b (1978) – два из этих произведений. Представляется интересным сравнить композиционные приёмы, технику Вайнберга, музыкальный материал, каким он был в Сонатине и как был изменён в последующей версии Сонаты, какие цитаты из предыдущих сольных фортепианных произведений были включены. Важно учитывать и такой факт, что будучи пианистом-виртуозом, Вайнберг перестал сочинять для сольного фортепиано после 1960 года. Соната оп. 49b, «Канкан», посвящённый Расторгуеву (1965) и «Две фуги» (1983) являются исключением, из них Соната 49b – самая значимая работа.

Ключевые слова: Мечислав Вайнберг, Моисей Вайнберг, Дмитрий Шостакович, еврейские композиторы в Советском Союзе, польские/советские композиторы 1950-х годов, советская фортепианная музыка 1950-х годов, влияние народной музыки, детская тетрадь.



The music of Polish-Russian composer Mieczyslaw Weinberg has gained considerable international prominence in recent years, in the West, starting from the early 1990's with the pioneering performances of pianist Murray McLachlin, produced by Tommy Persson.

One of the greatest influences in his compositional life arose from his Jewish origins. Although he was not a religiously observant Jew at any point during his lifetime, Weinberg's exposure to Jewish/Yiddish culture was constant from his earliest childhood. His father, a violinist and music director, toured with Jewish theatrical companies and composed music for them; starting at a young age, Weinberg accompanied him on many of these tours. Weinberg's own early musical activities included his participation as a pianist, ensemble leader, and composer at the Jewish theatre with his father.

Weinberg's formal piano studies began at the age of 12 and continued at the Warsaw Conservatory with the renowned pianist and pedagogue Józef Turczyński, himself a student of Ferruccio Busoni. Evidently Turczyński considered Weinberg to be one of his best students, such a distinguished musician, that had events in Weinberg's life been different he would have had the opportunity to study at the Curtis Institute of Music with Josef Hofmann, to pursue the career of a concert pianist. However, World War II intervened, and Weinberg's only recourse as a Jew was to escape east to the Soviet-occupied zone.

After crossing into Soviet territory Weinberg settled in Minsk for two years, where he studied composition with Vasily Zolotaryov at the Belorussian Conservatory, from which he received his diploma in 1941. Zolotaryov, a student of Balakirev and Rimsky-Korsakov at the St. Petersburg Conservatory and himself a prolific composer, provided Weinberg with a solidly-grounded compositional foundation. At that time Weinberg also met Nikolai Myaskovsky, the renowned symphonic composer and teacher, to whom Weinberg continued to show his compositions after moving to Moscow to continue his career as a professional composer. Weinberg later performed many works by Myaskovsky for members of the Composers' Union.

However, the strongest influence on Weinberg, one that would remain such for the rest of his life (and, it could be said, vice versa), was his first encounter with the music of Dmitri Shostakovich, a performance of Symphony No. 5 at the Philharmonic Society. Because Shostakovich's music was not

well known in Poland, Weinberg would previously have been unfamiliar with it, the possible exception being the Three Fantastic Dances Op. 5 for piano. Shostakovich and Weinberg would meet subsequently.

When the Nazis invaded the Soviet Union, it was necessary for Weinberg, as a Jew, to escape from Minsk, but the peculiarities of the data in his documents did not permit him to leave. Weinberg received assistance in this plight; he was able to board a train to Tashkent, where he spent the next couple of years. Although he did not have proper background papers upon his arrival in Tashkent, he eventually found employment as a rehearsal pianist for the Uzbek Opera. It was in Tashkent that he met his first wife, Nataliya Vovsi-Mikhoels. Solomon Mikhoels, Nataliya Vovsi-Mikhoels' father, the renowned Jewish actor, artistic director of the Moscow Jewish State Theater and chairman of the Jewish Anti-Fascist Committee, at the time was the Artistic Director of the Uzbek Opera and Ballet Company where Weinberg worked. According to Nataliya Vovsi-Mikhoels, it was her father who first introduced Weinberg's works to Shostakovich. According to Weinberg himself, Yury Levitin, a former student of Shostakovich and director of the musical theatre in Tashkent during the time Weinberg lived there, either sent a score of Weinberg's First Symphony to Shostakovich or brought it to him personally. This was the beginning of their association, which continued until Shostakovich's death in 1975.

During the difficult years of the early 1950's, when anti-Semitic activities directed at the Jewish community increased dramatically, Weinberg was arrested in 1953, purportedly on the grounds that he was a Jewish nationalist. The accusation was founded both on the Jewish themes in his compositions and on his alleged political activities to establish a free Jewish republic in Crimea. The real reason for his arrest was his familial tie with Solomon Mikhoels and Miron Vovsi, a close relative of Weinberg's wife, who was Stalin's chief physician. Vovsi was the chief defendant in Stalin's fabricated "Doctors' plot," in which it was claimed that a group of physicians conspired against the lives of Soviet leaders by means of medical sabotage. Shostakovich wrote to Lavrentiy Beriya, director of the NKVD, on Weinberg's behalf to vouch for his credentials as a composer and as a person, also citing Weinberg's health issues.

After Weinberg's release from imprisonment, his life settled in a pattern where he was able to maintain enough artistic freedom to pursue

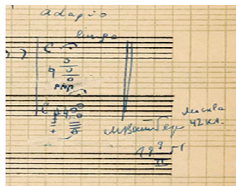
his compositional activities without having a particularly high public profile. The reasons for this were many. First, his health was always delicate and especially after his arrest. Second, he did not receive complete public rehabilitation as he did not involve himself greatly in the work of the Composers' Union, nor did he promote himself as a performer or teacher.

One of his most prominent works from the 1950's was the Sonatina Op. 49, later revised as Sonata Op. 49b, and this is the main subject of this article.

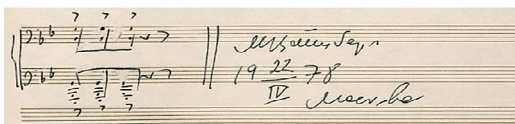
Sonatina Op. 49 was composed in 1950–1951, as inscribed on the cover page, and is dedicated to Dmitri Shostakovich.



The completion date is given as 9 February, 1951¹.



The completion date of the Sonata Op. 49b is given as 22 April, 1978.



Since the revision of the Sonata is dated 27 years after the composition of the original Sonatina was composed, Weinberg clearly intended to develop the original work further, possibly to improve it, and certainly to reorganize some of its musical material and to lengthen it substantially; hence the change in title from Sonatina to Sonata.

The first alteration is the discrepancy of the opening tempos between the original Sonatina and the revised Sonata. The tempo marking in the Sonatina Op. 49 is *Allegro leggiero*, quarter note = 200, and the time signature is given as cut time. The tempo marking in the Sonata Op. 49b is also *Allegro leggiero*; however, the metronome marking is half note = 88 and the time signature is 2/2. What was the composer's intention changing in both the time signature and the tempo?

Opening of Sonatina Op. 49:

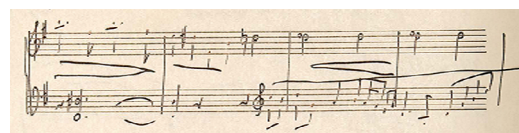


Opening of Sonata Op. 49b:



The change from cut time to 2/2 does not in fact alter the basic harmonic rhythm, or pulse, of either movement as both are interpreted as containing 2 beats to a measure. What may in fact account for the slightly slower tempo in the Sonata is the rhythmic alteration in the first full measure. In Sonatina Op. 49 the opening rhythmic motive in the third beat is two sixteenth notes and an eighth note as shown in the above example; in Sonata Op. 49b the opening rhythmic motive in the first half of the second beat is an eighth note and two sixteenth notes, also as shown in the above example. The pitches in both instances are B A G. By changing the rhythmic figure in the Sonata, it has a less forward-moving impetus, thus lending itself to a more relaxed feeling to the pulse. As the rhythmic alteration in the opening theme appears to be consistent throughout both the Sonatina Op. 49 and the Sonata Op. 49b, it could be concluded that this is a conscious choice on Weinberg's part.

There is also a discrepancy of notes at the end of the second full measure of Sonata Op. 49b as seen in the above example. In the Sonatina Op. 49 the last note of the second full measure is clearly an E, whereas in the Sonata Op. 49b it is clearly a D. Is this intentional? Below is a later entrance of the opening theme of the Sonata in the left hand:



Given that other entrances of the opening theme are consistent with the second example, it would appear that the composer's intention would be to maintain the consistency of the theme in both versions. Therefore, the D in the Sonata Op. 49b could be considered to be an error on the part of the

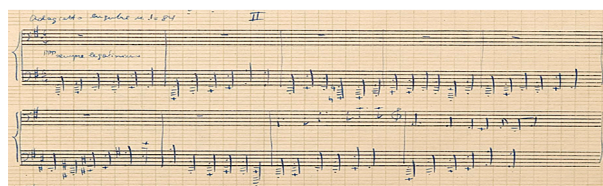
composer. There are additional changes in the notes, but none that merit mention, except to be observed when learning and performing both the Sonatina and the Sonata.

The Sonata's first movement, although only extended by an additional 13 measures (4 measures in the exposition; 9 measures in the beginning of the development section, with the left hand playing the melody, accompanied by the right hand playing on the second beat), is significantly longer than the Sonatina. This is achieved by the implementation of repeats, whereby the exposition is played twice exactly as written and the development is played with two different endings².

There are many similarities between both first movements, including the use of sequences and repetition by rhythmic displacement of thematic material³. Both movements are folk-like in character and follow the same compositional formula, i.e. exposition, development, recapitulation and coda. Both codas are played twice as slowly as the opening tempo; in the Sonatina the rhythm is augmented to twice its value, whereas in the Sonata the last 4 measures are marked as *Doppio più lento*, and the meter is changed to 3/2. The difficulty level does not significantly increase between the Sonatina and the Sonata; perhaps the only passages that could be considered more difficult in the Sonata are the two double-third scales as opposed to the single-note scales in the Sonatina.

One of the fascinating aspects of the second movement of the Sonatina is Weinberg's choice of free passacaglia as a compositional structure, which Weinberg chooses to incorporate as the B section of the third movement in the Sonata. Because it is not strictly in the passacaglia tradition since the bass pattern changes with each reiteration after the first measure, it would be appropriate nonetheless to classify this as a free passacaglia, given its ground-bass *function* throughout the movement. This is an example not only of his knowledge of the Baroque style, but also his apparent fascination with passacaglia. Sonatina Op. 49 and Sonata Op. 49b are not the only instances of Weinberg's use of passacaglia in solo piano composition; the entire 603-measure first movement of Sonata No. 5, Op. 58 for solo piano⁴, composed in 1956 (5 years after the original Sonatina) is also built on passacaglia.

Opening of Sonatina Op. 49, 2nd Movement in which the passacaglia is established in the first 7 measures:

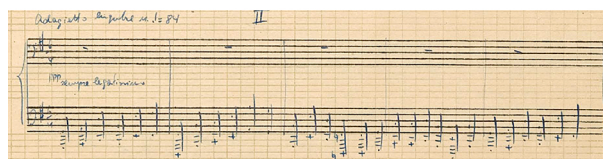


The opening of the 1st movement of Sonata No. 5, in which the passacaglia is established in the first 18 measures:



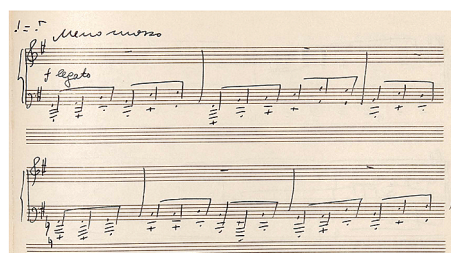
The second movement of the Sonatina Op. 49 is reiterated as the middle, or B, section of the third movement of the Sonata Op. 49b. However, we must observe the difference in notation, and metronomic/tempo indications.

The opening of Sonatina Op. 49, 2nd Movement:



Although it is difficult to read the handwriting in the above example, the rhythmic value is set to the quarter note, i.e. 6/4, and the metronome marking of quarter note = 84. In the Sonata the rhythmic value is set to the eighth note, i.e. 6/8; based on the opening tempo as dotted quarter note = 80, which would equate to quarter note = 160, it is reasonable to state that in this section eighth note = 80 is the composer's intention. Weinberg further indicates the tempo as *meno mosso*.

Sonata Op. 49b, 3rd Movement B Section:





Although there is little actual difference between the two metronomic indications, Weinberg changes the *character* of this material; it functions as a slow, lugubrious, rather stately stand-alone second movement in the Sonatina, as opposed to the more intense, rather restless B section of the third movement of the Sonata. This is partially attributed to the continuation of the *Allegretto* as established in the beginning of the third movement of the Sonata; it is also based upon visual interpretation. 6 separate quarter notes in 6/4 time would be played differently as written in the Sonatina from 2 groups of 3 eighth notes in 6/8 time as written in the Sonata⁵. The change in character is particularly fascinating as the actual material used in both differs only in their endings as the first 24 measures are exactly the same.

The final 2 measures of the B section of the 3rd movement of the Sonata, passing into the short repeat of the A section:



The Sonata has a more concise conclusion to the passacaglia, although the movement does not end at that point, but continues into the restatement of the opening fugue subject. This is achieved by an elision at the cadence, i.e. an enharmonic V+ chord into a held E, serving as both the end of the B section and the beginning of the A restatement.

Last 5 measures of the Sonatina, 2nd movement:



The regular motion of the quarter notes in the Sonatina ceases during the last 4 measures of the second movement, which ends with an inconclusive cadence as the final chord, that is not only incomplete, but in an implied first inversion of the triad.

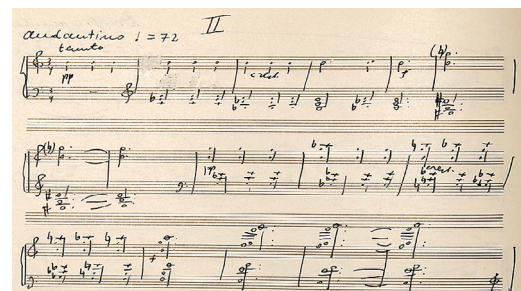
There are also significant differences in dynamics as the second movement of the Sonatina ranges from *ppp* to *p* with *crescendi* and *decrescendi* throughout; the only dynamic indications in the passacaglia section of the Sonata are *f*, which is maintained throughout, and *espressivo*.

The second movement of Sonata Op. 49b begins with musical material that does not appear in the Sonatina Op. 49. A superficial examination of Weinberg's solo piano compositions does not yield

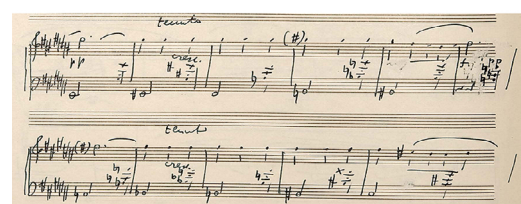
any relationship between this material and any pre-existing piece; however, as the B section of this movement exists originally as No. 14 of Weinberg's Children's Notebooks Op. 19, further examination is required. There is in fact a direct relationship between the opening and closing A sections with the B section that can be substantiated. The opening and closing A sections are built upon repeated quarter notes on the same pitch, supported by harmonies, which move chromatically in opposite directions, for 4 measures at a time. The B section contains measures with repeated quarter notes on the same pitch, supported by harmonies that ascend chromatically by half-steps for 4 measures at a time. Weinberg's use of clusters, chromatic harmonic progression and expanding registration create an intense atmosphere completely different in character to Sonatina Op. 49.

The first two examples demonstrate the continual use of quarter notes on the same pitch. In the first phrase of the Sonata a B quarter note is repeated for 4 measures (with the exception of the last beat, which changes to a C), followed by another four measures in which the B (with the G above) appears as a half note. In the next phrase the B (with the G above) quarter note is present for 4 measures, followed by another four measures in which the B and G appear as half notes. The surrounding notes move chromatically in opposing directions in the second phrase.

Sonata Op. 49b, Opening of the Second Movement:



The Sonata incorporates the same music exactly as in the Children's Notebook, Op. 19 No. 14, i.e. a tied dotted half note G# to a quarter note followed by two G#'s in the same measure, 2 full measures with G# quarter notes, and a downbeat G# quarter note in the excerpt below:



However, instead of repeating the same note in the next phrase, Weinberg chooses to bring in F# instead. The harmony moves chromatically by half-step in the bass.

The opening of the Sonata B Section is exactly the same as in the Children's Notebook, Op. 19 No. 14.

B Section Opening of Sonata Op. 49b:



The opening of Children's Notebook, Op. 19 No. 14:



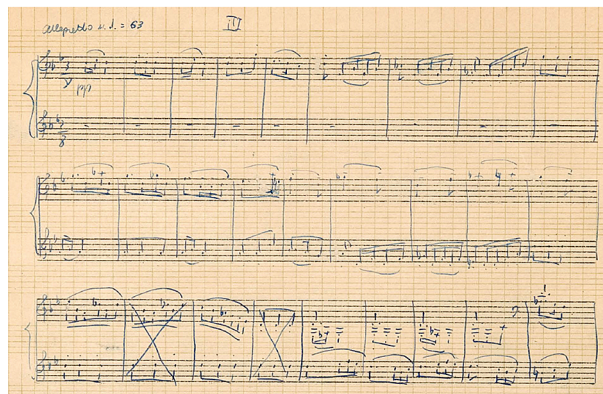
Weinberg alludes to this opening in the A section of the Sonata by the descending pattern F# – D – B followed by the sequential F – D♭ – B♭ in the right hand.

There are almost no substantial changes from the Children's Notebook, Op. 19 No. 14 to the music incorporated in Sonata Op. 49b. The most important differences would be in their conclusions. In the Children's Notebook, Op. 19 No. 14 there is an *attacca* indication directly into the next piece with an inconclusive cadence at the end of the piece. In the Sonata the measures that set up the *attacca* in the original piece are removed; instead a measure of F# quarter notes played first by the right hand serves as an elision from the B section into the A concluding section. The left hand continues the F# quarter notes, while the right hand has chromatically-ascending harmonies. The final two measures present a plagal cadence of iv6–5 to i in G# minor.

The third movement of the Sonatina Op. 49 is a fugato, whereas the third movement of the Sonata Op. 49b is a fugue with the B section passacaglia

described in this chapter. One major difference between the two is the respective lengths; the third movement in the manuscript of the Sonatina is less than 2 pages long and presents the subject in the style of a fugue with 3 complete statements, followed by several episodes without any further complete statements, winding down to a 3-note motive of repeated quarter notes.

The opening of Sonatina Op. 49, 3rd Movement:



The exposition of the Sonata is 5 pages long in the manuscript; that is partially due to Weinberg's physical manner of writing, but it is also the result of the exposition's measure length of 116 measures.

The opening of Sonata Op. 49b, 3rd Movement:



The A section in this movement is in the form of a 4-voice fugue, with clearly-established entrances of the subject, divided into three sections. The case could be made for an exposition, development and recapitulation as follows.

Exposition – Measures 1–65, utilizing both complete subject statements in all 4 voices plus episodes. This section is almost exactly the same as the original Sonatina; the Sonatina's entire



3rd movement is 67 measures in length with a 4-measure cadential extension. Weinberg writes hand crossings in both the Sonatina and the Sonata, a device he employs frequently in his compositions.

Development – Measures 66–79, with fugue subjects in opposite chromatic motion, creating restlessness and instability.

Recapitulation – Measures 80–116, utilizing the upper registers of the piano for a complete subject statement and descending in register with additional statements or episodes. Weinberg once again uses hand-crossing techniques mentioned earlier in the Exposition. This section ends with an allusion to the Coda, which utilizes material from the Children's Notebook, Op. 19 No. 10. The Coda material starts in the example below in measure 109.

Conclusion to A section of Sonata, 3rd Movement:



Beginning of Sonata Op. 49b, 3rd Movement – Coda:



Beginning of Children's Notebook, Op. 19 No. 10:



In the Children's Notebook, Op. 19 No. 10 the 5-note ostinato G – A – B \flat – C – D (with the D descending) in the left hand is established in the 1st measure and is used throughout until it reaches the Coda, whereas in the Coda of the Sonata it first appears in the 3rd measure. The interpolated

music in the Coda of the Sonata is also shorter than in the Children's Notebook, Op. 19 No. 10; the Coda of the Sonata incorporates 28 measures from its predecessor, which has 38 measures plus its 10-measure Coda.

The endings of the Sonatina Op. 49, Sonata Op. 49b and Children's Notebook, Op. 19 No. 10 are all significantly different. The third movement of Sonatina Op. 49 winds down to a quiet completion with a *diminuendo*, using a cadential extension of 8 measures without great fanfare other than an inconclusive *ppp* final chord⁶.



The Children's Notebook, Op. 19 No. 10 actually has two different endings in one. The first is a *p espressivo* which plays on the minor second interval in the right hand between G \flat and F with ascending and descending half-step chromatic motion in the left hand. The second is a *pp* augmentation of the last 4 notes of the right hand opening measure, descending by octave in each hand. The character of the ending is both pensive and inconclusive, followed by declamatory, emotionally intense piece in its original context.

Children's Notebook, Op. 19 No. 10, Last Measures:



The last several measures of the Coda in the Sonata are very dramatic as opposed to its source material. This is achieved by the use of the fugue subject episodically and by the extreme register ranges in the piano. The dynamics, not shown in this example, are *ff* as established earlier in the Coda. The fugue subject is first introduced in the right hand in measure 184, leaving the left hand to continue the 16th-note ascending motive of the right hand in measures 184–186 at the same starting note played by the right hand during measure 183⁷. When the left

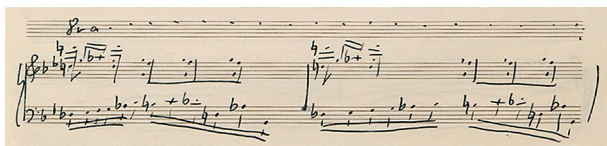


hand states the fugue subject in measures 187–188, the right hand continues the left hand motif of measures 184–185 in an inversion.

Ending of Coda with episodic entrances of fugue subject starting in measure 184:



There is a glaring omission in both the original manuscript and the example above⁸, which is the change in meter from 5/8 to 6/8 from measure 184 to the end. This is not indicated in either, a clear example of unintentional composer error.



Does the inclusion of two different sections of the Children's Notebooks affect the integrity of the original material? This is an interesting question to consider, as composers frequently borrow from their own material or from music by other composers; Weinberg is not the first, nor is he the last composer to borrow from himself. The answer would be that it does not as much affect the *integrity* of the material as it does the *intention* of the material. If the answer depends on the definition of integrity, i.e. the state of being whole, entire, or undiminished⁹, both movements from the Children's Notebook would be considered undiminished as their value is maintained in their original context and their integration into a different context. If the answer depends upon the definition of intention, i.e. the purpose or effect of an action¹⁰, both movements from the Children's Notebook are affected by Weinberg's choice to integrate them into a different context.

Does this lessen their musical value in either context? That is a matter of opinion, which may require some further historical perspective to answer fully; for now, it is fair to say that the music merits full consideration regardless of its context.

NOTES

¹ This is the same year in which Shostakovich completed his 24 Preludes and Fugues, mentioned earlier in reference to Weinberg's Two Fugues.

² This is atypical of early Sonata Allegro form; for example, in a survey of Mozart's piano sonatas the exposition is repeated in its entirety and the development and recapitulation would be repeated together in their entirety. This practice was later abandoned as composers further developed sonata as a compositional form.

³ Rhythmic displacement of thematic material is a compositional device employed by Weinberg throughout many of his compositions.

⁴ Dedicated to his friend and colleague, the pianist and composer Boris Tchaikovsky, this sonata was published during Weinberg's lifetime and is currently

in print, available through Internationale Musikverlage Hans Sikorski.

⁵ The 6/8 tempo indication is given at the bottom of the previous page; although difficult to read, nonetheless it is present.

⁶ The grace note in the left hand, an F, changes the last chord from a Picardian 3rd to a G dominant seventh chord in 3rd inversion.

⁷ The D \flat is a 4th below the opening measure of the right hand, with the 4ths varying note to note from perfect to augmented intervals.

⁸ From Peermusic Classical Germany engraving.

⁹ Dictionary.com | Find the Meanings and Definitions of Words at Dictionary.com. Web. 07 Nov. 2011. <<http://dictionary.reference.com/browse>>.

¹⁰ Ibid.

REFERENCES

1. Dvuzil'naja, Inessa. Der *Freylekhs* – fröhlich und tragisch. Jüdische Motive bei Prokof'ev, Schostakowitsch und Weinberg [The Freylekhs (Dances) – Cheerful and Tragic. Jewish Motifs in Prokofiev, Shostakovich and Weinberg]. *Osteuropa*. 2010. July, pp. 11–122.
2. Einstein, Alfred, and César Saerchinger. *Greatness in Music*. New York: Oxford UP, 1941. 298 p.
3. Fanning, David. But What Counts is the Music. *Osteuropa*. 2010. July, pp. 5–24.
4. Fanning, David. *Mieczyslaw Weinberg: in Search of Freedom*. Hofheim: Wolke, 2010. 220 p.
5. Flender, Reinhard. Geschichte einer Freundschaft. Mieczyslaw Weinberg und Dmitrij Schostakowitsch [Story of a Friendship. Mieczyslaw Weinberg and Dmitri Shostakovich]. *Osteuropa*. 2010. July 2010, pp. 79–92.
6. Ivry, Benjamin. How Mieczyslaw Weinberg's Music Survived Dictators. *The Jewish Daily Forward*. 2010. 17 Nov.
7. Nemtsov, Jascha. Markant, jüdisch, verkannt. Gründe für M. Weinbergs "Nicht-Rezeption" [Remarkable, Jewish, Unrecognized. Reasons for M. Weinberg's "non-reception"]. *Osteuropa*. 2010. July, pp. 25–40.
8. Skans, Per. Ein Anfang nach dem Ende. Jüdische Kompositionen von Mieczyslaw Weinberg und Dmitrij Schostakowitsch [A Beginning after the End. Jewish Compositions by Mieczyslaw Weinberg and Dmitri Shostakovich]. *Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert* [Jewish Art Music in the 20th Century]. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006, pp. 107–117.
9. Skans, Per. Mieczyslaw Weinberg – ein bescheidener Kollege [Mieczyslaw Weinberg – a modest colleague]. *Dmitrij Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe* [Dmitri Shostakovich and the Jewish Musical Heritage]. Ed. by Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer and Günter Wolter. Berlin: Verlage Ernst Kuhn, 2001, pp. 298–324.

About the author:

Allison Brewster Franzetti, Dr. of Musical Arts (Mason Gross School of the Arts at Rutgers University), Master of Music (The Juilliard School), Bachelor of Music (Manhattan School of Music), Director of Chamber Music for the Extension Division at Mason Gross School of the Arts, Rutgers University (New Brunswick, New Jersey, United States), **ORCID: 0000-0003-3486-8249**, yumba@aol.com

Об авторе:

Эллисон Брюстер Францетти, доктор музыкальных искусств (Школа искусств Мейсона Гросса Ратгерского университета), магистр музыки (Джюльярдская школа), бакалавр музыки (Манхэттенская школа музыки), Директор продюсерского отдела камерной музыки Школы искусств Мейсона Гросса, Ратгерский университет (Нью-Брансуик, Нью-Джерси, Соединённые Штаты Америки), **ORCID: 0000-0003-3486-8249**, yumba@aol.com



**Musical Culture of Russia****Музыкальная культура России****O. E. SHELUDYAKOVA***Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory
Ekaterinburg, Russia**ORCID: 0000-0001-5862-536X, k046421@yandex.ru***The New *Obikhod* of the 20th Century:
Compilations of Monastic Liturgical Music of the Late 20th Century**

The article is devoted to the contemporary tradition of the Orthodox Christian Church, of new compilations of liturgical chants, combining a significant quantity of sacred compositions, transcriptions and harmonizations, altogether forming the “new obikhod (i.e. liturgical repertoire) of the 20th century.” The object of this study is formed by the sacred choral works by Archimandrite Matfey (Mormyl) and Deacon Sergei (Trubachev).

The collections of church music compiled by them have not obtained the title of “Obikhod” [i.e. standard liturgical repertoire], however, the chants have been gathered into compilations on the basis of a certain order of service (for example, the chants of the All-Night Vigil or Liturgy). And what is characteristic for Early Russian standard liturgical repertoire, they were placed in order of the succession in the church service. At the same time, it is indicative that the Early Russian tradition of compiling musical collections – several variants of the same chant were presented in succession; either different chants or one and the same chant, but for different choral groups.

As sources all types of Early Russian chants were included into the compilations: the Znamenny, Demestvenny, Putevoy, Kiev, Greek, monastery traditions, as well as the scores and selected voices of strochny chant polyphony, which conforms to polynody (when the same hymnographic text is notated in various ways), which is quite characteristic to the church singing liturgical repertoire of Ancient Rus.

This way, the amplitude of the presented compilations, the complex structure, the diversity of the types of chants, the reliance on the Early Russian and contemporary monastic traditions make it possible to come up to a conclusion about the birth in contemporary sacred music of a new type of liturgical repertoire, which connects the past, present and future of the Russian Orthodox Christian musical art.

Keywords: Russian sacred music, Orthodox Christian obikhod [i.e. liturgical repertoire], compilations of music for church service, monastery singing tradition.

О. Е. ШЕЛУДЯКОВА*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия**ORCID: 0000-0001-5862-536X, k046421@yandex.ru***Новый певческий обиход XX столетия:
монастырские богослужбные сборники конца XX века**

Статья посвящена современной традиции православного духовного творчества, новым сборникам богослужбных песнопений, объединяющим значительное количество духовных сочинений, транскрипций и гармонизаций, в совокупности образующих «новый обиход XX столетия». Предметом рассмотрения стало духовное творчество архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергея (Трубачёва).

Составленные ими певческие сборники не получили название «Обиход», однако песнопения объединялись в сборники на основе определённого чинопоследования (например, песнопения Всенощного бдения или Литургии). И что характерно для древнерусских Обиходов, они располагались в порядке следования в обряде. При этом показательно, что сохранялась древнерусская традиция составления сборника – последовательно излагались несколько вариантов одного и того же песнопения: как разных распевов, так и одного распева, но для разных составов.

В качестве первоисточника в сборниках были задействованы все виды древнерусских распевов: знаменный, демественный, путевой, киевский, греческий, монастырские традиции, а также партитуры и избранные голоса строчного многоголосия, что согласуется с многораспевностью, весьма характерной для певческих Обиходов Древней Руси.

Таким образом, полнота представленных сборников, сложная структура, разнообразие типов песнопений, опора на древнерусскую и современную монастырскую традиции позволяют сделать вывод о рождении в современной духовной музыке нового типа Обихода, соединяющего прошлое, настоящее и будущее русского православного музыкального искусства.

Ключевые слова: русская духовная музыка, православный обиход, богослужебный сборник, монастырская певческая традиция.

The Russian term “obikhod” bears several meanings: the customary, established, steady pattern of life or activities; objects of household, everyday life, household conditions; and, finally, a chant-book of liturgical repertoire.

The “Obikhod” is one of the most important manuscript books of church music. This compilation contained “the most indispensable requirements for the church,” “adherence to the most indispensable requirements for the church... evening, morning and liturgical services; chants for Lent, Holy Easter and the entire Holy Week.” The title “Obikhod” itself already appeared in the 17th century. It contained, among other things, new chants, which entered the “Obikhod,” i.e. the everyday use after the replacement of the Studite Regulation with the Jerusalem Regulation.

The unique quality of this chant-book also consists of several other features. Thus, chants of all the church cycles are gathered in this book: the year-round, the weekly and daily cycles, with which the circular repetition of the tone [glas] pillar and the succession of the eleven Sunday Gospel readings correspond as well. The chants are arranged in the order of the succession of services in correspondence with the Statute and the Typikon. At the same time, it is emphasized that each church service is examined as pertaining to a particular day of the year (a part of the year-long cycle), a particular day of the church week – the week-long (or *sedmitsa*, a part of the seven-day cycle), a particular hour of the daily prayer cycle and a particular tone or “glas” (*glas* pillar).

In addition, the Obikhod contains the invariable and some of the most important variable chants of the All-Night Vigil, the Liturgy, the *Moleben* [i.e. public prayer], the successions of Lent, the Holy Week and Easter, sometimes the *Trebnik* [Euchologion], the *Octoechos*, the *Mineia*, the

Triodion, the *Irmologion* and the Psalter. The genre system is imprinted in it in utmost detail: the genres, the names of which are defined by their content (the *Voskresen* [Eastern] Chants, the *Bogorodichen* [Theotokion] or chants to the Mother of God, the *Otpustitelen* [Releasing] chants, the *Troichen* chants [addressed to the Trinity], *Dogmaticons*, *Muchenichen* chants [for martyrs], *Mertvenen* chants [for the dead], *Svetilen* chants [for Light], *Troparions*); the genres, the names of which are defined by their capacity (the *Stichera*, *Kondak* and *Ikos*); the genres, the titles of which are determined by the order and imagery of singing [Canon, Antiphons]; the genres, the names of which identify the positions of the people raying [the Akathist, *Sedalen*, *Ipakoi*, *Kathisma*]; the genres, the names of which indicate the time they are chanted during the service (*Svetilichen* chants, *Prokeimenons*, *Prichasten* chants [Communion Hymns], *Otpustitelens* [Releasing], *Blazhenny* [Blessed], *Khvalitny* [Praise]). The standard types of church service were also reflected in the names, depending on the correlation of the melody and the liturgical text: *Samoglasny* (Self-toned), *Samopodobny* (similar to themselves) and *Podobny* (similar).

The Obikhod is distinct for its polynody: each chant is presented in several versions – based on their tone or glas, more rarely non-glas, of various traditions of church singing. The singing varied according to the type of *rospev* – *Stolpovy* (pillar), *Znamenny*, *Kondakarion*, *Demestvenny*, *Putevoy*, or *Strochny*. Such types of chant as the monophonic (“simple,” “single-tone,” “simple,” *Edinoglasnoye* [Single-toned], *Edinoglasnyashcheye* [Singly-pronouncing]) and the polyphonic (*mnogoglasny* [many-voiced], *treglasny* [three-voiced], *trisuguby*, *chetveroglasny* [four-voiced], etc.) singing. In addition to this, the Obikhod makes use of all the

main ensembles of performers: the priests' and the deacons' exclamations; the singing of one soloist-canonarch; the singing of the canonarch alternately with the chorus; the trio (beginning with the 16th century); the choir of church singers; the singing of two or more choirs. Moreover, reflection was found by antiphonal (singing of two choirs alternately), hypophonic (a choral refrain was added after each line sung by the soloist) and responsorial singing (alternating the soloist – deacon or canonarch – with the choir). The glas system, which is the most important component of canonical liturgical singing, is reflected in detail (in the Troparions, Sticheras, Prokeimena and other genres).

Three main varieties of the Obikhod of the 16th and 17th centuries stand out: the simple (chants of the day-long cycle with the common Moleben (public prayer) and, more rarely, the Order of the Grace-Cup), the *full* (includes the simple Obikhod and chants for Lent and Easter) and the *spacious* (which contains, among the aforementioned the chants of the *Trebnik* [Euchologion] – for funerals, weddings, etc.).

Rather frequently the Obikhod included commentaries describing the various types of singing based on their loudness: the soft (*tikhoglasny* or soft-toned), *veleglasny* (sung with a great tone, i. e. plenophonic, in full sound); the peculiarities of tessitura, since the rise of register was naturally also connected with intensification of volume. In this sense the lowest, low, middle, high, higher and highest voices were marked out; the *borzoye* (i. e. the swift and energetic) and the soft or *kosnoye* (unhurried, leisured, with longer note values) were distinguished. The characteristics of singing were also indicated: first of all, its liturgical intent was noted, as well as the divine wisdom inherent in it. Church singing was interpreted as the singing of the sacred, the divine, the holy: for example, “sacred church singing,” “divinely inspired songs,” *bozhestvennomu peniyu dostoit utverzhdatiya* [Divine singing requires to be affirmed], *podvizaytisya o svyatom penii* [proceed in sacred singing].

In such a manner, overall, this unique book in the fullness of its reflection of church liturgical services and the church tradition presents a diversity of types of liturgical chants and is distinguished for the complexity of its structure. In well-known cases it could replace numerous other chant books at the kliros (or choir gallery).

Attempts to compile editions of church chants

were made during the course of the entire history of the art of Russian church singing, starting from the 16th century. In 1772 the Moscow Synod Printing Press released the first publication of the “Obikhod of Church Music Singing.” In 1778 on the basis of the manuscript of Bishop of Tver Gavriil the *Sokrashchyonny obikhod notnogo peniya* [“Abridged Obikhod of Church Music Singing”] was published, intended for instruction in sacred seminaries. In 1887 this edition was replaced by the “Tutorial Obikhod of Church Music Singing.” In 1888 *Penie pri vsenoshchnom bdenii drevnikh napevov* [“Singing of Early Chants upon the All-Night Vigil”] was published, being the result of the work of instructors at the Court Church Singing Cappella directed by Nikolai Rimsky-Korsakov. Finally, in 1915 the “Obikhod of the Synod Choir” was compiled by Alexander Kastalsky.

In the late 20th century, after the significant date of the millennial anniversary of the Christianization of Russia (1988) numerous diverse compositions began to appear. Among them especially distinguished were the works of masters who were not only deeply enrooted in the tradition of sacred Orthodox Christian art, but also well familiar with the kliros practice, and also frequently adherent to the priestly order; Metropolitan Illarion, Archimandrite Nafanail, Deacon Sergei Trubachev and Archpriest Nikolai Vedernikov.

The most honorable position among them is held by Archimandrite Matfey (Mormyl), who was an ardent collector and, it could be said, restorer of church chants. He was an authoritative and a most experienced master of church singing, member of the clergy, monk and celebrated chapel-master of the combined chorus of the Troitse-Sergieva Lavra. No other monastery chorus of that time possessed such a repertoire. It included the Kiev-Pechera, Pochaev and Glinsky chants, chants of Archpriest Nafanail (Bachkalo), chants of Deacon Sergei Trubachev, pre-revolutionary chants of the Lavra, chants from the northern regions of Russia – Solovki and Valaam, as well as arrangements and harmonizations by Father Matfey. At the present time four-hundred ninety five works by Archimandrite Matfey have been published, compiled into six musical editions:

1) Liturgia. Neizmenyayemye pesnopenia dlya monastyrskikh khorov [Liturgy. Immutable Chants for Monastery Choirs] (602 pp., 2009);

2) Vsenoshchnoye bdenie. Neizmenyayemye pesnopenia dlya monastyrskikh khorov [All-Night

Vigil. Immutable Chants for Monastery Choirs] (492 pp., 2000);

3) *Pesnopenia Postnoy Triodi v tryokh chastyakh*. I chast': Podgotovitel'nye nedeli k Velikomu Postu. II chast': Pervaya sedmitsa Velikogo Posta. III chast': Passii [Chants of the Lent Triodion in three parts. Part I: Preparatory Weeks for Lent. Part II: First Week of Lent. Part III: Passions] (265 pp., 2000);

4) *Pesnopenia Strastnoy Sedmitsy* [Chants of Passion Week] (423 pp., 2000);

5) *Posledovanie Strastey Khristovykh*. *Utrennya Velikogo Pyatka* [Succession of the Passions of Christ. Morning Service of the Great Five Days] (105 pp., 1997, 2nd Edition – 2003).

6) *Rozhdestvenskiy prazdnichnyy triptikh*. I chast': Prorokov slava. II chast': Nas radi rodisya Otrocha Mlado, Prevechnyi Bog. III chast': Yedinorodny Syne i Slove Bozhiy, spasi nas [Christmas Festive Triptych. Part I: Glory of the Prophets. Part II: The Young Child, the Eternal God was born for us. Part III: The Only Begotten Son and the Word of God, Save Us] (102 pp., 1999).

As we can see, the structure of the spacious *Obikhod* is contained in the aforementioned collections. All the types of church service are present, as well as almost all the genres – Troparions, Sedalens, Antiphons, Bogorodichens, Katabasis, Prichastens (Communion Hymns), Ektenias and others. All the main books of Orthodox Christian church service have been incorporated into the chants – the Gospels, the Psalter, the Octoechos, the *Iromologion* and the *Triodion*.

Also used are many canonical chants: in his music Archimandrite Matfey harmonized 35 various chants, *rospevy* and *napevy* (chants and melodies).¹ The greatest amount of chants was composed on the basis of the *Kiev Chant* (86). Second in quantity are the chants of the *Zosima Hermitage* (66), and third in quantity are the chants of the *Troitse-Sergieva Lavra* (29). The other 33 *rospevy* and *napevy* are less in their quantity.

Correspondingly, the collection of sacred works of Sergei Trubachev brings together chants of Evening Service, Morning Service, the Divine Liturgy, the Pointiff Service and transcriptions of musical works by other composers. Most of the chant prayers pertain to the immutable chants of the Day-long Liturgical Cycle.

In his musical compositions Trubachev turns most frequently to *Znamenny* chant for his source. The latter became the basis for nine of his

compositions. On repeated occasions Trubachev made use of chants which appeared on the basis of *Znamenny* chants – the Kiev chant (seven chants) and Greek chant (six chants). In addition, in his compositions Sergei Trubachev frequently turned to chants of the monastery traditions, which also germinated from the *Stolpovoy* [pillar] *Znamenny* chant. The composer's attention turned to the Solovki chants (four chants), the Valaam chant (one chant), the *rospevy* and *napevy* of the Gethsemane hermitage of the Troitse-Sergieva Lavra. The basis for the Prichastens [i.e. Communion Hymns] (the Sunday chant "Praise the Lord from the Heavens," the week-long and the Easter chants) became the chants from the liturgical books *Krug prostogo peniya* ("Circles of Simple Singing"), the "Obikhod" and "The Companion of the Psalm Singer."

These compilations of chants did not receive the titles of "Obikhod" and were published as liturgical compilations pertaining to concrete church services (Archimandrite Matfey, Archimandrite Nafanail) or as "Complete Compilation of Church Service Chant" (Deacon Sergei Trubachev). However, it must be reminded that in the books of church chants as well the title of "Obikhod" did not appear immediately, but considerably later than the compilations of liturgical chants proper were established in practice.

It is important to mark the fact that in the Soviet period there was an obvious shortage and an almost total lack of editions of sacred music. All the music that could be found was copied out by hand, as a rule, and the sources are still preserved at the Troitse-Sergieva Lavra. Father Matfey passed the music to his singers, the choir members, while the choristers, in their turn, having completed their studies at the Lavra and upon return to the places of their abode, helped disseminate the chants throughout the entire Soviet Union. Thereby, the chants from the Lavra or, to be more precise, the Lavra tradition of the liturgical repertoire singing began to be spread in Ukraine, in Moldova, in Crimea and even abroad.

The compilations of the present time period astound by their fullness and diversity – frequently they present several volumes of chants which are absolutely different in their styles, suitable for being performed by either a small *kliros* choir or by a large-scale professional choral ensemble. They contain numerous versions of the same chants. For example, in the compilations of Father Matfey there are 30 cants of the *Kheruvimskaya pesn'* ["Cherubim



Song”], 31 chants of “Otsa i Syna. Milost’ mira” [“Of the Father and the Son. Mercy of the World”], 40 chants of *Dostoyno est’* [It is Truly Meet”], 33 *Zaprichastny Concertos*. A smaller amount of chants, but also exceeding 5 or 10 versions of chants on a single text, are contained in the compilations of Deacon Sergei Trubachev.

Undoubtedly, the directedness at the church singing traditions of the best monastery choirs is preserved. As such, the appearance of chants and their compilations was aroused by an essential necessity: music in the indispensable quantity was lacking, many chants were not even notated at all. In a number of cases (Archimandrite Matfey, Sergei Trubachev, Archimandrite Nafanail) the traditional chants of the Troitse-Sergieva Lavra were finally notated, while in other cases they were the chants of the Valaam and Solovki Monasteries, etc.

At that, even chants of various types of *rospev* were used (the Znamenny, the Greek, the Kiev, etc.). However they are given in versions for present-day choral ensembles – the mixed choir predominates, the male choir is used less frequently, and the female (or children’s) choir is used even more rarely. These are all diverse types of transcriptions of the canonical chants, sometimes transcriptions of original compositions by particular composers, which were firmly ingrained in the church singing practice of the 20th century.

