

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Кафедра аналитического
музыкознания



Gnesins Russian Academy
of Music

Analytical Musicology
Department

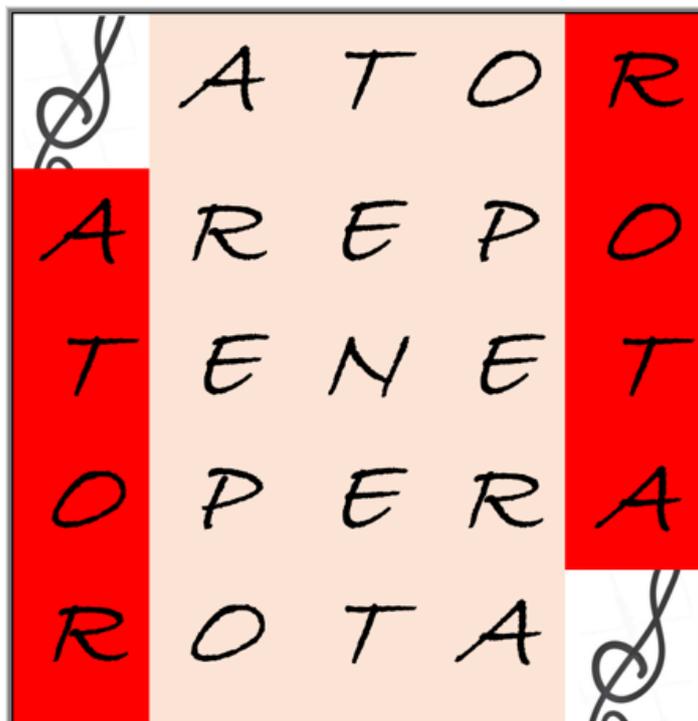
13 — 15 апреля 2021 г.

IV Международная научная конференция

Музыкальная композиция: исторические
метаморфозы

Т
е
х
н
и
к
а

музыкальной



композиции

April 13 — 15, 2021

The 4d International Conference

Musical Composition: Historical Avatars

Москва | Moscow
2021



Gnesins Russian Academy of Music
Analytical Musicology Department

Technique of Musical Composition

MUSICAL COMPOSITION:
HISTORICAL AVATARS

ABSTRACTS BOOK

of the 4th International Conference

April 13–15, 2021
Moscow

Российская академия музыки имени Гнесиных
Кафедра аналитического музыкознания

Техника музыкальной композиции

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
ИСТОРИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ

ТЕЗИСЫ

IV Международной научной конференции

13–15 апреля 2021
Москва

ББК 85.31
УДК 781.61

Редакционная коллегия:

Сусидко И.П.
Цареградская Т.В.
Луцкер П.В.
Пилипенко Н.В.

Редакторы:
Скуратовская М.В.
Беляк Д.В.
Горецкий А.П.

Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: исторические метаморфозы. Материалы IV Международной научной конференции, 13–15 апреля 2021 г. / ред.-сост. Н.В. Пилипенко / Российская академия музыки имени Гнесиных. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2021. — 153 с.

Technique of Musical Composition. Musical Composition: Historical Avatars. Abstracts Book of the 4th International Conference, April 13–15, 2021 / ed. by N. Pilipenko / Gnesins Russian Academy of Music. — Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2021. — 153 p.

ISBN 978-5-8269-0277-6

© РАМ им. Гнесиных
© Авторы, 2021

Программный комитет конференции

Рыжинский Александр Сергеевич — доктор искусствоведения, ректор РАМ имени Гнесиных

Науменко Татьяна Ивановна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе РАМ имени Гнесиных

Гервер Лариса Львовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Стогний Ирина Самойловна — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Цареградская Татьяна Владимировна — доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов РАМ имени Гнесиных

Ханнанов Ильдар Дамирович — PhD, профессор теории музыки консерватории Пибоди, университет Джонса Хопкинса, Балтимор, США

Организационный комитет конференции

Сусидко Ирина Петровна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Пилипенко Нина Владимировна — доктор искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Луцкер Павел Валерьевич — доктор искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Макарецва Екатерина Викторовна — старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Порошенков Валерий Сергеевич — преподаватель кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Ковалева Мария Владимировна — помощник проректора по научной работе, преподаватель кафедры теории музыки РАМ имени Гнесиных