The church singing tradition of the Troitse-Sergieva Lavra is reflected in fullness. At that, the “individual intonation” is perceived very distinctly: the selection of the chants, as well as their arrangements, are carried out according to the predilections of the “authors,” – the choirmasters, singers and the composers of sacred music. This presents a peculiar segment of functioning of the tradition of a particular singing ensemble (or group of ensembles, as in the case of Archimandrite Matfey) in a concrete historical period.

The value of such a landmark of the art of church singing rises even more from recording of the music on compact discs, on which a significant quantity of chants is imprinted. This kind of work has also been done by Archimandrite Matfey, as well as by the brothers of the Valaam Monastery. This way, it also becomes possible to study notated editions along with audio and video recordings of their performances by the authors of the transcriptions themselves.

It is necessary to pinpoint another important moment, which brings together the new compilations

of chants with the early Russian Obikhod. The compilers of the new Obikhod or liturgical repertoire did not call themselves authors or composers. First of all, they indicated the source material (for example, the chant of the Zosimov Hermitage) and the means of its presentation (arrangement, harmonization, expounding, redaction, etc.). The composers and/or arrangers names did not always appear on the music, and when they did, they did not demonstrate signs of authorship, but rather a symbol of sacred and ecclesiastical responsibility, as was customary among the church singers of the 17th and 18th century, who accompanied the manuscripts with supplications for a prayer for one’s own temerity for one who was bold enough to bring into the Divine glasses his own sophistication. For this reason even up to now there exist many arrangements and transcriptions from the final decades of the 20th century the authorship of which is not indicated or has been lost upon the multitude of manuscript copies.

In the new Obikhods the corresponding *style of church singing* is imprinted, which also received the title of *obikhod* due to its exceeding circulation, reflection of canonicity and traditional qualities. Choral chants that are close to the obikhod are characterized by a careful attitude towards the spiritual frame of the chant. The present style is characterized by diatonic harmony, the preservation of the subtlest differentiation of harmonic devices, their directedness of genre at the Byzantine prototypes, the coherence between the harmonic and the melodic planes, the organization of the entire texture of four-voiced harmony. In harmonizations of chants in minor tonalities the resources of changeability of mode, hidden in the early church modes, become revealed. The accompaniment of the original chants with triadic progressions also becomes indicative.

The foundational features of this direction should also be seen in the predominance of the text over the music (the beauty of the music must not distract from the meaning of the text) and, correspondingly, the subservience of the musical rhythm to the verbal rhythm, a lack of extension of syllables, the simultaneous pronunciation of the words of the text by all the singers, the absence of solo singing, the unhurriedness of the motion of musical time, the use of natural vocal registers (without tension of tessitura) and a simple harmony, “readily understandable and expressive towards the text and religious feelings of the praying person”

(B. Nikolayev). But, most importantly, there was a return to the initial meaning of the liturgical singing, when “the word becomes permeated with the depth of spiritual contemplation and experience of prayer” [6, p. 587]. After all, the “healing power of the church chants lies in the impact of the word and the melody, amalgamating in indissoluble unity: the thought is contained in the word, the word – in the melody, the melody discloses the meaning of the word, the thought or idea contained in it. The content and the form in the chant are indivisible. And, by perceiving the melody, we perceive the words, which generate the melody” [Ibid]. The chants (rospevy), which convey the sacred text and the hymns, reveal the “soaring of the prayer,” we can hear in them the echoes of the true ‘harmony of the world,’ the music of the divine spheres, and on some days,

even the fearsome call of the Archangel’s trumpet” [6, p. 519].

In a remarkable manner, the new Obikhod of the 20th century also reflected other meanings of the term “obikhod.” The collections of church chants have infixed the means of carrying out church service habitual for one hermitage or another, and also compiled the valuable portion of the “kliros proprietorship,” the foundation of the church singing legacy. In certain cases the compilations of Archimandrite Matfey may replace a whole set of other church chant books. No wonder that these musical compilations have received general circulation, and presently the chants of Archimandrite Matfey, Archimandrite Nafanail and Deacon Sergei Trubachev are sung on the kliroses of the entire Orthodox Christian world.

NOTES

¹ Here and below the term “rospev” indicates the Early Russian chants – the Znamenny, Demestvenny and Putevoy. The appellation of “raspev” pertains to the types of chants which appeared in the 17th century

– the Greek, the Kiev and the Bulgarian. The indication of the source as “napev” (melody) testifies that it pertains to later traditions, namely, the monastery traditions.

REFERENCES

1. Efimova I. V. O dukhovnoy muzyke i dukhovnosti v muzyke [On Sacred Music and Sacredness in Music]. *Musigi Dunyasi*. 2013. No 1, pp. 56–60.
2. Kovalev A. B. Voprosy stanovleniya i razvitiya russkoy dukhovnoy muzyki [Questions of Formation and Development of Russian Sacred Music]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Disciplines, Culturology and Art History. Questions of Theory and Practice]. 2015. No. 10–2, pp. 85–87.
3. Lozinskaya V. P. *Russkaya dukhovnaya klassicheskaya muzyka* [Russian Classical Sacred Music]. Ministry of Education and Science of the Russian Federation, Siberian Federal University. Krasnoyarsk, 2015. 235 p.
4. Potemkina N. A. Sovremennoe pravoslavnoe bogoslužebnoe penie i dukhovnaya muzyka rubezha XX–XXI vv. [Contemporary Orthodox Christian Liturgical Chant and Sacred Music of the Turn of 20th and 21st Centuries]. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Scholarly Notes of the Russian Gnesins’ Academy of Music]. 2016. No. 3, pp. 65–76.
5. Polozova I. V. Bogoslužebnoe penie v Rossii XVIII – nachala XX stoletiy [Church Service Singing in Russia from the 18th to the Early 20th Centuries]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1, pp. 69–74. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.069-074.
6. Trubachev Sergiy, diakon. *Izbrannoe: stati i issledovaniya* [Selected Articles and Research Works]. Moscow: Progress-Pleyada, 2005. 720 p.
7. Roccasalvo J. L. The Znamenny Chant. *The Musical Quarterly*. 1990. Vol. 74, No. 2, pp. 217–241.
8. Shrock D. *Choral Repertoire*. Oxford: Oxford University Press. 2009. 795 p.
9. Swan A. J. The Znamenny Chant of the Russian Church. Part 1. *The Musical Quarterly*. 1940. Vol. 26, No. 2, pp. 232–243.



10. Swan A. J. Harmonization of the Old Russian Chants. *Journal of the American Musicological Society*. 1949. Vol. 2, No. 2, pp. 83–86.
11. Morosan V. Russian Choral Repertoire. *Di Grazia, D. M. Nineteenth-Century Choral Music*. Routledge, 2013. 436 p.
12. Velimirovic M. The Present status of Research in Slavic Chant. *Acta Musicologica*. 1972. Vol. 44, Fasc. 2. 251 p.
13. Unger M. P. *Historical Dictionary of Choral Music*. Metuchen, New-Jersey: Scarecrow Press. 2010. 584 p.

About the author:

Oksana E. Sheludyakova, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-5862-536X**, k046421@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимова И. В. О духовной музыке и духовности в музыке // *Musigi Dunyasi*. 2013. № 1. С. 56–60.
2. Ковалёв А. Б. Вопросы становления и развития русской духовной музыки // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2015. № 10 (2). С. 85–87.
3. Лозинская В. П. Русская духовная классическая музыка / Мин-во образования и науки Российской Федерации, Сибирский федеральный ун-т. Красноярск, 2015. 235 с.
4. Потёмкина Н. А. Современное православное богослужбное пение и духовная музыка рубежа XX–XXI вв. // *Учёные записки РАМ им. Гнесиных*. 2016. № 3. С. 65–76.
5. Полозова И. В. Богослужбное пение в России XVIII – начала XX столетий // *Проблемы музыкальной науки*. 2015. № 1. С. 69–74. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.069-074.
6. Трубочёв Сергей, диакон. *Избранное: статьи и исследования*. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. 720 с.
7. Roccasalvo J. L. The Znamenny Chant // *The Musical Quarterly*. 1990. Vol. 74, No. 2, pp. 217–241.
8. Shrock D. *Choral Repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 795 p.
9. Swan A. J. The Znamenny Chant of the Russian Church. Part 1 // *The Musical Quarterly*. 1940. Vol. 26, No. 2, pp. 232–243.
10. Swan A. J. Harmonization of the Old Russian Chants // *Journal of the American Musicological Society*. 1949. Vol. 2, No. 2, pp. 83–86.
11. Morosan V. Russian Choral Repertoire // *Di Grazia, D. M. Nineteenth-Century Choral Music*. Routledge, 2013. 436 p.
12. Velimirovic M. The Present Status of Research in Slavic Chant // *Acta Musicologica*. 1972. Vol. 44, Fasc. 2. 251 p.
13. Unger M. P. *Historical Dictionary of Choral Music*. Metuchen, New-Jersey: Scarecrow Press, 2010. 584 p.

Об авторе:

Шелудякова Оксана Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-5862-536X**, k046421@yandex.ru



ELENA E. POLOTSKAYA*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0003-1473-8367, eepol@mail.ru*

Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories¹

The article is focused on the sources of education for music theorists and composers in Russia. It examines the question, for the preparation of what kinds of musicians the major studies of “Music Theory” were directed: whether it brought up instructors of music theory disciplines, or provided for education for composers? This question is legitimate already because Piotr Tchaikovsky in his aspiration to become a composer wrote a request to enroll into a special class of music theory at the St. Petersburg Conservatory, while in his diploma among the enumerated disciplines that of “Composition” is lacking. The historical documents, preserved in the archives of St. Petersburg, Moscow and Klin, bear witness that the music theory students were taught according to one program of preparation of composers. The entire process of study, in which the theory and practice of musical composition were placed on par with each other, was directed towards the achievement of this aim. The sources of the given concept lie in the German practice of teaching professional musicians, first of all, in the theoretical pedagogical system of Adolf Bernhard Marx. His pupil and follower, Nikolai Zarembo became the founder of Russian conservatory education, which was based on Marx’s system. And Zarembo’s pupil Tchaikovsky transferred the principles of parity teaching of the theory and practice of composition to the Moscow Conservatory. How these principles were carried out in the teaching of the disciplines “Harmony,” “Counterpoint,” “Form and Fugue,” “Orchestration” and “Composition” is examined in the article on concrete examples, which are the archival sources: the textbook “Forms” by Zarembo’s pupil Vasily Safonov and the rough drafts of the programs for music theory disciplines made by Tchaikovsky.

Keywords: first Russian conservatories, education for music theorists and composers, musical source studies, Adolf Bernhard Marx, Nikolai Zarembo, Piotr Tchaikovsky.

Е. Е. ПОЛОЦКАЯ*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0003-1473-8367, eepol@mail.ru*

К истории теоретико-композиторского образования в первых русских консерваториях

Статья обращена к истокам теоретико-композиторского образования в России. В ней рассматривается вопрос, на подготовку каких музыкантов была ориентирована специальность «Теория музыки»: воспитывала ли она преподавателей теоретических дисциплин или же давала композиторское образование? Этот вопрос правомерен уже потому, что П. И. Чайковский, стремясь стать композитором, писал прошение о поступлении в специальный класс теории музыки Петербургской консерватории, а в его дипломе среди перечисленных дисциплин отсутствует «Композиция». Исторические документы, хранящиеся в архивах Петербурга, Москвы и Клина, свидетельствуют, что учащиеся-теоретики обучались по единой программе подготовки композиторов. На достижение этой цели был направлен весь процесс обучения, в котором теория и практика сочинения музыки находились в паритетных отношениях. Истоки данной концепции лежат в немецкой практике обучения профессиональных музыкантов, прежде всего – в теоретико-педагогической системе А. Б. Маркса. Его ученик и последователь Н. И. Заремба стал основоположником российского консерваторского образования, базирующегося на системе Маркса. А ученик Зарембы Чайковский перенес принципы паритетного преподавания теории и практики сочинения в Московскую консерваторию. Как осуществлялись эти принципы в преподавании дисциплин «Гармония», «Контрапункт», «Формы и fuga», «Инструментовка» и «Композиция», рассматривается в статье на конкретных примерах, каковыми являются архивные источники:



тетрадь «Формы» ученика Зарембы В. И. Сафонова и сделанные Чайковским черновые записи программ по теоретическим предметам.

Ключевые слова: первые русские консерватории, теоретико-композиторское образование, музыкальное источниковедение, А. Б. Маркс, Н. И. Заремба, П. И. Чайковский.

Questions of musical education and musical pedagogy, undoubtedly, stand among the universal and eternal ones. Inexhaustible are the theoretical and methodological issues of educating a musician in each separate country and in each separately examined period of time: this may be proven even by a random choice of works by present-day researchers, such as, for instance, the one proposed by the author in the present article [5; 11; 13–19]. The solution of imperative questions of musical education and pedagogy, as a rule, is preceded by study of the history of the question. Such an approach, in particular, makes it possible to comprehend the present from the positions of the losses and discoveries and, in many ways, to anticipate the future. This is particularly why historical research is so multi-faceted, while, in the meantime, history continues to pose us more and more new enigmas. Among the latter is the one which this work is dedicated to.

On August 22, 1862 a petition came from nobleman Piotr Tchaikovsky to the Directorate of the Russian Musical Society in St. Petersburg with the following content: “Having the wish to study music, and for the most part music theory, in the College² newly established by the Musical Society, I have the honor of kindly requesting of the Directorate of the indicated Society to admit me amongst the pupils of this institution <...>³.” Three and a half years later, after having presented at the public final examination a cantata composed by himself set to Friedrich Schiller’s “Ode to Joy,” Tchaikovsky would graduate the aforementioned College as the first specialist “in theory⁴,” and the only one to graduate that year. His diploma would bear the information that he passed “the entire course of musical education and in the examinations has demonstrated the following proficiencies in the major fields of study: the theory of composition (in the class of professor Zarembo) and orchestration (in the class of Professor Anton Rubinstein), having received the marks of ‘excellent’⁵.” At the same time, the list of the main subjects would show an absence of the discipline of “Composition,” nor

would there be any written indication of what major qualification Tchaikovsky received. The question is valid: which major field of activity did the future great composer plan to pursue, and how was he indicated in the documentation when he graduated? The answer to this question is a crucial one for the comprehension of the conception of the major discipline of “Music Theory” in the first Russian conservatories.

The introduction of the word “theory” into the name of the major discipline indicated at its goal of bringing up the so-called “theorist⁶,” i.e. a specialist in music theory. This category could include a future composer – who may also pertain to this category, since his knowledge of music theory in its fullest capacity comprises the indispensable foundation for his creativity, – as well as a future instructor of music theory disciplines. Thus, both qualifications were combined in their studies by a single major discipline. In the report of the proceedings of the Directory of Professors of the Moscow Conservatory from February 1870 we can read: “As for the music theory classes, most of the students pursuing studies of Music Theory are especially intent on becoming teachers, since only few people become composers⁷.” Upon his graduation the composer received a diploma of the first category, whereas a teacher received the diploma of the second category. Such a dispensation also took place at the performers’ departments of conservatories, where the virtuoso soloist received a diploma of the first category, while the orchestral musician or an instructor of various instruments received a diploma of the second category⁸. In the preparatory instruction of these two qualifications for performers there was a distinction in the tutorial programs and in the examination requirements, which was specified in the relevant documents⁹. It would have seemed that in the instruction of composers and instructors of music theory disciplines the situation should have been the same. However, “Music Theory” was the only major discipline where the intrigue regarding the student subsequent specialization

was kept up until the final examination. History has preserved a remarkable document – the report of the proceedings of the Board of Professors of the Moscow Conservatory from January 13, 1872, where the resolutions included the following: “The goal of the class of major studies in music theory consists in submitting for the examination musical compositions the forms of which are stipulated by the board of professors two months prior to the examination. This goal is equally applicable for receiving diplomas of the first category, as well as those of the second category. Upon examining (sic!) the submitted compositions the examination commission decides¹⁰ whether the student demonstrates compositional (artistic) abilities, or merely knowledge of musical form, orchestration and general composition technique. In the first instance the committee awards a diploma of the first category, while in the second instance it awards a diploma of the second category¹¹.” The content of this document shows that the division into the future composers and teachers of music theory disciplines was not reflected in the process of education – *all the students of the major discipline of “Music Theory” were taught in accordance with one single program of preparation of composers.*

Such a state of affairs is what determined the conception of the major discipline of “Music Theory” in the first Russian conservatories: each of their graduates, regardless of whether he completed studies as a composer or a music instructor, was required to *know how to write music and to possess the abilities of writing it.* Such ability was considered an indispensable trait of professionalism, not only of a composer, but also of a teacher, as well as a critic. Tchaikovsky wrote: “Every good musician, especially a theorist and critic, must try himself out in all types of composition” [12, p. 201].

Essentially, this position presents nothing other than the didactic principle of the famous German music theorist Adolf Bernhard Marx, whose scholarly and pedagogical system, as is known, comprised the foundations of the Russian music theory education in the first conservatories – it was introduced into the educational system by his student and the first professor of music theory at the St. Petersburg Conservatory, Nikolai Ivanovich Zarembo. In the introduction of the first volume of his monumental work “Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch” Marx expressed the thought that his

book is addressed not only to the composer but to any musician, especially to a conductor and teacher, who only then would be able to comprehend the deep meaning of a musical composition, when they would know how to write it [18, S. 3]. To take it more broadly, this was the general European principle of musical education, which the founders of the first conservatories in Russia successfully adapted to Russian conditions.

From the aforementioned testimony it follows that the theoretical and practical components of the educational process of major studies in music theory were required to be in sort of paired relations with each other. How was this demonstrated?

The *specialized* course of music theory designated for student theorists was divided into cycles of predominantly theoretical and predominantly practical disciplines. The theoretical cycle presented that very “Theory of Composition” which we find indicated in Tchaikovsky’s diploma. The enumeration of subjects of the theoretical cycle comprising the theory of composition in its broad meaning may be found in the encyclopedic article of N. F. Solovyov¹² from the Brockhaus & Efron Large Encyclopedic Dictionary, titled “Music Theory”: “The T[heory] of composition <...> is subdivided into elementary T[heory], harmony, counterpoint, summary of polyphonic and harmonic forms, both instrumental and vocal, as well as the summary of the characteristics of all musical organs, i.e. the human voice and instruments” [10, p. 890–891]. The article contains a subtle remark: “T[heory] of composition in itself cannot create a composer, but is merely conducive to an accurate development of compositional talent” [Ibid.]. Professor Zarembo also regarded the theory of composition as a basis for acquiring compositional skills. He compared it with “the material part of the art of composition” [2, p. 2], upon the mastery of which “the student proceeds to practical composition of orchestral and vocal pieces” [Ibid.].

At the same time, in its tutorial practice per se, the discipline of “Theory of Composition” was comprised of a smaller number of subjects. As a rule, these were “Harmony,” “Counterpoint” and “Forms and Fugues¹³.” As for “Elementary Music Theory” and “Orchestration,” the first, having been transformed into a preparatory course, was gradually taken off the curriculum of the theory of composition. At the same time, “Orchestration” during the first years of the existence of conservatories, being a significantly more practical

discipline, was joined with practical composition. Such a combined course was identified either by the single title of “Orchestration,” most frequently found in documents, or the double-title of “Orchestration and Practical Composition.” The content of such a combined course was comprised of a system of exercises for mastery of the technique of orchestration, as well as preparation by the students of their own compositions in various forms for different instrumental ensembles. This composite of disciplines, undoubtedly, was conducive to the development in a future composer of symphonic thinking, which was so eagerly sought for by the musical practice of Romanticism.

The combined course of orchestration, or the separated instruction of the aforementioned disciplines in combination with the subjects of “Orchestral Performance” (from the 1870s called “Direction of Chorus and Orchestra”) and “Score Reading” comprised the aggregate of practical disciplines which concluded the education for composers and theorists in the first Russian conservatories. Thereby, its structure consisted of two parts, which is what substantiates the parity origins of the theory composition and creative compositional practice.

It is indicative that this parity found its reflection not only in the correlations *between* the subjects of the theoretical and practical cycles of disciplines, but also *within* each one of them. A vivid example of this is the penetration of the practical component of instruction into the theoretical courses of harmony, counterpoint, form and fugue as a system of exercises in prescribing the studied forms, known in contemporary practice as *modeling*.

In confirmation to this let us examine two documents, which have direct bearing on the discipline of “Music Theory” in the first Russian conservatories – the musical notebook of Zaremba’s pupil, subsequently the outstanding pianist, conductor and musical public figure Vasily Ilyich Safonov, as well as Tchaikovsky’s autograph manuscripts of rough drafts of tutorial programs for theory of composition, which he put together during the period of his work as a professor at the Moscow Conservatory.

Safonov’s musical notebook with the title “Forms¹⁴” imprinted on the side of the cover presents a documentary source, where the course of musical forms as it was taught by Zaremba was written down on paper. Despite the fact that the notebook belongs to an individual student

of Zaremba¹⁵ and pertains to a time when the professor had already ceased his work at the St. Petersburg Conservatory¹⁶, there is a good reason to view the course of forms taught to Safonov as a typical example of Zaremba’s teaching such a course at the Conservatory. As is well-known from the utterances about Zaremba on the part of his students¹⁷, he was a strict adherent to the theoretical and pedagogical system of A. B. Marx. Safonov’s course compendiums confirm this. Several pages of the given document contain references to concrete sections from Marx’s work “Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch.” In his practice of modeling of the studied forms Zaremba likewise bases himself on Marx, utilizing a system of three types of exercises: “foundations,” “Skitz” and “execution¹⁸.”

It is noteworthy that such exercises had not been held out either by the teacher or by the student as finished compositions – their completion was presented as a mandatory practical component in the mastery of the course’s theoretical topics. The forms (from sentences and phrases to simple song forms and from chorale harmonization to fugues), texture, harmony and melodies of the exercises from Safonov’s notebook testify of the student’s mastery of sorts of *clichés of the time period*, which comprised an indispensable foundation for the formation of the professional musician.

Let us now turn to Tchaikovsky’s notebooks¹⁹. They give a perception on the basis of which statutes the education for composers was founded in the second Russian conservatory.

On pages 110–113 of the archiving in the frameworks of the years 1870–1877 there is a sort of strategic path of the major discipline “Music Theory” prescribed by Tchaikovsky’s hand, namely: a practical mastery of the forms parallel to the music theory subjects, i.e. the same kind of modeling. According to these notes, in a harmony course the student learned the simple forms: from the two-measure structure, containing in itself both a motive and a phrase, to a parallel period; in a counterpoint class he mastered in practice irregular periods, simple binary and ternary forms; in the course of “Canon and Fugue” the student tried his hand in the rondo and sonata Allegro forms.

An analysis of the document shows that the mastery of the forms was *through*, and towards the time of the student’s entry into the zone of

creativity, which was demonstrated by the course of free composition proper, the student already had the perception formed of the main musical forms, *prescribed, played and understood through the practice of systematic exercises.*

Let us observe that in his prescribing the practical part of the theoretical courses, Tchaikovsky constantly makes use of the term “exercise” in all the programs, including that of orchestration, but does not use this term in the course of free composition. Here, there are no other forms of practical work present, besides that of composing itself.

For the sake of understanding better the practical difference between exercises and composition let us return to Safonov’s notebook titled “Forms.” Having examined the system of three assignments, comprising the essence of practical work in mastering the theoretical course, we see that the student constantly dealt not with the creation of a ready-made musical composition, but with its preparation. And usually he stopped merely on this level of preparation. In our view, it is particularly this “preparatory character” which distinguishes the exercise as a certain *didactic* unit from a composition, as a unit of *creativity*, albeit in merely a tutorial process. Presumably, this is particularly what was presumed by Zaremba’s student Tchaikovsky, when in the working-out of his program he distinguished the exercise as the chief form of practical work in the classes of theory of composition from composition per se as the basic form of practical work in the class of free composition.

It is noteworthy that it is particularly *the principle of division between the exercise and the composition* which lay at the foundation of the content of the final examination in music theory, both the specialized and the mandatory subjects (i.e. mastered as part of the main disciplines for performers). Thus, if the requirement for the music theory majors involved the creation of a completed symphonic or vocal-symphonic composition in a large-scale form²⁰, in other words, a full-fledged *composition*, the graduate of one of the major disciplines in performances completed his theoretical education solely with exercises, consisting “in proposing that the student add to a given voice, for ex[ample], a fragment of a quartet, separate voices; or to write an accompaniment to some art song, or – to write a variation, imitation, fugato, etc.²¹.”

Thus, the educational principle itself of *teaching how to write*, as well as the process of education itself, which presents nothing else but a path towards a consistent achievement of mastery in composition, and the final result of teaching the major discipline of “Music Theory,” is the creation of a composition in a large-scale form, and even the intrigue of the final examination, which passes its resolution in the last moment concerning the crucial question, or whether or not the graduate will be a composer – all of this testifies to the fact that the main purpose of the major discipline of “Music Theory” which the young Tchaikovsky decided to study in 1862, was the education of a composer.

LIST OF ABBREVIATIONS

TSMM	P. I. Tchaikovsky State Memorial Musical House-Museum. Klin
i.	Item
s.	Sheet
b.	Back
Inv.	Inventory
RSALA	Russian State Archive for Literature and Art. Moscow
RMS	Russian Musical Society
SPbMTaMA	St. Petersburg Museum of Theatrical and Musical Arts
f.	Fund
CSHA	Central State Historical Archive. St. Petersburg

NOTES

¹ The present article is essentially a redaction of article [9], revised and complemented.

² During the first years of their existence the St. Petersburg and the Moscow Conservatories were officially called musical colleges. The first conservatory statute confirmed on October 17, 1861 was called particularly that way: “The Statute of the Music College” (see: [3, pp. 11–15]). In the documentation from the 1860s and early 1870s both of these titles may be found. Officially the name of “Conservatory” as the sole one was confirmed by the “Statute of the Conservatories of the RMS,” adopted on November 25, 1878 (see: [Ibid., pp. 45–64]).

³ TSMM, a12 No. 4/2.

⁴ Tchaikovsky was called a graduate in music theory studies in the “Program of Exit Examinations for December 29 and 31, 1865” (CSAA, f. 408, inv. 1, i. 47, s. 92).

⁵ TSMM, a12, No. 198.

⁶ This is how in the documentation both the student of the major discipline of “Music Theory” and the teacher of music theory disciplines are called.

⁷ RSALA, f. 661, inv. 1, No. 8, s. 113 b. – 114.

⁸ In the major vocal class such a division was not present.

⁹ RSALA: f. 661, inv. 1, i. 8, s. 178 b. – 179; f. 661, inv. 1, i. 9, s. 13–13 b.; [4, pp. 25–26].

¹⁰ Here and onwards in the quotation the words are underlined as they were in the document.

¹¹ RSALA, f. 661, inv. 1, i. 9, s. 12 b.

¹² Solovyov Nikolai Feopemptovich (1846–1916) – composer, musical critic and faculty member (since 1885 – a professor) at the St. Petersburg Conservatory,

the author of articles of the musical section of the Brockhaus–Efron Large Encyclopedic Dictionary.

¹³ From the 1870s along with the subject “Forms and Fugue” the subject “Canon and Fugue” appears. From the 1880s it is already listed in the published programs.

¹⁴ SPbMTaMA, f. 30, No. 9.

¹⁵ Safonov, being employed in the administrative office of the Ministers’ Committee, took lessons in the theory of composition from Zaremba, presumably from the end of 1877 to May 1878. The lessons were discontinued due to the teacher’s sudden illness. In 1879 Safonov became a student of the St. Petersburg Conservatory [7, pp. 47–51].

¹⁶ Zaremba was a professor at the St. Petersburg Conservatory from 1862 to 1871.

¹⁷ Geller K. P. N. I. Zaremba, professor muzykal’noy teorii i byvshiy director Sankt-Peterburgskoy konservatoriyi (Nekrolog) [N. I. Zaremba, Professor of Music Theory and Former Director of the St. Petersburg Conservatory (Necrology)] // *Vsemirnaya illustratsia* [Worldwide Illustration], 1879, 12 May, No. 541; Safonov V. I. N. I. Zaremba. (Nekrolog) [Necrology] // *Moskovskie vedomosti*. 1879. 7 April. No. 86; Solovyov N. [F.]. Nekrolog [Necrology] [Nikolai Ivanovich Zaremba] // *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 1879, 29 Marta, No. 87; see also: [6, pp. 278–281].

¹⁸ Read about this in greater detail: [8].

¹⁹ RSALA, f. 2099, inv. 1, i. 8, s. 110–113.

²⁰ RSALA, f. 2099, inv. 1, s. 177 b. – 178; i. 9, s. 12 b.–13.

²¹ RSALA: f. 661, inv. 1, i. 8, s. 178 b. – 179; f. 661, inv. 1, i. 9, s. 13 – 13 b.

REFERENCES

1. Evdokimova N. K. Iz istorii issledovatel'skoy deyatelnosti rossiyskikh muzykal'nykh vuzov v 1920–1930-kh godakh: integrativnye nauchnye napravleniya [From the History of Research of Activities of Russian Musical Institutions for Higher Education in the 1920s and 1930s: Integrative Scholarly Trends]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 4, pp. 115–123. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.115-123.
2. Zaremba N. I. Ob otnoshenii konservatoriy i kontsertov k muzykal'nomu obrazovaniyu [About the Attitude of Conservatories and Concerts Towards Musical Education]. *Muzykal'nyy sezon* [Musical Season]. 1870. No. 11, pp. 1–3.
3. *Iz istorii Leningradskoy konservatorii: materialy i dokumenty, 1862–1917* [From the History of the Leningrad Conservatory: Materials and Documents. 1862–1917]. Compiled by A. L. Birkenhof, S. M. Wilscker, P. A. Wulfius, G. R. Freindling; Leningrad State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory. Leningrad: Muzyka, 1964. 328 p.
4. Kashkin N. D. *Pervoe dvadtsatipyatiletie Moskovskoy konservatorii: istoricheskiy ocherk* [The First Twenty-five Years of the Moscow Conservatory: A Historical Sketch]. Moscow: T-vo “Pechatnya S. P. Yakovleva”, 1891. 81 p.
5. Krylova A. V. Rol' Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovaniy muzykal'noy infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 1, pp. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

6. Larosh G. A. *Izbrannye stat'i. V 5 vyp. Vyp. 2: P. I. Chaykovskiy* [Selected Articles. In 5 Issues. Issue 2: P. I. Tchaikovsky]. Compiled and with an Introduction, Commentaries and Annotations by G. B. Bernardt. Leningrad: Muzyka, 1975. 368 p.
7. *Letopis' zhizni i tvorchestva V. I. Safonova* [Chronicles of the Life and Artistic Activities of Vassily Ivanovich Safonov]. Compiled by L. L. Tumarinson, B. M. Rosenfeld. Moscow: Bely Bereg, 2009. 768 p.
8. Polotskaya E. E. Iz istorii muzykal'no-teoreticheskogo obrazovaniya v Rossii (po uchenicheskim tetradym V. I. Safonova) [From the History of Music Theory Education in Russia (Following the Tutorial Notebooks of V. I. Safonov)]. «Trudis' i nadeysya...». *Vasily Safonov: novye materialy i issledovaniya* [“Work and Hope...” Vasily Safonov: New Materials and Researchs]. Moscow; St. Petersburg, 2016, pp. 576–590.
9. Polotskaya E. E. O spetsial'nosti «Teoriya muzyki» v pervykh russkikh konservatoriyakh (po materialam arkhivov) [About the Major Discipline of “Music Theory” in the First Russian Conservatories (Based on Archival Materials)]. *Iz istorii otechestvennoy muzykal'noy kul'tury: neizvestnye stranitsy* [From the History of Russian Musical Culture: Unknown Pages]. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2011, pp. 47–63.
10. Solov'ev N. F. Teoriya muzyki [The Theory of Music]. *Entsiklopedicheskiy slovar'* [Encyclopedic Dictionary]. Publishers: F. A. Brockhaus (Leipzig), I. A. Efron (St. Petersburg). St. Petersburg, 1901. Vol. 32-a: Tai Termity [Thai – Termites], pp. 890–891.
11. Sukhova L. G. Otechestvennaya muzykal'naya kul'tura i pedagogika pervoy poloviny XIX veka [Russian Musical Culture and Pedagogy of the First Half of the 19th Century]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012. No. 1, pp. 171–175.
12. Chaykovskiy P. I. *Perepiska s N. F. fon Meck [V 3 t.]. T. 3: 1882–1890* [Tchaikovsky P. I. Correspondence with Nadezhda F. von Meck (in 3 volumes). Vol. 3: 1882–1890]. Edited and author annotations by V. A. Zhdanov and N. T. Zhegin. Moscow; Leningrad: Academia, 1936. 683 p.
13. Shabshaevich E. M. Stranitsy dorevolyutsionnoy istorii Moskovskoy konservatorii: imennye stipendii professorov [Pages of the Pre-Revolutionary History of the Moscow Conservatory: Honorary Stipends of Professors]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 2, pp. 153–159. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.153-159.
14. Beltinger E. P., Baker R. B. The Effects of Student Coaching: An Evaluation of a Randomized Experiment in Student Advising. *Educational Evaluation and Policy Analysis*. 2014. Vol. 36. No. 1, pp. 3–19.
15. Calissendorff M., Hannesson H. F. Educating Orchestral Musicians. *British Journal of Music Education*. Vol. 34, Issue 2, July 2017, pp. 217–223.
16. Finney J. Music education as aesthetic education: a rethink. *British Journal Of Music Education*. 2002. Vol. 19, Issue 2, July, pp. 119–134.
17. Franz N. The Legacy and Future of a Model for Engaged Scholarship: Supporting a Broader Range of Scholarship. *Journal of Higher Education Outreach and Engagement*. 2016. Vol. 20. No. 1, pp. 217–221.
18. Marx A. B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* [The Doctrine of Musical Composition, Practical-Theoretical]. Neu bearb. von Dr. Hugo Riemann. Erster Teil. Zehnte Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903. 631 S.
19. Ruthmann S. Alex. Whose agency matters? Negotiating pedagogical and creative intent during composing experiences. *Research Studies in Music Education*. 2008. Vol. 30, Issue 1, pp. 43–58.

About the author:

Elena E. Polotskaya, Dr. Sci. (Arts), Pro-rector for Research, Professor of the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-1473-8367**, eepol@mail.ru

🌀 **ЛИТЕРАТУРА** 🌀

1. Евдокимова Н. К. Из истории исследовательской деятельности российских музыкальных вузов в 1920–1930-х годах: интегративные научные направления // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 115–123.
2. Заремба Н. И. Об отношении консерваторий и концертов к музыкальному образованию // Музыкальный сезон. 1870. № 11. С. 1–3.
3. Из истории Ленинградской консерватории: материалы и документы, 1862–1917 / сост.: А. Л. Биркенгоф, С. М. Вильскер, П. А. Вульфийус, Г. Р. Фрейндлинг; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л.: Музыка, 1964. 328 с.



4. Кашкин Н. Д. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории: исторический очерк. М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1891. 81 с.
5. Крылова А. В. Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
6. Ларош Г. А. Избранные статьи. В 5 вып. Вып. 2: П. И. Чайковский / сост., авт. вступ. ст., коммент. и примеч. Г. Б. Бернандт. Л.: Музыка, 1975. 368 с.
7. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. М.: Белый берег, 2009. 768 с.
8. Полоцкая Е. Е. Из истории музыкально-теоретического образования в России (по ученическим тетрадям В. И. Сафонова) // «Трудись и надейся...». Василий Сафонов: новые материалы и исследования. М.; СПб., 2016. С. 576–590.
9. Полоцкая Е. Е. О специальности «Теория музыки» в первых русских консерваториях (по материалам архивов) // Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы. Российская академия им. Гнесиных. М., 2011. С. 47–63.
10. Соловьёв Н. Ф. Теория музыки // Энциклопедический словарь / издатели: Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С.-Петербург). СПб., 1901. Т. 32-а: Тай – Термиты. С. 890–891.
11. Сухова Л. Г. Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 171–175.
12. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. [В 3 т.]. Т. 3: 1882–1890 / ред. и примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. М.; Л.: Academia, 1936. 683 с.
13. Шабшаевич Е. М. Страницы дореволюционной истории Московской консерватории: именные стипендии профессоров // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 153–159. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.153-159.
14. Beltinger E. P., Baker R. B. The Effects of Student Coaching: An Evaluation of a Randomized Experiment in Student Advising // Educational Evaluation and Policy Analysis. 2014. Vol. 36. No. 1, pp. 3–19.
15. Calissendorff M., Hannesson H. F. Educating Orchestral Musicians // British Journal of Music Education. Vol. 34, Issue 2, July 2017, pp. 217–223.
16. Finney J. Music education as aesthetic education: a rethink // British Journal Of Music Education. 2002. Vol. 19, Issue 2, July, pp. 119–134.
17. Franz N. The Legacy and Future of a Model for Engaged Scholarship: Supporting a Broader Range of Scholarship // Journal of Higher Education Outreach and Engagement. 2016. Vol. 20. No. 1, pp. 217–221.
18. Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch / Neu bearb. von Dr. Hugo Riemann. Erster Teil. Zehnte Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903. 631 S.
19. Ruthmann S. Alex. Whose agency matters? Negotiating pedagogical and creative intent during composing experiences // Research Studies in Music Education. 2008. Vol. 30, Issue 1, pp. 43–58.

Об авторе:

Полоцкая Елена Евгеньевна, доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-1473-8367**, eepol@mail.ru



From the History of Western Art**Из истории зарубежного искусства****AMINA I. ASFANDYAROVA***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia*
*ORCID: 0000-0001-6449-9785, asf-amina@yandex.ru***Images of Instrumental Duets
in the Musical Texts of Haydn's Keyboard Sonatas
and Their Implementation by Means of the Modern Piano**

The stylistic interpretation and the image-related and semantic expressive articulation in Haydn's sonatas present pedagogue-musicians and students with difficult challenges. Haydn's keyboard sonatas are frequently interpreted in the traditions of later time periods, which contradicts the composer's individual style and the intonational lexis of the compositions. The key to the articulation regulated by the composer's style may be served by the acoustic images of instrumental ensembles, which is concisely marked in the musical notation. Deciphering them makes it possible to present in a more precise manner the goals of expressive and comprehensive performance.

The article presents performance sketches and scenarios, applied in the process of mastery of Haydn's keyboard sonatas and geared on the formation of the skills of articulation. Practical developments of the exercises presuppose a timbral recreation of fragments of the sonatas by means of digital piano or keyboard synthesizer. The author demonstrates the attempt of work on the sketches on the level of the musical theme, examining it from the point of view of manifestation of acoustic images of instrumental duos: single-timbre (violin and viola, viola and cello) or multitimbre (flute and keyboard, flute and cello).

The simplicity of the exposition and the lucid graphics of the placement of the instruments with their typical registral division into "high" and "low" contain a great creative potential for the subsequent variant instrumental ensemble transformations. The practice of amateurish music-making prompts many similar possibilities, some of which are demonstrated in the article: the replacement of the timbre of the soloist instruments, the unfolding of the duo into a quartet, the technique of the vertical shift of timbres.

The suggested creative exercises help not only to cultivate timbral thinking, but also to form skills of competent articulation in the work with keyboard instruments of various constructions.

Keywords: Joseph Haydn, Haydn's keyboard sonatas, keyboard synthesizer, digital piano, instrumental duo.

А. И. АСФАНДЬЯРОВА*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова*
г. Уфа, Россия
*ORCID: 0000-0001-6449-9785, asf-amina@yandex.ru***Образы инструментальных дуэтов
в текстах клавирных сонат Й. Гайдна
и их воплощение средствами современного фортепиано**

Стилевая интерпретация и образно-смысловая выразительная артикуляция сонат Гайдна ставят непростые задачи перед педагогами-музыкантами и учащимися. Клавирные сонаты Гайдна часто интерпретируют в традициях более позднего времени, что противоречит индивидуальному авторскому стилю и интонационной лексике произведений. Ключом к регламентированной авторским стилем артикуляции могут служить акустические образы инструментальных ансамблей, отчётливо отмеченных в музыкальной графике. Их расшифровка позволяет более точно ставить художественные задачи выразительного и осмысленного исполнения.



В статье представлены исполнительские эскизы и сценарии, применяемые в процессе освоения клавирных сонат Й. Гайдна и ориентированные на формирование навыков артикуляции. Практические разработки заданий предполагают тембровое воспроизведение фрагментов сонат средствами цифрового фортепиано или клавишного синтезатора. Автор показывает опыт работы над эскизами на уровне музыкальной темы, рассматривая её с точки зрения воплощения акустических образов инструментальных дуэтов: однотембровых (скрипки и альты, скрипки и виолончели), разнотембровых (флейты и клавесина, флейты и виолончели).

Простота изложения и ясная графика расположения инструментов с их типовым регистровым делением на «высокие» и «низкие» содержит большой креативный потенциал для последующих вариантных инструментально-ансамблевых преобразований. Практика любительского музицирования подсказывает много подобных возможностей, некоторые из которых демонстрируются в статье: замена тембра солирующего инструмента, развёртывание дуэта в квартет, приём вертикальной перестановки тембров.

Предложенные творческие задания помогают не только воспитывать тембровое мышление, но и формировать навыки грамотной артикуляции в работе с клавишными инструментами различной конструкции.

Ключевые слова: Й. Гайдн, клавирные сонаты Гайдна, клавишный синтезатор, цифровое фортепиано, инструментальный дуэт.

Stylistic interpretation, as well as descriptive and meaning-related expressive articulation in Haydn's sonatas present complex challenges before pedagogue musicians and students at various levels of their musical education. The absence of outwardly effective emotional contrasts frequently presents a drawback for including Haydn's compositions into concert and examinational programs and objectively presents particular difficulties for deciphering the semantic details of the musical text of his compositions. Haydn's keyboard sonatas are frequently interpreted in the traditions of a later period of time – from the point of view of “romantic piano technique,” which is demonstrated either in either exaggerated dynamics, or in excessive cantilena, melodious, and sometimes even expressively dramatic performance. This contradicts the principles of the composer's individual style and the intonational lexis of the music. The key to the correct articulation of many of Haydn's keyboard sonatas, regulated by the composer, may be provided by the acoustic images of instrumental ensembles, distinctly imprinted in the notated music. Their deciphering helps present in a more precise manner the challenges of an expressive and meaningful performance.

Haydn's works for keyboard instruments, including the sonatas were composed in an atmosphere of widespread domestic instrumental music-making, both in terms of solo instruments and ensembles. Frequently the same compositions were played in various alternate instrumental versions, while the acoustic images of the soloists (violinists, flutists, horn players, cellists or harpsichordists) and the various instrumental ensembles (trios, quartets,

duos) were brought into the musical themes of the keyboard sonatas in the forms of the “protagonists” who organized the main content of the subject matter related to the “music-making scenes.” Mono-timbre dialogue or a multi-timbre contest of several alternate musicians playing a single musical theme appear repeatedly and change their structure within the overall composition of the keyboard sonata.

The article demonstrates the attempt of work on the sketches of the keyboard sonatas on the level of the musical theme, examined from the perspective of the acoustic images of *instrumental duos* existent in them.

Haydn wrote numerous *duos* for various instruments. According to the Hoboken list, most widely known are 6 duos for violin and viola, 4 duos for 4 barytons and 2 duos for 2 clarinets. And although he gave preference to mono-timbre ensembles (as may be inferred from the aforementioned list), it is also known that type of music-making practice gained a foothold which actively instigated the timbral variability upon the unfolding of the music for keyboard instruments into an instrumental score. In other words, it was customary to perform the same compositions in various changing combinations of instrumental timbre.

Below we present performance sketches and scenarios applied in practice of mastery of sonatas by Joseph Haydn in the work with the students of the Ufa State Institute for the Arts. It is possible to perform them on one piano four hands, as well as on two pianos. On the basis of the offered timbre scenarios these elaborations also presume and active utilization of a digital piano or synthesizers¹.

Images of mono-timbre duos

In the hereinafter contained examples (No. 1, 2) the vertical graphics of the notation of *mono-timbre duos* are quite apparent. Accordingly, the outer register indicates a consistent presence of the duo for violin and viola (Example 1), as well as that for violin and cello (Example 2).

The Violin and Viola Duo

Example 1 Sonata Hob. XVI: 49. Finale

Tempo di Menuetto

The Violin and Cello Duo

Example 2 Sonata Hob. XVI: 30

Tempo di Menuetto (Con Variazioni)
mp cantabile

Notwithstanding all the differences of content and thematicism in the aforementioned musical fragments, the texture of these compositions in two-staff notation corresponds to the typical written-down musical representation of a keyboard musical score with its opposition of “high and low registers.” This makes it possible to indicate in the most general manner the alternative of the presence of the timbres of high and low registered instruments.