Беляк Дмитрий Владимирович — аспирант кафедры аналитического музыкознания, преподаватель кафедры педагогики и методики РАМ имени Гнесиных

Скуратовская Мария Владимировна — аспирант кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Горецкий Андрей Павлович — студент 3 курса ИТК факультета (музыковедение) РАМ имени Гнесиных

Conference Program Committee

Aleksandr Ryzhinskii, Full Professor, Rector, Gnesins Russian Academy of Music, PhD, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Moscow, Russia

Tatyana Naumenko, Full Professor, Vice rector for research, Head of the Music Theory Department, Gnesins Russian Academy of Music, PhD, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Larisa Gerver, Full Professor, Analytical Musicology Department, Gnesins Russian Academy of Music, PhD, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Irina Stogny, Full Professor, Analytical Musicology Department, Gnesins Russian Academy of Music, PhD, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Tatyana Tsaregradskaya, Full Professor, Head of the Foreign Department, Gnesins Russian Academy of Music, PhD, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Ildar Khannanov, Assistant Professor of Music Theory at Peabody Institute, Johns Hopkins University in Baltimore, Maryland, USA, PhD

Conference Organizing Committee

Irina Susidko, Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music, PhD, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Nina Pilipenko, Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnesins Russian Academy of Music. PhD, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Pavel Lutzker, Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnesins Russian Academy of Music. PhD, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Ekaterina Makartseva, Senior Lecturer, Analytical Musicology Department, Gnesins Russian Academy of Music

Valery Poroshenkov, Senior Lecturer, Analytical Musicology Department, Gnesins Russian Academy of Music

Maria Kovaleva — Assistant to the Vice rector for research, Lecturer, Music Theory Department, Gnesins Russian Academy of Music

Dmitry Belyak — Postgraduate student, Analytical Musicology Department, Lecturer, Department of Pedagogy and Methodology, Gnesins Russian Academy of Music

Maria Skuratovskaya — Postgraduate student, Analytical Musicology Department, Gnesins Russian Academy of Music

Andrey Goretsky, 3rd Year Student, Analytical Musicology Department, Gnesins Russian Academy of Music

Приветствие от президента
Российской академии музыки имени Гнесиных

Я рада приветствовать участников Международной конференции «Техника музыкальной композиции: исторические метаморфозы». Это четвертая конференция в рамках научного проекта, который проходит по инициативе кафедры аналитического музыкознания нашей академии.



В этом году конференция особенно представительная. В ней участвуют более 100 ученых из разных стран. Конференция проходит в смешанном формате – очном и дистанционном. Но я уверена, что это не помешает плодотворному научному общению. Я очень рада, что в конференции принимают участие и маститые ученые, и молодые исследователи. Надеюсь, что конференции послужит укреплению научных контактов, взаимодействию разных научных школ и традиций.

Желаю успешной работы!

Галина Васильевна Маяровская

Приветствие от ректора
Российской академии музыки имени Гнесиных



Я очень рад приветствовать в стенах Российской академии музыки имени Гнесиных наших дорогих друзей – выдающихся ученых, представляющих Россию, страны Европы и США. Обсуждение теоретических вопросов музыкальной композиции в исторической эволюции – одно из перспективных направлений современной музыковедческой науки. Темы докладов наглядно демонстрируют, насколько тесно взаимодействуют сегодня теория и история музыки, обогащая друг друга. Такой подход важен также для музыкантов исполнителей, педагогов, студентов, он существенно расширяет представления о композиционных процессах в европейской музыке.

Александр Рыжинский

Приветствие от председателя
организационного комитета конференции

Конференция в рамках проекта кафедры аналитического музыкознания «Техника музыкальной композиции» проводится в четвертый раз. В этом году она дает возможность поздравить наших юбиляров – Ларису Львовну Гервер и Ирину Самойловну Стогний, известных ученых, ярких представителей гнесинской научной школы. Мы рады приветствовать коллег, откликнувшихся на приглашение выступить с докладами и надеемся, что конференция станет платформой для обмена мнениями и научных дискуссий.



Ирина Сусидко

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

ABSTRACTS

**АГИБАЕВА Меруерт
Тулегеновна**

*аспирант, Уральская
государственная консерватория
имени М. П. Мусоргского,
Екатеринбург, Россия*

*Научный руководитель —
доктор искусствоведения
Панкина Елена Валериевна*



agibaeva.m.t@gmail.com

Meruert AGIBAEVA
*Postgraduate Student,
Ural State Mussorgsky's
Conservatoire, Yekaterinburg,
Russia*

*Scientific adviser —
Elena Pankina, Dr. Habil.
(Doctor of Art Studies)*

**ВАКХИЧЕСКАЯ ТЕМА ВО ФРАНЦУЗСКИХ КАНТАТАХ XVIII ВЕКА:
«ВАКХИ» ЖАН-БАТИСТА МОРЕНА И НИКОЛЯ БЕРНЬЕ
НА ТЕКСТ ЖАН-БАТИСТА РУССО**

Вакхическая тема является одной из наиболее распространённых во французских кантатах XVIII века, однако образ Вакха чаще всего лишь упоминается в кантатах, созданных на разные сюжеты. Так, в лирических и пасторальных кантатах образ Вакха возникает в двух вариантах: 1) прославление бога виноделия (например, «Евтерпа» Жан-Батиста Морена, «Силен» Андре Кампра, «Сельские удовольствия» Мишеля Пиньоле де Монтеклера); 2) спор о господстве между Амуром и Вакхом (например, одноименные кантаты «Месть Амура» Николя Бернье, Жан-Батиста Стюка и Шарля-Юбера Жерве, «Триумф Амура» Монтеклера, «Амур и Вакх» Луи Николя Клерамбо, «Триумф Вакха» Жерве). Вакх становится главным действующим лицом «Ариадн» Стюка и Тома-Луи Буржуа, «Ариадны и Вакха» Монтеклера, — сюжеты этих кантат посвящены покинутой Тесеем Ариадне и Вакху, сменяющему её печаль на счастье.

Исключительный случай — два сочинения, созданные на один текст Жан-Батиста Руссо, одноименные кантаты «Вакх» Морена и Бернье. В исследовательской литературе данные кантаты лишь упоминаются, не будучи предметом специального изучения. Несмотря на то, что оба композитора при разработке композиционной организации произведений опираются на поэтическую форму либретто, сохраняя последовательность речитативов и арий, каждый из них индивидуально претворяет замысел Руссо, что подтверждается результатами исследования поэтического текста, а также сравнительного композиционно-драматургического и стилистического анализа двух его музыкальных воплощений.

THE BACCHUS THEME IN 18TH-CENTURY FRENCH CANTATAS:
BACCHUS BY J.-B. MORIN AND N. BERNIER
ON THE TEXT BY J.-B. ROUSSEAU

The Bacchus theme is one of the most common in French cantatas of the 18th century, but the image of Bacchus is most often only mentioned in cantatas based on different themes. Thus, in lyrical and pastoral cantatas, the image of Bacchus appears in two versions: 1) the glorification of the god of wine-making (for example, *Euterpe* by Jean-Baptiste Morin, *Silene* by André Campra, *Les Delices Champestres* by Michel Pignolet de Montéclair); 2) a dispute of domination between Cupid and Bacchus (for example, the cantatas of the same name *Vengeance de l'Amour* by Nicolas Bernier, Jean-Baptiste Stuck and Charles-Hubert Gervais, *Le Triomphe de l'Amour* by Montéclair, *L'Amour et Baccus* by Louis Nicolas Clérambault and *Le Triomphe de Bacchus* by Gervais). Bacchus becomes the main character of Stuck's *Ariane* and Thomas-Louis Bourgeois' and Montclair's *Ariane et Bachus*. The narrative of these cantatas are dedicated to Ariadne, abandoned by Theseus, and Bacchus, who replaces her sadness for happiness.

An exceptional case is the two works created on the same text by Jean-Baptiste Rousseau. These are the cantatas of the same name *Bacchus* by Morin and Bernier. These cantatas are only mentioned in the research literature without being the subject of special study. Although both composers rely on the poetic form of the libretto in their compositional organisation, retaining the sequence of recitatives and arias, each of them gives an individual implementation of Rousseau's idea, which is borne out by the study of the poetic text as well as the comparative compositional-dramaturgical and stylistic analysis of his two musical incarnations.