Images of duos of instruments with contrasting timbres

Let us cite other examples (No. 3, 4), where the graphics of the music of the piano sonatas’

slow movements reflect *duos of instruments with contrasting timbres*. The strict chordal statement in Example 3 reproduces the acoustic image of the harpsichord (clavichord). The melodic material, reminiscent of that of a solo flute, is permeated with improvisational utterances peculiar to a soloist, abounds with melismatic adornments and is richly ornamented.

We suggest playing the presented fragment in a (duo) ensemble, either on 2 pianos, with the assignment of the roles of the “flutist” and the “harpsichordist” between the two performers, or on two synthesizers, with the incorporation of the selfsame timbres of flute and harpsichord (or clavichord).

Example 3 Sonata Hob. XVI: 48

Andante con espressione

The two-staff model suggested below (Example 4) reflects the images of the contrasting-timbre duo of flutes and low strings (the cello doubled by the contrabass). Following the tradition of change of instrumentalists’ ensembles existent at that time, the solo flute in both of the examples (No. 3 and No. 4) may be replaced with the violin, likewise included on the panel of the synthesizer.

Example 4 Sonata Hob. XVI: 6

Menuetto

Transformation of the duo into other structures

The simplicity of statement and the concise written-down graphics of the placement of the instruments with their typified registral classification into “high-registered” and “low-registered” ones contain a great creative potential for subsequent versions of instrumental ensemble-related transformations. The practice of amateur music-making suggests many such possibilities. We shall now illustrate several such means by concrete examples.

1. Substitution of the timbre of the solo instrument

Perform on a synthesizer the contrasting-timbre duo suggested above (on the basis of Example 4). At that, the melody may be divided horizontally between the timbres of two different soloists: the violin (mm. 1–6) and the flute (from the upbeat to m. 7 until m. 10). The part of the lower strings shall be performed by the cello and bass.

2. Unfolding of the duo into a quartet

The duo may be unfolded into a quartet, if each line of the music (both the upper and the lower) obtains the possibility of an independent dialogic utterance. Thus, the hidden horizontal dialogue between the violin and the flute, as has been shown above, was able to reveal itself particularly as the result of the disguise of the melody by various timbres. A similar indication of the horizontal dialogue likewise becomes possible in the lower line – in the part of the lower strings: for this it merely becomes sufficient to perform the melodic replies in the various registers of the keyboard instrument, subdividing them into two measures (along with the motives on the upbeats).

It is also possible to do similar work on replacement of timbres and transformation of the duo into the quartet (or trio) on the basis of any other examples presented in this article.

3. The technique of vertical displacement of the timbres

The interesting effect of change of registers and timbres results automatically from the use of the “mirror” technique. In order to achieve this, it becomes necessary to change roles (the upper line must be played by the second musician in the low register and, correspondingly, the lower line must be played by the first musician in the upper register). We suggest playing Examples 1 and 4 by means of this special method. They sound especially well on a synthesizer, but even in an ensemble performance

they would also achieve the effect of spatial stereophonic sounding, which would require special attention towards articulation.

Features of the duo in the range of the “general forms of sounding”²

The examples presented below contain typified specimens of texture occasionally encountered in the music of Haydn’s keyboard sonatas. In music theory these are called “general forms of sounding” or “figurations,” which lead in the usual sense to their examination as technical, semantically neutral episodes of the music, or not very expressive, auxiliary sections of musical compositions. Nonetheless, such textural graphics indicate at signs of the presence in the music of acoustical images of string instruments may in many ways be examined and intonated in a diverse instrumental context.

In the following musical fragment (Example 5) it becomes possible to intonate the music on the basis of imitation of various preset acoustical images (and their substitutions). The suggestion is given to imitate at the piano or in the real sound of synthesizer timbres, such as, for instance, the harpsichord, harp or violin with their subsequent substitution.

The syntactic structure of the episode also makes it possible to reveal other creative possibilities of the musical text concealed within the overall notation. Thus, if either the *motives* (lasting half a measure each) or the phrases (lasting 1 measure each) are marked with the imitation of *various string instruments*, it may be possible to build the composition of the duo on the basis of a dialogic horizontal division of the motivic answers.

Example 5

Hob. XVI: 23

[Allegro moderato]



The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked [Allegro moderato]. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals, typical of Haydn's keyboard sonatas. The bass line often features chords and simple rhythmic accompaniment, while the treble line has more complex, flowing patterns.

Indications of the sound of the instrumental duo concealed in the texture of the overall forms of sounding may also be encountered in the following example from one of the piano sonatas (Example 6). It becomes possible to disguise the timbres of the string instruments according to their vertical sonorities in a way close to the content of the musical graphics (a violin and a cello on the synthesizer). But it is also possible to achieve a horizontal timbral transformation of the upper line, perceived as a dialogue between two violins or a violin with a flute (4 measures for each player).

Example 6 Hob. XVI: 30 Allegro

[Allegro]

In Example 7 the instrumental ensembles may be marked first as two mono-timbre duos continuing one into another: a *duo for violin and viola* (mm. 1–4), then the subsequent *duo for violin and cello with bass* (mm. 5–7) with the corresponding piano articulation, or with the inclusion of the corresponding timbres on the synthesizer. In Haydn's musical output such instrumental ensembles are fixated in a number of his compositions and are well-known, for example, as “six duos for violin and viola” or the “25 duos for baryton and cello (with or without bass).”

Example 7 Hob. XVI: 24

[Allegro]

“Transitional structures” as images of changing instrumental ensembles

Within the framework of many of the piano sonatas we encounter the so-called “transitional” structures, which in the thematic process indicate features of replacement of images of the changing instrumental ensembles. Let us examine these on several examples of Haydn's piano sonatas.

Thus, in Example 8 the *duo for violin and cello* is unfolded into a *mono-timbre trio* from a *divisi* in the part of the soloist (mm. 11–14). The following merging of all the parts into unison is concluded by a *divisi* of the conclusive cadence (mm. 17–18). Following the replacement of the solo violin part with that of a woodwind instrument applied by the composer in practice, it is possible to include the corresponding timbres of high wind instruments on the synthesizer.

Example 8 Hob. XVI: 21

[Allegro]

In Example 9 the *duo for violin and cello* (mm. 1–8) is transformed into a *mono-timbre trio*: violin, viola and cello (mm. 9–16). It is possible to make the mono-timbre sound of an episode of the trio into a multi-timbre texture by giving the upper voice to a “flute.” On the synthesizer it is sounded by bringing in the corresponding timbre, that of the piano, and it also may imitate the timbre of the flute – with a registral transfer of a melody written down in the music an octave above.



Example 9

Hob. XVI: 24

Allegro

In Example 10 the thematic answers of the two string instruments in the duo are complemented by the *divisi* of the violins, developing into a trio as the result of this. After the recapitulation sign the process of unfolding the duo into a trio is carried out more massively, demonstrating the potential creative possibilities.

Example 10

Hob. XVI: 41

Allegro di molto

Examples 10 and 11 are constructed in a similar fashion: the ensemble of the two soloists gradually grows into a trio with consistent vertical shifts of the *divisi*. Example 11 may be interpreted as a duo for flute and horn, where the parts of the soloists are alternately doubled into an interval of a third and for the texture of a trio. The artistic goals relevant to the proposed scenario are well reproduced on the piano, in a piano ensemble with allotment of the roles between the players, the participants of the “instrumental duo-trio,” and also on a synthesizer.

Example 11

Hob. XVI: 25

Tempo di Menuetto

Example 11 may be perceived both as mono-timbre (string trio) and as multi-timbre (flutes and strings) ensemble of instruments. The lower strings call for a spatial unfolding – the transfer of the cello part an octave below. All of this may be brilliantly recreated on the synthesizer with the application of the corresponding articulation.

The suggested creative exercises enable us not only to bring up a timbre-related thinking, but also to form the skills of competent articulation in the work with keyboard instruments of various types of construction.

NOTES

¹ Such attempts, which may be made broadly in such cases as, for example, in the practical situation of “sight-reading,” freely make usage of digital technique of any brand or construction. Thus, for several years we make successive usage of digital pianos of the Kurzweil

firm, whose sounds are maximally close to the real sound of the acoustic timbres of the symphony orchestra. For more about the Kurzweil electronic instruments read the website: <http://kurzweil.com>.

² A term of Elena A. Ruchyevskaya.

REFERENCES

1. Asfandyarova A. I. Znaki-obrazy muzykal'nykh instrumentov v khudozhestvennom kontekste pastoral'nykh tem fortepiannykh sonat Y. Gaydna [The Sign-Figures of Musical Instruments and the Artistic Context of Joseph Haydn's Pastoral Sonatas]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2007. № 1 (1), pp. 100–114.
2. Asfandyarova A. I. *Pastoral'nye obrazy klavirnykh sonat Y. Gaydna (Intonatsionnaya leksika i ispolnitel'skaya artikulyatsiya)* [Pastoral Images in Joseph Haydn's Keyboard Sonatas (Intonational Vocabulary and Performance Articulation)]. Lap Lambert Academic Publishing: Saarbrücken, Deutschland, 2014. 204 p.
3. Asfandyarova A. I. O nekotorykh sposobakh voploshcheniya obrazov pastoral'nykh sonat Y. Gaydna [About Certain Means of Manifestations of Images of the Pastorals in the Finales of Haydn's Keyboard Sonatas]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel': sb. st.* [The Musical Text and the Performer: a Compilation of Articles]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2004, pp. 93–113.
4. Gordeeva E. V. *Klavirnye teksty I. S. Bakha: praktika muzitsirovaniya epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovyykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta* [Keyboard Works by J. S. Bach: The Practice of Music-Making of the Baroque Period and its Reflection in the Semantic Structures and Acoustic Images of the Musical Text]. Lap Lambert Academic Publishing: Saarbrücken, Deutschland, 2014. 224 p.
5. Morein K. N. Klavirnyy urtekst kak ansamblevaya partitura v khudozhestvennoy kul'ture barokko [The Keyboard Urtext as the Ensemble Score in Baroque Artistic Culture]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2012. № 1 (10), pp. 98–102.
6. Morein K. N. Leksikografiya akusticheskikh obrazov muzykal'nykh instrumentov v klavirnykh sonatakh D. Skarlatti [Acoustic Images of Musical Instruments in the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2011. № 2 (9), pp. 165–170.

About the author:

Amina I. Asfandyarova, Rector, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Piano Major Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-6449-9785**, asf-amina@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Асфандьярова А. И. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1 (1). С. 100–114.
2. Асфандьярова А. И. Пасторальные образы клавирных сонат Й. Гайдна (Интонационная лексика и исполнительская артикуляция). Lap Lambert Academic Publishing: Saarbrücken, Deutschland / Германия, 2014. 204 с.
3. Асфандьярова А. И. О некоторых способах воплощения образов пасторали в финалах фортепианных сонат Гайдна // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2004. С. 93–113.
4. Гордеева Е. В. Клавирные тексты И. С. Баха: практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста. Lap Lambert Academic Publishing: Saarbrücken, Deutschland / Германия, 2014. 224 с.
5. Морейн К. Н. Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 98–102.
6. Морейн К. Н. Лексикография акустических образов музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 165–170.

Об авторе:

Асфандьярова Амина Ибрагимовна, ректор, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой специального фортепиано, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-6449-9785**, asf-amina@yandex.ru

**NINA V. PILIPENKO***Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5307-7197, n_pilipenko@mail.ru*

Franz Schubert and French Opera: Concerning the Problem of “The Native and the Foreign” in the Austrian Musical Theater of the First Third of the 19th Century

The article is devoted to the connections of Franz Schubert's operatic works with the French musical theater of its time. These connections are stipulated by that significant position which was obtained in German-speaking lands during the first two decades of the 19th century. In Schubert's works for the stage, just as in operas by other Austrian and German composers of that time, there are many features present which are characteristic of French genre models. The article examines, among other things, points of connection between two of his operas, “Alfonso und Estrella” and “Fierrabras” with “Semiramis” by Charles Simon Catel, which was staged in Viennese opera theaters, and which, as it is known, Schubert was fascinated with. This confluence is characterized, first of all, by the characteristic punctured rhythmical formulas, which in all three operas approach the functions of leitmotifs in their significance, some melodic turns and the specific harmonic progression bringing in the connection between the Aria of Azema from “Semiramis” with the Chorus of Florinda from “Fierrabras.” A certain amount of impact was also exerted by Catel's “Semiramis” on the libretto of “Alfonso und Estrella.” It is possible that one of the scenes of the latter opera – the conspiracy scene – was brought in the general outline of the subject under the influence of the French examples, moreover that particularly in the music of this scene one can discern the greatest amount of connections with the analogous episode in Catel's opera.

Keywords: Franz Schubert, Charles Simon Catel, Austrian opera, French opera, music of the early 19th century.

Н. В. ПИЛИПЕНКО*Российская академия музыки им. Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5307-7197, n_pilipenko@mail.ru*

Ф. Шуберт и французская опера: к проблеме «своё-чужое» в австрийском музыкальном театре первой трети XIX века

Статья посвящена связям оперного творчества Ф. Шуберта с французским музыкальным театром его времени. Эти связи обусловлены тем значением, которое театр приобрёл в немецкоязычных землях в первые два десятилетия XIX века. В шубертовских сценических опусах, как и в операх других австрийских и немецких композиторов того времени, можно найти множество черт, характерных для французских жанровых моделей. Среди прочего в статье рассмотрены точки соприкосновения двух его опер, «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьеррабрас», с «Семирамидой» Ш. С. Кателя, которая ставилась на венских сценах и которой Шуберт, как известно, восхищался. Пересечения касаются прежде всего характерных пунктирных ритмических формул, которые во всех трёх операх по своему значению приближаются к лейтмотивам, некоторых мелодических оборотов, а также специфического гармонического оборота, объединяющего арию Аземы из «Семирамиды» и арию с хором Флоринды из «Фьеррабраса». Определённое воздействие «Семирамиды» Кателя оказала также на либретто «Альфонсо и Эстреллы». Возможно, что одна из сцен последней оперы – сцена заговора – была введена в общую сюжетную канву под влиянием французского образца, тем более что именно в музыке этой сцены обнаруживается наибольшее количество пересечений с аналогичным эпизодом у Кателя.

Ключевые слова: Ф. Шуберт, Ш. С. Катель, австрийская опера, французская опера, музыка начала XIX века.

“Schubert and France” is probably a somewhat unexpected approach to the theme. In reality, if the comparison of the musical legacy of this composer with Italian music seems natural – at least because he studied with Salieri and wrote arias on Italian texts – it would seem that French music would not have exerted any considerable impact on him. Nonetheless, this impact did exist, and was, in fact, much greater than could have been expected. And this has to do not as much with the peculiarities of his biography as with his personal inclinations and the overall tendencies in the Austrian-German musical theater of that time.

It is well-known that the years of Schubert’s formation as a professional (the late 1800s and the first half of the 1810s) coincided with the sharpest decline of the interest of the Austrian audiences in Italian operas and the peak of the fashion towards the French variety. It is indicative that among the operatic performances the young composer attended prior to 1816 – and this is the year that Rossini’s operas began appearing on Viennese rostrums – there had not been a single Italian one. On the other hand, of the nine operas he had the chance to hear during that period, five were written directly for France¹, while of the remaining four at least two demonstrate to one degree or other some closeness to the French tradition².

The heightened interest in French opera on the part of the German and Austrian audiences [12, S. 316; 7, S. 86] spells out the musical-theatrical context in which Viennese composers of that time were compelled to work, and Schubert, obviously, was not an exception from the general rule. The impact of French theater can be observed in his operatic legacy in its most diverse manifestations – from the sources for the libretto and the motives of the subject to the musical topoi and models of the opera forms³.

Since these manifestations are overly numerous, let us focus our attention on only two kinds of them – reminiscence themes and musical ideas derived from French compositions⁴.

As it is known, the idea itself of recognizable thematic elements connected with particular situations or characters had first been developed in the domain of French musical theater. In the beginning of the 19th century it was perceived by German composers and in their compositions reminiscence themes turn into real leitmotifs. However, in Austrian opera the situation was somewhat different, and Schubert, similarly to many of his colleagues among his compatriots, was more inclined towards the French type⁵. In his music

these are indeed reminiscence themes – thematic arches, which connect scenes situated at a distance from each other. For example, in the first scene of the opera “Fierrabras” the entrance of Charlemagne is accompanied by ascending tiratas (see March and Chorus No. 13), which are repeated in the finale of Act 3, likewise highlighting his appearance on stage. Certain Schubert scholars consider this theme to be a leitmotif – either of the emperor himself or of his victories or of the Frankish knights in general [14, p. 500–501; 13, S. 103], however, in my opinion, the meaning of this theme is too vague for a real leitmotif.

The same may also be said about the more or less regularly repeated thematic elements which scholars find in his two large operas: they may be labeled as leitmotifs only with great extension. This is also testified by the lack of consensus among the researchers themselves in the interpretation of the depiction of one character of the plot or another by means of these themes.

Thus, for example, the motive with the dotted rhythm ♪♪.♪|♪, appearing in the opera “Alfonso and Estrella” and, incidentally, not possessing a fixedly attached melodic contour, is interpreted as pertaining either to the character of Alfonso, the son of the deposed king Froila [11, p. 218] or to the depiction of his antagonist Adolfo [14, p. 491] (see Examples No. 2 b, c, e, f). A similar motive also appears in “Fierrabras,” which it is customary to correlate in this opera either with the image of the principal character, the Moorish prince, or, in general, with the Moors [14, p. 497–499; 11, p. 260; 13, S. 101] (see Examples No. 1 a, 1 b⁶).

Example 1a Schubert. “Fierrabras,”
Ensemble (No. 4), mm. 115–117



Example 1b Schubert. “Fierrabras,”
Recitative, Chorus
and Ensemble (No. 8), mm. 15–17



However, some researchers indicate, and rightly so, that such motives with dotted rhythms may also be found in many other compositions by Schubert, and that their implementation simply has to do with the composer’s predilections [3, p. 123; 13, S. 102]. And, indeed, this rhythmic pattern appears

oftentimes not only in his other operas, but also in his songs, where some of its modifications obtain the meaning of musical topoi. At the same time, the specific features of its use in “Alfonso und Estrella” and “Fierrabras,” as it seems, may have roots in French opera – at that, in quite concrete examples of it.







On May 19, 1819 in a letter to one of his friends, Anselm Hüttenbrenner, Schubert wrote the following: “in the near future there will be a performance of Catel’s ‘Semiramis’ with its endlessly beautiful music” [6, S. 27]. We have no other testimony of the composer being familiar with this opera, however, the evaluation which Schubert gives to Catel’s music bears witness to the fact that, first, by that time he knew the music (either saw it on stage⁷ or in some way or other obtained access to the score), and, second, that he esteemed it very highly. And it is particularly in “Semiramis” a noticeable role is played by that very rhythmic formula, about the significance of which in Schubert’s two large operas researchers never tire debating.

The introduction is built upon it – namely, the aria with the chorus of one of its main heroines, Babylonian princes Azema, while subsequently it appears as a reminiscence in another aria of the same opera – in the Second Act. This appearance could be considered to be accidental, if in the same aria we would not find fragments of another theme from the introduction. Most importantly, in both cases the dotted rhythmic pattern is connected with the mention in the text of Arzace, Semiramis’s unrecognized son who achieved victories as a military commander. And since each time the narrative recounts his military glory, the rhythmic formula with the dotted rhythm may be interpreted very concretely – as a symbol of military prowess.

It is indicative that it is particularly this meaning which unifies virtually all the cases of appearance of this leit-rhythm in Schubert’s grand operas: Adolfo is a military commander, who achieved many victories, Alfonso is a young hero who is waiting to win his final battle, while Fierrabras is a Moorish knight captured by the Franks, who prior to that had demonstrated wonders of bravery in battle. The table below (Example 2) presents a comparison of analogous motives from “Semiramis” and “Alfonso und Estrella.”



Example 2

Analogous motives in “Semiramis” and “Alfonso und Estrella”

Charles-Simon Catel. “Semiramis”	
2 a. Act 1. Aria of Azema with Chorus, mm. 1–2	2 d. Act 2. Aria of Azema, mm. 32–34
Violin I 	Flute 
Franz Schubert. “Alfonso und Estrella”	
2 b. No. 2. Aria of Froila, mm. 80–82	2 e. No. 8. Recitative and Aria of Adolfo, mm. 1–3
Viola <i>cresc.</i> 	Flute 
2 c. Solo of Adolfo from the Conspiracy Scene (No. 17. Chorus and Ensemble), mm. 1–2	2 f. No. 10. Finale of Act 1, Arioso of Adolfo, mm. 61–63
Fag., Vic., Basso 	Violin I 

This can hardly be called a chance coincidence, moreover, because it has to do not only with Azema’s part. Catel’s opera, just as Schubert’s “Alfonso und Estrella,” contains a conspiracy scene, in which this rhythmic formula appears, as well. The situation itself in both cases is similar: the plot is organized by an antagonist striving for power and claiming the hand of the princess who previously rejected him (Assur in Catel’s opera, Adolfo in Schubert’s opera), who aims to achieve his ends by means of violence. In addition to both operas having choruses of conspirators, they also feature solos by the antagonists, in which the motive with the dotted rhythm predominates. Even the phrases of the vocal parts in both cases are constructed similarly, more or less beginning with the same formula: in Catel’s opera the phrase takes up four measures, while in Schubert’s work it is two measures long, but, at that, they are almost identical – in the second case they are merely notated in smaller rhythmic values in the same time signature of 4/4 (Examples 3 a, 3 b).

It is quite probable that the conspiracy scene in the opera “Alfonso und Estrella” owes its existence to Catel’s “Semiramis.” Its libretto was created almost simultaneously by one of Schubert’s closest friends, Franz von Schober, in his own words “in very great innocence of heart and mind⁸.” Schober was not a professional librettist and, not having any experience in this genre, most likely, based himself on operas familiar to both young men – including “Semiramis,” which Schubert was fond of.

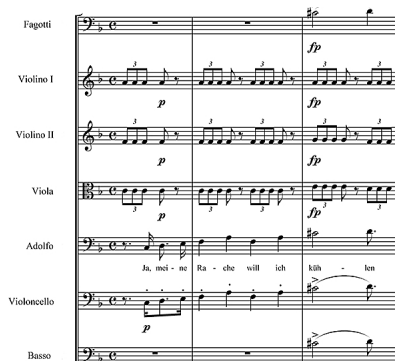
<p>Example 3 a. Charles-Simon Catel. “Semiramis,” the Conspiracy Scene, solo of Assur, mm. 118–121</p>	
<p>Example 3 b. Franz Schubert. “Alfonso und Estrella,” solo of Adolfo from the Conspiracy Scene (No. 17), mm. 2–4</p>	

This is also demonstrated by other coincidences in the musical setting of the conspiracy scenes: in the accompaniment of the chorus in Catel’s opera there are staccatos in the low strings and bassoons, while in Schubert’s opera they are present in the cellos and contrabasses; in solo episodes have comparable textures in the strings (Example 4); comparable intonations – in particular, the reliance on the auxiliary second interval (Example 5); even the tempo indication coincides – *Allegro assai* (of the entire chorus in Catel, in Adolfo’s solo in Schubert).

Example 4 a Charles-Simon Catel. “Semiramis,” Conspiracy Scene, Solo of Assur, mm. 118–121



Example 4 b Franz Schubert. “Alfonso und Estrella,” Conspiracy Scene, solo of Adolfo from No. 17, mm. 2–4



Example 5 a Charles-Simon Catel. “Semiramis,” Act III, Conspiracy Scene, chorus of the conspirators, mm. 4–5



Example 5 b Franz Schubert. “Alfonso und Estrella,” Chorus of the conspirators, mm. 173–175



Example 5 c Franz Schubert. “Alfonso und Estrella,” Conspiracy scene, Recitative of Adolfo, mm. 202–203



Another coincidence, most likely, likewise not an accidental one, may be found between the initial phrase of Assur’s solo in the conspirators’ chorus and the very beginning phrase in the second duo of Adolfo and Estrella in Act III of Schubert’s opera (notwithstanding the different metro-rhythmical and tonal conditions, the similarity is sufficiently apparent, see Examples No. 6 a, 6 b). Incidentally, some researchers consider this phrase in “Alfonso und Estrella” to feature the same leitmotif, albeit sounding in augmentation [14, p. 496].

Example 6 a Charles-Simon Catel. “Semiramis,” Conspiracy Scene, solo of Assur, mm. 110–113



Example 6 b Franz Schubert. “Alfonso und Estrella,” Duo of Adolfo and Estrella (No. 25), mm. 1–3



The effects of the impact of “Semiramis” are also perceptible in other operas by Schubert. The most interesting example, in our opinion, is provided



by the cross-connections between the aforementioned Aria of Azema from Act II of “Semiramis” and the Aria of Florinda with the chorus from “Fierrabras.”

The coda of the last of the mentioned arias makes use of a harmonic idea, obviously picked up from Catel. The similarity between these two chord progressions demonstrated in Table 1 is absolutely apparent and is confirmed by the coincidence of the points of reference of the melodic line (see Example 7; at that, in Schubert’s case, this melodic line is considerably more expressive and richer⁹). Only the beginning and the end differ. And these differences are quite exemplary. In Catel the rhythm of the harmonic changes is concisely allocated in spans of half-measures. In contrast to this, Schubert “stalls” on the harmony of D_7 for two measures, constantly alternating V and $VI\flat$ in the melody, and this enhances the strong emotional impression from the unexpected resolution¹⁰.

The endings differ considerably, as well. Catel simply fortifies the $III\flat$ by means of a perfect authentic cadence. In contrast to this, Schubert interrupts this cadence by a deviation into scale degree VI, which unexpectedly turns out to be in major, thereby returning us to the initial F major.

These changes, fortified by a constant balance between the parallel major and minor tonic keys, bring into the Aria of Florinda that inimitable color, for which Schubert’s songs are celebrated.

Thereby, it turns out that the core of the nonstandard and seemingly purely Schubertian

Table 1. Harmonic progressions in the Aria of Azema (“Semiramis”) and the Aria of Florinda with Chorus (“Fierrabras”)

Charles-Simon Catel. “Semiramis,” Aria of Azema			
G dur	$S^5_3 - DDVII_7$	$III\flat_6 = T_6 - S^5_3 - II_6 - K^6_4$	$D_7 - T$
F dur	$D7$	$III\flat_6 = T_6 - II_6 - K^6_4$	$VII_7 (\rightarrow VI) = VII_7 (\rightarrow T)$
Franz Schubert. “Fierrabras,” Aria of Florinda with Chorus			

Example 7 a

Charles-Simon Catel. “Semiramis,” Act II, Aria of Azema, mm. 103–107

Example 7 b

Franz Schubert. “Fierrabras,” Act III, Aria of Florinda with Chorus (No. 21), mm. 66–71

harmonic progression has French roots, a fact which, nonetheless, in no way deprives the Aria of Florinda of its originality. Moreover, in contrast to Catel’s music, which is pleasant, but still mostly generic, this originality is perceived even more prominently. The same thing can also be said about other instances of interconnection with the score of “Semiramis”: Schubert always ends up being a head taller than his French contemporary, whose music he was so fascinated with. Borrowing ideas from other composers has always provided for him an impulse merely to expand the volume of his own creative energy – it is not perchance that both the conspiracy scene in “Alfonso und Estrella” and the Aria of Florinda in “Fierrabras,” admittedly, is among the best pages of these rarely performed operas.

NOTES

¹ “Iphigénie en Tauride” by Christoph Willibald Gluck, “Jean de Paris” by François-Adrien Boieldieu, “Médée” by Luigi Cherubini, Gaspard Spontini’s “La vestale,” “Cendrillon” by Nicolo Isouard (the list of operas is cited from [2, p. 110]).

² “Fidelio” by Ludwig van Beethoven and “Die Schweizer Familie” by Joseph Weigel.

³ Separate aspects of the theme of “Franz Schubert and French opera” are elucidated in such works as [14, p. 474–535; 10; 9] and others.

⁴ It is known that various different musical impressions – including theatrical ones – exerted a noticeable influence on Schubert’s music (see, for example, [4, p. 125–137; 5]).

⁵ The fact that this technique in Schubert’s musical output can be traced directly to the French tradition is indicated, for example, by Wischusen [14, p. 482].

⁶ The first example (1 a) is connected directly with *Fierrabras*, while the second (1 b) has to do with the appearance of the Moors on stage.

⁷ Catel’s “*Semiramis*” was performed on stage in Vienna from 1806 – first in the Theater an der Wien (until 1814 [1, S. 281]), and then from 1814 – at the Kärthnertheater [8, S. 328].

⁸ Cit. from: [11. p. 211].

⁹ Not least due to the change of the musical syntax in its correlation with the poetical text. While in the Aria of Azema the examined harmonic progression is contained within one vocal phrase, which corresponds to one verse in the text, in Schubert’s case it appears on the boundary between two phrases, connecting the ending of the first and the beginning of the second verse and neutralizing the caesura between them.

¹⁰ Concerning the role of median harmonic relationships in Schubert’s music see [4, p. 138–145; 15, p. 122].

REFERENCES

1. Bauer A. *150 Jahre Theater an der Wien* [150 Years of Theater an der Wien]. Wien: Amalthea-Verlag, 1952. 515 S.
2. Branscombe P. *Schubert and the Melodrama. Schubert-Studies. Problem of Style and Chronology*. Ed. by E. Badura-Skoda, P. Branscombe. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 105–141.
3. Brown M. J. E. Schubert’s Operas. *Monthly Musical Record*. 1949. Vol. 79, pp. 92–175.
4. Clark S. *Analyzing Schubert*. New York: Cambridge University Press, 2011. 290 p.
5. Feurzeig L. The Queen of Golconda, the Ashman, and the Shepherd on a Rock: Schubert and the Vienna Volkstheater. *Franz Schubert and His World*. Ed. by Christopher H. Gibbs, Morten Solvik. Princeton: Princeton University Press, 2014, pp. 157–182.
6. *Franz Schuberts Briefe und Schriften. Mit zehn Abbildungen*. Hg. von O. E. Deutsch. Zweite Auflage [Franz Schubert’s Letters and Writings. With Ten Illustrations. Published by O. E. Deutsch. Second Edition]. München: Georg Müller, 1922. 102 S.
7. Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen. Die deutsche Opernlandschaft um 1800 [The Foreign and the Native. The German Opera Scene around 1800]. *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800* [General Concepts of German-Language Musical Theater around 1800]. Hg. v. Marcus Chr. Lippe. Kassel: Bosse, 2007. S. 79–91.
8. Jahn M. *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärthnertheater als Hofoper* [The Viennese Hofoper from 1810 to 1836: the Kärthnertheater as the Hofoper]. Wien: Der Apfel, 2007. 724 S.
9. Martin Ch. Zwischen Singspiel und Opéra comique: Schuberts frühe Bühnenwerke [Between Singspiel and Opéra comique: Schubert’s Early Theatrical Compositions]. *Schubert: Perspektiven* [Schubert: Perspectives]. 2010. Heft 1. S. 78–86.
10. Martin Ch. Schuberts Einlagenummern für Hérolds, ‘La clochette’. Zur Rezeption der Opéra comique in Wien [Schubert’s Numeration for the Herald, “The Little Magic Bell.” Concerning the Reception of the Opéra comique in Vienna]. *„L’esprit français“ und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin*. Hg. von Michelle Biget und Rainer Schmusch [Edited by Michelle Biget und Rainer Schmusch]. Hildesheim: Georg Olms, 2007. S. 486–496.
11. McKay E. N. *Franz Schubert’s Music for the Theatre*. Tutzing: H. Schneider, 1991. 412 p.
12. Rice J. A. German Opera in Vienna around 1800: Joseph Weigl and Die Schweitzer Familie [Family]. *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*. Hg. v. Marcus Chr. Lippe [Edited by Marcus Chr. Lippe]. Kassel: Bosse, 2007. S. 313–322.
13. Speidel L. *Franz Schubert – ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras”* [Franz Schubert – an Opera Composer? On the Example of “Fierrabras”]. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 2012. 371 S.
14. Wischusen M. A. *The Stage Works of Franz Schubert: Background and Stylistic Influences: Diss. Ph.D. U. of New Jersey* (New Brunswick), 1983. 769 p.
15. Yust J. Schubert’s Harmonic Language and Fourier Phase Space. *Journal of Music Theory*. 2015. Vol. 59. No. 1, pp. 121–181.



About the author:

Nina V. Pilipenko, Ph.D. (Arts), Associate Professor in the Department of Analytical Music Scholarship, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5307-7197**, n_pilipenko@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. Wien: Amalthea-Verlag, 1952. 515 S.
2. Branscombe P. Schubert and the Melodrama // Schubert-Studies. Problem of Style and Chronology / ed. by E. Badura-Skoda, P. Branscombe. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 105–141.
3. Brown M. J. E. Schubert's Operas // Monthly Musical Record. 1949. Vol. 79, pp. 92–175.
4. Clark S. Analyzing Schubert. New York: Cambridge University Press, 2011. 290 p.
5. Feurzeig L. The Queen of Golconda, the Ashman, and the Shepherd on a Rock: Schubert and the Vienna Volkstheater // Franz Schubert and His World / ed. by Christopher H. Gibbs, Morten Solvik. Princeton: Princeton University Press, 2014, pp. 157–182.
6. Franz Schuberts Briefe und Schriften. Mit zehn Abbildungen / hg. von O. E. Deutsch. Zweite Auflage. München: Georg Müller, 1922. 102 S.
7. Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen. Die deutsche Opernlandschaft um 1800 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800 / hg. v. Marcus Chr. Lippe. Kassel: Bosse, 2007. S. 79–91.
8. Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärnthnertheater als Hofoper. Wien: Der Apfel, 2007. 724 S.
9. Martin Ch. Zwischen Singspiel und Opéra comique: Schuberts frühe Bühnenwerke // Schubert : Perspektiven. 2010. Heft 1. S. 78–86.
10. Martin Ch. Schuberts Einlagenummern für Hérolds, La clochette'. Zur Rezeption der Opéra comique in Wien // ‚L'ésprit français‘ und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / hg. von Michelle Biget und Rainer Schmusch. Hildesheim: Georg Olms, 2007. S. 486–496.
11. McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. Tutzing: H. Schneider, 1991. 412 p.
12. Rice J. A. German Opera in Vienna around 1800: Joseph Weigl and Die Schweitzer Familie // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800 / hg. v. Marcus Chr. Lippe. Kassel: Bosse, 2007. S. 313–322.
13. Speidel L. Franz Schubert – ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras”. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 2012. 371 S.
14. Wischusen M. A. The Stage Works of Franz Schubert: Background and Stylistic Influences: Diss. Ph.D. U. of New Jersey (New Brunswick), 1983. 769 p.
15. Yust J. Schubert's Harmonic Language and Fourier Phase Space // Journal of Music Theory. 2015. Vol. 59. No. 1, pp. 121–181.

Об авторе:

Пилипенко Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5307-7197**, n_pilipenko@mail.ru



ALINA B. FATYANOVA*Russian Institute of Theatrical Art – GITIS, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-3731-8138, alexandryna@mail.ru*

Henry Irving: Outstanding 19th Century British Actor. Concerning the Issue of the Genre of the Stage

The article is devoted to the English actor and theatrical producer of the Victorian Age, Henry Irving (John Henry Broddrib). During the course of his entire life on stage Irving aspired towards recognition of himself as a tragic actor. At the same time his natural gift revealed itself with full force in the genre of the melodrama and in characteristic roles. The article presents an analysis of the roles that disclose in the most precise and bright way the issue of the theater genre in the activities of Henry Irving. The production of the play “The Bells” by Leopold Lewis would become the indisputable theatrical victory of Irving as an actor and producer. The characteristic image of the respectable burgomaster and the repentant murderer Matthias acquires tragic features. William Shakespeare’s “Hamlet” would be perceived in an ambivalent manner by the audiences and professional critics. The tragic prince of Denmark would present himself before the public as a live person with his passions, pain and turmoil. The tragedies in Irving’s productions differed cardinally from the traditional interpretations of that time, and the Victorian public was not prepared to accept at once such directional solutions. Notwithstanding this, the Lyceum Theater under his direction became the theatrical center of Victorian London. Matthias, Hamlet, Macbeth, Othello, King Lear and Richard III were the roles that disclosed the tragic duality of Henry Irving’s theatrical gift.

Keywords: Henry Irving, theater of the Victorian Age, English theater, Shakespeare, melodrama, tragedy.

А. Б. ФАТЬЯНОВА*Российский институт театрального искусства – ГИТИС
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-3731-8138, alexandryna@mail.ru*

Генри Ирвинг: выдающийся английский актёр XIX века. К проблеме сценического жанра

Статья посвящена английскому актёру и постановщику викторианской эпохи Генри Ирвингу (Джону Генри Бродрибу). На протяжении сценической жизни Ирвинг стремился к признанию себя как актёра-трагика. При этом его природное дарование с полной силой раскрылось в жанре мелодрамы и характерных ролях. В статье приводится анализ ролей, которые наиболее точно и ярко раскрывают проблему сценического жанра в творчестве Генри Ирвинга. Спектакль «Колокольчики» (по пьесе Л. Льюиса) станет безоговорочной театральной победой Ирвинга как актёра и режиссёра. Характерный образ уважаемого бургомистра и раскаивающегося убийцы Матиаса приобретёт трагические черты. «Гамлет» Уильяма Шекспира будет неоднозначно воспринят зрителями и профессиональными критиками. Трагический датский принц предстанет перед публикой живым человеком со своими страстями, болью и смятением. Трагедии в постановке Ирвинга кардинально отличались от традиционных трактовок, и викторианская публика не была готова сразу принимать такие режиссёрские решения. Несмотря на это, театр «Лицеум» под его руководством становится театральным центром викторианского Лондона. Матиас, Гамлет, Макбет, Отелло, Король Лир, Ричард III – роли, раскрывающие трагическую двойственность актёрского дарования Генри Ирвинга.

Ключевые слова: Генри Ирвинг, театр викторианской эпохи, английский театр, Шекспир, мелодрама, трагедия.



The 19th Century British theatre passed through several periods of its development: the Neoclassical, the Romantic and the Post-Romantic. With the annulment of the theatrical monopoly in 1843 a new age in the history of British theatre began, which was later called the Victorian Age. The aesthetics of this period was Post-Romantic, because it realized the issues of “verisimilitude” of stage expression of the dramatic character and its milieu posed by the Romantic theatre. The Victorian theatre of the second half of the 19th century witnessed the appearance of a type of performance, the main aim of which was to create the illusion of verisimilitude; the most important means for new expression was the visual element, whereas the main discovery of stagecraft was the box-shaped stage which enclosed the space of the stage, made it hermetically self-reliable, capable of imitating the “architecture of everyday life.”

The theatrical life of the final quarter of the 19th century in England may legitimately be called the age of Henry Irving (his real name was John Henry Brodribb, 1838–1905). The Lyceum Theatre, in which he was the director, producer and leading actor, was the theatrical center of London. Notwithstanding the outward success, the owner and chief stage-manager of the Lyceum Theatre, who defined the theatrical image of London at that time, was compelled during the course of his entire life to vindicate the benefits of theatrical art. Virtually all of his theatrical works are devoted to this subject.

He was not distinguished with an athletic physique, his self-confidence was only a mask, in addition he was not handsome or well-mannered. His attempts to be “an actor of explosive temperament” resounded against the weakness of his voice. Nonetheless, whenever he stood up on stage, each time he changed completely and beyond recognition, transforming into the character whose role he played. Henry Irving was that person, who by the strength of his talent of an actor was able to overcome all theatrical boundaries and clichés. Having become an acknowledged performer of characteristic roles of villains, Irving proves that he is capable of being an intriguing tragic actor. The latter exists quite organically both in melodrama and in tragedy. Being the director of the most successful theatre in London, with each new stage production he won over his audience numerous times.

No less remarkable was his friendship with Ellen Terry, the leading actress of the theatre and the mother of the well-known producer, scene designer and reformer of the art of the theatre Edward Gordon Craig. They resembled two verges of human talent. Terry was

endowed from nature with remarkable talents of an actor. In contrast to this, Irving was compelled all of his life to struggle with his outer deficiencies. Thus, during the course of his entire life, the first British actor, who obtained his rank of nobility, was forced to vindicate his professional validity. “His artistic life was one long struggle towards perfection: fault after fault he conquered, one by one he laid by his mannerisms, line by line he modelled the beautiful, sensitive face that he had evolved from his original immobile and rather ordinary features. To the hour of his death he worked incessantly, his whole career was a progression and those who witnessed his last performance probably saw him at his best” [5, p. 151–152].

From the age of fifteen the future actor attended classes of recitation, dance and a school for fencing. During that time he made the acquaintance of William Hoskins, an actor from the troupe of Samuel Phelps, from whom he took lessons of acting technique. In 1856 at the age of 18 John Henry Brodribb takes on the pseudonym of Henry Irving (in honor of Washington Irving, who wrote the “Sketch-Book,” the actor’s favorite literary work) and sets off to Sunderland with a recommendation letter to start his acting career. After Sunderland for two and a half years he worked in Edinburgh at the Theatre Royal and the Queen’s Theatre. He joined the Edinburgh theatrical group on January 9, 1857 and left it on September 13, 1859. Here he played 428 roles in 327 plays. He played roles of silent characters and reasoners, as well as the main characters of light comedies, burlesques and farces. During this period he performed numerous roles in Shakespeare’s plays: those of Florizel in “A Winter’s Tale,” Cassio in “Othello,” the Earl of Surrey in “Henry VIII,” four different roles in “Macbeth,” the most important of which was that of Macduff, as well as Paris and Tybalt in “Romeo and Juliet.” In “Hamlet” he played practically all the male roles, except that of the Prince of Denmark himself. His last role in Edinburgh was that of Claude Melnotte in Edward Bulwer-Lytton’s “The Lady of Lyons.” The rising star of the provincial stage was invited to Princess’ Theatre in London, and Irving went on to conquer London. In the very first play he acted in he had only six lines of text in his part, and those too were at the very beginning of the performance. As a result Irving was forced to cancel his three-year contract. Several reading evenings in London were followed by Dublin, the Theatre Royal in Glasgow and five months in Greenock. During that period he played small, insignificant roles, receiving a tiny salary. His acting career was inexorably sliding back to its initial stage.

The next stage was work at the Theatre Royal in Manchester. There he engaged in wearisome toil work. Irving gradually overcame his natural infirmities. His weak tenor voice with its dry timbre was developed by him until it reached low, velvety, noble bass notes. He developed the plasticity of his body. During this entire period only one single role was played by him with great success. It was the role of the villain Hardress Cregan from "The Colleen Bawn" by Dion Boucicault.

During the time of the young actor's work in Manchester, the 300th anniversary of Shakespeare was celebrated by a series of "Shakespeare readings" and "live pictures." Irving imagined John Philip Campbell in the role of Hamlet. It was at that particular moment Irving seemed to have physically perceived his power as a tragic actor. But he did not wish to imitate the stars of the past, since he felt the tragedy of the main protagonist in his own way.

In October 1864 Irving was discharged for his expressed obstinacy of behavior, and his wanderings resumed: Edinburgh, Bury, Oxford, Birmingham, Liverpool, Douglas. When Henry Irving left Manchester, he was 27 years old, and he had been working on the professional stage already for about 9 years.

At that time Dion Boucicault was looking for an actor who would play the villain in his new play "The Two Lives of Mary Leigh," which was later renamed into "Hunted Down." Not having found an appropriate choice, the playwright suddenly remembered the actor who played Cregan and invited him to play the role of the villain. On July 30, 1866 the world premiere of "Hunted Down" took place in Manchester. Irving began playing all the chief roles in the melodramas. In the summers he went on tours to Paris, Dublin and Bristol. But then American actor John Clark joined the troupe, and from that time Irving was given only small-scale comedy roles. As a result, he departed from the theatre.

A new Queen's Theatre opened up in London, the star of which was Irving's long-time friend from Edinburgh, the remarkable comic actor John Lawrence Toole. He helped provide the unemployed actor work in the theatre for the smallest salary. On the opening day three plays were shown. Irving played in David Garrick's old-time farce "Catharine and Petruchio." Here he met for the first time beginning actress Ellen Terry, with whom he later worked in partnership at the Lyceum for over twenty years. He stayed at the Queen's Theatre for a little over a year, having become the recognized performer of the roles of high-society villains. He played the role of the loafer and scoundrel in the play "More Precious than Life" and the cold-blooded villain in "The Lancashire Lass" by Henry James Byron, and the bandit Bill Sikes

from Charles Dickens' novel "Oliver Twist." The actor tried desperately to overcome his position, choosing the roles of positive heroes for his benefit performance, but was forced to play the role of the bankrupt gambler who marries for the sake of money in Le Thiers's play "Everything for Money." After the role played by him in James Albery's play "Two Roses," with which on June 4, 1869 the "Vaudeville" Theatre was opened, Henry Irving was pronounced to be one of the best character actors of London.