АКОПЯН Левон Оганесович
доктор искусствоведения,
заведующий сектором теории
музыки, Государственный
институт искусствознания,
Москва, Россия



hakopian@practica.ru

Levon HAKOBIAN
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Head of Music Theory Department,
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia*

ON REVIENT TOUJOURS-2:

от чего музыка никак не может избавиться, несмотря на все попытки

On revient toujours à ses premières amours (в вольном переводе: «От старой любви никуда не уйти») — французская поговорка, процитированная Шёнбергом в статье 1948 года, где творец додекафонии разъясняет мотивы, побудившие его на склоне лет вернуться к сочинению тональной музыки. Авангард второй половины столетия делал все возможное, чтобы порвать со «старыми любовями» европейской композиторской музыки, — не только с тональностью (что ему в полной мере удалось, этот аспект хорошо изучен), но и с такими ее неотъемлемыми до некоторых пор атрибутами, как повествовательность, телеологическая направленность формы, диалектика тематизма и рамплиссажа, противопоставление благозвучия и неблагозвучия. Но даже в рамках авангарда, а в дальнейшем и различных поставангардных течений, перечисленные атрибуты сохраняли свою силу, хотя и подверглись некоторым интересным преобразованиям. В докладе демонстрируются

примеры того, как эти «старые любви» то и дело напоминают о себе в ярких образцах авангардного письма, в том числе основанных на «серийной риторике» (термин Булеза). Последняя предполагает высочайшую степень детализации характеристик каждого отдельного элемента музыкальной ткани и особого рода стилистическую чистоту, исключаяющую слишком поверхностные ассоциации и слишком простые композиционные решения, то есть, по идее, представляет собой категорическое отрицание всего комплекса упомянутых атрибутов; вместе с тем даже строгая серийная риторика не исключает апелляций к устоявшимся стереотипам слушательского восприятия ради повышения степени «постижимости» (*Faßlichkeit*, термин Шёнберга) художественного целого. В докладе обсуждаются и случаи, не имеющие отношения к серийной риторике, но также свидетельствующие о стремлении композиторов-радикалов сделать свои художественные высказывания сравнительно «постижимыми». Тем самым подтверждается непреходящая актуальность сформулированного Шёнбергом императива: «Если постижимость затруднена в одном отношении, то в другом она должна быть облегчена», — иначе говоря, если в одних аспектах традиционные слушательские ожидания нарушаются, то в других они должны компенсироваться подходами, более «дружественными» по отношению к слушателю.

ON REVIENT TOUJOURS-2:
What Music Cannot Get Rid of, Despite All Efforts

On revient toujours à ses premières amours (to put it freely: ‘You cannot get rid of your old love’) is a French saying quoted by Schoenberg in an article of 1948, in which the creator of twelve-tone technique explains the reasons for his recent return to tonal harmony. The avant-garde of the second half of the 20th century did everything possible to break with the ‘old loves’ of European art music — not only with tonality (this aspect has been investigated in detail), but also with such seemingly inalienable attributes as narrativity, teleological orientation of form, dialectics of thematic content and *remplissage*, opposition of euphony and its antithesis (‘paraphony’). Yet, even in the frames of avant-garde, and later of various post-avant-garde movements, these attributes remained largely in force, though underwent some interesting transformations. The paper contains some examples of how these ‘old loves’ emerge in masterpieces of avant-garde writing, including those based on the so-called serial rhetoric (the term is Boulez’s). The latter implies an extremely high degree of detalization with regard to any single element of musical tissue, as well as a special kind of stylistic purity preventing superficial associations and simple compositional solutions — that is, in theory it represents a direct negation of the whole complex of the aforementioned attributes; however, even the strict serial rhetoric does not exclude references to established stereotypes of the listener’s perception in order to increase the degree of ‘comprehensibility’ (*Faßlichkeit*, to use Schoenberg’s term) of a musical work. The paper discusses also some cases that have nothing to do with serial rhetoric but no less convincingly testify to the radical composers’ wish to make their artistic utterances relatively ‘comprehensible.’ All this proves the validity of Schoenberg’s imperative: ‘If comprehensibility is made difficult in one respect, it must be made easier in some other respect’ — in other words, if in some respects the traditional expectations of the listeners are frustrated, in other respects they should be compensated by more listener-friendly approaches.