However, Henry Irving was attracted most of all to the roles of protagonist which contained in themselves a tragic duality. And what is even more remarkable – the specific techniques of Irving's theatrical performance underwent transformation of genre, and melodrama acquired features of tragedy. Two landmark roles in the actor's biography were the roles of Matthias from Leopold Lewis' play "The Bells" and Hamlet from William Shakespeare's play. Two polarly different characters, two genres distant from each other, connected in the artistry of one actor. The problem of genre in Irving's work will become the main conflict of his life.

The role of the Alsace burgomaster was played by Tallien and his successors, B. C. Coquelin senior and M. Goth. The French actors saw in burgomaster Matthias an average Alsatian, who killed a boarder of his hotel, a Polish Jew, solely for the sake of pure financial gain, and the fears were founded merely on the inevitable downfall of the image of the successful and respected bourgeois. His death, in correspondence with the author's original text, was the consequence of hallucinations caused by excessively drunk white wine. From this point of view, Matthias became a character from Balzac's "La Comedie Humaine" and could be played in the corresponding manner.

Irving approached this character from a different position. For him this was a suffering person, who nonetheless was able to adapt to visions aroused by his imagination. Persecuted by pangs of conscience day after day, he lived in expectation of retribution. His revealed fears were supposed to impress the audience. When committing the murder, Irving's hero seemed to act in an automatic fashion, as if driven by an insuperable force. This event altered Mathias' fate to such a degree that he became rich and after a certain while acquired the position of burgomaster. But each second of his life he remembered what he had done. At the end the main character seemed to begin existing in two parallel worlds, one which was real, and the other – created by his imagination, where the bells on the neck of the horse of the boarder killed by him rang



incessantly. More and more often his imagination had the upper hand over reality. In his visions Matthias received the impression that he was judged and condemned to death. At that moment the illusory world overpowered the main character, and he died.

In the cold evening of November 25, 1871 “The Bells” were staged in no less cold circumstances. The play was placed in the middle, between two other plays. George Belmore, who opened the performance with a farce, and who also appeared in “The pickwick Papers” in the role of Sam Weller, where Irving performed the role of Jinge, was supposed to be the star that evening.

Edward Gordon Craig in his book about Henry Irving writes that he saw over thirty performances of “The Bells.” Of course, he was not able to attend the premiere performance, because at that moment he was not yet born. But the descriptions of later performances from 1898–1900 provided rather precise perceptions of what took place on stage.

Not only had Craig attended the performances as an audience member, but he was also present at the rehearsals in the theatre, observing the dramatic process from within. For this reason he accentuated his attention on describing not as much the outward parameters of the performances as the emotional experience of the main protagonist, expressed for the most part by the actor’s plastic and mimetic motions. And indeed, notwithstanding the fact that the performances were products of the Victorian Age with its “archeological naturalism” and ardent attitude towards the outward appearance of the smallest details of staging, the actor took the leading position in it. It was as if the character came to life against an ideal picturesque background and began to act, not surpassing the boundaries of the alternating pictures. However, subsequently, when Henry Irving became the director of the Lyceum Theatre, he would always perform in the leading roles. But during that entire evening he was not the star either in the first or in the last production. “The Bells” – this was the play that was entirely his creation.

Edward Gordon Craig writes that during all the performances Irving’s appearance on stage was met with standing ovation. In contemporary psychological theatre such a reaction on the part of the audience may appear to be inappropriate. But during Irving’s time the actors’ entrances on stage were among of the most important constituents of their profession. Moreover, Craig defines most precisely, what the essence of the performance of “The Bells” was – “no more than a series of variations on a single theme, – namely, Irving” [1, p. 109]. Irving’s entire role was a tragic dance. On pictures and etchings depicting Henry Irving in the

role of burgomaster Matthias, he is always presented in the dynamics of the movement of his whole body. His eyes and pose remind us once again of the nature of his chief talent of an actor – his characterizations. He transformed his natural infirmities into the special traits of his individuality. Not having perceived a state of harmony within himself (since the talented actor and theatrical producer were contained in an infirm body), Henry Irving desperately sought for it without. And by creating the images of his protagonists, by disclosing their essence, he obtained this harmony in his existence on stage. The most successful roles of Irving carried in themselves the features of the protagonist suffering from his inner duality, from the discrepancy between the inner and the outer, from the lack of harmony between himself and the surrounding world. The character of Matthias became a breakthrough of his hitherto hidden spiritual and physical forces.

The “Times” newspaper gave the best description by the effect produced by this play on the audiences: “Mr. H. Irving has thrown the whole force of his mind into the character, and works out bit by bit, the concluding hours of a life passed in a constant effort to preserve a cheerful exterior, with a conscience tortured ‘til it has become a monomania. He is at once in two worlds between which there is no link – an outer world which is ever smiling, an inner world which is a purgatory. The struggles of the miserable culprit fighting against hope are depicted by Mr. Irving with a degree of energy which seems to hold the audience in suspense” [3, p. 88].

The ensuing silence in the theatre hall was caused by the horror and the absolute credibility of the events that took place on stage, and suddenly, as an outshot there were standing ovations and a squall of approving response. As the curtain fell, Irving knew that all of London was at his feet.

Prior to that, the “Times” wrote about Irving merely as a good character actor and performer of roles of high-society villains. In this instance they branded the premiere of “The Bells” as the birth of a new tragic actor. In substance, the play itself did not contain in itself either any tragic moods or such a deep disclosure of the main character’s inner world. Henry Irving created his own work of art by means of this play. The dual world of the main protagonist was one of the main premises of classical tragedies. The substantial conflict occurs between the character’s inner spiritual world and his place in the real world. Henry Irving went a step beyond the literary material and the labels attached to him of the “high-society villain” and the “good character actor.” He did not cease being a wonderful character actor,

but such distinctness of character acquired features of veritable tragic qualities.

“The Bells” presents one such example of how the 34-year-old actor, already past the prime of his youth, became acknowledged by everybody and for the rest of his life. One single evening, one step on stage, and result was a lifetime of popularity, lasting from 1871 to 1905, the year of his death. If the actor’s lengthy path towards this first victory is to be remembered, then his proclivity towards characters tinted by more than one hue becomes understandable. Being confident in and having sensed within himself the strength of a tragic actor, Henry Irving did not yield to the temptation of being recognized as a good performer of characteristic roles of “high-class villains.” His individuality consisted in this combination of characteristic and tragic features.

When in 1874 Irving announced for the first time his intentions of playing the role of Hamlet, everybody understood that he claimed a part of the great glory of old days, along with Garrick, Campbell, Kean, Macready and Phelps. But Irving turned out to be the most successful of the five actors who played this role during the following three seasons.

It is difficult to estimate the influence exerted on Irving by other Hamlets. Similarly to many other actors of the Victorian Age, he was well instructed in the numerous traditions of performance of this role. Irving played with Booth and Fechter, taking the role of Laertes, when their tours brought them to the provincial theatres in Manchester in 1861 and in Birmingham in 1865. Undoubtedly, he was familiar with their rendition of the image of Hamlet; some elements were appropriated by him from Phelps, whom he watched in a theatrical performance for the first time at the age of 12. The first Hamlet remained in the actor’s memory forever.

Performances of “Hamlet” towards that time became rather standard occurrences. Even in the premiere evening the public was well instructed in the techniques of playacting and standards of production. Edmund Keane paved the way for the tradition of star actors. The latter were not as much concerned with the theatrical performance in general, building it in such a way as to provide the main protagonist with the opportunity of demonstrating the power of tragic experience. During each performance the actor made use of all the wealth of the colors of his or her theatrical palette, sometimes even somewhat congesting the performance of mimicry, gesticulation, impressive poses, movements and modulations of voice. The means of expression were not always in accord with the psychological truth of character. There

were moments when the actor created a sensation with a stroke of genius, with a bright gesture, which conveyed the meaning of the scene, speech or gesture. The traditional type of production of “Hamlet” was so familiar to everybody that the minutest changes or insertion of anything new generated a sensation. Innovation for its own sake more often than not had a discouraging effect, but when a novel idea appealed to the audience, it was tantamount to genius. Thus, the actor MacReady was celebrated for his rendition of Hamlet’s madness with a swift and characteristic stride along the edge of the stage; swinging his handkerchief, as if in idle indifference to everything, though morbidly concealing his feeling of the approaching triumph. Only one change in “Hamlet” was important – it was the star-actor, who frequently shortened his textual role in order to demonstrate an assortment of newly discovered effects.

Irving changed this kind of course of events. In both of his productions he was restricted in means, since in 1874 he had not yet become the full-fledged owner of the Lyceum Theatre. Even by 1878 he had not gathered the complete ensemble which supported him in his later performances. Nonetheless, he was able to present the most realistic version of “Hamlet” for that age. He tried to determine and convey the meaning of each word, and not merely to declaim beautiful verses. Prince Hamlet was no longer draped in beautiful clothes appropriate for the palace. He wore a simple costume of black silk, a short camisole and a heavy golden chain on his chest, and had his face disclosed to the public. All of the monologues of the man protagonist were poignant and perturbate reflections. The audience saw the pale, weary face with eyes filled with pain. Due to the natural infirmities the voice of Hamlet at times broke off into unpleasant raucous notes, whereas his gait became unsteady and nervously twitched. But all of this merely gave the protagonist his own inimitable individuality. Hamlet performed by Irving was an integral, complex and mystical figure, but at the same time an intimate and vivacious person. He ceased from being simply the “tragic prince of Denmark.”

In reality, Irving’s hero was so free from typical theatrical clichés, so truthful and remote from the standards that the premiere in 1874 placed the audience into an impasse, and the wary silence in the hall continued up all through the third act.

Irving frequently reiterated that the true aim of art was beauty, whereas truth is the indispensable part of beauty. His Hamlet was, first of all, a living person, with his hysterical outbursts, melancholy, madness and with his sense of duty towards the family’s downtrodden



honor. He was not ideal, – just as no person is ideal. The “Hamlet fever” began on October 31, 1874, and during that season the play was staged over 200 times.

After his triumph in the role of Hamlet, Henry Irving continued to produce William Shakespeare’s tragedies: “Macbeth,” “Othello,” “King Lear” and “Richard III.” And each production differed cardinally from traditional renditions for that time. And even though the audience was not immediately receptive of such decisions, nevertheless, the Lyceum Theatre hall was always full. The conclusion can be arrived at that Irving achieved his aim. But besides the author’s wish that came true, there existed something else, which was independent and immutable – it was natural talent. In pursuit of the fame of the tragic actor, did he

not depart farther and farther from his natural talents? During the production of “Othello” Irving signed a contract with Edwin Booth – during the course of six weeks they changed their roles of Othello and Iago eleven times. Henry Irving sincerely and legitimately considered his Othello to be a dramatic misfortune, while his Iago was incomparable. He was eminently charming, improvised and felt himself absolutely free.

Brilliant characteristic roles – the things he always distanced himself from – were livelier and more expressive than the tragic roles to which Irving aspired all his life. Henry Irving was prevented from fully realizing his dramatic potential and become a great grotesque actor by his ambition and the desire of the audience to see Shakespeare’s heroes on stage.



REFERENCES



1. Craig E. G. *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memoirs. Articles. Letters]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 399 p.
2. Terry E. *Istoriya moey zhizni* [The Story of My Life]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1963. 376 p.
3. Bingham M. *Henry Irving and the Victorian Theatre*. London: George Allen&Unwin, 1978. 312 p.
4. Hughes A. *Henry Irving, Shakespearean*. London: Cambridge University Press, London, 1981. 304 p.
5. Robertson W. Graham. *Time was*. London: Hamish Hamilton, 1931. 343 p.
6. Thomson P. *On Actors and Acting*. Exeter: University of Exeter Press, 2000. 219 p.

About the author:

Alina B. Fatyanova, Post-graduate Student at the Department of History of Foreign Theater, Russian Institute of Theatrical Art – GITIS (109004, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3731-8138**, alexandryna@mail.ru



ЛИТЕРАТУРА



1. Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. 399 с.
2. Терри Э. История моей жизни. Л.; М.: Искусство, 1963. 376 с.
3. Bingham M. *Henry Irving and the Victorian Theatre*. London: George Allen&Unwin, 1978. 312 p.
4. Hughes A. *Henry Irving, Shakespearean*. London: Cambridge University Press, London, 1981. 304 p.
5. Robertson W. Graham. *Time was*. London: Hamish Hamilton, 1931. 343 p.
6. Thomson P. *On Actors and Acting*. Exeter: University of Exeter Press, 2000. 219 p.

Об авторе:

Фатьянова Алина Булатовна, аспирантка кафедры истории зарубежного театра, Российский институт театрального искусства – ГИТИС (109004, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3731-8138**, alexandryna@mail.ru



**Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ***Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия*
*ORCID: 0000-0002-3194-6398, tremb-mus@mail.ru***«Старый замок» Мусоргского
в контексте аналогий и параллелей**

При рассмотрении пьесы Мусоргского «Старый замок» из цикла «Картинки с выставки» в статье проводятся параллели с разнообразными явлениями мирового (в основном музыкального) искусства. По логике интертекстуальных подходов они расширяют объём содержательных характеристик и проясняют стилевые основы. Исконно национальная природа цикла «Картинок» наиболее очевидным образом запечатлена в крайних разделах ввиду связей с русской песней, знаменным распевом и роговым сочинением начала XIX века. Глубинная же идея – воплощение, говоря словами Достоевского, всемирной отзывчивости русской души – ярко проявлена и в картинах из жизни других народов и культур. Среди проводимых аналогий с пьесой «Старый замок» одни могут казаться очевидными, другие – неожиданными. Это жанр сицилианы, знакомый русским композиторам с XVIII века, вагнеровский тристан-оборот, «лелеющая душу гуманность» (Белинский), донесённая из глубокой древности тема неразделённой любви, одна из новелл Акутагавы, трубадурно-мейстерзингеровские традиции сочетания сквозной композиции и системы повторов, принцип сведения к тождеству, знакомый по Шуберту, Ваг-форме, мугамам, кюям и другим восточным композициям. Всё это, конечно, едва ли будет комплексно всплывать при непосредственном восприятии музыки Мусоргского. Но не говорит ли сама возможность проведения столь разных аналогий о редкостной широте его представлений о мире и об искусстве, о чём можно судить, конечно, по письмам и воспоминаниям, но в первую очередь – по результативности художественных опытов, осуществлявшихся, видимо, спонтанно-интуитивно. И не таится ли здесь один из источников интертекстуальных, полистилистических и коллажных побуждений композиторов последующих поколений.

Ключевые слова: Мусоргский, «Старый замок», художественные и стилевые параллели, интертекстуальные подходы.

EVGENY B. TREMBOVELSKY*Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia*
*ORCID: 0000-0002-3194-6398, tremb-mus@mail.ru***“The Old Castle” by Mussorgsky
in the Context of Analogies and Parallels**

In examining Mussorgsky’s piece “The Old Castle” from the suite “Pictures at an Exhibition”, the article draws parallels with various phenomena of world art (mainly, the art of music). Following the logic of intertextual approaches, they expand the scale of the content-related characteristics and elucidate the stylistic foundations. The genuinely national nature of the cycle of “Pictures at an Exhibition” is most evidently embodied in the outer sections of the piece in view of the links with Russian folk songs, Znamenny chant and horn-call compositions from the early 19th century. Its inherent idea – the embodiment, in Dostoevsky’s words, of the universal responsiveness of the Russian soul – is clearly manifested in the depictions from the life of other peoples and cultures. Among the realized analogies with the piece “The Old Castle”, some may seem obvious, others – unexpected. There is the *Sicilienne* genre, familiar to Russian composers from the 18th century, Wagner’s Tristan chord progression, the “cherishing soul of humanity” (according to Vissarion Belinsky), the theme of unrequited love, recalled from remotely ancient times, one of the novels of Akutagawa, the traditions of the troubadours and Meistersingers of combining through composition and a system of repeats, the principle of converging to sameness, familiar from Schubert’s work, the bar form, the Mugham, the Kūy and other Asian musical styles. All of this, of course, is unlikely to arise in a complex manner in the direct perception of Mussorgsky’s music. But does not the possibility itself of providing so many analogies testify of the rare breadth of his ideas about the world and art? All of this may be evaluated, obviously, from his letters and memoirs, but mainly in the effectiveness of the artistic endeavours, which were



apparently carried out spontaneously and intuitively. And is not one of the sources of intertextual, polystylistic and collage-technique inspirations of composers of subsequent generations hidden here?

Keywords: Mussorgsky, “The Old Castle,” parallels in art, Richard Wagner, Franz Schubert, Mugham.

Параллели, связи, аналогии между конкретным произведением и другими художественными явлениями могут иметь разные предпосылки. Некоторые из них прогнозируются композитором заранее или возникают в ходе сочинения как бы самопроизвольно, побуждая к привлечением и заимствованиям. Другие привносятся со временем уже независимо от намерений художника интерпретаторами – слушателями, исполнителями, исследователями¹. Но, так или иначе, в соответствии с логикой интертекстуальных подходов все они, как правило, объединяют типологически родственные по каким-либо параметрам художественные объекты.

Предпринятое в данной статье рассмотрение пьесы Мусоргского «Старый замок» из фортепианного цикла «Картинки с выставки» направлено к достижению главной цели – выявить хотя бы некоторые из возможных с ней и её элементами уподоблений, способных увеличить и уплотнить объём технологических и содержательных представлений и характеристик². Установление же реальных либо даже случайных аналогий и связей конкретного опуса с другими явлениями культуры разных эпох может приблизить к постижению общих принципов мышления художника и уяснить природу его стилевых истоков и перспективность открытий.

Но вначале несколько соображений обо всём цикле. В силу поистине вселенской тематики, объединившей национальные культуры, жанры и эпохи, «Картинки» оказались тем сочинением, от которого стилевые токи протянулись далеко вперёд и ещё дальше – назад. В этом «вперёд-назад» запечатлелось с особой яркостью лицо художника-гиганта, обнявшего тысячелетия. Предугадать по едва прорастающим зёрнам в пределах своей эпохи брезжащие тенденции будущего и связать их с нитями давно ушедших времён – эта ответственнейшая задача решена им с исключительной убедительностью.

В процессе работы над «Картинками с выставки» Мусоргский писал Стасову: «Моя физиономия в интермедах видна». Относительно такого признания любопытно обнаружить род-

ство вступительной «Прогулки» с песней «Благослови, мати, весну закликати», опубликованной за два года до завершения «Картинок» в сборнике А. Рубца. Учитывая, помимо этого, чуть ли не «дословное» (с сохранением тональности) воспроизведение темы роговых вариаций начала XIX века «Ярослав-город» в заключительных «Богатырских воротах (В стольном городе во Киеве)»³, а также подмеченный ещё В. Каратыгиным исток последующего «хорала» в знаменном распеве «Елицы во Христа крестятся», можно сделать общее заключение: цикл охвачен величественной аркой, сомкнувшей три ипостаси отечественной культуры – народную, славильно-богатырскую и молитвенную. В предфинальной «Избушке на курьих ножках (Баба-Яга)» к ним присовокуплен ещё и мир русской сказки.

Природа обрамляющих разделов наводит и на широко обобщающий вывод об исконно национальном духе всего цикла. Ни разноязычные названия большинства пьес, ни соответствующие им «сюжеты» не только не снижают, а, напротив, усиливают значение такого вывода. Внешне это поддерживается многократным включением «автоперсонажа» («Promenado»). Но ещё важнее, что музыкальное воссоздание сцен-картин из жизни разных народов и сфер культуры позволяет раскрыть глубинную идейную подоснову целого, соответствующую словам Достоевского о «всемирной отзывчивости» русской души. Сказывается это в способности автора создать то, что имеет или обретает со временем множество связей с самыми разными и, казалось бы, трудно уподобляемыми объектами. Иллюстрацией здесь способны служить разные номера. Выбор же пока именно «Старого замка» («Il vecchio Castello») в какой-то мере предопределён названием, которое могло подтолкнуть композитора к тем или иным стилевым воскрешениям.

Известно, что в двух зарисовках средневековых замков В. Гартмана, послуживших для Мусоргского прототипом, не было трубадура, который, как об этом говорит стасовская программа,

поёт свою печальную песню под стенами замка. Введение персонажа осуществлено, таким образом, самим композитором. В пьесе ненавязчиво, сдержанно и этически строго выражено чувство неизбывной любви, запечатлевающее состояние её героя. Она относится, соответственно, к той группе сочинений, которые объединены понятием «портрет-эмоция» (определение Л. Казанцевой, небезосновательно считающей, что через передачу эмоции органичнее всего осуществляется воссоздание личности [6, с. 19–24]).

Образ человека, вызывающего сочувствие и сострадание, является содержательным центром бóльшей части номеров Альбома. Глубоко гуманистический пафос определяет то сущностное, что концепционно связывает пьесы его начального триптиха («Gnomus», «Il vecchio Castello», «Tuilleries») между собой и с последующими разделами («Bydlo», «Samuel Goldenberg und Schmuyle», «Catakombae», «С мёртвыми на мёртвом языке», молитвенной темой из «Богатырских ворот»). Здесь, несомненно, сказывается свойственная времени, говоря словами В. Белинского о Ф. Достоевском, «лелеющая душу гуманность». Писатель и сам признавался: «...Изображаю все глубины души человеческой» (цит. по: [11, с. 68]). Да и Мусоргский через год после создания «Картинок» в письме к А. Голенищеву-Кутузову писал: «Какой обширный, богатый мир искусство, если целью взят человек» [10, с. 198]. Художественное воссоздание человека при сопричастном и сочувственном отношении к нему – это и есть макроидея, пронизывающая весь цикл. Пусть и не всегда к тому были психологические и сюжетные предпосылки в гартмановских зарисовках.

Портретный тип образа не означает его статичности и неразвиваемости. Глубоко затаённая эмоция постепенно выявляется всё с большей полнотой, а в кульминационном разделе прорывается наружу. Это подчёркнуто включением, скорее всего осознанным, характерного «тристановского лейт-оборота». Соотнесение с имеющей символическое значение «именной» гармонией не случайно и не метафорично, а вполне конкретно и осязаемо. Тем более что «мусоргские аккорды» (пример № 2) состоят из тех же звуков, что и «вагнеровские» (пример № 1), хотя имеют другую тональную настройку, иное расположение и «неполный» вид (в них отсутствует тон *си*).

Пример № 1 Р. Вагнер. «Тристан и Изольда»



Пример № 2 М. Мусоргский. «Старый замок»



Дополнительным фактором общности служит также исключительно специфическая деталь голосоведения, отражённая в примере № 3, – параллелизм сползающих на полтона вниз малых септим (одна из них в каждом обороте нотирована как увеличенная секста).

Пример № 3

а) Вагнер



б) Мусоргский



К слову: тристан-аккорд в полном (четырёхзвучном) виде и на своих же звуках появится в начальном, многократно повторённом обороте последующей пьесы «Тюильрийский сад». Это подметил ещё Э. Курт, уловивший встречные токи музыкально-стилевых процессов в европейской и русской музыке.

Заметим теперь, что в «Старом замке» воплощено не только глубоко личное чувство неразделённой любви, а и нечто объективное, вечное, связанное с оттенком архаики. Не покидает ощущение, что проникновенно и строго звучащая мелодия донесена из глубокой древности. И оно вполне реально, поскольку тема неразделённой любви – одна из самых распространённых, к примеру, в песенном искусстве средневековой и ренессансной Европы⁴.

Специфика образа пьесы во многом обусловлена стилизацией, проявившейся в привлечении неких старинных языковых и жанровых черт, создающих эффект пространственно-временной отдалённости. Здесь в первую очередь нужно отметить характерную имитацию черт сицилианы, которая ещё в XVIII веке иногда

привлекалась русскими композиторами (например, О. Козловским, Г. Тепловым) для обрисовки романтических образов старины, связанных с темой любовных страданий и разлуки (в этом плане показательны песни Г. Теплова из сборника «Между делом безделье»). Среди более поздних примеров – III часть симфонии П. Чайковского «Манфред», «Серенада» из балета И. Стравинского «Пульчинелла», тема Раймонды из одноимённого рыцарско-романтического балета А. Глазунова и эпизод из финала его же Скрипичного концерта. Но особо показательна глазуновская «Серенада трубадура», включённая в сюиту «Из средних веков». Её тематизм близок «Старому замку», а название подошло бы этой пьесе, пожалуй, даже больше, чем взятое у Гартмана определение (ведь в ней нет каких-либо звуковых примет замка). Черты «старинности» у Мусоргского (и почти они же у Глазунова) – это и бурдонизирующий бас, и ритм сицилианы, и начальная квинта (как бы настройка инструмента), и сформированная из её звуков восходящая кварта с ниспадающей затем уступами мелодией. Эти черты лежат на поверхности. Более же опосредованные связи с музыкальным искусством прошлых веков обнаруживаются в некоторых особенностях формообразования, воссоздающих трубадурано-мейстерзингеровские традиции оформления музыкального материала, в частности, сочетание сквозной формы, развиваемой по линии обновления, и целой системы повторов, противостоящих этому принципу.

Известно, что подобное сочетание (в сравнительно простом виде и в иных пропорциях) наблюдается в некоторых вариантах старинной *Var*-формы, в которых припев (*Abgesang*, 3-я часть) вначале строится на новом материале или на развитии двух предшествующих *Stollen*, а в конце приводит к той же концовке, что уже дважды служила концовкой в *Stollen*. В целом получается некое рифмующее завершение всех трёх разделов. Такая форма оказывается одновременно и сквозной, и репризной, с той существенной особенностью, что реприза является в ней не самостоятельным разделом, а органическим этапом доразвития и завершения очередного тематизма.

Более сложное соотношение принципов сквозного развития и повторности наблюдается, как отмечено, в композиции «Старого замка». Она состоит из шести строф, попарно группи-

руемых в три части, а также вступления и коды (вступление звучит три раза в начале первой, второй и пятой строф):

вст. А Б В	вст. А Г В	Г Д В	Г Д В	вст. А Е В	А Е В	кода
1-я строфа	2-я строфа	3-я строфа	4-я строфа	5-я строфа	6-я строфа	
Первая часть		Вторая часть		Третья часть		
28 т.		18 т.		41 т.		20 т.

В первой части экспонируется не просто основной тематизм, а и отмеченные принципы формообразования всей пьесы. Многообразно проявилась здесь, в частности, повторность. Это и тонический органнй пункт, и наличие двух вариантно соотносимых строф, и сохранение в обеих строфах начальной (А) и конечной (В) фраз песни при обновлении срединно-развивающих этапов (Б и Г). Отмеченные черты по-своему проявятся и в последующих частях, также состоящих из двух периодичностей (строф) и имеющих в качестве срединного этапа новые продолжения (Д и Е). Своеобразно, что во второй части обе её периодичности (строфы) открываются двукратно повторённым характерным аккордовым оборотом (т. 29–30; 38–39), перенесённым из кульминационной точки развивающего тематизма (Г) предшествующей части (т. 22–23). Этот оборот служит теперь не вершиной, а началом пути к предельно далёкой на данном этапе гармонии (II низкой к S). В такой «цепляемости» тематических звеньев проявляется взаимодействующий с повторностью принцип сквозного (продолженного) развития. Будучи заложен, опять же, в начальных разделах пьесы, этот принцип сказывается далее в поступательно безрепризной структуре каждой строфы, а также в образовании новых, всё более протяжённых и сложных срединных этапов их становления: Б, Г, Д, Е. Существенно, что все они – именно продолжения, не являющиеся тематически отчленёнными разделами. Таким образом, несмотря на обилие в сочинении повторов, сама мысль художника нигде не повторяется, но постоянно преобразуется.

Итак, форма «Замка» многокомпонентна, сложна и изобретательна. Но в ней нет изыска, каких-либо деталей, внесённых ради них самих. Все они функционально и драматургически оправданны, необходимы и точно подогнаны. Специфика же формы обосновывается спецификой содержания, в том числе трубадурано-мейстерзингеровскими аспектами

замысла. Представляется небесполезным уже предпринятое уподобление с *Bar*-формой – не с её структурой, а с принципами организации, сказывающимися в развивающем характере *Abgesang* и наличии повторяющейся «рифмующей концовки». В пьесе Мусоргского эта концовка, помимо шести строф, завершает три вступления и напоминает в коде. С некоторыми оговорками можно утверждать, что композиция «Замка» представляет собой уникальный образец двухступенчатой *Bar*-формы, в которой после двукратного изложения темы, подобного первой и второй столам, следуют два (повторенных внутри себя) раздела (вторая и третья части), каждый из которых выполняет функцию *Abgesang* (причём у Мусоргского есть пример – песня «Забытый» – и более обычного претворения *Bar*-формы).

Как видно, самой специфической чертой «Замка» является приведение всех его разделов к одной концовке, в чём сказываются, конечно, не только связи с формами Средневековья и раннего Возрождения. Этот известный, в общем-то, принцип Л. Мазелем определён «приведением к единству», а О. Соколовым – «сведением к тождеству» или «подобию». В соответствии с этим принципом «неизменные разделы должны непосредственно заключать каждое новое построение, как бы выливаться из него и, таким образом, служить постоянным итогом... Мысль, как бы пытаясь продвинуться в новом направлении, неизбежно сворачивает на один и тот же пред-указанный путь. Благодаря этому, с помощью сведения к тождеству можно иначе и глубже, чем в рондо, выразить сущность “*idée-fixe*”» [12, с. 163].

В истории музыки известны стили, для которых одинаковое окончание различных построений является если не нормой, то часто используемым приёмом. Одно из самых ярких свидетельств – творчество Шуберта. На характерные для него примеры, подобные песням «Флюгер» и «Блуждающий огонёк» из «Зимнего пути», «Благодарность ручью» из «Прекрасной мельничихи», обратила внимание И. Лаврентьева. Она объяснила их склонностью композитора к нетиповым структурам и, что особенно примечательно в контексте проводимых нами параллелей со «Старым замком», к сквозному развитию, рассекаемому на этапы тождественными окончаниями строф [9, с. 45–51]. Вообще строфичность формы может быть одной из пред-

посылок, ведущих к естественному рождению рифмующих концовок.

Весьма далёкой аналогией могут послужить здесь и образцы восточной музыки. У азербайджанских мугамистов и казахских кюйши принцип приведения к одной попевке каждой очередной волны нарастания энергии и восхождения канонизирован до такой степени, что вехи формы в создаваемых ими образцах получили даже специальные названия: повторяющаяся концовка мугамов – «аяг», генеральная кульминация – «хал»; периодически возвращающееся начальное построение кюев – «бас буын», высшая зона напряжения – «улкен сага». По контрасту с кульминационными этапами замыкающие построения располагаются внизу, что свидетельствует о семантизации ладового пространства и о характерной оппозиции устоя (низ) и неустоя (верх). К тому же в мугамах, а отчасти (рассредоточенно) и в кюях устой укрепляется путём его бурдонного удержания и периодической акцентуации. Конечно, в конкретно-жанровом аспекте мугам (маком) и кюй трудно сопоставимы, при том что оба они по-разному воплощают драматургию длящихся состояний. Что касается мугамного искусства, то оно, в отличие от преимущественно эпической жанровости кюя, по природе лирическое, соотносимое исследователями с суфизмом – средневековым религиозно-философским учением, направленным к поэтапному постижению так называемой «божественной истины», запечатлеваемой в том числе и в любовной лирике мусульманских поэтов-суфиев⁵.

Это покажется неправдоподобным, но почти всё сказанное, в частности, о мугамах можно по аналогии приспособить к анализу «Старого замка» с его рифмующимися концовками, поэтапным усилением от строфы к строфе эмоционально-образного напряжения, логикой медитативно-продлённого состояния, удержанием органного пункта и тональной опоры (с привлечением гармоний из строя S). Здесь сказывается модально-моноподический-унифонический тип музыкального мышления и, соответственно, формообразования, который, вероятно, и является тем общим корнем, что даёт возможность уподобить столь далёкие и реально не соприкасавшиеся явления. Нелепо, конечно, искать предпосылки предпринятой параллели в каких-либо реальных связях инородных культур.



Однако и отбросить аналогию совсем было бы неправильно. Мусоргский едва ли знал макама, но он мог апеллировать к указанным выше древним трубадурно-мейстерзингеровским традициям или почерпнуть сходные приёмы из архаических образцов русской народной и профессиональной музыки. А улавливанием сходств и общих звеньев в разных национальных культурах, эпохах и искусствах сегодня уже никого не удивишь. Потому-то и оказываются уместными многие, даже весьма далёкие и неожиданные уподобления.

Позволим себе в заключение ещё одну параллель – с новеллой японского писателя первой четверти прошлого века Акутагавы «Как верил Бисэй». В ней описывается ожидание молодым человеком Бисэем своей возлюбленной возле реки под мостом – вначале «при ярком заходящем солнце», затем «в наполнявшейся сумраком тишине» при «безжалостном приливе», который зальёт ему колени, затем живот, грудь... «А она всё не шла». «В полночь... вода и ветерок, тихонько перешёптываясь, бережно понесли тело Бисэя из-под моста в море. Но дух Бисэя устремился к сердцу неба». По полумистическому эпилогу, спустя века «этому духу... вновь была доверена человеческая жизнь. Это и есть дух, который живёт во мне... И днём и ночью я живу в мечтах... Совсем так, как Бисэй в сумерках под мостом ждал возлюбленную, которая никогда не придёт»⁶.

Уподобление «Старого замка» этой миниатюре исходит не только из общности их поэтического настроения, но также из сходства семантически сущностных формообразующих принципов, среди которых главный – приведение к единству. В новелле Акутагавы каждый из шести всё более напряжённых и всё более

сумеречных этапов ожидания подытоживается одной и той же фразой: «А она всё не шла». Этот печальный *cantus firmus* в сочетании с другими средствами создаёт примерно тот же художественный эффект, что и кадансовый рефрен⁷ «Старого замка».

Завершая рассуждения, задумаемся ещё раз в слова Мусоргского: «Моя физиономия... видна». Индивидуальность композитора проявляется каждый раз по-новому в его колоссальном умении, как он говорил, заключать жизненный тип в присущую ему одному форму. А с другой стороны, – в его всегда уместном привлечении неких вечных и всеобщих, а потому внеисторических или, что то же самое, всеисторических законов и принципов формообразования, имеющих глубочайшую психолого-содержательную подоснову.

Как слушать Мусоргского? Можно, конечно, всё, о чём вспоминалось выше – народная песня, роговые вариации, знаменный распев, Дюбюфле, Вагнер, Теллер, Чайковский, Стравинский, Глазунов, *Bar*-форма, трубадурно-мейстерзингеровские традиции, Шуберт, макама, кюи, суфизм, Акутагава – не принимать во внимание при восприятии музыки. Но, с другой стороны, не таится ли один из истоков всякого рода интертекстуальных, полистилистических, коллажных и прочих подобных побуждений композиторов последующих поколений в потрясающе результативных художественных опытах Мусоргского, осуществляемых, скорее всего, спонтанно-интуитивно. И не говорит ли это о редкостной широте его представлений о мире и об искусстве, о чём можно судить по письмам и воспоминаниям, но ещё в большей степени (хотя это и труднее) по его основному наследию – музыкальному творчеству.

PRIMECHANIYA

¹ Параллели различного типа получают всё более широкое распространение не только в отечественной, но и в зарубежной литературе (например: [14; 15; 16; 17; 18]).

² С этой целью отчасти согласуется стремление Анны Кристи на материале музыки Мусоргского постичь особенности его ассоциативного мышления.

³ Подробнее об этом см. в нашей книге о стиле Мусоргского: [13, с. 115–116, 262–263].

⁴ Немало показательных образцов такого рода помещено, в частности, в изданиях: [2; 8].

⁵ Используемые здесь сведения о мугамах, кюях, об общих и специфических принципах различных восточных музыкальных культур содержатся, в частности, в трудах Т. Джани-заде [3], Б. Аманова, А. Мухамбетовой [1], И. Еолян [4].

⁶ Перевод Наталии Фельдман: <http://lib.ru/INOFAANT/RUNOSKE/bisej.txt>.

⁷ Термин «кадансовый рефрен» был введён С. Заруховой применительно к кюям: «постоянный устойчивый ладоинтонационный элемент, к которому периодически возвращается всё развитие, чаще

всего появляется в кадансах <...> Это и даёт повод назвать данный элемент “кадансовым рефреном” [5, с. 79].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
2. Бедуш Е. А., Кюрегян Т. С. Ренессансные песни. Вопросы истории и теории: хрестоматия. М.: Композитор, 2007. 424 с.
3. Джани-заде Т. М. Мугам – импровизация на лад // Современные методы исследования в музыковедении: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1977. Вып. 31. С. 56–82.
4. Еолян И. Р. Традиционная музыка арабского Востока. М.: Музыка, 1990. 238 с.
5. Зарухова С. М. Форма и лад в казахской домбровой музыке // Музыказнание. Алма-Ата, 1967. Вып. 3. С. 114–122.
6. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. М.: Консерватория, 1995. 124 с.
7. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 552 с.
8. Кюрегян Т. С., Столярова Ю. В. Песни средневековой Европы: исследование. М.: Композитор, 2007. 208 с.
9. Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 33–70.
10. Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. М.: Музыка, 1971. 400 с.
11. Некрасова Г. А. Об одном творческом принципе Мусоргского // Советская музыка. 1988. № 3. С. 67–72.
12. Соколов О. В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 153–176.
13. Трёмбовельский Е. Б. Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад. М.: Композитор, 2010. 436 с.
14. Cristea A. Pianistic Mastery of Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: Developing Associative Thinking through Analysis of Musical Texture. Miami: University. Open Access Dissertation, 2016. 146 p.
15. Gon F., Rumph St. Mozart and Enlightenment Semiotics // Ad Parnassum. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 182–184.
16. Lerdahl F. Cognitive Constraints on Compositional Systems // Contemporary Music Review. 1992. Vol. 6, Part 2, pp. 97–121.
17. Schippers H. Facing the Music. New York: Oxford University Press, 2010. 240 p.
18. Wiley R. Tchaikovsky. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.

Об авторе:

Трёмбовельский Евгений Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, Воронежский государственный институт искусств (394036, г. Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0002-3194-6398**, tremb-mus@mail.ru

REFERENCES

1. Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the Twentieth Century]. Almaty: Dyke Press. 2002. 544 p.
2. Bedush E. A., Kyuregyan T. S. *Renessansnye pesni. Voprosy istorii i teorii: khrestomatiya* [Renaissance Songs. Questions of History and Theory: A Chrestomathy]. Moscow: Kompozitor, 2007. 424 p.
3. Dzhani-zade T. M. Mugam – improvizatsiya na lad [Mugham – Improvisation in the Mode]. *Sovremennye metody issledovaniya v muzykovedenii: sb. tr. GMPI im. Gnesinykh* [Contemporary Methods of Research in Musicology: Proceedings of the Gnesin State Musical Pedagogical Institute]. Issue 31. Moscow, 1977, pp. 56–82.



4. Eolyan I. R. *Traditsionnaya muzyka arabskogo Vostoka* [Traditional Music of the Arab East]. Moscow: Muzyka, 1990. 238 p.
5. Zarukhova S. M. Forma i lad v kazakhskoy dombrovoy muzyke [Form and Mode in Kazakh Dombra Music]. *Muzykoznanie* [Musicology]. Issue 3. Alma-Ata, 1967, pp. 114–122.
6. Kazantseva L. P. *Muzykal'nyy portret* [The Musical Portrait]. Moscow: Konservatoriya, 1995. 124 p.
7. Kurth E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera* [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"]. Moscow: Muzyka, 1975. 552 p.
8. Kyuregyan T. S., Stolyarova Yu. V. *Pesni srednevekovoy Evropy: issledovanie* [Songs of Medieval Europe: a Study]. Moscow: Kompozitor, 2007. 208 p.
9. Lavrentyeva I. V. Variantnost' i variantnaya forma v pesennykh tsiklakh Shuberta [Variability and Variant Form in Schubert's Song Cycles]. *Ot Lyulli do nashikh dney* [From Lully to the Present Days]. Moscow, 1967, pp. 33–70.
10. M. P. *Musorgskiy Literaturnoe nasledie. Pis'ma. Biograficheskie materialy i dokumenty* [M. P. Mussorgsky. Literary Heritage. Letters. Biographical Materials and Documents]. Moscow: Muzyka, 1971. 400 p.
11. Nekrasova G. A. Ob odnom tvorcheskom printsipe Musorgskogo [Concerning one Creative Principle of Mussorgsky]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1988. No. 3, pp. 67–72.
12. Sokolov O. V. O printsipakh strukturnogo myshleniya v muzyke [About the Principles of Structural Thinking in Music]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Issues of Structural Thinking]. Moscow, 1974, pp. 153–176.
13. Trembovel'skiy E. B. Stil' Musorgskogo: lad, garmoniya, sklad [Mussorgsky's Style: Mode, Harmony, Texture]. Moscow: Kompozitor, 2010. 436 p.
14. Cristea A. *Pianistic Mastery of Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: Developing Associative Thinking through Analysis of Musical Texture*. Miami: University. Open Access Dissertation, 2016. 146 p.
15. Gon F., Rumph St. Mozart and Enlightenment Semiotics. *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 182–184.
16. Lerdahl F. Cognitive Constraints on Compositional Systems. *Contemporary Music Review*. 1992, Vol. 6, Part 2, pp. 97–121.
17. Schippers H. *Facing the Music*. New York: Oxford University Press, 2010. 240 p.
18. Wiley R. *Tchaikovsky*. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.

About the author:

Evgeny B. Trembovelsky, Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Department of Music Theory, Voronezh State Institute of Arts (394036, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0002-3194-6398**, tremb-mus@mail.ru



А. А. ЕРМАКОВ*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0003-4536-8696, theoreticural@mail.ru***О трактовке понятия «детская музыка»
в российском музыкознании**

В статье рассматриваются вопросы терминологии детской музыки. Анализируются и сравниваются трактовки данного понятия, предложенные в работах учёных XX – начала XXI веков. В исторической перспективе наблюдаются определённые изменения в подходах к осмыслению понятия «детская музыка». Для авторов второй половины XX века важнейшими в атрибутировании музыкальных произведений являются два критерия: соответствие исполнительским возможностям ребёнка и учёт особенностей его восприятия. Современное представление о феномене детской музыки охватывает широкий круг явлений: от проявления обобщённой семантики детскости, некоего ностальгического образа в душе взрослых до включения ребёнка в общую систему «композитор (музыка, сочинённая детьми) – исполнитель – слушатель». Специфическими для изучаемой проблематики являются вопросы применения соответствующей терминологии в отдельных жанровых разновидностях данной области (например, в условиях детского музыкального театра). Здесь чаще всего наблюдается тенденция заимствования ряда терминов исходного жанрового «прототипа» (что отчётливо можно проследить на примере музыкально-сценических сочинений). Поле взаимодействий в сфере детской музыки весьма широко, что, в свою очередь, может стать основой для научных перспектив в этой области.

Ключевые слова: детская музыка, музыка для детей, детская музыка в научных работах российских музыковедов, терминология детской музыки, музыка для детского исполнения и восприятия, типы детской музыки, жанры детской музыки.

ALEXANDER A. ERMAKOV*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0003-4536-8696, theoreticural@mail.ru***On the Interpretation of the Concept
of “Children’s Music” in Russian Musicology**

The article analyzes and compares various interpretations of the concept of “children’s music,” proposed by Russian scholars of the 20th and early 21st century. Certain changes in the approaches towards understanding the concept of “children’s music” are observed in the historical perspective. For composers of the second half of the 20th century the most important attributes of musical compositions are the following two criteria: the correspondence to the performance possibilities of children and the consideration of the peculiarities of their perception. The contemporary viewpoint of the phenomenon of children’s music spans a wide circle of phenomena – from the expression of the general semantics of “childlike features,” a certain nostalgic image in the soul of adults, to the inclusion of a child into the overall system: composer (music written by children) – performer – listener. The questions peculiar for the studied problem range are those of application of the corresponding terminology in the separate varieties of genre in the given field (for example, in the conditions of children’s musical theater). Here most often there is a tendency of adoption of a set of terms of the initial genre “prototype,” which may be distinctly observed on the example of musical compositions for the stage. The field of interactions between different genres in the sphere of children’s music is immensely wide, which in its turn may serve as a basis for prospects for a great amount of scholarly research in this domain.

Keywords: children’s music, music for children, children’s music in scholarly works of Russian musicologists, terminology for children’s music, music for performance and perception by children, types of children’s music, genres of children’s music.

Одним из перспективных направлений музыкальной науки является изучение проблематики детской музыки. Об этом свидетельствует, в частности, отчётливо выраженная в последние годы тенденция к увеличению количества монографий, статей, методических работ, посвящённых данной теме¹. Расширяется круг вопросов, затрагиваемых учёными. Детская музыка как объект исследования всё чаще рассматривается в контексте современных научных подходов (с позиции теории музыкальной поэтики, семантики и т. д.).

В этой связи актуальными представляются вопросы терминологии, в частности те, что отражают специфику применения и трактовки самого понятия *детская музыка* в музыковедческой литературе. Раскрытию основных аспектов данной проблематики посвящена настоящая статья.

Изучением указанного феномена отечественное музыковедение начало заниматься сравнительно не так давно – в середине прошлого века. При этом как объект исследования собственно музыка для детей появилась также относительно недавно – приблизительно веком ранее. Сказанное вовсе не исключает того, что, с одной стороны, практика бытования детской музыки имеет глубокие исторические корни, восходя к образцам древнегреческих детских песен [1]. С другой стороны, в области профессионального композиторского творчества по крайней мере с начала XVIII века известны произведения педагогической направленности для овладения начальными музыкальными навыками².

В качестве приоритетных по времени создания образцов специфически детской ветви музыки могут рассматриваться такие опусы середины XIX века, как «Альбом для юношества» Р. Шумана (1848) и – своеобразный творческий отклик на него – «Детский альбом» П. Чайковского (1878). В обоих случаях, наряду с ярко выраженным дидактическим моментом (позиционно приспособленная для маленьких рук фактура, простые жанровые модели, элементарное, вполне объяснимое для логики ребёнка формобразование), можно отметить и характерный выбор авторами образного ряда, отвечающего специфике детского восприятия («Дед Мороз», «Весёлый крестьянин...», «Первая утрата», «Игра в лошадки», «Марш деревянных солдатиков», «Баба-Яга»).

Появление музыкальных опусов, специально предназначенных для детей, становится поводом для постановки вопроса: *что следует понимать под термином «детская музыка»?*

«Общее требование к научному термину состоит, как известно, в том, что он должен отличаться

большой строгостью значения и прочностью связи как с явлением, так и с понятием» [10, с. 6]. Вместе с тем вследствие широты и сложности самого явления детской музыки границы в трактовке терминологической базы довольно подвижны. Обратимся к специализированным справочным изданиям – «Музыкальной энциклопедии» [1] и «Музыкально-энциклопедическому словарю» [19]. Определения, приведённые в соответствующих статьях «Детская музыка», носят обобщающий характер. Так, по определению Ю. Алиева, «Д[етская] м[узыка] – музыка, предназначенная для слушания или исполнения детьми» [1]; согласно Ю. Семёнову, «Д[етская] м[узыка] – музыка, предназначенная для исполнения детьми и подростками или исполняемая взрослыми для детей» [19]. В обоих случаях авторы, выявляя специфику данной области творчества и исполнительства, акцентируют факт «предназначенности» сочинений указанной направленности. При этом не конкретизируется, кем или чем подобного свойства музыка предназначена (композитором, установившейся музыкальной практикой или даже конкретным лицом, например, педагогом по специальности при выборе для продвинутого ученика сложного, вполне «взрослого» сочинения).

В каждой из приведённых формулировок очевидна попытка музыковедов определить для термина некий единый общий критерий, «знаменатель». Таковым в первом случае является непосредственно сам «адресат» (ребёнок), который в процессе коммуникации может выступать в разных статусах (исполнитель либо слушатель)³, а во втором – связующим элементом становится собственно фактор исполнения музыки. Здесь круг участников коммуникации включает, наряду с представителями подрастающего поколения, также и взрослых артистов. Однако именно в трактовке Ю. Семёновым данного термина «в тени» остаётся момент, связанный с восприятием сочинений подобного рода (ребёнок в статусе «слушателя»). Можно предположить, что к категории детской музыки формально относятся, например, и хоровые эпизоды с участием детей из классических многоактных опер («Кармен» Ж. Бизе, «Пиковая дама» П. Чайковского). Впрочем, далее, в основном тексте статьи, автор особо оговаривает подобные моменты, подчёркивая важность учёта детского восприятия.

Таким образом, приведённые в указанных энциклопедических источниках термины в обобщённой форме обозначают наиболее распространённые грани исследуемого явления, не всегда настаивая на «строгости значения», что, в свою

очередь, проявляется в дополнениях и исключениях уже по ходу текста статей.

Одним из первых отечественных музыковедов, специально обратившихся к изучению сферы детской музыки, стал Б. Асафьев. Уже самим названием статьи – «Русская музыка о детях и для детей» [2] – был задан определённый принцип её классификации. Проводя дистанцию «ребёнок – взрослый», учёный, с одной стороны, дифференцирует «музыку о детях» и музыку «для детей». С другой стороны, первостепенное значение для автора приобретает именно момент восприятия подобного рода произведений: практически все исследуемые им художественные образцы предназначены для взрослых исполнителей и для детей-слушателей.

Суммируя представления о феномене детской музыки в отмеченных выше работах, следует подчеркнуть, что важнейшими здесь становятся два критерия: соответствие *исполнительским* возможностям ребёнка и учёт особенностей его *восприятия*. Подобная установка и сегодня играет заметную роль в трактовке исходного понятия.

В то же время в современном музыковедении отчётливо прослеживается тенденция комплексного рассмотрения указанной проблематики с привлечением междисциплинарных подходов. Это в значительной мере расширяет и обогащает традиционный ракурс в исследовании данной области музыкального искусства. Так, *детство* как целостный феномен становится одной из центральных категорий в концепции И. Немировской. Осмыслению специфики его воплощения в музыке посвящена, в частности, докторская диссертация музыковеда [16]. Различные аспекты изучения этой проблематики выявляют и новые грани в содержании понятия «детская музыка». Примечательно, что Немировская в своём исследовании обращается к произведениям как «о детях», так и «для детей». А в самой асафьевской дифференциации учёный справедливо отмечает некоторые не до конца прояснённые моменты, и прежде всего – сложность в выявлении принципов, по которым соотносятся данные категории [там же]. Впрочем, Асафьев не стремится к типологии, его работа посвящена скорее анализу и сопоставлению нескольких популярных опусов XIX века, на примере которых автор проводит идею необходимости учёта композитором на первоначальном творческом этапе особенностей восприятия музыки потенциальным адресатом (ребёнком).

Новые возможности в изучении содержательных аспектов музыки для детей могут быть обнаружены с помощью семиотического подхода,

расширяющего традиционную методологию аналитического музыковедения. Грамотное прочтение, своего рода семантическая «расшифровка» музыкального текста способствует более углублённому и тонкому пониманию ребёнком основных сторон художественного целого, активизирует творческий потенциал в направлении поиска новых исполнительских решений. Смысловая организация текста детских произведений фортепианного репертуара подробно исследована в работах Д. Баязитовой и Р. Байкиевой [3; 4; 5; 6]. «Семантический анализ позволяет вывести процесс выявления содержания музыкального произведения из чувственно-интуитивного на уровень адекватного постижения авторской художественной идеи», – подчёркивает Р. Байкиева [4, с. 204]. В контексте основополагающего понятия интонационной лексики (мигрирующие интонационные формулы, термин Л. Шаймухаметовой) Д. Баязитова в сфере детской музыки выявляет специфику образующих такую лексику семантических фигур (интонационных формул, обладающих закреплённым значением), клише и знаков-образов. Важно отметить, что подобные фигуры, обнаруживаемые в текстах детских опусов (например, шага, бега, прыжка, качания, скольжения, скачки), конкретизируя содержание произведения, «...могут воплощать характер, возраст, пол человека, характер в ситуации (знак героя или персонажа), олицетворять образы птиц и животных в их фольклорных, сказочных и других детских представлениях» [5, с. 9].

Семиотический подход предполагает изучение ряда явлений в сфере детской музыки также и в контексте основных категорий музыкальной поэтики (герой, персонаж, сюжет, образ, автор и т. п.). Так, выявлению признаков героя как определённой смысловой структуры музыкального текста (а не метафорического образа) и способов их введения в текст пьес детского фортепианного репертуара посвящена кандидатская диссертация Р. Байкиевой [3]. Каждая из трёх категорий героя (персонифицированный, неперсонифицированный, рассказчик) «присутствует в тексте как речевой субъект (он наделяется собственной интонационной лексикой различной этимологии), чьё высказывание даётся в виде прямой речи, диалога (полилога), монолога» [3, с. 14].

Наряду с исследованиями, в которых реализованы современные подходы к изучению детской музыки, важное значение имеют научные работы иного плана, посвящённые проблематике классификации. Одна из подробных систематизаций детской музыки проведена музыковедом А. Лесовиченко [11; 12]. В статье «Детская музыка: принципы

типологии» им специально оговаривается возможность рассмотрения данного явления с различных позиций (сюжетно-тематической, возрастной, жанровой). Однако, по мнению автора, «все эти вопросы удобно рассматривать в сочетании с *функциональной типологией* [курсив мой. – А. Е.]» [11, с. 385]. В основе предложенной классификации лежат девять функциональных «типов детской музыки», которые, как считает А. Лесовиченко, являются здесь более важными факторами развития, нежели жанры «взрослой» музыки. В этой концепции находят продолжение, с одной стороны, идеи Асафьева (музыка «о детях» и музыка «для детей»), а с другой – положения упомянутых выше «энциклопедических» статей. Однако здесь значительно расширены границы понимания явления детской музыки, запечатлены различные формы его существования в социуме. Подобная многоаспектность в трактовке понятия явилась причиной того, что в основу типологии положены не один, а сразу несколько критериев, что, как представляется, приводит к излишней детализации. В результате одно и то же музыкальное произведение может быть отнесено одновременно к разным типам.

Таким образом, из анализа приведённых музыковедческих источников становится очевидным, что общее понятие «детская музыка» весьма многогранно. В его основе лежит, прежде всего, комплекс представлений о специфической области музыкального творчества, в центре которой так или иначе находится ребёнок в различных «ипостасях»: от проявления обобщённой семантики детскости, претворения феномена детства [7; 15], некоего ностальгического образа в душе взрослых [11] до включения ребёнка в общую систему «композитор (музыка, сочинённая детьми) – исполнитель – слушатель» [1; 19; 11]⁴. В результате объём понятия значительно расширяется, его границы становятся весьма подвижными.

Традиционно в числе неотъемлемых свойств сочинений, принадлежащих сфере детской музыки (прежде всего, музыки для юных исполнителей и слушателей), выделяется особый характер музыкального материала, тенденция к его некой «упрощённости», «конкретике» как в образно-содержательном плане, так и на уровне музыкально-языковых средств. В частности, Е. Толстая определяет следующие типологические черты произведений для детей: «несложный язык, звукоорганизация на основе мажоро-минорной системы, небольшие масштабы... доступность исполнения, мелодическая рельефность и жанровая определённость»

[20, с. 17]. Немировская, выявляя музыкально-лексическую специфику детской образности в сочинениях П. И. Чайковского (о детях и для детей), указывает на тенденцию к некоему «упрощению» музыкального текста (однозначность жанровой системы, простота и ясность композиции, небольшие мелодии, простота ритмических фигур и т. д.), что, однако, не должно служить оценочным моментом для сравнения со «взрослыми» сочинениями. «Музыка Чайковского о детях отмечена особой тонкостью, обаянием, своеобразную хрупкую красоту придаёт ей удивительное сочетание *простоты и изысканности*, каждый раз проявляющееся по-разному», – подчёркивает исследователь [15, с. 173].

Безусловно, наиболее общие представления о детской музыке, её специфике возникают на основе объективных предпосылок, прежде всего, исходя из психологических особенностей восприятия представителей подрастающего поколения. Эта сфера открыта и для разного рода творческих экспериментов, интересных идей. Не случайно Н. Копчевский указывал на огромное значение для слухового воспитания и творческого развития ребёнка введения в его исполнительский репертуар широкого круга произведений, в том числе и образцов детской музыки на современном музыкальном материале [9]. «В детской музыке, где всё очень конкретно, ясно ощущается точная обусловленность языка и структуры образным заданием. И в таких случаях даже очень непривычные приёмы воспринимаются естественно... Отметим моменты необычные в ладовом отношении (часто – остро диссонантные по звучанию), значительную усложнённость метроритмической основы, расширение красочных возможностей фортепиано» [9, с. 111–112]. В таком ключе возможны разные варианты художественных решений. Для детского восприятия большую роль играет сам характер звучания, фоническая сторона (фонический тип слышания, по Е. Назайкинскому), «материально-ощутимая предметность музыки, непосредственное ощущение звуков» [14, с. 72]. Поэтому необычно звучащие вертикали, диссонантные звучности – это средства, которые могут быть направлены на постоянное «удержание» внимания ребёнка, способствовать активизации его слуховых представлений.

Рассмотрение заявленной в настоящей статье проблематики представляется крайне важным для развития как системы детской музыки в целом, так и отдельных её жанровых разновидностей. В научном обиходе при обращении к жанрам, относящимся к изучаемой области детской музыки, наблюдается

тенденция заимствования основной терминологии исходного жанрового «прототипа» (что отчётливо можно проследить на примере музыкально-сценических сочинений). В то же время в музыке, адресованной детям, более специфическим становится характер применения терминов и понятий. Например, дифференциация музыкального театра на любительскую и профессиональную «ветви» именно

здесь имеет приоритетное значение. Между тем, в теории и практике бытования «основной» разновидности, ориентированной на «взрослого» исполнителя и зрителя, отмеченное деление не является принципиальным. Поле подобных взаимодействий в сфере детской музыки весьма широко, что, в свою очередь, весьма перспективно для дальнейших научных изысканий в этой области.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, база данных научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU только за неполные полтора года (2016 и начало 2017 года) пополнилась более чем десятью работами подобной направленности. В то же время в научных изданиях, включённых в ведущие зарубежные базы данных Scopus и Web of Science, проблематика собственно детской музыки представлена в меньшей степени. В основном такие исследования проводятся по смежным с музыкой областям (детская литература, педагогика и др.) [21; 22; 23; 24].

² Например, пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Баха», которые распространены в современном школьном репертуаре, вовсе не содержат чего-то специфически детского. Речь идёт лишь о простоте фактуры, миниатюрности форм и скромности масштабов в ряде сочинений инструктивного характера. «Создаётся впечатление, что тетрадь эта как бы “ходила” по дому Баха из рук в руки. Видимо, не только любой из членов семьи мог оставить в ней свою

запись, но и каждый мог пользоваться ею, играть по ней. Дети, что помладше, могли найти в ней пьесы несложные и небольшие; те, которые повзрослели и приобрели изрядное мастерство, могли приступить к сюитам и партитам», – подчёркивают А. Милка и Т. Шабалина [13, с. 16].

³ Сходная трактовка термина предложена в Российской педагогической энциклопедии: «произведения народного и профессионального творчества, специально предназначенные для детского восприятия или исполнения» [18]. Правда, в этом случае автор использует термин «музыка для детей».

⁴ Изучая возможные грани проявления феномена «детской музыки», необходимо сказать ещё об одной сфере, подробно исследованной в книге Т. И. Калужниковой «Акустический текст ребёнка» [8]. Речь идёт о детской спонтанной музовой деятельности (термин норвежского ученого Ю. Р. Бьёркволла, обозначающий целостный комплекс: «звучание-движение-игра»), её звуковой «составляющей».

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ю. Б. Детская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1974. Т. 2. Стб. 204–208.
2. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избр. труды. Т. 4: Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. М., 1955. С. 97–109.
3. Байкиева Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2010. 280 с.
4. Байкиева Р. М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 203–209.
5. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2008. 308 с.
6. Баязитова Д. И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 210–213.
7. Изуграфова Н. В. Детская опера в контексте современной музыкальной культуры. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2008_9/tekstu/Izygrafova.htm (Дата обращения 20.03.2017).
8. Калужникова Т. И. Акустический текст ребёнка (по материалам, записанным от современных российских детей) / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2004. 904 с.
9. Копчевский Н. А. Новые тенденции в детской музыке // Советская музыка. 1973. № 6. С. 106–112.



10. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская консерватория, 2007. 173 с.
11. Лесовиченко А. М. Детская музыка: принципы типологии // Теоретические концепции XX века. Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: мат. Всерос. науч. конф. Новосибирск, 2000. С. 374–385.
12. Лесовиченко А. М. Детская музыка как феномен музыкальной культуры и её освоение в условиях педагогического вуза и колледжа // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2013. № 3. С. 100–105.
13. Милка А. П., Шабалина Т. В. Занимательная Бахиана. Вып. 1: Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях. 2-е изд. перераб. и доп. СПб.: Композитор, 2001. 208 с.
14. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
15. Немировская И. А. Детское начало в девичьих и женских образах произведений П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 172–177.
16. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков: дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2013. 229 с.
17. Подчередниченко Н. А. Функции детской музыки в культуре детства // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 9 (137). С. 161–166.
18. Ройтерштейн М. И. Музыка для детей // Российская педагогическая энциклопедия: в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 602–604.
19. Семёнов Ю. Е. Детская музыка // Музыка: большой энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 1998. С. 169.
20. Толстая Е. А. Детская фортепианная музыка Дмитрия Толстого: особенности стиля и семантики: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 23 с.
21. Klein P. D. Sergei Prokofiev's Children's Pieces, Op. 65: a comprehensive approach to learning about a composer and his works: biography, style, form and analysis // Springerplus. 2014. Vol. 3, Article number 23, pp. 3–23.
22. Rosario Neira-Piñeiro M. Children as Implied Readers in Poetry Picturebooks: The Adaptation of Adult Poetry for Young Readers // International Research in Children's Literature. 2016. Vol. 9, Issue 1, pp. 1–19.
23. Timberlake A. Ch. Brecht for Children. Shaping the Ideal GDR Citizen Through Opera Education // Representations. 2015. Vol. 132, No. 1, pp. 30–60.
24. Wong S. S. H., Lim S. W. H. Mental imagery boosts music compositional creativity // PLOS ONE. Vol. 12, Issue 3, Article number e0174009, Mar 15. 2017. DOI: 10.1371/journal.pone.0174009.

Об авторе:

Ермаков Александр Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4536-8696**, theoreticural@mail.ru



REFERENCES



1. Aliev Yu. B. Detskaya muzyka [Children's Music]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical Encyclopedia in 6 Volumes]. Vol. 2. Moscow, 1974, col. 204–208.
2. Asaf'ev B. V. Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian Music about Children and for Children]. Asaf'ev B. V. *Izbr. trudy. T. 4: Izbrannye raboty o russkoy muzykal'noy kul'ture i zarubezhnoy muzyke* [Selected Works. Selected Articles about Russian Musical Culture and Music Outside of Russia]. Moscow, 1955, pp. 97–109.
3. Baykueva R. M. *Geroy kak kategoriya muzykal'noy poetiki v p'esakh detskogo fortepiannogo repertuara: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Protagonist as a Category of Musical Poetics in Piano Pieces from the Children's Repertoire: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2010. 280 p.
4. Baykueva R. M. Smyslovye struktury muzykal'nogo teksta v p'esakh detskogo fortepiannogo repertuara [Semantic Structures of the Musical Text in Piano Pieces of the Children's Repertoire]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2008. No. 1 (2), pp. 203–209.
5. Bayazitova D. I. *Intonatsionnaya leksika v sodержanii proizvedeniy detskogo fortepiannogo repertuara* [Intonational Vocabulary in the Content of the Children's Piano Repertoire. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 2008. 308 p.
6. Bayazitova D. I. *O semanticheskoy svyazi zagolovka i smyslovykh struktur muzykal'nogo teksta (na primerakh p'es detskogo fortepiannogo repertuara)* [On the Semantic Link Between the Title and the Semantic Structures within

the Musical Text (on the Basis of Pieces from the Children's Piano Repertoire]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2008. No. 1 (2), pp. 210–213.

7. Izugrafova N. V. *Detskaya opera v kontekste sovremennoy muzykal'noy kul'tury* [The Children's Opera in the Context of Contemporary Musical Culture]. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2008_9/tekstu/Izygrafova.htm (20.03.2017).

8. Kaluzhnikova T. I. *Akusticheskiy tekst rebenka (po materialam, zapisannym ot sovremennykh rossiyskikh detey)* [The Acoustic Text of the Child (Based on Materials Notated from Contemporary Russian Children)]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Ekaterinburg, 2004. 904 p.

9. Kopchevskiy N. A. *Novye tendentsii v detskoymu muzyke* [New Trends in Children's Music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1973. No. 6, pp. 106–112.

10. Korobova A. G. *Teoriya zhanrov v muzykal'noy nauke: istoriya i sovremennost'* [The Theory of Genres in Music Science: History and Contemporaneity]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2007. 173 p.

11. Lesovichenko A. M. *Detskaya muzyka; printsipy tipologii* [Children's Music; The Principles of Typology]. *Teoreticheskie kontseptsii XX veka. Itogi i perspektivy otechestvennoy muzykal'noy nauki: mat. Vseros. nauch. konf.* [The Theoretical Concepts of the 20th Century. Results and Prospects of Russian Musical Scholarship: Materials of the Russian Scholarly Conference]. Novosibirsk, 2000, pp. 374–385.

12. Lesovichenko A. M. *Detskaya muzyka kak fenomen muzykal'noy kul'tury i ee osvoenie v usloviyakh pedagogicheskogo vuza i kolledzha* [Children's Music as a Phenomenon of Musical Culture and Its Study in Pedagogical Institutions of Higher Education and High Schools]. *Vestnik kafedry YuNESKO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie"* [Bulletin of the UNESCO "The Art of Music and Education"]. 2013. No. 3, pp. 100–105.

13. Milka A. P., Shabalina T. V. *Zanimatel'naya Bakhiana. Vyp. 1: Ob Ioganne Sebast'yane, Anne Magdalene i nekotorykh zanyatnykh nedorazumeniyakh* [The Inspiring Bachiana. Issue 1: About Johann Sebastian, Anna Magdalena and Certain Amusing Misunderstandings]. Second Edition. St. Petersburg: Kompozitor, 2001. 208 p.

14. Nazaykinskiy E. V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.

15. Nemirovskaya I. A. *Detskoe nachalo v devich'ikh i zhenskikh obrazakh proizvedeniy P. I. Chaykovskogo* [References to Childhood in the Images of Girls and Women in the Music of Piotr Tchaikovsky]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2010. Vol. 1 (6), pp. 172–177.

16. Nemirovskaya I. A. *Fenomen detstva v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – pervoy poloviny XX vekov: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Childhood in the Works of Russian Composers of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Centuries: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Magnitogorsk, 2013. 229 p.

17. Podcherednichenko N. A. *Funktsii detskoymu muzyki v kul'ture detstva* [The Functions of Children's Music in the Culture of Childhood]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University]. 2013. No. 9, pp. 161–166.

18. Roytershteyn M. I. *Muzyka dlya detey* [Music for Children]. *Rossiyskaya pedagogicheskaya entsiklopediya v dvukh tomakh* [Russian Pedagogical Encyclopedia in 2 Volumes]. Vol. 1. Moscow, 1993, pp. 602–604.

19. Semenov Yu. E. *Detskaya muzyka* [Children's Music]. *Muzyka: bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [Large Russian Encyclopedia]. Second Edition. Moscow, 1998, p. 169.

20. Tolstaya E. A. *Detskaya fortepiannaya muzyka Dmitriya Tolstogo: osobennosti stilya i semantiki: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Children's Piano Music by Dmitry Tolstoy: Specificity of Style and Semantics: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2013. 23 p.

21. Klein P. D. *Sergei Prokofiev's Children's Pieces, Op. 65: a Comprehensive Approach to Learning about a Composer and his Works: Biography, Style, Form and Analysis*. *Springerplus*. 2014. Vol. 3, Article number 23, pp. 3–23.

22. Rosario Neira-Piñeiro M. *Children as Implied Readers in Poetry Picturebooks: The Adaptation of Adult Poetry for Young Readers*. *International Research in Children's Literature*. 2016. Vol. 9, Issue 1, pp. 1–19.

23. Timberlake A. Ch. *Brecht for Children. Shaping the Ideal GDR Citizen Through Opera Education*. *Representations*. 2015. Vol. 132, No. 1, pp. 30–60.

24. Wong S. S. H., Lim S. W. H. *Mental Imagery Boosts Music Compositional Creativity*. *PLOS ONE*. Vol. 12, Issue 3, Article number e0174009, Mar 15. 2017. DOI: 10.1371/journal.pone.0174009.

About the author:

Alexander A. Ermakov, Ph.D. (Arts), Associate Professor of the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-4536-8696**, theoreticural@mail.ru



Л. Р. СТРОЙ, Е. С. ЦАРЁВА*

Красноярский государственный институт искусств, г. Красноярск, Россия

ORCID: 0000-0002-9086-4579, listroy@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3161-8431, evatcareva@gmail.com

Роль П. И. Иванова-Радкевича в формировании культурного пространства Красноярска конца XIX – начала XX века

В статье изучается роль выпускника Петербургской певческой капеллы Павла Иосифовича Иванова-Радкевича в создании уникального облика музыкально-художественной жизни Красноярска конца XIX – начала XX века. Понимая универсалии и специфику развития культурных процессов Сибири, Иванов-Радкевич катализировал их развёртывание, во многом предопределяя последующую эволюцию художественного пространства Красноярска. Его богатая деятельность проникала практически во все базисные элементы музыкальной жизни Красноярска, формируя и выстраивая их в целостную модель регионального академического искусства. Благодаря его подвижническому труду мощную подпитку получила профессиональная музыкальная сфера Красноярска. Главное его детище – Народная консерватория, которая успешно функционирует и поныне, – явилось ключевым моментом перевеса сил в пользу профессионализации и её дальнейшего доминирования в системе локальных академических традиций. Рагуя за развитие изобразительного искусства, Радкевич охотно общался с представителями художественного цеха города и активно поддерживал желание сына Михаила стать живописцем. Личность этого специалиста, сформированная и рождённая в эпоху Серебряного века в метрополии России, её масштаб и культурный кругозор связывали центр и периферию, столицу и провинцию. Координировалось живое общение ведущих художественных сил Красноярска (музыкантов и живописцев), синтезируя различные направления и традиции академического искусства. Обеспечивалось полноправное включение сибирского города в общие процессы строительства системы отечественной культуры.

Ключевые слова: музыкальная культура России, музыкальная культура Сибири, музыкальная академическая культура, художественная жизнь Красноярска, Народная консерватория, рисовальная школа, П. И. Иванов-Радкевич.

LILIA R. STROY, EVGENIA S. TSARYOVA

Krasnoyarsk State Institute of Arts, Krasnoyarsk, Russia

ORCID: 0000-0002-9086-4579, listroy@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3161-8431, evatcareva@gmail.com

The Role of Pavel Ivanov-Radkevich in Forming the Cultural Space of Krasnoyarsk in the Late 19th and Early 20th Centuries

The article researches the role of the graduate of the St. Petersburg Church Singers' Cappella Pavel Iosefovich Ivanov-Radkevich in the creation of the unique image of the musical and artistic life of Krasnoyarsk of the late 19th and early 20th centuries. Understanding the universals and the specificity of the development of cultural processes of Siberia, Ivanov-Radkevich catalyzed their unfolding, in many ways predetermining the subsequent evolution of the artistic space of Krasnoyarsk. His abundant activities permeated virtually into all the basic elements of the musical life of Krasnoyarsk, forming and organizing them into an integral model of regional academic art. As the result of his self-sacrificing work a powerful replenishment was received by the professional musical sphere of Krasnoyarsk. His greatest achievement – founding the People's Conservatory, which successfully functions up to our days – presented a crucial moment of the swaying of the balance in favor of professionalization and its subsequent predominance within the system of the local academic traditions. In his struggle for the development of the visual arts, Radkevich ardently

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, Правительства Красноярского края, Красноярского краевого фонда поддержки научной и научно-технической деятельности в рамках научного проекта №17-14-24006.

communicated with the representatives of the artistic community of the city and actively supported the wishes of his son Mikhail to become a painter. The personality of this specialist, formed and generated during the epoch of the Silver Age in the metropolis of Russia, its scale and cultural range of vision connected the center and the periphery, the capital and the province. He coordinated the living communication of the leading artistic forces of Krasnoyarsk (the musicians and the painters), synthesizing the various trends and traditions of academic art. He provided for a full-fledged inclusion of the Siberian town into the overall processes of constructing the system of Russian culture.

The reported study was funded by Russian Foundation for Fundamental Research, the Government of the Krasnoyarsk Region, the Krasnoyarsk Regional Fund for Support of Science and Technology within the framework of research project №17-14-24006.

Keywords: musical culture of Russia, musical culture of Siberia, musical academic culture, artistic life of Krasnoyarsk, People's Conservatory, P. I. Ivanov-Radkevich's school for drawing.

Период рубежа XIX–XX веков известен в отечественной истории как Серебряный век и связан с подъёмом духовной культуры, всплеском творческой энергии, укреплением профессионализма и расцветом просвещённого любительства в различных видах искусства. Для этого этапа характерно формирование особого типа личности, которая, обладая «ренессансным масштабом», используя универсальный творческий арсенал, давала импульс системному развитию конгломерата искусств.

Именно такими качествами обладал Павел Иосифович Иванов-Радкевич. В конце XIX – начале XX века он существенно повлиял на сложение уникального художественного облика Красноярска, способствовал развитию и взаимодействию различных традиций академического искусства, инициировал создание новых культурно-образовательных институций, выступил автором ряда новаторских творческих проектов. Масштабность таланта Иванова-Радкевича, хормейстера, композитора, педагога, отмечали многие исследователи, изучавшие его культурное наследие [1]. Редкая музыкальная одарённость Павла Иосифовича усиливалась синкретичностью его восприятия разных видов искусств. Возможно, именно эта природная способность позволила ему не только влиться в культурные процессы Сибири, осмыслить их и освоить, но и поднять на более высокий профессиональный уровень, придать новый вектор местному сценарию художественного развития, что потребовало от него глубокого понимания региональных особенностей. Так, отметим свойственный сибирской культуре синкретичный принцип развития искусств. Художественную жизнь городов насыщали «микстовые» мероприятия, интегрировавшие и синтезировавшие многие творческие направления, создававшиеся любительские

кружки и общества объединяли адептов различных видов искусств. В Красноярске синкретизм определял характер художественной среды и культурного пространства.

Кроме того, условия формирования и динамика художественной жизни Сибири зависели от миграционных творческих сил, прибывавших из крупных культурных центров (городов Европейской России и зарубежной Европы) на периферию и выполнявших донорскую функцию. Благодаря центробежным потокам, творческой деятельности мигрантов и культурному контакту с местным населением происходило сложение уникальной художественной среды региона, постепенное укоренение и освоение в ней академических традиций, обновление творческих процессов и их реализация на более высоком качественном уровне.

Выделим также тот факт, что миграционные потоки (каторжане, ссыльные, военнопленные, беженцы, эвакуированные, репрессированные), существенно активизируясь в годы крупных социально-политических катаклизмов (восстаний, войн, революций) и значительно усиливая при этом означенное выше центробежное движение, приводили к временному перераспределению концентрации творческих сил внутри системы отечественной культуры, ядром которой на определённом историческом этапе становились периферийные сибирские города.

Помимо названных «пришлых» потоков, связанных, прежде всего, с культурой ссыльных, колоссальное влияние на творческое развитие Сибири оказали отдельные подвижники искусства. Их добровольное прибытие в регион было редкостью, а миссионерская деятельность в области культуры требовала стоического преодоления сложностей, связанных с территориальной изоляцией региона от художественных

центров, с суровыми климатическими условиями, с низкой образованностью населения и незаинтересованностью местной власти в осуществлении культурных процессов.

Перечисленные особенности культурного развития Сибири в полной мере отразились на творческом пути Иванова-Радкевича, который добровольно избрал столицу Енисейской губернии местом своей жизнедеятельности на 25-летний период (1897–1922 годы) и смог не только преодолеть сложности исторического этапа, связанного с Первой мировой войной, революцией и Гражданской войной, но и содействовал творческому расцвету Красноярска.

П. И. Иванов-Радкевич родился 4 марта 1878 года в Петербурге. С семи лет начал работать певчим в различных храмах, а в двенадцать был приглашён в пансион известного петербургского регента А. С. Фатеева, где одарённые мальчики учились музыке и пели в хоре Казанского собора. В 1894 году поступил в первый класс регентского отделения Императорской Придворной певческой капеллы, продолжая петь в Казанском соборе. Он уже в юные годы грамотно руководил Народным хором при соборе и успешно заменял главного регента на основных службах в храме. По окончании Придворной капеллы Павел Иосифович принял приглашение на должность преподавателя пения и музыки в Красноярской Учительской семинарии¹.

К концу XIX века процесс музыкального обучения в рамках системы народного образования в Красноярске прошёл определённый путь своего становления, но по-прежнему существенно тормозился кадровым дефицитом и, отчасти, недостатком финансирования. П. И. Иванов-Радкевич, приехав в Красноярск, не успевал удовлетворять приглашения. Помимо основного места работы в Учительской семинарии, в первые годы он преподавал пение в Духовной семинарии, Духовном училище, Епархиальном женском училище, Женской гимназии, Техническом железнодорожном, Ремесленном и Городском (трёхклассном, а затем трансформированном в четырёхклассное) училищах. К началу второго десятилетия XX века у Павла Иосифовича осталась музыкально-педагогическая практика в Учительской семинарии и Женской гимназии (не считая частных уроков)², а затем к послужному списку учебных заведений добавился открытый в городе в 1916 году Учительский институт³. В числе значимых новаций педагогической деятельности Павла Иосифовича

– создание смешанного хора (более 60 человек) из учеников Женской гимназии и Учительской семинарии, который также был открыт для просвещённых любителей из «взрослых посторонних». Он принимал участие во многих концертах и постановках сцен из опер в Красноярске («Жизнь за царя» М. Глинки, «Мазепа» П. Чайковского, «Аида» Дж. Верди и др.)⁴. Некоторые из юных хористов Иванова-Радкевича в будущем составили мировую музыкальную элиту. М. Сладковский, выпускник Учительской семинарии, окончил Петербургскую консерваторию и стал солистом Московского Большого театра. П. Словцов после Духовных училища и семинарии в Красноярске прошёл курс в Московской консерватории, солировал на ведущих сценах страны – в Киевской опере, Народном доме в Петрограде. М. Токаревич, одна из «музыкальных звёздочек» Женской гимназии, стала солисткой Миланской оперы.

Павел Иосифович был самым популярным частным педагогом по фортепиано, общее число учеников-пианистов за годы, проведённые в Красноярске, достигало 50 человек. Получая крепкую исполнительскую базу, некоторые из них, в том числе его собственные сыновья Александр и Николай, успешно продолжали обучение в российских столичных консерваториях⁵.

В профессиональной среде авторитет Иванова-Радкевича был абсолютным. Многие коллеги обращались к нему за советом и консультацией: светские хормейстеры и церковные регенты – М. Г. Карелин, К. Г. Шкляр, В. В. Иванов, Ф. В. Мясников, С. Ф. Абаянцев, дирижёры – В. Н. Шапиро и А. Л. Марксон, партнёры по концертной сцене, в прошлом бывшие ученики – П. И. Словцов и М. К. Сладковский и многие любители. Павлу Иосифовичу наносили визиты приезжие и гастролирующие музыканты – например, дирижёры передвижных оперных трупп М. М. Фивейский и А. А. Эйхенвальд. Часто в его квартире устраивались музыкальные вечера с участием любителей и профессионалов⁶.

Практически сразу по приезде П. И. Иванов-Радкевич вошёл в состав правления Красноярского общества любителей музыки и литературы, официально функционировавшего с 1886 года. Опираясь на свой петербургский опыт, он грамотно и умело руководил хором Общества, повышая его исполнительский уровень, обновляя репертуар, устраивая самостоятельные духовные концерты⁷. К сожалению, Общество как организация практически перестало существовать

к концу первого десятилетия XX века. П. И. Иванов-Радкевич в 1910 году принял участие в создании нового Музыкального общества в Красноярске, объединившего единомышленников в области академического искусства, профессионалов и любителей. При Музыкальном обществе он сформировал любительский симфонический оркестр, насчитывавший 20–25 человек, и успешно управлял им⁸. Несмотря на непродолжительность функционирования этого общества, оркестр под руководством П. И. Иванова-Радкевича с различными изменениями в составе просуществовал вплоть до 1919 года. Павел Иосифович привлёк к игре в коллективе «взрослых» профессиональных музыкантов и любителей, а также учащихся красноярских Губернской мужской гимназии и Учительской семинарии. В этих учебных заведениях преподавались инструментальные музыкальные дисциплины. В состав оркестра входили четыре сына П. И. Иванова-Радкевича, гимназисты Константин, Александр, Михаил и Николай, преуспевающие в овладении навыками игры на кларнете, валторне, тромбоне и трубе соответственно⁹. В исполнении коллектива звучали: «Меланхолия» Э. Направника, «Вальс-Фантазия» М. Глинки, *Andante* из Четвёртой симфонии П. Чайковского, увертюра к опере В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро», фортепианные концерты Ф. Мендельсона *d moll* и *g moll*, солистами в которых выступили частные ученики Иванова-Радкевича – гимназисты Л. Козлов и Л. Гинцбург [6, с. 114, 141].

Павел Иосифович обладал композиторским даром. Он отдавал предпочтение в сочинении музыки камерным вокальным жанрам (светским и церковным), что во многом было связано с педагогической работой и обязанностью проводить службы в домовых церквях при учебных заведениях. С 1902 года Иванов-Радкевич публикует свои духовные песнопения в издательстве П. Юргенсона в Москве¹⁰. Вершиной его светской композиторской деятельности стала детская опера «Царевна Земляничка», написанная в 1914 году. Как минимум 11 её постановок с 1914 по 1919 год явились для Красноярска новаторским и беспрецедентным проектом, который свёл в «одной точке» весь предыдущий различный культуротворческий опыт Павла Иосифовича как педагога, дирижёра, хормейстера, композитора, общественного деятеля и талантливый организатора [там же, с. 172–180]. К исполнению оперы Иванов-Радкевич привлёк учащихся Жен-

ской и Мужской гимназий (в том числе своих сыновей-инструменталистов), «взрослых» музыкантов-любителей и симфонический оркестр пленных офицеров Первой мировой войны, размещавшихся в лагере близ Красноярска. В нём играли выпускники европейских консерваторий, солисты зарубежных оркестров и театров. Познакомившись с их творчеством и высоким мастерством на сцене одного из лагерных барачков, Павел Иосифович выступил инициатором интернационального творческого сотрудничества, добившись соответствующего разрешения у местной власти, а красноярские юные музыканты смогли приобщиться к бесценной школе мастерства¹¹. Оперные спектакли проходили на сцене Городского театра Красноярска, за дирижёрским пультом стоял автор. В 1916 году композитор отправил рукопись «Царевны Землянички» в Москву к С. И. Зимину и получил ответ, что постановка оперы в театре запланирована на 1917 год¹². Однако из-за революционных событий эти намерения не осуществились.

Заветной мечтой Павла Иосифовича была организация музыкальной школы в Красноярске. Первое профессиональное постоянно действующее музыкально-образовательное учреждение в городе на Енисее открылось во время советской власти в 1920 году. Оно носило название Народной консерватории и соединяло черты современной начальной и средней профессиональной школ. Инициатором её создания, главным составителем учебных планов и первым директором стал П. И. Иванов-Радкевич. В этом новаторском для Енисейской губернии (но отнюдь не для отечественной истории) проекте Павел Иосифович смог найти «точку пересечения» стремлений передовой музыкальной интеллигенции Красноярска и задач культурного строительства большевиков. Народная консерватория успешно синтезировала старые и новые формы учебной деятельности¹³. Однако творческие интересы Павла Иосифовича не ограничивались музыкальным искусством. По мере сил он содействовал развитию художественной жизни города, в том числе поддерживая стремление своего третьего сына Михаила к занятиям изобразительным искусством.

В 1910 году благодаря инициативе выдающегося русского живописца В. И. Сурикова в Красноярске начала работу художественная школа. Среди её первых учеников был девятилетний Михаил Иванов-Радкевич. Он «усиленно занимался



в Рисовальной школе, и его учитель художник Каратанов был доволен им. Помимо рисунка карандашом и углём, он начал писать маслом. В доме появились все атрибуты художника: ящики с красками, олифа, штатив, кисти, холсты, подрамники, скребки, палитра, – словом, беспорядка... не оберешься»¹⁴. Рвение к искусству, которое подмечали домочадцы Михаила, отличало всех ребят, учившихся живописи. С ними работали талантливые педагоги, которые, имея столичное профессиональное образование, активно содействовали формированию художественной среды Красноярска. Так, Михаил Григорьевич Костылев, воспитанник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, до 1912 года работал в должности заведующего школой. Александр Григорьевич Попов, выпускник Академии художеств, преподавал детям лепку. Дмитрий Иннокентьевич Каратанов, также получивший академическое образование, вёл уроки по живописи и рисунку.

Педагогическая методика Каратанова была уникальной. Дмитрий Иннокентьевич на своих уроках любил петь с детьми. Он считал, что музыка, проникая в эмоциональный мир ребёнка, усиливает выразительность изобразительного языка и помогает выявить творческие особенности каждого через художественный процесс. Такой синкретичный метод обучения, в котором языки изобразительного и музыкального искусства усиливали друг друга, легко воспринимался детьми. Для Михаила данный педагогический подход был созвучен стилю жизни его семьи. В доме Ивановых-Радкевичей царил особая творческая среда, насыщенная общением музыкантов и живописцев. Павел Иосифович дружил с красноярскими мастерами, «очень любил живопись, и художники постоянно были у него в доме»¹⁵: А. Г. Попов, А. С. Сергеев, Н. К. Константинов, М. Г. Костылев. Приходя в гости к музыканту, они советовались с ним по поводу своего творчества, часто приносили свои работы, некоторые дарили радушному хозяину. В гостиной над роялем висела маска Бетховена работы Попова. В этой же комнате «радовала глаз небольшая картина товарища по работе в Учительской гимназии – Антона Сергеевича Сергеева – художника и преподавателя рисования»¹⁶. Над диваном располагалась большая картина Костылева «Ранняя весна над Енисеем».

Между этим живописцем и Павлом Иосифовичем сложились особые взаимоотношения. Приехав в Красноярск совсем молодым, му-

зыкант начал преподавать в железнодорожном техническом училище. Здесь же работал известный в городе художник Костылев. Их общение переросло в дружбу, укрепившуюся после того, как они стали учителями для детей друг друга. Миша учился в Рисовальной школе, а Ольга – «дочь Костылева систематически занималась у Павла Иосифовича по фортепиано»¹⁷. Памятью об этой дружбе стал портрет музыканта кисти Костылева¹⁸. Много лет этот холст, который очень нравился Иванову-Радкевичу, украшал столовую дома. Однако портретируемого не устраивала длина золотой цепочки часов, которая свешивалась «от жилетной петельки к жилетному карману и нескромно приковывала к себе внимание каждого зрителя. Миша сделал её почти прямой и короткой. Теперь отец был доволен»¹⁹. Это произошло тогда, когда автора работы уже не было в живых, а юноша достиг значительных успехов в живописи.

Его стремление стать художником находило горячую поддержку отца, несмотря на то, что у Михаила были исключительные музыкальные способности. Павел Иосифович любил сопровождать сына на пленэрах и наблюдать за его работой. На многочисленных этюдах того времени запечатлён образ старого Красноярска: Кузнечные ряды, одноэтажные дома, панорамы берегов Енисея с дачными купальнями и окрестностями монастыря. Ежедневные штудии на открытом воздухе и в учебных аудиториях уточнялись советами профессиональных художников, которые, входя в окружение отца, старались помочь юному коллеге и содействовали его работе в студии-коммуне, созданной в городе художественным отделением профсоюза РАБИС в начале XX века. О Михаиле как о самобытном красноярском живописце вспоминали делегаты Первого съезда сибирских художников в 1927 году²⁰.