**АЛЕКСЕЕВА Александра
Юрьевна**

старший преподаватель, кафедра
теории музыки и композиции,
Петрозаводская государственная
консерватория
им. А.К. Глазунова, Петрозаводск,
Россия



sashundrik89@mail.ru

Aleksandra ALEKSEEVA,
Senior Lecturer, Music Theory and
Composition Department,
Petrozavodsk State Glazunov
Conservatoire,
Petrozavodsk, Russia

«МЕХАНИЗМЫ» ДЖОНА УАЙТА
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕЧЕНИЯ В БРИТАНИИ

В 1960–1970-е годы XX века музыкальная культура Британии переживает небывалый расцвет. Подтверждением тому служит появление направления, связанного с экспериментализмом. Среди композиторов-эксперименталистов называют и Джона Уайта (John White, 1936), автора, создавшего оригинальный тип сочинений под общим названием «Механизмы». В докладе некоторые «Механизмы» Уайта анализируются с точки зрения материала, организации формы и их реализации.

Композиционной единицей опусов служит паттерн, в котором источником звукового материала могут служить как традиционные инструменты, так и экспериментальные формы звучания (подручные материалы — газеты, бутылка с напитком, палки, коробки и т.д.). Своеобразна и фиксация «Механизмов»: часть из них имеет нотную запись с комментариями автора, а часть представляет собой вербальные партитуры.

Главными принципами формообразования в «Механизмах» являются репетитивность и опора на типичные минималистические приемы (аддицию, репетитивные каноны, фазовый сдвиг), а также средства комбинаторики (комбинацию и пермутацию). Также Уайт оставлял в своих сочинениях место для случайности: как правило, на волю исполнителей отдавался состав участников, темп, количество повторений паттернов.

Проанализировав ряд «Механизмов» Уайта, мы обнаруживаем в них тандем средств минимализма, комбинаторики и индетерминированной композиции, который исследователи трактуют в рамках особого течения в Британии — системной музыки (Systems, Systems Music), явлении, преемственном американскому минимализму, при этом обладающим рядом специфических черт.

«Механизмы» Дж. Уайта — с одной стороны, пример самобытной композиции, сыгравшей важную роль в определении дальнейшего творческого пути отдельного автора (Уайт даже в поздних симфониях использует приемы, опробованные им в «Механизмах»), с другой является органичным продуктом своей среды, вобравшим в себя новейшие веяния, связанные с экспериментализмом в Британии.

JOHN WHITE`S *MACHINES* IN THE CONTEXT OF EXPERIMENTAL TREND IN GREAT BRITAIN

The musical culture of Great Britain is experiencing an unprecedented flourishing in the 1960s and 1970s of the twentieth century. This is confirmed by the emergence of a trend associated with experimentalism. Among the experimental composers is John White (1936), the author who created the original type of compositions under the general name *Machines*. Some of White's *Machines* are analyzed in terms of the material, the organization of the form, and their realization in the report.

The compositional unit of opuses is a pattern in which the source of sound material can be both traditional instruments and experimental forms of sound (improvised materials — newspapers, a bottle with a drink, sticks, boxes, etc.). The fixation of *Machines* is also peculiar: some of them have a musical notation with the author's comments, and some are verbal scores.

The main principles of forming in *Machines* are repetitiveness and reliance on typical minimalistic techniques (addition, repetitive canons, phase shift), as well as means of combinatorics (combination and permutation). White also left space for randomness: as a rule, the composition of the participants, the tempo, and the number of repetitions of the patterns were left to the will of the performers.

Analyzing a number of White's *Machines*, we find a tandem of means of minimalism, combinatorics and indeterminate composition, which researchers interpret within the framework of a special trend in Britain — Systems music (Systems, Systems Music), a phenomenon that is a successor to American minimalism, while having a number of specific features.

Machines by J. White on the one hand, is an example of an original composition that played an important role in determining the further creative path of this author (White even uses techniques that he tested in *Machines* in later symphonies), on the other hand, he is an organic product of his environment, which has absorbed the latest trends associated with experimentalism in Britain.