В этот период М. П. Иванов-Радкевич учился во ВХУТЕИНе (Высшем художественно-техническом институте) и работал с Р. Р. Фальком²¹, одним из самых ярких представителей русского авангарда начала XX века. Михаил Павлович, воспитанный на традициях реалистической школы Каратанова, ратовал за формирование нового языка в искусстве, надеясь, что «расцвет живописи близок»²². Подобно отцу, он всю жизнь посвятил служению отечественной культуре, всегда подчёркивая, что успеху своему он, в первую очередь, обязан красноярцам, воспитавшим его как художника²³.

Творческие устремления деятелей культуры Красноярска конца XIX – начала XX века, среди которых ведущую роль играл П. И. Иванов-Радкевич, вывели развитие музыкально-художественной жизни города на более высокий качественный уровень в сравнении с предыдущим этапом. Багаж практических и теоретических знаний, полученных Павлом Иосифовичем в Санкт-Петербурге, впечатления и память от общения с художественными лидерами эпохи и, безусловно, собственный природный потенциал – всё это способствовало расцвету его творческой энергии в провинциальном Красноярске, который изначально рассматривался им не местом ссылки и регресса, а свободной культурной площадкой, жаждущей новых идей и проектов.

Погрузившись в местную культурную среду, он стал её центральной, системообразующей фигурой. Павел Иосифович влиял практически на все базисные элементы музыкальной жизни Красноярска (исполнительство, педагогику, композиторское творчество, организацию концертной жизни), формируя их и выстраивая в единую, стройную и развитую систему академического искусства. Одновременно в поле его интересов входили поиски в области живописи, театра, литературы, продвижение которых он поддерживал как на личностном, так и на профессиональном уровне. В силу исторических обстоятельств (Первой мировой и Гражданской войн, революций) в Красноярске в начале XX века происходило уникальное пересечение масштабных миграционных волн, содержащих крупные творческие ресурсы в числе военнопленных, беженцев, «вынужденных» гастролёров. Город был подобен мощному творческому плавильному котлу, соединявшему различные традиции музыкального и изобразительного

искусства, «горение» которого во многом организовывалось и направлялось П. И. Ивановым-Радкевичем. Выступая консолидирующим идейным центром, он сумел собрать, объединить и интегрировать ведущие художественные силы Красноярска (местные и «пришлые») и сформировать новый культурный образ города.

В начале XX века посредством личности Иванова-Радкевича Красноярск был активно вовлечён сразу в две системы «обоюдодополнительного кровообращения» (термин Е. Трёмбовельского [5]), или «круговращения» (термин М. Дрожжиной и И. Козловской [2]), культуротворческой информации: глобальную (внешнюю), выражавшуюся в непрерывном обмене «двух постоянных встречных токов, сплошного массового движения между центром и периферией, столицей и провинцией» [4, с. 52], и локальную (внутреннюю), обеспечивавшую сотрудничество между музыкантами и художниками города.

В детях Иванова-Радкевича его целостность восприятия искусства словно развернулась и стала развиваться по определённым векторам – инструментальное исполнительство, дирижирование, педагогика, композиторское творчество, живопись, культурно-общественная и организаторская деятельность. Особо отметим литературный дар Павла Иосифовича, реализовавшийся в жанре мемуаристики и переданный по наследству сыну Александру²⁴. Судьбы сыновей Павла Иосифовича (как и многих других уроженцев Красноярска) иллюстрируют успешность функционирования культурного моста между провинцией и столицей, строительство которого во многом было заложено Ивановым-Радкевичем-старшим, и полноценное включение сибирского города в общие тенденции становления отечественной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иванов-Радкевич П. И. Автобиографические записки (машинопись, выполненная А. П. Ивановым-Радкевичем) // Красноярский краевой краеведческий музей (КККМ). В/ф 9544.

² Иванова-Радкевич А. П. Воспоминания (рукопись) // КККМ. О/ф 9544-2/Д 2707. Л. 7–8.

³ Отчёт о работе Красноярского учительского института и Высшего начального училища при нём за 1917 г. // Красноярский государственный архив

Красноярского края (ГАКК). Ф. 355. Оп. 1. Д. 3. Л. 3.

⁴ Иванов-Радкевич А. П. Автобиографические записки (машинопись) // КККМ. В/ф 3645. Л. 13–14.

⁵ Иванов-Радкевич А. П. Воспоминания (рукопись) // КККМ. О/ф 9544-2/Д 2709. Л. 31; Иванов-Радкевич А. П. Автобиографические записки... Л. 19–21.

⁶ Иванов-Радкевич А. П. Воспоминания (рукопись) // КККМ. О/ф 9544-2/Д 2704. Л. 25, 27–28; О/ф 9544-2/Д 2709. Л. 32, 34, 51–52.



- ⁷ Театр и музыка // Енисей. 1899. 7 апреля.
- ⁸ О нашем Музыкальном обществе // Красноярский вестник. 1910. 11 апреля.
- ⁹ Переписка А. Л. Яворского с А. П. Ивановым-Радкевичем. Рукопись и машинопись // ГАКК. Ф. Р-2120. Оп. 1. Д. 345. Л. 2.
- ¹⁰ Иванов-Радкевич А. П. Автобиографические записки... Л. 43.
- ¹¹ Иванов-Радкевич А. П. Воспоминания... О/ф 9544-2/Д 2709. Л. 124, 143, 198.
- ¹² Зимин С. И. Телеграмма П. И. Иванову-Радкевичу от 7 ноября 1916 г. (фотокопия) // КККМ. В/ф 6738/47. Л. 1.
- ¹³ Народная консерватория (Из доклада заведующего П. И. Иванова-Радкевича) // Красноярский рабочий. 1920. 14 марта.
- ¹⁴ Иванов-Радкевич А. П. Воспоминания... О/ф 9544-2/Д 2709. Л. 117–118.
- ¹⁵ Там же. Л. 117.
- ¹⁶ Иванов-Радкевич А. П. Автобиографические записки... Л. 21.
- ¹⁷ Там же. Л. 8.
- ¹⁸ Ныне хранится в художественном фонде Красноярского краевого краеведческого музея.
- ¹⁹ Иванов-Радкевич А. П. Воспоминания... О/ф 9544-2/Д 2709. Л. 118.
- ²⁰ Первый сибирский съезд художников // Сибирские огни. 1927. № 3. С. 204–231.
- ²¹ Красножёнова М. В. Материалы о местных художниках и местной художественной жизни (рукопись) // КККМ. О/ф 7886/141. Л. 22.
- ²² Там же. Л. 21.
- ²³ Там же. Л. 22.
- ²⁴ Автобиографические записки П. И. Иванова-Радкевича освещают петербургский период его жизни. Дневники Александра Павловича – уникальный литературный памятник, обладающий несомненной исторической ценностью. Он детально описывает годы жизни семьи Ивановых-Радкевичей, проведённые в Красноярске. Рукописи отца и сына бережно хранятся в фондах Красноярского краевого краеведческого музея.



ЛИТЕРАТУРА



1. Ивановы-Радкевичи: жизнь и творчество в зеркале истории / сост., авт. вступ. ст. Э. А. Ванюкова. Красноярск: Класс Плюс, 2014. 296 с.
2. Козловская И. П. Музыкальная жизнь уральской провинции конца XIX – начала XX веков (на примере Пермского края): дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008. 322 с.
3. Лисовский Н. В. Сибирский художник Д. И. Каратанов. Красноярск: Кн. изд-во, 1974. 147 с.
4. Пиксанов Н. К. Областные культурные гнёзда: историко-краеведческий семинар. Л.: Гос. изд-во, 1928. 148 с.
5. Трёмбовельский Е. Б. Организация культурного пространства России: отношение центров и периферии // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 132–137.
6. Царёва Е. С. Музыкальная жизнь Красноярска от истоков до 1922 года: пути формирования музыкальной культуры европейского типа. Красноярск: КГАМиТ, 2014. 368 с.
7. Шаповалова Л. И. С суриковским напутствием – Андрей Шестаков. Красноярск: Класс Плюс, 2015. 176 с.
8. Arostegui J. Exploring the Global Decline of Music Education // Arts Education Policy Review. 2016. Vol. 8. No. 2, pp. 96–103.
9. Inuzuka A. When the Periphery Becomes the Center: a Critical Turn in Intercultural Communication Studies // Journal of Multicultural Discourses. 2013. Vol. 8. No. 1, pp. 86–92.
10. Parts L. The Russian Provinces as a Cultural Myth // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2016. Vol. 10. No. 3, pp. 200–205.
11. Shively J. Constructivism in Music Education // Arts Education Policy Review. 2015. Vol. 116. No. 3, pp. 128–136.

Об авторах:

Строй Лилия Ринатовна, кандидат искусствоведения, первый проректор, Красноярский государственный институт искусств (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-9086-4579**, listroy@yandex.ru

Царёва Евгения Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых струнных инструментов, Красноярский государственный институт искусств (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3161-8431**, evatcareva@gmail.com

REFERENCES

1. *Ivanovy-Radkevichi: zhizn' i tvorchestvo v zerkale istorii* [The Ivanovs-Radkeviches: Their Lives and Creativity in the Mirror of History]. Compiled and with an Introduction by E. A. Vanyukova. Krasnoyarsk: Klas Plus, 2014. 296 p.
2. Kozlovskaya I. P. *Muzykal'naya zhizn' ural'skoy provintsii kontsa XIX – nachala XX vekov (na primere Permskogo kraya): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Musical Life of the Urals Province of the late 19th and Early 20th Centuries (on the Example of the Perm Region): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2008. 322 p.
3. Lisovskiy N. V. *Sibirskiy khudozhnik D. I. Karatanov* [The Siberian Artist D. I. Karatanov]. Krasnoyarsk: Book Publishing House, 1974. 147 p.
4. Pksanov N. K. *Oblastnye kul'turnye gnyozda: istoriko-kraevedcheskiy seminar* [Regional Cultural Nests: a Seminar of Historical and Regional Studies]. Leningrad: State Publishing House, 1928. 148 p.
5. Trembovel'skiy E. B. Organizatsiya kul'turnogo prostranstva Rossii: otnoshenie tsentrov i periferii [Organization of the Cultural Space of Russia: the Relationship between the Centers and the Peripheries]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2003. No. 2, pp. 132–137.
6. Tsaryova E. S. *Muzykal'naya zhizn' Krasnoyarska ot istokov do 1922 goda: puti formirovaniya muzykal'noy kul'tury evropeyskogo tipa* [The Musical Life of Krasnoyarsk from the Beginnings Until 1922: the Path of Formation of a Musical Culture of the European Variety]. Krasnoyarsk: KGAMiT, 2014. 368 p.
7. Shapovalova L. I. *S surikovskim naputstviem – Andrey Shestakov* [With Surikov's Valediction – Andrei Shestakov]. Krasnoyarsk: Klas Plus, 2015. 176 p.
8. Arostegui J. Exploring the Global Decline of Music Education. *Arts Education Policy Review*. 2016. Vol. 8. No. 2, pp. 96–103.
9. Inuzuka A. When the Periphery Becomes the Center: a Critical Turn in Intercultural Communication Studies. *Journal of Multicultural Discourses*. 2013. Vol. 8. No. 1, pp. 86–92.
10. Parts L. The Russian Provinces as a Cultural Myth. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2016. Vol. 10. No. 3, pp. 200–205.
11. Shively J. Constructivism in Music Education. *Arts Education Policy Review*. 2015. Vol. 116. No. 3, pp. 128–136.

About the authors:

Lilia R. Stroy, Ph.D. (Arts), First Vice-Rector, Krasnoyarsk State Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-9086-4579**, listroy@yandex.ru

Evgenia S. Tsaryova, Ph.D. (Arts), Associate Professor of the Department of Orchestral Strings, Krasnoyarsk State Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-3161-8431**, evatcareva@gmail.com



Е. К. КАРПОВА*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-5355-1573, elenaconstant@rambler.ru*

Об изучении музыкального прошлого Башкирии: исторический обзор

В статье прослеживается процесс научного постижения музыкального прошлого Башкирии (сегодня – Республики Башкортостан) – одного из Южно-Уральских регионов России. Автор рассматривает деятельность историков, литераторов, журналистов начиная с XVIII века, чей опыт имел принципиальное значение для музыковедческой области. Точкой отсчёта обозначаются труды Петра Рычкова, составившие фундамент всестороннего изучения края, а также отчёты Оренбургской экспедиции Ивана Кирилова. Характеризуются произведения литературы (Тимофея Беляева, Сергея Аксакова, Владимира Даля), выделяются имена историков, этнографов (Руфа Игнатьева, Дмитрия Волкова, Виктора Филоненко и др.). Затрагивается деятельность общественных объединений: Общества по изучению Башкирии, Башкирского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, Общества краеведов Башкортостана. Дается оценка направлений исторических поисков краеведов Николая Барсова, Георгия Гудкова, Зинаиды Гудковой, Мурада Рахимкулова, Владимира Скачилова, Галины Бельской, Людмилы Атановой и др. Подчеркивается важная роль Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН для всестороннего познания региона, а также деятельность Уфимского института искусств в расширении поля исследования музыкальных явлений. Регулярно организуемые конференции показывают целесообразность консолидации научных направлений. Автор приходит к выводу, что достижения в реконструкции и осмыслении музыкальной истории региона возможны при условии сотрудничества представителей различных областей знаний.

Ключевые слова: музыкальная культура Южного Урала, музыкальная история Башкирии, музыкальная историография, музыкальное краеведение, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова.

ELENA K. KARPOVA*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-5355-1573, elenaconstant@rambler.ru*

About Studying the Musical Past of Bashkiria: a Historical Overview

The article traces out the process of scholarly achievement of the musical past of Bashkiria (presently – the Republic of Bashkortostan) – one of the regions of Russia located in the South Ural Mountains. The author examines the activities of historians, literati and journalists beginning from the 18th century, whose experience was of principal significance for the domain of musicology. The referential point is formed by the works of Piotr Rychkov, which comprise the foundation of comprehensive studies of the region, as well as the reports of the expedition to Orenburg undertaken by Ivan Kirilov. Characterization is provided of works of literature (by Timofey Beliaev, Sergei Aksakov and Vladimir Dal), the names of historians and ethnographers (Ruf Ignatiev, Dmitri Volkov, Victor Filonenko and others) are highlighted. Mention is made of the activities of such social alliances as the Society for the Study of Bashkiria, the Bashkir Section of the Russian Society for the Preservation of Landmarks of History and Culture and the Society of Regional Scholars of Bashkortostan. Evaluation is given of the trends of the historical discoveries of regional scholars Nikolai Barsov, Georgy Gudkov, Zinaida Gudkova, Murad Rakhimkulov, Vladimir Skachilov, Galina Belskaya, Ludmila Atanova and others. Emphasis is made of the important role of the Institute for History, Language and Literature of the Ufa Scholarly Center of the Russian Academy of Sciences for comprehensive knowledge of the region, as well as the activities of the Ufa Institute for the Arts in the expansion of

the fields of research of musical phenomena. The regularly organized conferences demonstrate the practicability for consolidation of scholarly trends. The author comes to the conclusion that the achievements in the reconstruction and comprehension of the music history of the region are possible upon the conditions of cooperation with each other of representatives of various fields of knowledge.

Keywords: musical culture of the South Urals, music history of Bashkortostan, musical historiography, musical regional studies, Ufa State Institute for the Arts named after Zagir Ismagilov.

Осмыслить историческое прошлое российских регионов, воссоздать страницы развития музыкальной культуры во всём их многообразии, выделить фигуры представителей, благодаря самоотверженному труду которых закладывался прочный фундамент художественной эволюции, – эти задачи становятся всё более актуальными для исследователей. Широкий охват социокультурных явлений предполагает тесные контакты музыкальной науки с общеисторическими, искусствоведческими, культурологическими областями. Обозревая пути научного постижения музыкального прошлого Башкирии, важно не только высветить имена музыкантов, сделавших шаги в этом направлении, но также рассмотреть деятельность историков, литераторов, журналистов, чей опыт имел принципиальное значение для музыковедения.

Точкой отсчёта исторического краеведения Южного Урала стал изданный Академией наук в Петербурге труд Петра Ивановича Рычкова (1712–1777) «Топография Оренбургская, то есть обстоятельное описание Оренбургской губернии» (1762). Труды «Колумба Оренбургского края» – так называли автора, начавшего исследования под руководством отечественных учёных И. К. Кирилова, В. Н. Татищева, – составили фундамент изучения региона. На протяжении четырёх десятилетий он рассматривал географию, историю Урала, Поволжья, Казахстана, оказавшись зачинателем экономической географии России, а также первым русским членом-корреспондентом Петербургской академии наук (Императорской Академии наук и художеств, как она называлась в своё время). И хотя в своих работах Рычков не касается собственно культурных явлений, именно его труды послужили основой всестороннего познания региона. Первые описания культурных событий Уфы находим в отчётах Оренбургской экспедиции (1734–1744) обер-секретаря Сената, географа и картографа Ивана Кирилловича

Кирилова (1689–1737) (см.: [8]). Он пишет о проведении праздничных торжеств, связанных с жизнью царского двора (годовщины восшествия на престол императрицы Анны Иоанновны), упоминая церковную службу, пушечную пальбу, фейерверк. Церемонии было принято устраивать с участием военного гарнизонного оркестра, звучание которого сопровождало шествия, фейерверки, балы.

Своеобразную летопись центра Башкирии – Уфы – почти 200 лет составляли представители семьи Ребелинских¹. Старшее поколение были священнослужителями, среди их потомков – чиновники, военные. Картины городского музыкального быта конца XVIII – первых десятилетий XIX века зафиксированы в дневниковых записях Михаила Семёновича Ребелинского (1769–1815)². Привлекает внимание описание весенних праздников начала XIX века. Так, Ребелинский даёт, в частности, зарисовки удивительных развлечений на Масленицу – катание по городским улицам на лодках, поставленных на колёса. Впереди ехали «песельники», музыканты, собирая толпы зрителей и слушателей. Празднование же Семика, Троицы сопровождалось многочисленными хороводами с пением и плясками³. Тем самым обнаруживается примечательная черта культуры региона: в городах-крепостях Башкирии, где преобладало русское население, долгое время сохранялись традиции крестьянского быта.

Башкирский край находит отражение в русской литературе. Начало процессу положила повесть Тимофея Савельевича Беляева «Куз-Курпач» (Казань, 1812). Написанное крепостным оренбургского помещика Н. И. Тимашева произведение содержит ценнейшие материалы для изучения музыкальной истории края⁴. Автор как глубокий знаток народных традиций показывает их всесторонне. Впервые в русской литературе даётся образ башкирского сэсна – сказителя, музыканта, выполняющего особую роль в народной среде. Он был способен видеть

и предвидеть, хранить историю родов и запечатлеть её в музыкально-поэтической форме. Написанная весьма своеобразно, сочетающая прозаический текст с поэтическим (иртэк), повесть включает и тексты песен, и комментарии автора, касающиеся событий, вызвавших её появление, и способов исполнения.

Уникальным источником сведений о культурных традициях уфимских дворян, в том числе и традициях музыкальных, стала книга Сергея Тимофеевича Аксакова (1791–1859) «Детские годы Багрова-внука» (1858). Авторские описания быта последнего десятилетия XVIII века и самого начала XIX разными гранями раскрываются перед современными исследователями⁵. Аксаков показывает красочные картины русских народных обрядов с играми, песнями. На страницах его книг повествуется и о деталях семейного уклада дворянских имений, связанных с музыкальными развлечениями. К примеру, автор мемуаров передаёт впечатления от поездки к московскому помещику Н. А. Дурасову, имени которого находились в Подмоскowie (сегодня – Музей-усадьба Люблино), Симбирской губернии, Стерлитамакском уезде под Уфой. Владея крепостным театром, театральной школой, капеллой, роговым оркестром, Дурасов устраивал приёмы с большим размахом.

Глубоким исследователем Оренбургского края стал врач, писатель, этнограф, лексикограф, один из первых тюркологов В. И. Даль (1801–1872)⁶. Если в XIX веке Даля называли «этнографическим извозчиком», то в наши дни его обозначают родоначальником этнографического направления в русской литературе⁷. Изображение жизни, традиций музицирования башкир он представил в своих литературных произведениях. Предисловие же к повести «Башкирская русалка» (1843), где автор размышляет о музыкальной и поэтической сторонах народной традиции, жанрах, инструментари, манере исполнения, на многие годы сохраняет значение первоосновы для башкирских фольклористов.

С момента открытия Уфимского губернского музея при Статистическом комитете (1864, ныне Национальный музей РБ) изучение края приобретает общественный характер. Инициатором выступил Николай Александрович Гурвич (1828–1914) – врач, историк, статистик. Его помощником в организации музея, систематизации исторических и этнографических материалов

стал инженер, литератор Константин Андреевич Бух (1812–1895). Будучи на службе в Оренбурге, Бух сблизился с композитором А. А. Алябьевым (отбывавшем ссылку в 1833–1835), поддерживая его глубокий интерес к культуре народов края. По свидетельству историков, Бух переводил башкирские песни на русский и французский языки⁸. Остаются неизданными дневники Буха, которые он вёл многие годы и где нашли отражение и оренбургские, и уфимские страницы его биографии⁹.

Сотрудником Статистического комитета с 1865 года стал Руф Гаврилович Игнатъев (1818–1886) – личность выдающаяся. Оказавшись в Башкирии не по своей воле¹⁰, занимаясь историей, археологией, статистикой, журналистикой и многим другим, в 1860–1880-е годы он живёт попеременно в Оренбурге и в Уфе. Будучи музыкально образованным, зная языки (окончил Парижскую консерваторию как певец и теоретик, а также московский Лазаревский институт восточных языков), он проявил глубокий интерес к музыкальным традициям народов России. Игнатъев переводил услышанные им башкирские песни на русский язык, делился слуховыми впечатлениями в своих работах. Многообразные наблюдения, касающиеся башкирского музыкального фольклора, находим в его статье «Салават Юлаев, пугачёвский бригадир, певец и импровизатор», которая для этнографов, фольклористов является настольной (см.: [1]).

Заметная фигура среди летописцев Башкирии – уфимский городской голова (в 1875–1887 гг.) Дмитрий Семёнович Волков. Он собрал и обобщил материалы истории Уфы за период с XVI до конца XIX века. Семь томов рукописей готовились к изданию по случаю празднования 300-летия города (1886)¹¹. Именно Д. С. Волков обнаружил факты, касающиеся пребывания в Уфе ссыльных поляков и театральной постановки «Пан Бронислав» – события, положившего начало музыкально-театральной жизни края.

К концу XIX века интерес к музыкальным традициям региона становится устойчивым, что показывают и многочисленные журналистские публикации (Ф. Д. Нефёдова, Н. В. Ремезова, Н. А. Крашенинникова и др.)¹², а также материалы первого академического издания, получившего широкую известность, – «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта»

С. Г. Рыбакова (Санкт-Петербург, 1897)¹³. Совершая поездки на Урал по заданию Русского географического общества, Рыбаков внёс значительный вклад в развитие фольклористики, этнографии, а также краеведения.

Под руководством преподавателя гимназии, филолога-востоковеда Виктора Иосифовича Филоненко (1884–1977)¹⁴ в Уфе было основано «Общество по изучению местного края» (1908), куда вошли преподаватели, врачи, работники земств. За небольшой срок молодой учёный собрал около тысячи экземпляров книг по истории Башкирии¹⁵. Интерес представляют, помимо исторических трудов Филоненко (в частности, исследования «Башкиры»), исторические очерки преподавателя гимназии В. А. Ефремова¹⁶. Работа Общества после отъезда Филоненко однако была недолгой.

При Академцентре Наркомпроса БАССР в течение десяти лет функционировало «Общество по изучению Башкирии» (1922–1932) под руководством педагога, организатора народного образования Шарифа Хамидулловича Сюнчелея (1885–1959). При участии таких известных литераторов, как М. Гафури, Д. Юлтый, Н. Тагиров, Х. Габитов издавались журналы «Башкирский край», альманах «Башкирский краеведческий сборник» (под ред. Сюнчелея, три выпуска: 1926–1929). На основе Общества (расформировано в годы репрессий) образовался Башкирский научно-исследовательский институт национальной культуры (1932), впоследствии выросший в научный филиал АН СССР (Институт истории, языка и литературы). В первые годы работы он включал и музыкальный сектор, сотрудники которого, – а это были Г. Альмухаметов, С. Габяши, И. Салтыков, А. Ключарёв, – соединяли фольклорно-экспедиционную работу с научной¹⁷.

Активизация краеведческого движения связана с созданием Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИК, 1965). Секцию краеведения Башкирского республиканского отделения возглавил Николай Николаевич Барсов (1901–1981) – статистик, экономист, библиофил. О прошлом города на страницах республиканских газет регулярно публиковались статьи (в газете «Вечерняя Уфа» им была открыта рубрика «Клуб знатоков Уфы»), организовывались выступления на телевидении. В 1990-е годы памяти Н. Н. Барсова проводились «Барсовские краеведческие чтения».

Уникальную коллекцию персоналий (около 350 тыс. карточек) по истории и культуре края составили инженеры-строители, супруги Гудковы – Георгий Фёдорович (1916–1995) и Зинаида Ивановна (1933–2008). Иницилируя создание Дома-музея С. Т. Аксакова, они уберегли историческое здание от сноса. Огромный фактологический материал Гудковы обобщили в исследовании «С. Т. Аксаков. Семья и окружение: краеведческие очерки» [5]. Среди нескольких десятков опубликованных ими работ заслуживает внимания издание, в котором предпринята попытка обобщения теории и практики краеведческой работы («Краеведение. Теория и практика», 1995).

Аксаковская тема красной нитью проходит сквозь творчество писателя, публициста Михаила Андреевича Чванова – основателя и президента Аксаковского фонда (Башкирское отделение Международного фонда славянской письменности и культуры), директора мемориального Дома-музея, автора книги «Корни и крона. Я был в Аксакове» (1991). По инициативе Фонда учреждена Всероссийская литературная премия имени С. Т. Аксакова, а также студенческие Аксаковские стипендии (с 2006 года премии) для поощрения изучения и популяризации наследия Аксакова¹⁸.

Составителем ряда краеведческих сборников выступил заслуженный врач РСФСР Владимир Анатольевич Скачилов (1923–1996). В частности, он подготовил к переизданию книгу С. Я. Елпатьевского «Воспоминания за пятьдесят лет» (Уфа, 1984), содержащую важные свидетельства музыкальной истории Уфы.

Документы о пребывании великого русского певца Фёдора Шаляпина в Уфе много лет изучала инженер по образованию Галина Александровна Бельская (1927–2004) – председатель Межрегионального Шаляпинского центра, вдохновитель шаляпинского движения в республике. Она инспирировала музыкально-театральные акции, направленные на увековечение памяти гениального артиста, активно поддерживала исследовательский интерес к культурному прошлому региона¹⁹.

Одно из значительных явлений краеведения Башкортостана – деятельность Мурада Галимовича Рахимкулова (1925–2015). Главным результатом многолетней работы учёного, педагога, литератора-краеведа стала монументальная антология «Башкирия в русской литературе»

(т. 1–5, 1961–1968; переизд. т. 1–6, 1989–2001). Трудно переоценить инициативу учёного и в создании книжной серии «Золотые родники» (1978–1989), открывшей для широкого читателя огромный массив литературного наследия Южного Урала²⁰. Немало страниц опубликованных произведений соприкасаются с музыкальной культурой Башкирии.

Консолидация краеведческих сил происходит в годы перестройки. Образуется Общество краеведов РБ (1989)²¹, затем Уфимское городское общество краеведов (Башкирский филиал Российского фонда культуры, 1992), ныне носящее имя его основателя Флюры Ахмеров (1828–2004). Выделяется как самостоятельная ветвь уфаведение²². Организаторами мероприятий, авторами издаваемых материалов выступают представители самых разных профессий и возрастов.

Музыкальное краеведение формируется параллельно укреплению в республике области музыкального образования и науки. Первый в Башкирии профессиональный музыковед, защитивший кандидатскую диссертацию, Людмила Петровна Атанова (1920–1994) уделяла большое внимание и просветительскому, и научному направлениям краеведения. Она оставила множество статей, труд «Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора» [1], а также незавершённые рукописи (хранятся в личном фонде ЦГИА РБ). Просветительскую и научную деятельность Л. П. Атановой продолжила Э. М. Давыдова.

Отделы этнологии, фольклористики, истории и истории культуры Башкортостана функционируют в Институте истории, языка и литературы Уфимского научного центра Российской академии наук²³. Хотя освещение музыкальной культуры не является приоритетной задачей учреждения, каждое из направлений имеет некоторые точки пересечения с музыкальной сферой, что находит отражение в публикуемых Институтом фундаментальных трудах²⁴, издаваемых учебных пособиях. Отдельную структуру, возникшую на базе Института, представляет научно-издательский комплекс «Башкирская энциклопедия» (1993), главным проектом которого стало многотомное издание, объявившее громадный пласт информации о прошлом и настоящем республики во всех возможных направлениях, включая музыкальное [3], энциклопедия «Салават Юлаев»²⁵ и др.

Изучение музыкальных традиций региона составило одну из важных граней деятельности Уфимского института искусств имени Загира Исмагилова с момента его открытия (1968). Исследовательские направления, связанные с работой Фольклорного кабинета, а затем созданной Ф. Х. Камаевым кафедры башкирской музыки и фольклора (1989), охватили области музыкальной этнографии (Н. В. Ахметжанова, Р. Т. Галимуллина, Х. С. Ихтисамов), органологии (А. М. Кубагушев, Р. Г. Рахимов), историко-культурную проблематику (Г. Н. Ахмадеева, Г. С. Галина). К историческому прошлому обращены научные работы педагогов ведущих кафедр. Рассматриваются вопросы формирования музыкального образования, исполнительства (Л. И. Алексеева, В. К. Ланге, М. П. Фоменков, позднее Н. Ф. Гарипова, Р. Ю. Шайхутдинов), становления башкирской академической композиторской школы в целом и отдельных её жанров (Н. А. Еловская, Р. Х. Исламгулова, С. Ю. Каримова, Е. Р. Скурко, Т. С. Угрюмова), творческой деятельности учреждений, представителей художественной культуры (Е. К. Карпова, С. И. Махней, С. М. Платонова) и многие другие. В музыкальной практике минувших десятилетий порой обнаруживаются истоки сегодняшних процессов. На организуемых УГИИ многочисленных конференциях – внутривузовских, а также республиканского и международного статуса – открывается широкая панорама хронологически безграничного поля научных интересов, относящихся к музыкальной истории края. Впрочем, рассмотрение движения музыковедческой мысли Башкортостана на рубеже XX–XXI веков – предмет отдельного разговора.

Научно-популярные и учебные издания по истории и культуре Башкортостана (М. В. Агеевой, В. Н. Буравцова, Э. А. Набиевой, И. В. Нигматуллиной, С. Г. Синенко, Ю. А. Узикова, С. А. Халфина и др.) уже традиционно фиксируют явления музыкальной жизни, опираясь в том числе на исследуемые музыкально-исторической наукой события, имена и факты. В свою очередь музыковедение всё чаще обращается к вопросам, находящимся на пересечении общеисторических, культурологических проблем. Реконструкция и осмысление музыкального прошлого региона неизбежно ведут к консолидации научных сил, а значит впереди – тесное сотрудничество представителей различных областей знаний.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Макарова В. О пользе традиций, или Как одна семья 200 лет историю города писала // БАШвестЪ. 2014. 30 мая. URL: <http://archive.li/hgEHv>.

² Свице Я. С. Семья Ребелинских // Река времени. 2013: уникальные свидетельства прошлого / отв. ред. Ю. М. Абсалямов, Р. Н. Рахимов, М. И. Роднов. Уфа, 2013. С. 77–87.

³ Дневники М. С. Ребелинского цитирует В. Ефремов, см.: Ефремов В. Из истории Уфимского края: г. Уфа и уфимское общество на рубеже XVIII и XIX столетий // Вестник Оренбургского учебного округа. 1914. № 8. С. 310–316.

⁴ Фрагменты повести с комментариями М. Г. Рахимкулова опубликованы в издании «Башкирия в русской литературе». См. также: Карпова Е. К. Музыка в литературных произведениях Тимофея Беляева // «Страна отцов». К 100-летию со дня рождения Г. В. Свиридова: материалы Всерос. науч.-практ. конф. Уфа, 2016. С. 84–90.

⁵ См.: Носорова Л. В. Музыка в жизни и творчестве С. Т. Аксакова // Аксаковские чтения. Уфа, 1998. Сб. 2. С. 102–110.

⁶ См.: Карпова Е. К., Пискова Е. А. Владимир Даль и музыка. Уфа: РУМЦ Минкультуры РБ, 2014. 111 с.

⁷ Фокеев А. Л. В. И. Даль – родоначальник этнографического направления в русском литературном процессе XIX в. М.: Портал «О литературе», 2008. URL: http://www.literary.ru/literary.ru/readme.php?archive=1206184486&id=1206019785&start_from&subaction=showfull&ucat.

⁸ См.: Штейнпресс Б. С. Музыка в Оренбурге 125 лет назад // Из музыкального прошлого: сб. очерков / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. М., 1960. С. 125–143.

⁹ Дневниковые записи хранятся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 43.

¹⁰ За растрату казённых денег был разжалован в солдаты, впоследствии помилован с возвращением чина губернского секретаря.

¹¹ Они остались неопубликованными, хранятся в Научном архиве УНЦ РАН, ф. 23.

¹² См.: Историко-краеведческие исследования на Южном Урале в XIX – начале XX вв. / сост. М. И. Роднов. Уфа, 2014.

¹³ Выпускник Петербургской консерватории (класс Н. А. Римского-Корсакова), сотрудник Императорского Русского географического общества С. Г. Рыбаков несколько раз выезжал в Башкирию для записи фольклорных образцов. В 2012 году книга переиздана Институтом истории, языка и литературы УНЦ РАН (Уфа: Китап) с комментариями, предисловием Л. К. Сальма-

новой. В 1930-е гг. башкирский фольклор записывал научный сотрудник Института этнографии АН СССР Л. Н. Лебединский, опубликовавший сборник «Башкирские народные песни и наигрыши» (М.: Сов. композитор, 1962).

¹⁴ Приехал в Уфу после окончания Петербургского университета (1908), преподавал во Второй женской гимназии. С 1915 года работал в Крыму, затем в Кабардино-Балкарии, Пятигорске (автор книги «Башкиры» – Уфа, 1915) (см.: Посреди России: интернет-журнал. URL: <http://posredi.ru>).

¹⁵ Впоследствии собрание Филоненко передал Республиканской Книжной палате.

¹⁶ См. ссылку на его публикацию в примечании 3.

¹⁷ В конце 1930-х – 1940-е гг. научной работой в Уфе занимался видный композитор и фольклорист А. А. Эйхенвальд, являясь сотрудником Фольклорного кабинета Союза композиторов Башкирии (см.: [10]).

¹⁸ Основой указанной выше публикации Л. В. Носоровой «Музыка в жизни и творчестве С. Т. Аксакова» (см. примечание 5) стала студенческая работа, выполненная на кафедре УГИИ (руководитель проф. Т. С. Угрюмова) и отмеченная Аксаковской стипендией.

¹⁹ Результаты своих изысканий по шалыпинской теме Бельская не раз представляла на конференциях и чтениях, обобщила в развёрнутом очерке, см.: [4].

²⁰ Из опубликованных 37-ми томов 20 изданы при непосредственном участии М. Г. Рахимкулова как соавтителя и редактора.

²¹ Ныне Общество возглавляет генеральный директор Национального музея РБ Г. Ф. Валиуллин.

²² Центром выступает Башкирский педагогический университет (рук. Г. Т. Обыденнова). См.: Аглиуллина К. И. Уфаведение // Башкирская энциклопедия. URL: <http://башкирская-энциклопедия.рф>.

²³ Создан в 1951 г. как Башкирский филиал АН СССР (в его состав вошёл Башкирский научно-исследовательский институт языка и литературы), современное название получил в 1991 г.

²⁴ См., например: История Башкортостана во второй половине XIX – начале XX века: в 2 т. / отв. ред. И. М. Гвоздикова, М. И. Роднов. Уфа: Гилем, 2006–2007; История башкирского народа: в 7 т. Уфа: Китап, 2009–2012. Также труды И. Г. Галаяудинова, Ф. А. Надршиной, Н. А. Хуббитдиновой, Г. Р. Хусаиновой и мн. др.

²⁵ Салават Юлаев: энциклопедия / сост. И. М. Гвоздикова; гл. ред. И. Г. Илишев. Уфа: Башкирская энциклопедия, 2004.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атанова Л. П. Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. Уфа: Йэшлек, 1992. 192 с.
2. Башкирия в русской литературе: в 6 т. / сост. М. Г. Рахимкулов. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1989. Т. 1. 512 с.
3. Башкирская энциклопедия: в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. Уфа: НИ «Башкирская энциклопедия», 2005–2011.
4. Бельская Г. А. Уфа – колыбель творческой жизни Ф. И. Шаляпина // Бельские просторы: проза, поэзия, воспоминания, статьи, эссе / сост. Ю. А. Андрианов, С. Н. Шарипов. Уфа, 1998. С. 258–270.
5. Гарипова Н. Ф. Фортепианное исполнительство и образование в Уфе. Страницы истории. Уфа: Гилем, 2010. 245 с.
6. Гудков Г. Ф., Гудкова З. И. С. Т. Аксаков. Семья и окружение: краеведческие очерки. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1991. 373 с.
7. Искусство в эпоху военных испытаний. В память о событиях Первой мировой войны: материалы Пятых открытых Шаляпинских чтений / отв. ред. С. М. Платонова; УГИИ им. Загира Исмагилова. Уфа, 2015. 124 с.
8. История Уфы: краткий очерк / под ред. Р. Г. Ганеева и др. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1981. 604 с.
9. Карпова Е. К. Страницы дореволюционной музыкальной истории // Очерки по истории башкирской музыки / отв. ред. Е. К. Карпова. Уфа, 2001. Вып. 1. С. 4–26.
10. Махней С. И. Русские композиторы и Башкирия (к проблеме взаимодействия двух культур). Уфа: Гилем, 2008. 168 с.
11. Музыкальные традиции Уфы и европейское искусство XIX–XX вв.: к 145-летию со дня рождения выдающейся пианистки В. В. Тимановой: материалы конф. / отв. ред.-сост. Р. М. Губайдуллин. Уфа, 2001. 130 с.
12. Набиева Э. А., Халфин С.А. История культуры Башкортостана (комплект научных и учебных материалов). Выпуск 13: Формирование и становление музыкально-культурного потенциала Башкирии (2-я пол. XIX – нач. XX вв.): учеб. пособие. Уфа: Уфимская государственная академия экономики и сервиса, 2010. 208 с.
13. Нигматуллина И. В. Старая Уфа: историко-краеведческий очерк. 2-е изд. Уфа: Белая река, 2007. 224 с.
14. Основы художественности в искусстве: опыт веков и современные искания: материалы Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред. С. М. Платонова; УГИИ им. Загира Исмагилова. Уфа, 2014. 218 с.
15. Синенко С. Г. Уфа старая и новая: популярная иллюстрированная энциклопедия. Уфа: Изд-во Башкортостан, 2007. 272 с.
16. Фоменков М. П. Воспоминания о Шаляпинском зале. Уфа: РИЦ УГАИ, 2003. 107 с.

Об авторе:

Карпова Елена Константиновна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-5355-1573**, elenaconstanta@rambler.ru

REFERENCES

1. Atanova L. P. *Sobiratel'i i issledovatel'i bashkirskogo muzykal'nogo fol'klora* [Collectors and Researchers of Bashkir Musical Folklore]. Ufa: Yeshlek, 1992. 192 p.
2. *Bashkiriya v russkoy literature: v 6 t.* [Bashkiria in Russian Literature in 6 Volumes]. Compiled by M. G. Rakhimkulov. Vol. 1. Ufa: Bashk. kn. izd-vo, 1989. 512 p.
3. *Bashkirskaya entsiklopediya: v 7 t.* [The Bashkir Encyclopedia in 7 Volumes]. Edited by M. A. Il'gamov. Ufa: NI "Bashkirskaya entsiklopediya", 2005–2011.
4. Bel'skaya G. A. Ufa – kolybel' tvorcheskoy zhizni F. I. Shalyapina [Ufa – the Cradle of the Creative Life of Feodor Chaliapin]. *Bel'skie prostory: proza, poeziya, vospominaniya, stat'i, esse* [Belsky Expanses: Prose, Poetry, Memoirs, Articles, Essays]. Compiled by Yu. A. Andrianov, S. N. Sharipov. Ufa, 1998. pp. 258–270.

5. Garipova N. F. *Fortepiannoe ispolnitel'stvo i obrazovanie v Ufe. Stranitsy istorii* [Piano Performance and Education in Ufa. Pages of History]. Ufa: Gilem, 2010. 245 p.
6. Gudkov G. F., Gudkova Z. I. S. T. *Aksakov. Sem'ya i okruzhenie: kraevedcheskie ocherki* [Sergey Aksakov. Family and surroundings: Essays in Regional History]. Ufa: Bashk. kn. izd-vo, 1991. 373 p.
7. *Iskusstvo v epokhu voennykh ispytaniy. V pamyat' o sobytiyakh Pervoy mirovoy vojny: materialy Pyatykh otkrytykh Shalyapinskikh chteniy* [Art in the Era of Military Trials. In Memory of the Events of the First World War: Materials of the Fifth Open Chaliapin Readings]. Edited by S. M. Platonova; State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov. Ufa, 2015. 124 p.
8. *Istoriya Ufy: kratkiy ocherk* [History of Ufa: a Short Essay]. Edited by R. G. Ganeev et al. Ufa: Bashk. kn. izd-vo, 1981. 604 p.
9. Karpova E. K. *Stranitsy dorevolyutsionnoy muzykal'noy istorii* [Pages of Pre-Revolutionary Musical History]. *Ocherki po istorii bashkirskoy muzyki* [Essays on the History of Bashkir Music]. Edited by E. K. Karpova. Issue 1. Ufa, 2001, pp. 4–26.
10. Makhney S. I. *Russkie kompozitory i Bashkiriya (k probleme vzaimodeystviya dvukh kul'tur)* [Russian Composers and Bashkiria (Concerning the Problem of Interaction of Two Cultures)]. Ufa: Gilem, 2008. 168 p.
11. *Muzykal'nye traditsii Ufy i evropeyskoe iskusstvo XIX–XX vv.: k 145-letiyu so dnya rozhdeniya vydayushcheysoy pianistki V. V. Timanovoy: materialy konf.* [The Musical Traditions of Ufa and European Art of the 19th and 20th Centuries: Towards the 145th Anniversary of the Birth of the Outstanding Pianist V. V. Timanova: Materials from Conference]. Edited by R. M. Gubaydullin. Ufa, 2001. 130 p.
12. Nabieva E. A., Khalfin S. A. *Istoriya kul'tury Bashkortostana (komplekt nauchnykh i uchebnykh materialov). Vypusk 13: Formirovanie i stanovlenie muzykal'no-kul'turnogo potentsiala Bashkirii (2-ya pol. XIX – nach. XX vv.): ucheb. posobie* [History of the Culture of Bashkortostan (a Set of Scholarly and Educational Materials). Issue 13: The Formation and the Making of the Musical and Cultural Potential of Bashkiria (Form the Second Half of the 19th Century to the Early 20th Centuries): Textbook]. Ufa: Ufa State Academy of Economics and Service, 2010. 208 p.
13. Nigmatullina I. V. *Staraya Ufa: istoriko-kraevedcheskiy ocherk* [Old Ufa: Historical and Ethnographic Essay]. Second Edition. Ufa: Belaya reka, 2007. 224 p.
14. *Osnovy khudozhestvennosti v iskusstve: opyt vekov i sovremennyye iskaniya: mat. Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Fundamentals of Artistry in Art: the Experience of the Centuries and the Modern Quest: Materials of All-Russian Scientific and Practical Conference]. Edited by S. M. Platonova; Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov. Ufa, 2014. 218 p.
15. Sinenko S. G. *Ufa staraya i novaya: populyarnaya illyustrirovannaya entsiklopediya* [Ufa is Old and New: a Popular Illustrated Encyclopedia]. Ufa: Izd-vo Bashkortostan, 2007. 272 p.
16. Fomenkov M. P. *Vospominaniya o Shalyapinskom Zale* [Memories of the Chaliapin Hall]. Ufa: Editorial Publishing Center of the Ufa State Academy of Arts, 2003. 107 p.

About the author:

Elena K. Karpova, Ph.D. (Arts), Professor at the Music History Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-5355-1573**, elenaconstanta@rambler.ru





А. В. ГАЛЯТИНА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru*

Русская балетная музыка последней четверти XIX – начала XX века: от Чайковского к Стравинскому

В статье прослеживаются изменения ритмической организации музыки балета последней четверти XIX века. Определяются свойства танцевальной музыки до П. Чайковского и устанавливается основополагающее значение в ней метра. В балетной, дансатной музыке складывается функциональная метроритмическая система, где метр играет организующую роль. Возникают два типа взаимосвязи метра и ритма: с подчинением метру ритмического рисунка – основная (метрическая) функция, и с изменением метра посредством ритмических структур – переменная (неустойчивая) функция метра. Действие переменных метрических функций прослеживается в балетах П. Чайковского и А. Глазунова в одной из регламентированных форм – классической танцевальной сюите. В экспозиционных, срединных и заключительных построениях изменению подвергаются нижние слои музыкальной фактуры, тогда как в связующих построениях, предназначенных в хореографии для перехода танцовщика из одной точки сцены в другую, переменные метрические функции проявляются во всех слоях музыкальной фактуры. В балетной музыке Чайковского и Глазунова формируется ряд приёмов накопления метрической неустойчивости: от использования разнообразных ритмических групп, ритмического ускорения или замедления до смены метра (а также гемиолы, полиметрия). Тем самым устанавливается преемственность танцевальной музыки Чайковского и Глазунова с открытиями в балетной музыке Стравинского.

Ключевые слова: балетная музыка, ритм, дивертисмент, метрические функции, классический танцевальный цикл.

ANNA V. GALYATINA

*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru*

Russian Ballet Music from the Last Quarter of the 19th Century to the Beginning of the 20th Century: from Tchaikovsky to Stravinsky

The article examines the changes of the rhythmical organization of ballet music from the last quarter of the 19th century. The features of dance music prior to Piotr Tchaikovsky are traced out, and the fundamental meaning of the metric principle is established in it. The ballet *dansante* music develops a functional metro-rhythmic system, in which meter plays an organizing role. Two types of interconnection of meter and rhythm emerge: with the subservience of rhythm to meter – the basic (metrical) function, as well as one involving a change of meter by means of rhythmic structures – the changing (unstable) metric function. The action of the changing metric functions may be traced in the ballets of Tchaikovsky and Glazunov in one of the regulated forms – the classical dance suite. In the expository, middle and conclusive sections the lower layers of musical texture are subject to alteration, whereas in the transitional sections, designated in choreography for the motion of the dancer from one point to another, the changing metric functions manifest themselves in all the layers of the musical texture. In Tchaikovsky's and Glazunov's ballet music a number of effects of accumulation of metric instability are formed: from the usage of various rhythmic groups, rhythmic acceleration or retardation to change of meter (as well as hemiolas and polymetry). Thereby, succession is established between the dance music of Tchaikovsky and Glazunov and the innovations in Stravinsky's ballet music.

Keywords: ballet music, rhythm, divertimento, metrical functions, the classical dance cycle.

Русская балетная музыка рубежа XIX–XX веков предстаёт явлением многогранным. В короткий промежуток времени между 1890 г. (постановка М. Петипа «Спящей красавицы» П. Чайковского) и 1908 г. (постановка М. Фокиным «Жар-Птицы» И. Стравинского) в истории русского балета произошёл переход от жанра академического большого балета к хореографической драме. Сменился тип танцевальной музыки: от канонизированной, со структурными и ритмическими границами, обуславливаемыми диктатом балетмейстера, до симфонической – со структурной и ритмической свободой, определяемой композитором.

В музыкознании и балетоведении произведения Чайковского и Глазунова с одной стороны и Стравинского с другой – рассматриваются раздельно: как явления поворотные, связанные со сменой парадигмы. Рубеж XIX и XX веков разделил балет на «старый» и «новый». Именно поэтому «жанровый и композиционный облик балетов Чайковского и Глазунова не имеет прямых соответствий в ранних балетных опусах Стравинского и Прокофьева» [5, с. 188].

Между тем уже в балетной музыке Чайковского и Глазунова можно обнаружить изменения традиционного строения балетных тем, о чём свидетельствует тот факт, что Петипа, заказавший музыку к «Спящей красавице», затруднялся с постановкой танцев, хотя композитор досконально выполнил его требования «в отношении размера, темпа и содержания отдельных номеров» [2, с. 179]. Несомненно, что «неудобства» музыки по отношению к танцевальным движениям были связаны с нарушением типовой ритмической организации.

В статье речь пойдёт о ритме балетной музыки Чайковского и Глазунова. Ритм – главный жанровый элемент танцевальной музыки и имеет определённые «нормы». Выступая дефиницией порядка, ритм «прочерчивает траекторию взгляда, знающего куда смотреть, где обнаруживать сходство и различие» [8, с. 210]. Отклонения от танцевального ритма позволяют «увидеть» изменения тематизма балетной музыки конца XIX века, а также объяснить причину преобразования ритма в балетных произведениях конца XIX – начала XX вв.

Определим особенности ритма в организации балетов первой половины XIX в. Боль-

шинство партитур того времени создавалось как комбинаторное варьирование «набора музыкальных формул: танцев, мелодий, ритмических рисунков, примеров оркестровки и фактуры» [6, с. 39]. В результате в балете откристаллизовался особый тип музыки – танцевальный, или дансанный¹. Его основные жанровые свойства проявляются через метр и ритм. Метр выступает «опорной долей танца» [4, с. 39], ритм определяет акцентность и соизмеримость длительностей танцевальной музыки. Метр музыки оказывает существенное влияние на танец, так как благодаря размерности метрических единиц, а также их опорности-неопорности, соответственно упорядочиваются смены положений и движений человека – процесс «мышечного напряжения-расслабления».

Таким образом, вышеназванные характеристики дансанный музыки определяются зависимостью от метра. В результате здесь складывается функциональная метроритмическая система, где метр играет организующую роль. На высшем уровне – формы – метр определяет размеры масштабно-тематических структур, способствуя объединению малых структур в крупные построения, регулируя соизмеримость ритмических пропорций, тем самым создавая периодичную форму музыки танца. На низшем уровне метр подчиняет себе ритмический рисунок, определяя соразмерность акцентов. Такой тип взаимосвязей устанавливает *основную (устойчивую) метрическую функцию* (по теории Н. Афоной [1]), и её действие обнаруживается в дивертисментных сценах². В пантомимах, имеющих свободную от танца организацию, складывается другой тип метроритмических отношений, при которых ритм может менять заданную структуру метра с помощью акцентов, формируя *переменные (неустойчивые) метрические функции* на фоне основных.

В научной литературе сложилось устойчивое мнение о традиционном ритмическом строении танцевальной музыки Чайковского и Глазунова. В частности, Е. Дулова пишет: «Чайковский наиболее близок традиции стереотипа в области ритма как необходимой основы танцевальной формы, её важнейшего и наиболее устойчивого элемента» [6, с. 54]. Так ли «традиционен» ритм в балетных произведениях Чайковского и Глазунова?



В балетах Чайковского и Глазунова переменные метрические функции начинают действовать в одной из самых регламентированных в музыке балетных форм – классическом танцевальном цикле. Рассмотрим в нём действие переменных метрических функций на нескольких уровнях: в экспозиционных, срединных и заключительных разделах, а также в связующих построениях.

Неустойчивая функция метра проступает уже в экспозиционных разделах формы танцев, а именно в оформлении музыкальной темы. В темах Адажио характерно преодоление метрической чёткости долей. В *Pas dex trios* из I действия «Лебединого озера» синкопы с задержанием на второй и третьей долях в трёхдольном размере, образуя квазиимпровизационный ритм, «растягивают» по времени затактовую структуру темы. Восприятие сильных долей также сглаживает ритм гармонических смен, как в Адажио из I действия «Спящей красавицы», где введение тонической гармонии на слабую долю такта, а далее и её «избегание», тональные отклонения наполняют медленный раздел танцевального цикла «певучестью», так необходимой для хореографии, основанной на статичных позах, поддержках и обводках.

В темах Вариаций нарушается традиционная повторность ритмических групп. В «Вариации Авроры» (Выход) из I действия «Спящей красавицы» основная тема состоит из пяти разных ритмических рисунков, что создаёт образ непостоянной, игривой, шаловливой героини. Соединение различных ритмов в темах Вариаций происходит по принципу вторгающихся каденций, где конец предыдущего фрагмента темы является началом следующего контрастного тематического новообразования. Тему первой Вариации Раймонды Глазунов организует из двух ритмических групп – ритма польки и преодолевающего её ритма «ровного бега» шестнадцатых, что способствует единству и слитности структуры темы.

В средних разделах танцевальных номеров функциональная переменность метра расширяется, что связано с привнесением в балетную музыку разработочных приёмов. Особенно они проступают в Адажио³, создавая эмоциональное напряжение. Основным развивающим приёмом становится ускорение ритмического пульса в сопровождении. В Адажио из III дей-

ствия «Спящей красавицы» ритмический пульс дробится с четверти до триолей, а в предыкте – до тридцать вторых, что образует ритмическую прогрессию, формирующую эффект неуклонного роста напряжения, постепенной подготовки к кульминации.

В Вариациях приём ритмического ускорения проводится от вступления к коде, что создаёт динамическую кульминацию к концу формы.

В балетах Чайковского смена ритмического рисунка отражает композицию номера. Например, в Вариации Авроры первый раздел организован на движении восьмыми длительностями, второй – шестнадцатыми. У Глазунова форма Вариаций «основана на “выращивании”, произрастании одного тематического образования из другого», что, как считает Е. Богатырёва, является «своеобразным пониманием Глазуновым процесса симфонизма» [3, с. 296]. В построении Вариаций создаётся ритм чередования разделов, своего рода прогрессия, где экспозиционный приём изложения и развития темы, взятый за основу, разворачивается в более крупные по масштабам построения. Так, в Вариации Раймонды из второго действия устанавливается тенденция к ритмическому ускорению за счёт постепенного, от раздела к разделу, уменьшению ритма сопровождения. Например, в первом разделе Вариации на фоне ритма польки появляются подголоски, во втором они ускоряются до «бега шестнадцатых», в коде номера мотивы объединяются.

В средних разделах танцев приёмами метрической неустойчивости также становятся метрические и темповые отклонения. В «Вариации Дезире» из балета «Спящая красавица» метр колеблется между двух- и трёхдольным, а размер меняется с $\frac{6}{8}$ на $\frac{3}{4}$; в коде Вариации кульминационный характер раздела подчеркнут ритмическим сжатием темы первого раздела (с $\frac{6}{8}$ в размер $\frac{2}{4}$) и темповым ускорением (от *Vivace* к *Prestissimo*). В «Вариации феи Сапфиры» по указаниям Петица использован нетрадиционный для балетной музыки размер $\frac{5}{4}$, композитор трактует его по-разному: как сумма размеров $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ и, наоборот, $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$, соответственно выделяя первый и второй разделы танца. Переменность акцентов задаёт образу тон игривости, непостоянства, напоминая игру отблесков камня. Во втором разделе «Вариации Авроры» из I действия появляется полиметрия

в соотношении 3:2 (наложение ритма триолей на шестнадцатые).

В заключительных разделах танцевальных номеров переменность метра помогает созданию кульминации. Основными приёмами становятся: ритмическое увеличение темы, ритмическое ускорение пульса сопровождения (Адажио из балета «Щелкунчик»), введение новой более активной темы, акцентное варьирование мотивов (Адажио из II действия балета «Раймонда»), метрическая модуляция с тенденцией к ускорению (сокращение метрических долей в «Вариации Авроры» из I действия «Спящей красавицы»), выписанная смена метра, гемиола (женская вариация из II действия балета «Раймонда»).

Как видим, переменные метрические функции в основных разделах номеров классического танцевального цикла были связаны, главным образом, с нижними планами музыкальной фактуры. Изменение всех её слоёв задействуется в связующих построениях Адажио. Нарушение основных метрических функций в них стало возможным из-за нетанцевальной роли данных построений в хореографии, где они служат для preparation – подготовки танцовщика к какому-либо новому движению, перемещению из одной точки сцены к другой. Особенно насыщенными являются предкульминационные связующие построения в произведениях Чайковского – переходы от средней части к репризе, так называемые доминантовые предикты. По масштабам они приближаются к форме периода. В Адажио Одетты и Зигфрида из II действия связующее построение от первого раздела к середине формы длится 9 тактов, характерный ритм, появляющийся в данной структуре, повторяется и во всех следующих связках, сообщая форме сквозное развитие и значительно динамизируя танец. В предкульминационном разделе из «Адажио принца Оршада и Феи Драже» из II действия балета «Щелкунчик» Чайковский для развития использует усечённую тему второго раздела. При каждом проведении в ней акцентно варьируется мотив: он укорачивается от двух тактов звучания до полутакта, что создаёт дробление. В результате формируется характерный ритм пропорций:

мотивы сокращаются, образуя прогрессию 2:1:0,5 такта. Далее основная тема Адажио развивается секвентно, изменяется время звучания темы: вместо двух тактов она звучит один такт благодаря наложению второго звена секвенции на конец первого. Затем мотив секвенции ритмически сжимается (уменьшается): он проводится восьмыми длительностями, переходящими в конце в триоли из восьмых длительностей.

Особого внимания с точки зрения метрической неустойчивости заслуживает заключительный номер цикла – Кода. В балетах Чайковского и Глазунова она подверглась наибольшему ритмическому изменению, что связано с видением Коды как финального построения классического танцевального цикла. На это указывает репризное проведение ритмоформул и мелодических интонаций из предыдущих номеров сюиты. В Кодах из балетов Чайковского наблюдается приём ускорения ритмического пульса в сопровождении. В финальных номерах цикла балетов Глазунова создаётся моторность движения благодаря последовательному преобразованию разнообразных ритмоформул. В Коде из венгерской сюиты III действия «Раймонды» заданные в начале четыре типа активных ритмических рисунков с характерным постепенным уменьшением в них ритмических длительностей в дальнейшем видоизменяются, что способствует сквозному развитию тематического материала.

Таким образом, анализ метроритма в классических танцевальных циклах балетов Чайковского и Глазунова показал, что в номерах классической сюиты балета безусловное господство основных метрических функций поддерживается параллельным действием переменных метрических функций. Отсюда можно сделать вывод, что в балетной музыке последней четверти XIX века происходило расширение, развитие классической функциональной метроритмической системы, осуществлялось накопление приёмов и средств создания метрической неустойчивости. В начале XX века под влиянием Чайковского и Глазунова действие переменных метрических функций в балетной музыке Стравинского будет расширяться до полной свободы метра.

PRIMECHANIYA

¹ Дансантичность (определение В. Ванслово) – это «совокупность формальных качеств музыки, делающих её удобной для танца» [4, с. 536]. Имманентными свойствами дансантичной музыки являются: ясность метроритмической организации, которая проявляется в акцентуации сильных долей, квадратности и симметрии композиционной структуры; периодическая смена масштабно-тематических построений; наличие повторяющихся ритмоформул, определённая каденций [7].

² Классический танцевальный цикл (сюита, дивертисмент) – *Pas dex dex, Pas de trois, Pas de quatre, Grand pas* имеет чёткую, канонизировавшуюся со временем форму, состоящую из Адажио, Вариаций по количеству участников (женские и мужские) и Коды. Музыка в номерах сюиты строго упорядочена и подчинена определённым движениям классического танца, характерным для конкретного танца: позам в Адажио, лёгкому бегу на пуантах в женской вариации,

прыжкам в мужской. *Pas d'action* – действенный танец – отличается от структуры классической сюиты отсутствием коды. Данная форма имеет разомкнутую, незавершённую структуру, перетекающую в финальные сцены балетов. Прямо противоположна дивертисменту другая форма балета – пантомима. Она предназначена для развития сюжета, и её форма не имеет чёткости, образуя контрастно-составную структуру, зависящую от жестовых «высказываний» героев.

³ В балетах начала XIX века средний раздел формы Адажио мало отличался от вступительного. Смена частей была подчеркнута гармоническими средствами (совершенной каденцией), генеральной паузой, появлением основной темы первого раздела в несколько изменённом варьированном виде. Использование выразительных средств в среднем разделе было направлено на выявление безмятежности Адажио, что подчеркивало лирический характер номера.

LITERATURA

1. Афонина Н. Ю. Метрическая переменность и её формообразующее и выразительное значения (на материале классической и современной музыки): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983. 19 с.
2. Бахрушин Ю. А. История русского балета: учебное пособие для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ. М.: Просвещение, 1973. 255 с.
3. Богатырёва Е. З. Заметки о музыкальном стиле А. К. Глазунова // Вопросы музыкознания: ежегодник / под ред. А. С. Оголевца. М., 1954. Вып. 1. С. 285–301.
4. Ванслов В. В. Дансантичность // Русский балет: энциклопедия / ред. кол. Е. П. Белова и др.; предисл. В. М. Красовской и др. М., 1997. С. 536.
5. Вершинина И. Я. Балетная музыка // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. / ред. Д. В. Житомирский. М., 1976. Ч. 1, кн. 1. С. 187–221.
6. Гагарина О. А. Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1. С. 39–45.
7. Дулова Е. Н. Балеты П. И. Чайковского и жанровая стилистика балетной музыки XIX века: лекция по курсу «История русской музыки». Л.: Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1989. 60 с.
8. Савченкова Н. М., Мавринский И. И. Ритм и ритмическая структура: чередование дискурса и события // Теория и практика общественного развития. Краснодар, 2015. № 22. С. 209–211.
9. Braginskaya N. A. “Les traditions et les préceptes de Petipa ne sont point oubliés...” L'oeuvre de Marius Petipa dans la réception d'Igor Stravinsky // Slavica occitania. 2016. No. 43, pp. 313–325.
10. Bortnyk K. V. New interpretation of Tchaikovsky's “The Nutcracker” by R. Poklitaru // Культура України. 2015. No. 50, pp. 169–176.
11. Portnova T. V. Choreography sketches as a representational system of dance recording: from M. Petipa to M. Fokine // Indian Journal of Science and Technology. 2016. Vol. 9 (29), pp. 88740.
12. Järvinen H. Dancing Genius: the Stardom of Vaslav Nijinsky. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 325 p.

Об авторе:

Галятина Анна Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1685-8469**, agalatina@74.ru

REFERENCES

1. Afonina N. Yu. *Metricheskaya peremennost' i eyo formoobrazuyushchee i vyrazitel'noe znacheniya (na materiale klassicheskoy i sovremennoy muzyki): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Metric Variability and its Form-Generating and Expressive Significance (Based on Materials of Classical and Contemporary Music): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1983. 19 p.
2. Bakhrushin Yu. A. *Istoriya russkogo baleta: uchebnoe posobie dlya in-tov kul'tury, teatr., khoreogr. i kul't.-prosvet. uchilishch* [The History of the Russian Ballet: a Textbook for Institutions of Culture, Theater, Choreography and Cultural-Educational Colleges]. Moscow: Prosveshchenie, 1973. 255 p.
3. Bogatyreva E. Z. Zametki o muzykal'nom stile A. K. Glazunova [Notes about the Musical Style of Alexander Glazunov]. *Voprosy muzykoznaniiya: ezhegodnik* [Questions of Musicology: Yearbook]. Ed. by A. S. Ogolevets. Issue 1. Moscow, 1954, pp. 285–301.
4. Vanslov V. V. Dansantnost' [Dance]. *Russkiy balet: entsiklopediya* [Russian Ballet: an Encyclopedia]. Edited by E. P. Belova et al. Preface by V. M. Krasovskaya. Moscow, 1997, p. 536.
5. Vershinina I. Ya. Baletnaya muzyka [Ballet Music]. *Muzyka XX veka: ocherki: v 2 ch.* [Music of the 20th Century. Essays. In Two Parts]. Edited by D. V. Zhitomirsky. Part 1, book 1. Moscow, 1976, pp. 187–221.
6. Gagarina O. A. Frantsuzskiy baletnyy teatr nachala XX veka: na puti k novomu sintezu [The French Ballet Theater of the Early 20th Century: On the Path Towards a New Synthesis]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014. No. 1, pp. 39–45.
7. Dulova E. N. *Balety P. I. Tchaikovskogo i zhanrovaya stilistika baletnoy muzyki XIX veka: Lektsiya po kursu «Istoriya russkoy muzyki»* [The Ballets of P. I. Tchaikovsky and the Genre-Related Style of Ballet Music of the 19th Century: a Lecture for the Course of “History of Russian Music”]. Leningrad: Leningrad State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory, 1989. 60 p.
8. Savchenkova N. M., Mavrinskiy I. I. Ritm i ritmicheskaya struktura: cheredovanie diskursa i sobytiya [Rhythm and Rhythmic Structure: an Alternation of Discourse and Events]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. Krasnodar, 2015. No. 22, pp. 209–211.
9. Braginskaya N. A. “Les traditions et les préceptes de Petipa ne sont point oubliés...” L'oeuvre de Marius Petipa dans la réception d'Igor Stravinsky [“The Traditions and Precepts of Petipa are not Forgotten ...» The Work of Marius Petipa in the Reception of Igor Stravinsky]. *Slavica occitania*. 2016. No. 43, pp. 313–325.
10. Bortnyk K. V. New interpretation of Tchaikovsky's “The Nutcracker” by R. Poklitaru. *Kul'tura Ukrainy* [Culture of Ukraine]. 2015. No. 50, pp. 169–176.
11. Portnova T. V. Choreography sketches as a representational system of dance recording: from M. Petipa to M. Fokine. *Indian Journal of Science and Technology*. 2016. Vol. 9 (29), p. 88740.
12. Järvinen H. *Dancing Genius: the Stardom of Vaslav Nijinsky*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 325 p.

About the author:

Anna V. Galyatina, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory and Music History, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1685-8469**, agalyatina@74.ru





Т. Г. ГОНЧАРЕНКО

*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия*

ORCID: 0000-0003-1203-6708, tgoncharenko48@gmail.com

Стилеобразующая роль фактуры в музыке Р. Шумана (на примере фортепианных произведений)

В статье исследуются особенности фактурной организации гармонии в произведениях Роберта Шумана. Процесс индивидуализации музыкально-выразительных средств, происходящий на протяжении XIX века, нашёл отражение в способах фактурных решений. Новизна стиля Шумана заключается не в изобретении новых гармоний, но во взаимодействии гармонического развития с особенностями фактуры и метроритма. Ярким показателем при этом становится полифонизация гомофонной фактуры за счёт метроритмического обособления голосов и мелодико-интонационных приёмов.

Одна из черт новаторства Шумана характеризуется включением в гармонию добавочного, или внедряющегося, тона, примыкающего снизу к аккордовому тону и являющегося дискордансным в терцовой структуре аккорда. Для Шумана типичен также приём «столкновения» аккордового и нижнего хроматически прилегающего тона. Принцип полутонового соотношения звуков включает и приём одновременного сочетания различных звуковысотных форм одной и той же ступени. В условиях полифонизации гомофонной фактуры возможно столкновение прессарного тона не только с аккордовым, но и со своим диатоническим антиподом. Для многих произведений Шумана характерно также метрическое несовпадение отдельных слоёв гомофонной ткани, в результате чего может возникнуть одновременное звучание различных форм одной и той же ступени. Особое значение в музыке Шумана приобретают такие дискордансные тоны, которые оказываются пролонгированными от предыдущего аккорда. Тем самым можно предположить, что в творчестве Шумана начинают закладываться основы аккордовых структур XX века.

Ключевые слова: аккорд, фактура, неаккордовые звуки, полифонизация гомофонной фактуры, фигурированный контрапункт, полиакцентность, метроритм.

TATIANA G. GONCHARENKO

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia

ORCID: 0000-0003-1203-6708, tgoncharenko48@gmail.com

The Style-Generating Role of Texture in the Music of Robert Schumann (on the Example of his Piano Compositions)

The article researches the particularities of textural organization of the harmony in the musical compositions of Robert Schumann. The process of individualization of the means of musical expressivity, taking place during the course of the entire 19th century, found its reflection in the means of textural solutions. The novelty of Schumann's style consists not in invention of new harmonies, but in the interaction of the harmonic development with the peculiarities of texture and metro-rhythmic elements. At that, a brilliant indicator turns out to be the polyphonization of the harmonic texture by means of its metro-rhythmic individualization of the voices and the melodic-intonational techniques.

One of the features of innovation Schumann's innovation is characterized by the incorporation into the harmony of an additional or inculcating tone adjoining the chord tone from below and presenting a dissonant pitch in the chord's tertial structure. Schumann's music is also characterized by its technique of "collision" of the chordal and the lower chromatically neighboring tone. The principle of the semitone relationship of pitches also includes the technique of simultaneous combination of various pitch forms of one and the same scale degree. In the conditions of polyphonization of harmonic texture a collision of the dissonant tone not only with the chordal tone, but also with its diatonic antipode. Many of Schumann's compositions are characterized by metric nonconcurrency of separate strata of the homophonic facture, which occasionally result in a simultaneous sounding of various different forms of the selfsame scale degree. Special significance in Schumann's music is acquired by such discordant tones which turn out to be prolonged from

the previous chord. Thereby, we may presume that in Schumann's music the foundations of chordal structures of 20th century music begin to be formed.

Keywords: chord, texture, non-chordal sounds, polyphonization of a homophonic texture, figured counterpoint, poly-accentuality, metro-rhythm.

В музыке XIX века фактура становится специфическим явлением стиля отдельного композитора, что в большой степени относится и к Роберту Шуману. Новизна шумановского гармонического стиля заключается не в изобретении новых гармоний. Аккордово-гармонический комплекс как конструктивная и функциональная единица в музыке Шумана несёт в себе не аргументирующее начало, а выявляет свои индивидуальные черты только в результате взаимодействия с особенностями фактуры и метроритма.


Наука о гармонии широко разработала понятие о двух истолкованиях аккорда: 1) аккорд как слитная автономная единица; 2) аккорд как сумма интервалов. Если по отношению к первому можно говорить о том, что «аккорды приставляются один к другому, как резко отграниченные друг от друга глыбы-монолиты», то мелодизация голосов фактуры допускает и «такое сцепление интервалов, которое в результате нигде не образует реально слышимого полнозвучного аккорда-монолита» [12, с. 54]. Контуры аккорда в последнем случае оказываются спроецированными на горизонталь, и сам феномен аккорда функционирует в музыкальном тексте как конструктивная и функциональная единица через временное сопряжение тонов, являющихся опорными в плане формирования вертикального комплекса. Именно в этом заключён основной смысл процессов аккордообразования в музыке Шумана, протекающих в недрах гомофонно-полифонического склада.

При этом *полифонизация* гомофонной фактуры как основной качественный показатель его гармонического стиля наряду с метроритмическим обособлением голосов осуществлялась и мелодико-интонационными средствами. Так, характерным для Шумана является введение фигурационного, мелодизированного контрапункта (особенно в среднем слое фактуры). Приём фигурационного изложения гармонии имеет, как известно, давние традиции. Выразительные свойства гармонической фигурации предугадал ещё И. С. Бах – достаточно вспомнить прелюдию


C dur из I тома «Хорошо темперированного клавира». В творчестве венских классиков, а в особенности у В. А. Моцарта, это становится обычным фактурным средством. Но вершиной классического искусства, в плане приближения эффекта данного приёма к передаче романтического мироощущения, является I часть фортепианной сонаты op. 27 № 2 Л. ван Бетховена. В музыке романтиков, начиная с Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, гармонические фигурации сопровождения всё более насыщаются неаккордовыми звуками¹, что создаёт реальные предпосылки для полифонизации фактуры на гомофонной основе. Здесь ещё больший смысл, чем при гармонически фигурированном сопровождении, приобретает эффект целостного впечатления. Одним из простейших примеров образования трёхслойной фактуры с фигурированным средним слоем является пьеса № 14 из «Давидсбюндлеров». Нередко мелодико-гармонические фигурации превращаются в ведущее начало и «образуют в произведении микрогармонический уровень, на котором иногда делаются чрезвычайно смелые творческие находки» [11, с. 13]. Следует отметить, что трёхслойность фактуры с фигурированным контрапунктом остаётся не только излюбленной манерой письма, но и приобретает заострённые черты по сравнению с более ранними его сочинениями. Так, например, нисходящая фигурация встречается в середине номера 1 «Крейслерианы» и в *fis moll'* ной пьесе фортепианного цикла «Пение поутру» – последнем фортепианном сочинении Шумана. Но если в «Крейслериане» фактуру отличает невесомость, одноплановость, то в «Пении поутру» она более насыщена, дифференцирована и по характеру приближается к импрессионистской звучности (достаточно вспомнить прелюдию Дебюсси «Сады под дождём» из цикла «Эстампы»²).

Одна из черт новаторства Шумана в области гармонии характеризуется включением в гармонию добавочного, или внедряющегося, тона³, примыкающего снизу к аккордовому звуку и являющегося дискордансным тоном в



терцовой структуре аккорда. Подтверждением тому может служить начало Интермеццо из IV части «Венского карнавала»⁴ и вариация IX (*gis moll*) из «Симфонических этюдов». Звук *cisis* является внедряющимся тоном. «Вклиниваясь» в аккорд тонического трезвучия *gis moll*'а, которое звучит на педали, он остро диссонирует с аккордовым тоном *dis*. Выразительная сила этого приёма крайне велика: в сочетании с ритмическим движением  в сопровождении и мелодией широкого дыхания звучание приобретает повышенный эмоциональный тонус. В данном отрывке можно выделить три фактурных слоя: мелодический голос, фигурационный контрапункт (достаточно характеристический) и тонический бас.

В Интермеццо из «Венского карнавала» расслоение фактуры на главный, фигурированный средний голос и бас ещё более ощутимо вследствие метрической индивидуализации её «этажей». Как и в примере из «Симфонических этюдов», в фигурационном слое фактуры также образуется внедряющийся тон благодаря звучанию на педали всего фактурно-гармонического комплекса.

Сравнивая данные фрагменты, заострим внимание на богатых выразительных возможностях приёма. Внедрение тона в аккорд – это внешний общий результат в обоих случаях. Но жанрово-выразительная сущность их различна. В «Симфонических этюдах» IX вариация является лирическим центром цикла. Предшествуя финалу, она берёт на себя функцию драматургического отстранения. В Интермеццо, с его монолитностью звучания, все слои фактуры призваны создать впечатление энергичного взволнованного потока звучности. Гениальная находка Шумана в вариации заключается и в передаче фактурными средствами противоположных состояний: неуправляемый бег времени (фигурационное сопровождение) и реминисценция глубокого лирического переживания (мелодия верхнего голоса). Полиритмическое соотношение слоёв фактуры (квинтоль в мелодическом голосе и движение  в сопровождении) усиливает ощущение различных временных измерений.

Звучащая в фигурации нижняя хроматическая вспомогательная нота, даже если она задерживается педалью вместе с тем звуком, к которому направлено это мелодическое движение, не всегда внедряется в аккорд. Значительную роль здесь играют временные условия.

Ещё классики нередко вводили в фигурационное сопровождение такие хроматические вспомогательные звуки. Особенно часто это встречается у Моцарта, например, в разработке I части сонаты *B dur* К. 281. Сравнивая с предыдущими примерами, отметим следующий значительный фактор: в Интермеццо и вариации нижний хроматический вспомогательный звук приходится на начало ритмической фигуры, в то время как в сонате Моцарта это условие отсутствует. По этой же причине появление в фигурированном голосе вспомогательного тона *his* в фортепианной пьесе Шумана «Пение поутру» op. 133 № 4 не означает внедрения его в аккорд. И всё же ряд обстоятельств позволяет нам утверждать, что это – именно шумановский стиль письма.

Первое, что обращает на себя внимание, – гомофонно-полифонический склад фактуры такого же типа, как и в предыдущих примерах из «Симфонических этюдов» и «Венского карнавала»: главный голос, фигурированный средний и бас. В дальнейшем развитии пьесы дифференцированность фактуры порождает различные по силе приёмы «столкновения» аккордового и нижнего хроматического вспомогательного тона, появление которого носит остигатный характер. Поначалу диссонантность аккордового и неаккордового звуков незначительна. Но уже в такте 5 пьесы конфликтность этих двух тонов усиливается вследствие их одновременного звучания в мелодическом голосе и фигурационной формуле. Такого рода явление с точки зрения канонов классической функциональной гармонии определяется как движение к занятому тону. Однако в музыке Шумана, впрочем, как и у Моцарта, это наблюдается нередко. Возможность использования одного и того же приёма композиторами различных эпох объясняется таким общим качеством, как мелодизация фактурных планов, с той разницей, что лёгкость, прозрачность фактуры Моцарта позволяет реализовать этот приём в непосредственном виде (например, начало I части сонаты *C dur*, К. 279), в то время как высокая степень индивидуализации слоёв фактуры в «Пении поутру» делает эти два тона более независимыми по отношению один к другому. Кроме того, появление неаккордового звука на слабом времени в совокупности с насыщенностью фактурного письма исключает детализированный подход к осмыслению явления. Значительно более важным оказывается эффект

целостного впечатления, что вообще характеризует композиторов-романтиков в отношении ряда приёмов введения неаккордовых звуков.

Появление нижнего неаккордового хроматически прилегающего тона (даже если он присутствует в начале остинатной ритмической фигуры) не всегда означает включение его в аккорд. Так, например, отсутствие педализации почти на всём протяжении пьесы «Вещая птица» из «Лесных сцен» ставит хроматический звук в *линейную* зависимость от последующего аккордового, и его, по терминологии Ю. Н. Тюлина, следует отнести к *прессарной* вспомогательной⁵. Сравнивая с примерами из «Венского карнавала» и «Симфонических этюдов», отметим, что в этих двух случаях, помимо решающего значения педализации, играет определённую роль фоновый характер фигурации, а также однородность и скорость ритмического движения, что сводит к минимуму эффект разрешения неаккордового звука в аккордовый, способствуя формированию их вертикального соотношения. Напротив, присутствие хроматического тона в мелодическом голосе пьесы «Вещая птица», при прочих равных условиях, даёт представление о линейной природе соотношения его с аккордовым тоном.

Несколько схожий пример можно привести из начала эпизода «*Noch gascher*» Юморески. Двуслойная фактура включает в себя гармоническую фигурацию и мелодизированный бас. В такте 3 эпизода ни *прессарный* звук *e*, ни вспомогательный *cis*, звучащие одновременно со звуком *d*, не становятся внедряющимися тонами D^5_3 *g moll'*. Причины две: отсутствие педализации и наличие всех трёх тонов в мелодическом голосе, обеспечивающее их линейное сопряжение.

Особенно отчётливо мелодическая природа хроматически прилегающего тона при столкновении его с аккордовым звуком проявляется в полифонической ткани. Вновь обратимся к IX вариации из «Симфонических этюдов», являющейся примером подключения мелодизированного контрапункта.

В начале второго предложения и далее присутствует разделение фактуры на четыре уровня: мелодия верхнего голоса, мелодизированный контрапункт, подключающийся посредством полифонической имитации, фигурированный контрапункт и бас. Но выразительный смысл этого приёма заключается в расслоении фактуры на два крупных пласта: полифонический (своеобразный инструментальный дуэт) и гомофон-

ный (фигурационная фактура). В такте 8 этюда звук *fisis*, принадлежащий верхнему голосу, несмотря на звучание его на педали одновременно со звуком *gis*, может быть расценён только как задержание повышенной квинты *E dur'*, приготовленное в другом голосе (в фигурации и мелодизированном контрапункте). Высокая степень индивидуализации мелодического контрапункта ещё более усиливает значение его мелодической природы.

Имитационность изложения является одной из характерных черт логики музыкального мышления Шумана. Причём Шуман чаще всего применяет неточную имитацию как приём, обладающий большей вариабельностью. Подключение имитационного контрапункта естественным образом может привести к столкновению аккордового и хроматически прилегающего неаккордового тона, как это и происходит в пьесе «Отчего?» (см. т. 5, 9, 11).

Как бы то ни было, в любом случае применение аккордовых звуков одновременно с неаккордовыми отражает полифоничность логики мышления Шумана, на что в своё время обратил внимание Д. В. Житомирский [2, с. 437].

Принцип полутонового соотношения звуков включает и приём одновременного сочетания *различных звуковысотных форм* одной и той же ступени. Историзм данного явления восходит к эпохе полифонистов, непосредственно предшествовавшей венскому классицизму. Его суть выражается в образовании полиладовости как результата соотношения мелодически более или менее независимых голосов фактуры. В музыке Баха полиладовые сочетания встречаются чрезвычайно часто, например, в прелюдиях *es moll* из I тома и *C dur* из II тома «Хорошо темперированного клавира».

«Для классического стиля письма, – указывает Э. Курт, – можно установить определённое правило по отношению к одновременному употреблению различных хроматических форм одного и того же звука. Это оказывается возможным, когда один из звуков является аккордовым, а другой – неаккордовым» [6, с. 338]. У Моцарта, подобно Баху, такое полутоновое сочетание в аккордовом комплексе возникает на основе полиладовости. Но не менее редко эти два тона соотносятся в виде аккордового и неаккордового звуков. Как, например, в разработке первой части сонаты *B dur* К. 281 Моцарта. Что касается Бетховена, то он, по мнению Курта, «умеет

извлекать из резкого столкновения таких тонов крайне мощные аффекты...» [там же, с. 339].

Шуман, который испытывал особую приверженность к подобным звуковысотным сочетаниям, тончайшим образом сумел передать различные их оттенки. Вновь обратимся к пьесе «Вещая птица».

Крайние разделы концентрируют в себе принцип постепенного усиления черт полифоничности. Это приводит к тому, что прессарная вспомогательная оказывается в вертикальном соотношении не только с аккордовым тоном, к которому она прилегает, но и со своим диатоническим антиподом.

Полифонический потенциал содержится уже в изложении первого четырёхтакта в виде неточной обращённой имитации, где элементы фугообразного проведения возникают вследствие тоники-доминантового соотношения предложений первого периода, что нередко встречалось и в творчестве венских классиков. Собственно полифонические приёмы вводятся в развивающемся разделе крайних частей формы⁶. Поначалу это – каноническая имитация, где прессарный тон *d* звучит одновременно с аккордовым тоном *es*. Диссонантность вертикали резко возрастает в момент столкновения прессарного тона *fis* с аккордовыми звуками *g* и *f* (см. т. 11). Этот приём действует на фоне явления полимелодизма. В дальнейшем, активизируя полифоническое начало путём введения стреттной имитации, Шуман неоднократно прибегает к эффекту одновременного звучания различных звуковысотных форм ступени (см. т. 14, 15).

В такте 5 пьесы «Конец песни» («Фантастические пьесы» ор. 12) в вертикальном комплексе образуется остро диссонирующий интервал увеличенной октавы *G-gis*. Созвучие, возникающее в этот момент, не может быть функционально дифференцировано. Оно представляет собой хроматически проходящий комплекс с пролонгированным звучанием примы *g moll*'а. Без учёта данного созвучия весь оборот представлял бы собой простейший вид перехода в тональность доминанты:

$$g\ moll\ t_6 = s_6 - D_5^6 - T_3^5\ D\ dur$$

Шуман избегает столь прямолинейного движения путём мелодизации, а также собственно полифонизации музыкальной ткани. Так, в характере движения верхнего голоса отчётливо прослушиваются черты скрытого двухголосия, где верхний голос дублируется в аккордовом

слое фактуры, что создаёт дополнительный эффект пролонгированного звука *g*.

Выше говорилось о специфике метроритма в музыке Шумана как реального фактора, влияющего на процессы полифонизации гомофонной фактуры.

Характерным для многих произведений Шумана является метрическое несовпадение отдельных слоёв гомофонной ткани. Последовательно этот принцип выдерживается в номере «Киарина» из «Карнавала». В крупном плане фактура пьесы содержит два пласта, каждый из которых претендует на свой метрический устой. Но причины, по которым эти пласты оказываются в разных временных плоскостях, несколько отличаются в крайних разделах и середине формы. Так же как и в начале пьесы, верхний пласт фактуры среднего раздела содержит в себе главный голос, а нижний представляет собой фактурное сопровождение типа «бас – аккорд». В первом случае метрическое несовпадение верхнего и нижнего этажей фактуры является следствием действия принципа полиакцентности, а также синкопирования в контрапунктирующем гармоническом голосе. В середине пьесы постоянно действующим оказывается только приём синкопирования, но он приводит к противоположному результату в сравнении с началом пьесы. Если в первых тактах «Киарины» гармонический голос не вступает в функциональный конфликт с сопровождением, а лишь опережает звучание каждого аккордово-гармонического комплекса нижнего пласта, то в тактах 6–8 середины он отстаёт от гармонических смен аккордового пласта фактуры. Именно это является причиной одновременного звучания тонов *f* и *fes* в такте 6 середины, что и образует $S_3^5\ As\ dur$ 'а со сдвоенной терцией. При отсутствии метрического смещения голосов фактуры гармоническая последовательность выглядела бы весьма просто (т. 5–8):

$$As\ dur: II_5^6\ \sharp_3 - S_3^5 - T_6 - ум. VII_7 - t\ c\ moll'а.$$

На наш взгляд, было бы неверно утверждать, что такого рода диссонирующая вертикаль образовалась вследствие полиладовости, поскольку последняя сама явилась результатом метрической дифференциации голосов фактуры.

При обращении к позднему творчеству Шумана также нельзя оставить без внимания приём одновременного сочетания различных звуковысотных форм одной и той же ступени. Его стиль фактурного письма становится более вязким,

порой тяжеловесным, в связи с чем заостряется экспрессивность самого приёма.

Фактура «Фантастической пьесы» op. 111 № 1 (*c moll*) отличается всеми качествами, характерными для позднего стиля композитора. Здесь сохраняются внешние черты трёхслойной фактуры. При этом главный мелодический голос максимально наделён признаками декламационности, чему в значительной степени способствуют синкопы; фигурированный контрапункт крайне хроматизирован и представляет собой поток обращённых мотивов. Естественно, что при таком соотношении фактурных планов неизбежно возникают острые диссонансы. Не будем подробно останавливаться на первом разделе Фантазии, ограничимся лишь констатацией факта неоднократного вертикального сочетания аккордового и нижнего прилегающего хроматического тонов.

В связи с интересующим нас вопросом обратимся к началу второго раздела. В такте 2 прессарный тон *cis* звучит одновременно с прямой (*d*) и септимой (*c*) $D^6_5 g moll^a$. Но в изолированном виде подобная вертикаль мало чем отличается от аналогичного явления в «Вещей птице» (см. т. 11). Эффект усиления приёма заключается в том, что в момент разрешения неаккордового звука (*cis*) не создаётся впечатления *полной достигнутости* аккорда (это наступает только на последней доле такта). Решающее значение здесь приобретает хроматическое движение параллельными сектаккордами в фигурационном пласте, которое не только препятствует полному достижению аккорда, что усиливает его функциональную сущность, но и временно придаёт черты неаккордового тона звуку *d*, заостряя тем самым диссонантность предыдущего созвучия.

Неаккордовые звуки, образующие с аккордовым полутоновые вертикальные сочетания, в целом, как мы убедились, не приобретают самостоятельного значения, поскольку чаще всего имеют хроматическую природу и, что особенно важно, обусловлены у Шумана развитым голосоведением. Вполне понятно, что в условиях мелодизированной фактуры вводнотоновый характер малой секунды обостряется, в силу чего стремление восстановить равновесие значительно превосходит возможность изменить аккордовую структуру.

Наряду с простейшими видами диатонических неаккордовых звуков особое значение у Шумана приобретают такие дискордантные тоны,

которые оказываются *пролонгированными* от предыдущего аккорда. Являясь следствием голосоведения, они также далеко не всегда становятся компонентом аккордовой структуры. Но выделение их в побочный аккордовый тон происходит всё-таки чаще и естественнее. Немаловажное значение здесь имеет их диатоническая природа. Не случайно первым аккордом с побочным тоном оказалась доминанта с секстой, то есть с диатоническим побочным тоном, хотя арсенал выразительных средств включал и приёмы введения хроматических неаккордовых звуков.

Как упоминалось выше, применение выдержанных звуков является характерной чертой шумановского гармонического стиля. В целом этот приём находится в русле специфики гомофонно-полифонического письма Шумана, и способы его воплощения отличаются многообразием. Так, например, если выдержанный тон вклинивается в типично гомофонную фактуру, то возникает конфликт между горизонталью и вертикалью, и сам приём обнаруживает себя очень рельефно. В пьесе «Пение поутру» op. 133 № 3 на протяжении почти двух тактов выдерживаются прима и септима $D_7 A dur^a$, образуя в аккордово-гармонической последовательности $D_7 - S_6 - D^6_5 - T^5_3 - D^4_3 - T_6$ диссонирующие созвучия (т. 21, 22). Поскольку лишь один из этих двух тонов может быть аккордовым в тонической и субдоминантовой функции, то происходит своеобразное варьирование в их принадлежности аккордовой структуре. Обращают на себя внимание и запаздывающие функциональные смены аккордов, что приводит к переносу гармонии через тактовую черту. Так же как и ритмо-гармонические предъёмы, это относится к характерным проявлениям шумановского гармонического стиля.

Несколько более самостоятельное значение приобретает пролонгированная прима от тонического трезвучия $D dur^a$ в доминантсептаккорде, с которого начинается Заключение к Новеллетте № 8. Мы не можем утверждать, что она становится компонентом структуры, но всё же присутствие ферматы между этими двумя аккордами и различие в динамике (угасающее *p* и *f*) создают условия, при которых звук *d* оказывается на грани включения его в септаккорд в качестве заменного тона.

Шумана, вероятно, привлекали сами фонические свойства D_7 с выдержанным тоническим тоном. При этом он разнообразит данный приём,



применяя в качестве предшествующего аккорда, например, двойную доминанту. Так, в пятой пьесе цикла (т. 27, 28) звук *d* основательно приготовлен в терцквартаккорде двойной доминанты и выдерживается в тех же голосах фактуры.

Полифоническая дифференцированность голосов фактуры позволяла Шуману сугубо диатоническими средствами достигать удивительных эффектов звучания как вертикали, так и простейших аккордово-гармонических последовательностей.

Фактурное развитие в первой *D dur*'ной пьесе «Пение поутру» основано на сопоставлении аккордового и гомофонно-полифонического склада, причём последний в данном случае обнаруживает тяготение к полифонической фактуре, что приводит в конце пьесы к стреттному проведению темы по типу тонального ответа (т. 4–7 от конца). Именно это сопоставление двух начал – гомофонного и полифонического – заставляет играть новыми красками архаичную по своему функциональному смыслу аккордово-гармоническую последовательность первых тактов. До подключения приёма мелодизации голосов фактуры основу гармонического движения составляет ладовая переменность *D dur – h moll* (т. 1–4). Дальнейшее развитие (т. 5–9) основано на традиционном типе «золотой» секвенции, с помощью которой осуществляется плавный переход из *D dur*'а в *h moll*. Без учёта неаккордовых звуков она выглядит просто:

$$\text{II}_7 - \text{D}_7 - \text{T}_3^5 - \text{IV}_7 - \text{VII}_3^5 = \text{II}_3^5 - \text{D}_7 \dots - \text{t}$$

Но главный смысл кроется в том впечатлении, которое создаётся благодаря постоянной неполной достигнутой аккорда, что, как уже говорилось, усиливает его (аккорда) функциональный смысл.

Первое, что заслуживает внимания, – это техника применения выдержанных звуков, каждый из которых готовится в другом голосе. Первый аккорд второго и третьего звеньев секвенции содержит в сопрано пролонгированный тон басового голоса предыдущего аккорда. Разрешение его совпадает с функциональной сменой, что полностью нейтрализует стремление утвердить терцовую структуру, и он определённым образом вращается в аккорд, образуя T_3^5 с внедряющимся побочным тоном (T_3^{5+2}). Во втором аккорде всех звеньев также образуется выдержанный тон, но терцовая структура при этом сразу же восстанавливается, и он не приобретает самостоятельного значения.

Противоречие горизонтали и вертикали возникает и на стыке мотивов вследствие опережения в верхнем голосе разрешения в последующий аккорд. Так, например, звук *fis* в конце 1-го звена в D_7 является неаккордовым, но для последующего T_3^5 он был бы терцией, в которую должна разрешиться септима D_7 . Таким образом, здесь возникает некоторое противоречие с точки зрения норм учения о музыкальном синтаксисе, которое гласит, что мотив должен оканчиваться *только* аккордовым звуком. Но в данном случае этому можно найти объяснение в индивидуализации голосов фактуры.

Варианты подобного окончания мотивов, но в менее ярко выраженной форме, имеют место и в сочинениях Шумана, относящихся к более раннему периоду творчества. Так, в третьем проведении темы в № 1 «Давидсбюндлеров» гомофонно-полифонический склад характеризуется метрическим несовпадением слоёв фактуры, что является следствием акцентировки и регулярного синкопирования в верхнем слое. Каждая акцентированная доля его отстаёт от гармонической смены на одну четверть. По аналогии с первым двутактом примера появление звука *fis* означает не разрешение D_9 в $\text{t}_3^{5-3} \text{ h moll}$ 'а, а переход ноты в приму доминантового септаккорда. Но если и не принимать во внимание это обстоятельство (хотя оно, на наш взгляд, весьма существенно), то последующий аккорд так или иначе представляет собой t_4^{6+4} , поскольку звук *e* оказывается неприготовленным и в таком виде аккорд длительно выдерживается ($\downarrow \curvearrowright \downarrow$). Примечателен тот факт, что внедряющийся побочный тон *e* наслаивается на начало 2-го звена секвенции, где верхний слой фактуры в пределах секвенцирования отстаёт на три четверти и, таким образом, этот тон получает разрешение лишь на последней четверти следующего такта.

Особую группу в гармонии Шумана составляют аккорды с удержанным терцовым тоном лада. Применение доминанты с секстой является традиционным. Такой специфики, как у Шопена, в музыке Шумана аккорд не приобрёл, хотя и встречается часто как с мелодическим поступенным движением от III к I ступени при разрешении в тонику, так и через непосредственное движение к основному тону лада.

К одному из проявлений гармонического стиля Шумана можно отнести применение уменьшённого септаккорда VII ступени с квартой вместо терции, который в определённом смысле

предвосхищает вагнеровский тристан-аккорд. Он не становится специфической гармонией Шумана, а скорее характеризует намеченную в его творчестве тенденцию к расширению числа аккордов с побочными тонами. Удержание кварты в уменьшённом VII₇ – это не просто удержанный тон как эстетическая потребность, технический приём. Но важно и то, что затрагивается самый колоритный тон лада⁷.

Курт в книге «Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера» отмечает случай употребления VII₇⁺⁴ в Фантазии *C dur* op. 17 [6, с. 80]. Пример, бесспорно, удачный, поскольку аккорд здесь имеет ту же абсолютную высоту, что и у Вагнера.

Не менее рельефно проступают контуры данного аккорда в медленной вариации из цикла на тему «Abegg». Примечателен тот факт, что Вариации были написаны Шуманом в 1830 году, то есть на шесть лет раньше Фантазии. Уменьшённый терцквартаккорд с квартой является в этом примере модулирующим при тональном переходе из *Es dur*'а в *b moll* (т. 10, 11). Попутно заметим, что в конце предыдущего такта в *Es dur*'е звучит D₇⁺⁶, и разрешение его несколько необычно. Секста разрешается не в основной тон лада, а в квинту, и при этом акцентированную, с последующим поступенно восходящим движением к тонике. В манере разрешения проступают черты более позднего стиля Шумана: тоническое трезвучие звучит консонантно только на четвёртой ♩ такта, а до этого момента в его вертикаль вторгается пролонгированная септима от предыдущего D₇ и неприготовленная секунда вместо терции. Последнее замечание заслуживает особого внимания, поскольку такой прессарный вспомогательный тон станет в дальнейшем специфической чертой шумановского письма, впрочем, как и применение выдержанных тонов.

Выше неоднократно обращалось внимание на изобретательность Шумана в плане применения того или иного приёма. Подтвердим нашу мысль примером из Заключения к «Новеллетте» № 8.

Голосоведение в *B dur*'ном эпизоде отличается большой плавностью, текучестью, насыщенностью выдержанными звуками, образующими межтактовые синкопы. Интересующий нас аккорд появляется уже в такте 1 и представляет собой VII₇⁺⁴, принадлежащий мелодическому (!) *c moll*'ю. Кварта в данном случае имеет совер-

шенно самостоятельное значение, поскольку отсутствует момент приготовления. Разрешение осуществляется ходом на терцию вниз. Движение септимы скачком и тем более на интервал увеличенной 4 (правда, с последующим полутоновым восхождением) противоречит всем канонам классической гармонии, если рассматривать данный приём изолированно от последующего развития, крайне насыщенного самостоятельным мелодическим движением голосов фактуры. Но именно последнее и не допускает столь узкого подхода. Прямолинейность оборота имеет выразительный смысл, концентрируя в себе черты некоего перелома при движении к противоположному качеству: от синхронного голосоведения в предшествующем рефрене к мелодически гибкой полифонизированной ткани.

Итак, в результате наблюдений над спецификой введения неаккордовых звуков в музыку Шумана подчеркнём, что как хроматические, так и диатонические неаккордовые звуки могут стать компонентом аккордовой структуры. При этом первые из них выступают только в качестве внедряющихся. Неаккордовые звуки, имеющие сугубо диатоническую природу, могут образовывать аккорды как с добавочными (внедряющимися), так и с заменным побочным тоном.

В скрытой форме здесь обнаруживается тенденция к ослаблению терцового принципа аккордообразования. Остаётся предположить, что у Шумана начинают закладываться основы аккордовых структур XX века. Так, аккорды с заменными тонами, и в первую очередь с квартой вместо терции, – это уже серьёзный шаг на пути к квартовой структуре.

Применяя аккорды с внедряющимися побочными тонами, в особенности с секундой и квартой в условиях трёхэлементных структур, Шуман до некоторой степени предугадал возможность секундового принципа сопряжения соседних тонов в аккордовой вертикали.

Но по сравнению, например, с Мусоргским, Скрябиным, которые явились здесь поистине новаторами и непосредственно предвосхитили аккордику XX века, Шуман не выводит свои творческие поиски за пределы терцового принципа аккордообразования. Аккордовое окружение возникшей структуры, принцип расположения тонов в её вертикали, характер ладового сопряжения компонентов вертикали и горизонтали – всё это остаётся в рамках классической функциональной гармонии.

PRIMECHANIYA

¹ Э. Курт называет такую мелодико-гармоническую фигурацию «импрессивными фигурами сопровождения» [6, с. 404].

² В творчестве Брамса, многое унаследовавшего от Шумана, также встречаем аналогичный приём фактурного изложения (см. Каприччио op. 76 № 1). И хотя по времени он находится ближе к искусству импрессионизма, тот характер *изобразительности*, которым наделена фактура пьесы Шумана «Пение поутру», совершенно отсутствует в подобном фактурном изложении у Брамса.

³ Термин Ю. Н. Тюлина [10, с. 10, 117–119].

⁴ Пример приведён в цитированной работе Ю. Н. Тюлина.

⁵ Пример приводится в работе Ю. Н. Тюлина в связи с анализом специфики прессарных тонов [10, с. 90].

⁶ Вся пьеса представляет собой сложную трёхчастную форму. Крайние разделы изложены в простой двухчастной форме, где небольшое дополнение содержит элементы репризности.

⁷ С этой точки зрения симптоматично частое применение VII⁺₇⁺ Рахманиновым. Изредка он встречается у Шопена, например, в Ноктюрне op. 27 № 1 (последний такт перед репризой).

LITERATURA

1. Домбровская О. В. Полифонические особенности гомофонного тематизма Шумана // Проблемы музыкальной науки / ред.-сост. М. Е. Тараканов, В. Н. Холопова. М., 1979. Вып. 4. С. 259–294.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
3. Красникова Т. Н. Фактура и стиль: истоки и эволюция (учебное пособие). М.: РАМ имени Гнесиных, 1995. 115 с.
4. Красникова Т. Н. Феномен фактурного пространства и его стилеобразующие функции // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования: материалы междунар. науч.-практ. конф. / сост. Л. С. Дьячкова. М., 2003. С. 57–62.
5. Красникова Т. Н. Феномен художественного времени в музыке XX века // Музыковедение. 2012. № 3. С. 13–14.
6. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
7. Магницкая Т. Н. Музыкальная фактура: история, теория, практика. М.: МГИК, 1993. 37 с.
8. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
9. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
10. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. М.: Музыка, 1976. 165 с.
11. Холопова В. Н. Фактура: очерк. М.: Музыка, 1979. 87 с.
12. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии: исследование. М.: Музыка, 1974. 287 с.
13. Ninov D. Functional Nature of the Cadential Six-Four // Muzikoloski zbornik. 2016. Vol. 52, Issue 1, pp. 73–96.
14. Yust J. Special Collections Renewing Set Theory // Journal of Music Theory. 2016. Vol. 60, Issue 2, pp. 213–262.
15. Goldenberg Y. Harmony without Voice Leading? The Challenge of Interpreting Exact Leaping Transpositions // Music Analysis. 2016. Vol. 35, Issue 3, pp. 314–340.

Об авторе:

Гончаренко Татьяна Генриховна, доцент кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-1203-6708**, tgoncharenko48@gmail.com

REFERENCES

1. Dombrovskaya O. V. Polifonicheskie osobennosti gomofonnogo tematizma Shumana [Polyphonic Features of Homophonic Thematicism of Schumann]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Musical Science]. Edited by M. E. Tarakanov, V. N. Kholopova. Issue 4. Moscow, 1979, pp. 259–294.
2. Zhitomirsky D. V. *Robert Shuman: ocherk zhizni i tvorchestva* [Robert Schumann: A Sketch about his Life and Works]. Moscow: Muzyka, 1964. 880 p.
3. Krasnikova T. N. *Faktura i stil': istoki i evolyutsiya (uchebnoe posobie)* [Texture and Style: Origins and Evolution (Textbook)]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1995. 115 p.
4. Krasnikova T. N. Fenomen fakturnogo prostranstva i ego stileobrazuyushchie funktsii [The Phenomenon of Textural Space and its Style-Generating Functions]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii muzykal'nogo obrazovaniya: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Musical Education in the Context of Culture: Questions of Theory, History and Methodology of Musical Education: Proceedings of the International Scholarly and Practical Conference]. Compiled by L. S. Dyachkova. Moscow, 2003, pp. 57–62.
5. Krasnikova T. N. Fenomen khudozhestvennogo vremeni v muzyke XX veka [The Phenomenon of Artistic Time in 20th Century Music]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2012. No. 3, pp. 13–14.
6. Kurth E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera* [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"]. Moscow: Muzyka, 1975. 551 p.
7. Magnitskaya T. N. *Muzykal'naya faktura: istoriya, teoriya, praktika* [Musical Texture: History, Theory, Practice]. Moscow: Moscow State Institute of Culture, 1993. 37 p.
8. Mazel' L. A. *Problemy klassicheskoy garmonii* [Issues of Classical Harmony]. Moscow: Muzyka, 1972. 616 p.
9. Skrebkova-Filatova M. S. *Faktura v muzyke. Khudozhestvennyye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii* [Texture in Music. Artistic Possibilities. Structure. Functions]. Moscow: Muzyka, 1985. 285 p.
10. Tyulin Yu. N. *Uchenie o muzykal'noy fature i melodicheskoy figuratsii. Muzykal'naya faktura* [A Teaching of Musical Texture and Melodic Figuration. Musical Texture]. Moscow: Muzyka, 1976. 165 p.
11. Kholopova V. N. *Faktura: ocherk* [Texture: An Essay]. Moscow: Muzyka, 1979. 87 p.
12. Kholopov Yu. N. *Ocherki sovremennoy garmonii: issledovanie* [Essays on Contemporary Harmony. Research]. Moscow: Muzyka, 1974. 287 p.
13. Ninov D. Functional Nature of the Cadential Six-Four. *Muzikoloski zbornik* [Musical Compilation]. 2016. Vol. 52, Issue 1, pp. 73–96.
14. Yust J. Special Collections Renewing Set Theory. *Journal of Music Theory*. 2016. Vol. 60, Issue 2, pp. 213–262.
15. Goldenberg Y. Harmony without Voice Leading? The Challenge of Interpreting Exact Leaping Transpositions. *Music Analysis*. 2016. Vol. 35, Issue 3, pp. 314–340.

About the author:

Tatiana G. Goncharenko, Associate Professor at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-1203-6708**, tgoncharenko48@gmail.com



Е. Н. ЗАВЬЯЛОВ*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-4064-4420, evg52784725@yandex.ru***Концерты для оркестра Р. К. Щедрина:
к проблеме трактовки жанра**

В статье рассматриваются особенности новаторского прочтения жанра концерта для оркестра в творчестве Родиона Щедрина. Композитор создаёт свой вариант оркестрового концерта, преломлённый в русле таких стилевых направлений, как неофольклоризм и постмодернизм. Доминирующими признаками концертов Щедрина являются претворение русской тематики и программность, которые во многом определяют драматургический профиль сочинений и принципы их композиционной организации. Жанровыми источниками концертов композитора становятся барочный *concerto grosso*, романтическая симфоническая поэма, симфонические картины русских композиторов. Образно-музыкальное развитие в концертах Щедрина реализовано на основе одноэлементной и многоэлементной драматургии. В монодраматургических концертах («Звоны» и «Хороводы») свободно трактованный принцип монотематизма во взаимодействии с вариантно-вариационным развитием приводит к возникновению производных контрастов, в частности, к жанровым трансформациям тематизма. Концерты с многоэлементной драматургией («Озорные частушки», «Старинная музыка российский провинциальных цирков», «Четыре русские песни») характеризуются опорой на quasi-сюитный способ организации композиции, контрастами-сопоставлениями неконфликтного типа.

Ключевые слова: Родион Щедрин, концерт для оркестра, инструментальный концерт, неофольклоризм, *concerto grosso*, монодраматургия, монотематизм.

EVGENY N. ZAVYALOV*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-4064-4420, evg52784725@yandex.ru***Rodion Shchedrin's Concertos for Orchestra:
Concerning the Problem of Interpretation of the Genre**

The article examines the peculiarities of the innovative rendition of the genre of the Concerto for Orchestra in the musical legacy of Rodion Shchedrin. The composer creates his own version of the orchestral concerto, modified in the course of such stylistic trends as neo-folklorism and post-modernism. The predominating features of Shchedrin's Concertos are in the putting into practice of Russian subject-matter and programmatic features, which in many ways define the dramaturgical profile of the compositions and the principles of their compositional organization. The composer's genre sources for the concertos turn out to be the baroque concerto grosso, the romantic symphonic poem and the symphonic pictures by Russian composers. The depictive-musical development in Shchedrin's concertos is realized on the basis of single-element and multielement dramaturgy. In the monodramaturgical concertos ("The Chimes" and "Khorovods") the freely interpreted principle of monothematicism in interaction with variant-variational development leads to the emergence of resultant contrasts, in particular, to the genre-related transformations of thematicism. The concertos with the single-element dramaturgy ("Mischievous Chastushkas," "Early Music of Russian Provincial Circuses," and "Four Russian Songs") are characterized by a reliance on a quasi-suite means of organization of compositions, as well as by contrasting juxtapositions of non-conflicting types.

Keywords: Rodion Shchedrin, Concerto for Orchestra, instrumental concerto, neo-folklorism, Concerto Grosso, monodramaturgy, monothematicism.

Концерт для оркестра как особая разновидность инструментального концерта долгое время оставался на периферии внимания композиторов, однако в музыке XX – начала XXI века он становится одним из наиболее востребованных жанров. Базовой моделью, на которую опираются композиторы, является барочный *concerto grosso*, не закрепившийся в жанровых системах последующих эпох классицизма и романтизма¹, но возрождённый в начале прошлого столетия.

Обращение к *concerto grosso* в XX веке не было попыткой воссоздания старинного жанра, в первых же опусах² он сразу предстал в обновлённом виде. Прежде всего, появилось само жанровое обозначение «концерт для оркестра», которое ранее в музыке не встречалось. Одна из главных особенностей концерта XX века заключается в синтезе барочной концертности и сонатной драматургии, а также во взаимодействии с другими жанрами. Наконец, самое важное – концерт получает преломление в различных стилевых контекстах. В 1910–1940-е годы в западноевропейской музыке появляются неоклассицистские сочинения А. Казеллы, П. Хиндемита, экспрессионистский концерт А. Берга, посвящённый А. Шёнбергу, неobarочные опусы М. Регера, Э. Блоха, неофольклорные – З. Кодая, М. Рожа, Д. Лигети. Знаменитый Концерт для оркестра (1943) Б. Бартока – пример полистилистического произведения, в котором переплетаются черты неоклассицизма и неофольклоризма, предвосхищаются постмодернистские тенденции (в частности, вводится цитата из популярной оперетты Ф. Легара «Весёлая вдова»). Созданный в то же время И. Стравинским «Эбеновый концерт» для кларнета и джаз-оркестра представляет собой стилизованный синтез джазовой музыки и неоклассицистских принципов. Опора на стилизованный синтез станет в дальнейшем доминирующей чертой оркестровых концертов второй половины XX века.

В отечественной музыке этот жанр получил яркое претворение в творчестве Р. К. Щедрина, представившего собственный вариант оркестрового концерта, преломлённый в русле неофольклорного направления и в постмодернистском ракурсе³. Всего у Щедрина пять оркестровых концертов, которые по времени создания группируются в два цикла: ранние концерты 1960-х годов и произведения 1980–1990-х годов.

Ранние сочинения – «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968) – во многом ориентированы на характерные для середины XX века творческие эксперименты с *concerto grosso*. Влияние старинного жанра проступает в повышенной роли полифонических приёмов развития (реальные и *quasi*-имитации, симультанные совмещения тем), специфике инструментовки (значительное внимание уделяется басовым партиям – «призракам» *basso continuo*, а также моментам солирования отдельных инструментов или их групп сообразно традициям барочного концерта). В интонационной близости всех тематических элементов прослеживаются отголоски барочного принципа «ядра и развёртывания», несмотря на эскизный характер тематизма и высокую степень дискретности в его экспонировании.

Группа концертов для оркестра конца 1980-х и 1990-х годов – «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (1989), «Хороводы» (1989), «Четыре русские песни» (1998) – отличается большей масштабностью, ярко выраженным стремлением к симфонизации (вспоминаются концертно-симфонические опусы С. В. Рахманинова).

Первые же концерты Щедрина стали примерами новаторской интерпретации жанра в русле неофольклоризма⁴. Вместе с тем в них обнаруживаются черты стилизованного синтеза: в «Озорных частушках» ясно ощутимо влияние джаза, а в «Звонах» велика роль принципов современного письма – серийной и пуантилистической техник, сонорных эффектов и алеаторики.

«Старинная музыка российских провинциальных цирков» – полистилистическое произведение, обращённое в XIX век, в котором сочетаются блестящий цирковой марш, пародия на балетно-цирковую сюиту, лирический симфонизм (аллюзия на стиль П. И. Чайковского) и отголоски популярного романса «Очи чёрные». Концерты «Хороводы» и «Четыре русские песни» продолжают неофольклорную линию творчества Щедрина.

Константными признаками концертов композитора являются претворение *русской тематики* и *программность*. В каждом из концертов заголовок представляет собой олицетворение какого-либо звукообраза России. В Первом таким символом становится частушка – жанр, присущий исключительно русскому фольклору⁵. В частушке композитора привлекают её

современность и злободневность, многогранность комического, поскольку в ней, по словам композитора, «всегда есть юмор, ирония, едкая сатира на существующие порядки, на “вождей народа”» (цит. по: [7, с. 284]).

Во втором концерте подобным знаком русской музыкальной культуры выступают звонность и колокольность, получившие преломление в творчестве многих отечественных композиторов. Щедрина с помощью этого символа удалось воссоздать, как отмечает М. Е. Тараканов, «звучащую атмосферу древней Руси как неотъемлемую часть жизни русских людей от рождения до ухода в последний путь» [6, с. 122]. Концертом «Звоны» в творчестве композитора открывается целая галерея образов звонности и колокольности, тесно связывающих его музыку с русской музыкальной традицией. К этим образам, трактуя их то ликующе, то трагически, он обращается в «Русских трезвонах» из «Тетради для юношества» (1981), хоровых сочинениях «Казнь Пугачёва» (1981) и «Концертино» (1982), в «Русских звонах» из Четвёртого фортепианного концерта (1991), в «Вечернем звоне» из «Российских фотографий» (1994).

Третий концерт – «Старинная музыка российских провинциальных цирков» – передаёт атмосферу городского быта XIX века: по словам Щедрина, «вся русская литература, живопись того времени пестрят поэтичными, драматическими, сентиментальными коллизиями, “приездами” и “отъездами” бродячих цирков в маленьких российских городах» (цит. по: [7, с. 294]).

Название Четвёртого концерта «Хороводы», с одной стороны, апеллирует к конкретному фольклорному жанру, непосредственно связанному с игровым и обрядовым бытом, а с другой, – становится философским воплощением идеи круговорота в жизни и природе.

Наконец, Пятый оркестровый концерт – «Четыре русские песни» – посредством «обобщения через жанр» (А. А. Альшванг) воссоздаёт образ русской дороги, раскрываемый через народные песни – былинную, игровую, цыганскую плясовую и обрядово-величальную.

Таким образом композитор достигает глубокого художественного обобщения и в то же время предлагает слушателям конкретные ассоциации с явлениями русской жизни.

Программные заголовки во многом определяют и некоторые особенности драматургии.

Так, в названиях трёх концертов содержатся указания на первичные музыкальные жанры – частушка, хоровод, песня. Фольклорные жанры, вовлекаемые в академический концерт, обуславливают специфику мелодики, ритмики, принципов развития, привносят черты импровизационности. Например, в концерте «Озорные частушки» средствами оркестра воссоздаётся атмосфера настоящего «частушечного турнира», в котором поочередно выступающие участники стараются как бы перещеголять друг друга. Такое соревнование как нельзя лучше соответствует духу состязания, свойственному концертному жанру. Мелодическая афористичность частушки, её естественная вариантность приводят к контрастам: тембровым (включение в диалог новых инструментов-солистов); динамическим, возникающим в связи с особенностями пространственного расположения музыкантов-солистов в оркестре (тематический материал рассылается с разных точек); тематическим, появляющимся благодаря сопоставлению различных жанровых разновидностей частушки (частушки-сороговорки, частушки-рассказы и лирические частушки-страдания).

В заголовке Третьего концерта словосочетание «музыка цирков» воспринимается как скрытое указание на прикладной жанр – сюиту музыкальных номеров⁶, сопровождающих исполнение цирковой программы. В музыке концерта перемена номеров подчёркивается композитором благодаря коллажному включению разделов, имитирующих зрительские аплодисменты. Кроме того, заявленная программа провоцирует обращение к жанрам и атрибутам цирковых выступлений: марш (парад-алле), фанфары.

Наконец, своеобразие программы накладывает свой отпечаток и на выбор оркестровых средств. Например, в «Звонах» вводятся оркестровые и натуральные церковные колокола, важная роль принадлежит медной группе; в партитуре «Старинной музыки российских провинциальных цирков» композитор использует аудиозапись пения птиц; в «Хороводах» велика роль группы деревянных духовых, в частности, блок-флейты, близкой фольклорному звучанию.

Жанровыми источниками концертов Щедрина являются *барочный concerto grosso, романтическая симфоническая поэма, симфонические картины русских композиторов.*

От исторического прототипа *concerto grosso* композитор перенимает главный драматургический принцип – *диалогичность*, раскрывающаяся через *концертирование* и *концертность*⁷. Концертирование – способ осуществления диалога, его «материализация» и одновременно принцип тематического развития – основывается на обмене оркестрантами единицами диалога (сольными или ансамблевыми репликами), а также на чередовании моментов солирования, ансамблевой игры и общих *tutti*. Под концертностью понимается особое свойство диалогического высказывания, подразумевающего демонстрацию высокого уровня профессиональных качеств музыканта: виртуозно-технического блеска, красочности, артистизма, «красноречия» и ораторского пафоса, умения импровизировать, играть в ансамбле и т. д. Важно отметить, что принцип концертирования у Щедрина совмещается с одновременным темброво-фактурным варьированием тематизма. Все вступающие в диалог солисты являются равноправными участниками концерта. Их партии отличаются красочностью, насыщены виртуозностью и нередко наделены характерностью (например, «плачущие» кларнеты или «тростниковое», пасторальное звучание блок-флейты в «Хороводах», игра на скрипке и препарированном фортепиано *quasi-balalaika* в «Четырёх русских песнях» и «Озорных частушках»).

Концертность, в целом свойственная музыке Щедрина, обнаруживается в стремлении создавать сочинения, в полной мере раскрывающие высокопрофессиональные качества музыкантов-солистов, современный уровень мастерства которых композитор именуется «парадом виртуозных возможностей» [3, с. 154]. В связи с этим автор часто ставит перед музыкантами интересные исполнительские задачи (пение оркестрантов, подражание народным инструментам или звукоизобразительность). Концерты отличаются технической развитостью оркестровых партий: непростые ритмы при скорых темпах, большое число разделений *divisi* и проистекающие из них ансамблевые сложности, различные алеаторические приёмы, оркестровые кластеры и совместные глассандо – вот лишь некоторые из характерных трудностей, встречающихся на страницах партитур.

От жанрового инварианта старинного концерта композитор также воспринял *принцип мо-*

нодраматургии, лежащий в основе отдельных частей барочного концертного цикла, а у Щедрина реализуемый в масштабах крупного одностанного сочинения («Звоны», «Хороводы»). Как известно, монодраматургия барочного концерта базировалась на тематизме особого рода, типа «ядро и развёртывание», для которого было свойственно «движение по кругу», не приводящее к возникновению нового качества образа. У Щедрина же, напротив, доминирование одного образа не исключает тематических контрастов в процессе музыкального развития. Цель этих контрастов – не противопоставление тем, а утверждение исходного тезиса путём раскрытия его смысловой многогранности.

Другой жанровой составляющей концертов для оркестра Щедрина выступает романтическая симфоническая поэма, созданная Ф. Листом. Напомним, что первым опытом синтеза жанров сольного концерта и симфонической поэмы были «Джинны» для фортепиано с оркестром С. Франка (1884). Щедрин же впервые распространяет идею подобного синтеза на оркестровый концерт, реализуя её через одностанность и свободно трактованный *принцип монотематизма*, проявляющийся в возникновении контрастных новообразований из единого интонационного источника.

Наконец, влияние жанра симфонических картин обнаруживается в программном содержании концертов, важной роли изобразительного начала («Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка российских провинциальных цирков»), а также благодаря наличию признаков эпического симфонизма (преобладание экспонирования над разработкой, специфическая мягкость контрастов, вариационный метод развития) и медитативной созерцательности («Хороводы», «Четыре русские песни»).

Музыкально-образное развёртывание в оркестровых концертах Щедрина реализуется на основе одноэлементной и многоэлементной драматургии (В. П. Бобровский).

Монодраматургическая организация присутствует таким концертам, как «Звоны» и «Хороводы». В них свободно претворённый принцип монотематического симфонизма во взаимодействии с вариантно-вариационными и тембровыми преобразованиями приводит к возникновению *производных контрастов*. Главным результатом такого развития становятся жанровые трансформации первоначальных тем,

раскрывающие новые грани художественного образа.

Так, нейтральная в жанровом отношении начальная тема концерта «Звоны» – додекафонный ряд из двенадцати тонов, помещённый в насыщенную сонорными эффектами звуковую среду, – перерождается в тему с отчётливо проступающими признаками знаменной мелодики, резюмирующую образное развитие в произведении (ц. 23–24).

Концерт «Хороводы» открывается пасторальной «тростниковой» темой, которая является источником тематизма сочинения и напоминает импровизационный пастуший наигрыш. Уже во вступлении из неё вырастает вторая, моторная частушечно-токатная тема (ц. 2), в которой сохранён прежний мелодико-гармонический комплекс. В свою очередь, эта производная тема оказывает влияние на дальнейшее развитие. Таким образом, пасторальный наигрыш из вступления становится подвижной танцевальной темой в духе народных хороводных песен к началу первого раздела (ц. 4), а в центральном эпизоде первого раздела трансформируется в энергичный праздничный колокольный бой (ц. 13). В среднем разделе происходит *жанровый сдвиг*, переключение в сферу плача (ц. 32), а далее – *жанровая модуляция* (В. А. Цуккерман) в разудалый танец-пляс (кульминационный эпизод – ц. 57).

Многэлементная драматургия Первого, Третьего и Пятого концертов характеризуется опорой на *quasi*-сюитный способ организации композиции. При этом важно подчеркнуть, что множественность драматургических элементов в концертах Щедрина не предполагает наличие конфликта. Все соединяемые эпизоды направлены на многогранное раскрытие одного глобального образа – явления-символа русской культуры, выбранного композитором.

Так, основа драматургии концерта «Старинная музыка российских провинциальных цирков» – контраст-сопоставление эпизодов разной образно-смысловой и жанровой направленности: церемониального торжественного марша (красочное вступление), калейдоскопа сменяющих друг друга моментов циркового представления (средняя часть), тихой рефлексивной части с пением оркестрантов и грандиозного *tutti*-марша (реприза из двух разделов), яркой динамичной коды. Похожим образом выстроены и «Четыре русские песни», где герой-путешественник

переживает ряд различных событий, каждое из которых характеризуется через музыку одной из четырёх песен.

Общая черта оркестровых концертов Щедрина – *одночастность*, опирающаяся на внутреннюю *трёхчастную архитектуру*, что обуславливается особенностями драматургии, прежде всего, монообразностью содержания, направленного на многоаспектное раскрытие *одного образа*. Масштабность одночастной композиции вызывает аналогии с романтической программной симфонической поэмой и симфоническими картинами русских композиторов.

В концертах с одноэлементной драматургией доминируют принципы *сквозного вариантно-вариационного* развития и *фактурного крещендирования* (В. Н. Холопова), создаваемого благодаря накапливанию оркестровой звучности. Это приводит, в частности, к интенсификации преобразований начальных тем в средних разделах, основанных на производном контрасте. В «Хороводах» динамику образного развёртывания создаёт непрерывный вариационный процесс, сопровождаемый жанровыми трансформациями, в «Звонах» – идея постепенного охвата звукового пространства, приводящего к становлению крещендирующей фактурной формы. Для осуществления динамического накопления композитор прибегает к такому приёму вертикального монтажа, как *наплыв* (О. В. Синельникова), когда новое вводится на фоне ещё не отзвучавшего предыдущего. Это приводит к возникновению полифонии пластов: уже разработанные тематические и темброво-фактурные комплексы постепенно приобретают фоновое значение, на эти пласты накладываются новые варианты темы.

В «Хороводах», где первый и средний разделы по времени реального звучания почти одинаковы (около 10 минут), различно их *перцептуальное* (переживаемое) время, поскольку различна и насыщенность событиями. В первом разделе, построенном на вариантно-вариационном преобразовании главной «свирельной» темы (словно замедленный темп развития), происходит погружение в *созерцание* лишь одной из граней образа. Возрастание психологической концентрации перцептуального времени во втором разделе достигается за счёт *уплотнения «событийной» стороны* благодаря *жанровым трансформациям* темы,

приводящим к таким «полюсным» противоположностям, как экспрессивный плач и разудалый пляс.

В концертах с многоэлементной драматургией характерными становятся такие способы организации композиции, как *quasi*-сюитность, монтаж, контрасты-сопоставления. При этом в качестве скрепляющих средств выступают сквозные темы (Третий концерт «Старинная музыка российских провинциальных цирков») и ритмические остинато (Пятый концерт «Четыре русские песни»), создающие, по выражению Щедрина, «токатный» принцип формообразования. Основная смысловая нагрузка приходится на средние разделы, которые оформляются в *quasi*-сюиту, первые же части выполняют скорее подготавливающую или вводную функцию.

В концерте «Четыре русские песни» первый раздел строится на вариационном развитии одной темы в духе народного напева, её условно можно назвать *темой путешественника*. Тема дороги, тоски по родной стороне представляет ещё один сквозной образ в творчестве композитора⁸.

Содержательно-смысловым базисом сочинения является средний раздел, состоящий из четырёх эпизодов, связанных с образами русской былины, хороводной, цыганской лирической и обрядовой песен (схема 1).

Специфика введения народных напевов в авторский текст заключается в том, что Щедрин тяготеет не к цитированию, а скорее к аллюзии на фольклорные источники. В эпизоде с былинной «Про Добрыню» (ц. 8–11) напев высвечивается одновременно в двух различных измерениях: цитируется в увеличении у низких струнных и проводится с приблизительной точностью мелодической линии в мономерном движении

ровных длительностей соло у альты. Хороводная песня «Как за речкою», указанная композитором в качестве одного из народно-песенных прообразов, на мелодическом уровне себя не проявляет, однако на основе её ритмических рисунков строится краткий эпизод (ц. 12), где скрипки и альты *quasi balalaika* имитируют фольклорный тембр. Аллюзия на песню «Две гитары» (третий эпизод) отличается некоторой импрессионистской размытостью тематизма: мотивы-знаки, по которым можно идентифицировать песню (напряженные романсные интервалы, танцевальные «цыганские» секунды, имитации гитарного аккомпанемента), рассредоточены во времени и в фактуре.

Наиболее узнаваема подблюдная песня «Слава» (четвёртый эпизод средней части, ц. 21–33), на основе которой развитие приводит к общей динамической кульминации произведения (праздничный трезвон, ц. 29–33).

Особая роль в оркестровых концертах принадлежит репризам. В «Цирках» возникает реприза продолжающего действия, где наблюдается динамизация основной темы. В симультанной репризе-коде «Четырёх русских песен» происходит совмещение функций собственно репризы и частично экспозиции. Совмещение композиционных функций обнаруживается и в коде «Звонов» благодаря введению новой темы в духе знаменного распева.

Р. К. Щедрин в своих оркестровых концертах выступает как новатор, демонстрирующий новую жизнь жанра в XX веке. Выявление специфики претворения жанра концерта для оркестра в современной отечественной музыке в контексте стилового плюрализма представляет несомненный интерес и может стать темой специального исследования.

Схема 1

Концерт № 5 «Четыре русские песни»

А Первый раздел ц. 1–8	В Средний раздел ц. 8–33	А1 + Coda Реприза и кода ц. 34–45
Вводный раздел – образ дороги, тройки; плавный переход к среднему разделу (ц. 8)	«Впечатления» путешественника: былина (ц. 8–11), переборы балалайки (ц. 12), цыганская лирическая песня (ц. 12–20), «Слава» и трезвон (ц. 21–33)	Возвращение тем обоих предыдущих разделов – синтетическая реприза; кода (ц. 44–45)


ПРИМЕЧАНИЯ


¹ Пожалуй, единственным напоминанием о *concerto grosso* в этот период стали концертные симфонии Й. Гайдна и В. А. Моцарта – своеобразный гибридный жанр, в котором отдельные новаторские черты творчества классиков (особый тип тематизма, опора на принципы классической функциональной гармонии, гомофонный тип фактуры) переплелись с традициями старинного *concerto grosso* (концертная форма, контрасты *tutti* и *solo*, тип исполнительского состава, обилие сольных каденций).

² Первым подобным сочинением стал Концерт в старинном стиле М. Регера (1912), по духу близкий баховским Бранденбургским концертам.

³ Черты постмодернизма обнаруживаются и в других сочинениях композитора, например, в опере «Мёртвые души» (1977). См. об этом: [1].

⁴ Следует отметить, что в отличие от неофолклорных концертов зарубежных композиторов (Б. Барток, З. Кодай и др.), в сочинениях Щедрина не наблюдается влияние неоклассицизма (прежде всего таких его особенностей, как сонатная драматургия и форма).

⁵ Жанр частушки фигурирует также в других сочинениях Щедрина: например, в опере «Не толь-

ко любовь» (1961), Первом фортепианном концерте (1954).

⁶ Цепь контрастных эпизодов в концерте Щедрина не образует сюиту в классическом её понимании (цикл завершённых по форме номеров). Сюитность на основе сопоставления нескольких цирковых музыкальных образов здесь только условная, сами же эпизоды не являются самостоятельными и законченными и соединяются по принципу монтажа. Принципы монтажной драматургии и композиции в творчестве Щедрина разработаны в исследовании О. В. Синельниковой «Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина (на примере инструментальных произведений композитора)» [4].

⁷ Диалогичность в различных проявлениях привлекает внимание Щедрина. Об этом свидетельствует не только устойчивый интерес композитора к жанру концерта, но и проникновение концертирования в другие жанры (например, Третья симфония «Лица русских сказок»).

⁸ Интересно, что Щедрин процитировал главную тему своего Пятого концерта в опере «Левша» (2013) при первом появлении главного героя, вспоминающего родную Тулу.


ЛИТЕРАТУРА


1. Жоссан Н. Ю. Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй половины XX века) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 25–34.

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034.

2. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 233–237.

3. Родион Щедрин: материалы к творческой биографии: сборник рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е. С. Власова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 488 с.

4. Синельникова О. В. Монтаж как принцип музыкального мышления Р. Щедрина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 33 с.

5. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. Кемерово: КГУКИ, 2013. 314 с.

6. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. 328 с.

7. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.

8. Шабунова И. М. Оркестровая стилистика эпохи барокко в музыке XX века (на примере жанра *concerto grosso*) // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 226–230.

9. Auner J. H. Schoenberg's Handel Concerto and the Ruins of Tradition // Journal of the American Musicological Society. 1996. Vol. 49. Issue 2, pp. 264–313.

10. Mauskapf M. Collective Virtuosity in Bartok's Concerto for Orchestra // The Journal of Musicological Research. 2011. Vol. 30. No. 4, pp. 267–296.

11. Menke J. Sound, Process and “Skeleton” – On the First Movement of Handel's Concerto Grosso op. 6 No. 1 in G major // Musik Und Asthetik. 2007. Vol. 11, pp. 54–68.

12. Stuhr-Rommereim J. An Interview with Rodion Shchedrin // Choral Journal. 1992. Vol. 32. No. 9, pp. 7–14.

13. Thomas H. First Performances: Liverpool, The Philharmonic Hall: Rodion Shchedrin's Oboe Concerto // Tempo. 2011. Vol. 65, pp. 57–58.

Об авторе:

Завьялов Евгений Николаевич, аспирант кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, evg52784725@yandex.ru

REFERENCES

1. Zhossan N. Yu. Pretvorenie fol'klora v rakurse postmodernizma (na materiale otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka) [Realization of Folklore in the Perspective of Postmodernism (on the Material of Russian Music of the Second Half of the 20th Century)]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 2, pp. 25–34. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034.
2. Korobova A. G. Sud'ba fenomena i ponyatiya “zhanr” v muzykal'noy kul'ture noveyshego vremeni [The Destiny of the Phenomenon and the Concept of “Genre” in the Musical Culture of the Contemporary Times]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013. No. 1, pp. 233–237.
3. *Rodion Shchedrin: materialy k tvorcheskoy biografii: sbornik retsenziy, issledovaniy i materialov* [Rodion Shchedrin. Materials for a Creative Biography: Collection of Reviews, Studies and Materials]. Edited by E. S. Vlasova. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 488 p.
4. Sinel'nikova O. V. *Montazh kak printsip muzykal'nogo myshleniya R. Shchedrina: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Mounting as a Principle of Rodion Shchedrin's Musical Thinking: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2004. 33 p.
5. Sinel'nikova O. V. *Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya* [Rodion Shchedrin: Constants and Metamorphosis of Style]. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts, 2013. 314 p.
6. Tarakanov M. E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The Works of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 328 p.
7. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path Along the Centre. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.
8. Shabunova I. M. Orkestrovaya stilistika epokhi barokko v muzyke XX veka (na primere zhanra concerto grosso) [The Orchestral Style of Baroque in the Music of the 20th Century: On the Example of the Concerto grosso]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2012. No. 1, pp. 226–230.
9. Auner J. H. Schoenberg's Handel Concerto and the Ruins of Tradition. *Journal of the American Musicological Society*. 1996. Vol. 49. Issue 2, pp. 264–313.
10. Mauskapf M. Collective Virtuosity in Bartok's Concerto for Orchestra. *The Journal of Musicological Research*. 2011. Vol. 30. No. 4, pp. 267–296.
11. Menke J. Sound, Process and “Skeleton” – On the First Movement of Handel's Concerto Grosso op. 6 No. 1 in G major. *Musik Und Asthetik*. 2007. Vol. 11, pp. 54–68.
12. Stuhr-Rommereim J. An Interview with Rodion Shchedrin. *Choral Journal*. 1992. Vol. 32. No. 9, pp. 7–14.
13. Thomas H. First Performances: Liverpool, The Philharmonic Hall: Rodion Shchedrin's Oboe Concerto. *Tempo*. 2011. Vol. 65, pp. 57–58.

About the author:

Evgeny N. Zavyalov, Post-graduate student at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, evg52784725@yandex.ru