**АЛПАТОВА Ангелина
Сергеевна**

кандидат искусствоведения,
профессор, кафедра теории
музыки, Российская академия
имени Гнесиных, Москва, Россия



a_alpatova@mail.ru

Angelina ALPATOVA
PhD, Professor, Music Theory
Department, Gnesins Russian
Academy of Music, Moscow,
Russia

в соавторстве с

in cooperation with

**ЛИСОВОЙ Владимир
Иванович**

кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра теории и
истории музыки, Российская
государственная
специализированная академия
искусств, Москва, Россия



rgsai@mail.ru

Vladimir LISOVOI
PhD, Associate Professor,
Music Theory and History
Department,
Russian State Specialized Academy
of Arts,
Moscow, Russia

О СМЫСЛОВОЙ МНОГОЗНАЧНОСТИ КОМПОЗИЦИИ: ЧЕТЫРЕ ВЗГЛЯДА НА ПЬЕСУ ДЛЯ АРФЫ СОЛО «ПАЗЛ» АЛ РАВИНА

Главная исследовательская проблема доклада состоит в выявлении смысловой многозначности музыкальной композиции — произведения для арфы соло «Пазл» израильского композитора Ал Равина (псевдоним Леонида Ровинского).

В широком и ярком спектре музыкальных стилей, жанров и техник в современном Израиле не просто найти свое, самобытное. Но этому поиску, как ничто другое, способствует создание концепции музыкального произведения и ее мастерское воплощение в звучании. Именно с этой позиции можно рассматривать и

отдельные произведения, и все творчество Ал Равина, развивающееся в контексте эстетики постмодернизма и концептуальной музыки. В качестве примеров назовем сочинения автора «Дорожка времени» и «Орфей и Эвридика»

Предметом исследования в докладе является содержание произведения. Основные источники — беседы авторов с Ал Равином и исполнителем пьесы арфисткой Юлией Ровинской, музыковедческие труды (Н.С. Гуляницкая, В.Н. Холопова, Л.Н. Шаймухаметова, Л.В. Казанцева), а также работы по проблемам философии экзистенциализма (К. Ясперс) и постмодернизма (Ж. Деррида), аналитической психологии (К.Г. Юнг) и онтопсихологии (А. Менегетти, А.Б. Орлов), семиотики (Ю.М. Лотман, Е.Е. Бразговская). Методологическую базу составили междисциплинарные подходы и герменевтический метод, применяемый в исследовании музыкального текста.

В пьесе «Пазл» показан музыкальный образ героя, находящегося в процессе игры — сборки пазла. Трудность сборки определяется сложностью рисунка и количеством деталей, а последовательность действий связана с возможностями встраивания в композицию как отдельных элементов, так и собранных из них фрагментов целого. Согласно содержанию пьесы «Пазл» сборка оказывается незавершенной. Почему?

В поисках ответов на этот вопрос авторы выделяют четыре основных уровня восприятия содержания произведения — с позиции композитора (интеллектуальный, концептуальный, технологический), исполнителя (эстетический, эмоциональный, технический), критика (аналитический, интерпретационный) и слушателя (эстетический, эмоциональный, интеллектуальный).

ON THE SEMANTIC POLYSEMY OF THE COMPOSITION: FOUR VIEWS ON A PIECE FOR HARP SOLO *PUZZLE* BY AL RAVIN

The main research problem of the article is to identify the semantic polysemy of the musical composition for harp solo *Puzzle* by the Israeli composer Al Ravin (pseudonym of Leonid Rovinsky).

In the wide and vibrant spectrum of musical styles, genres and techniques in modern Israel, it is not easy to find your own, distinctive style. But this search is facilitated by the creation of the musical piece concept with its masterful embodiment in sound. It is from this position that one can view both individual works and the entire work of Al Ravin, developing in the context of the aesthetics of postmodernism and conceptual music. As examples, let us name the works of the author *Time's track* and *Orpheus and Eurydice*.

The subject of research in the article is the content of the work. The main sources are the conversations of the authors of the article with Al Ravin and the performer of the work, the harpist Julia Rovinskaya, musicological works (Natalia Gulyanitskaya, Valentina Kholopova, Ludmila Shaimukhametova, Ludmila Kazantseva), as well as works on the problems of the philosophy of existentialism (Karl Jaspers) and postmodernism (Jacques Derrida), analytical psychology (Carl Gustav Jung) and ontopsychology (Antonio Meneghetti, Alexandr Orlov), semiotics (Yuri Lotman, Elena Brazgovskaya). The methodological basis was formed by interdisciplinary approaches and the hermeneutic method used in the study of musical text.

The work *Puzzle* shows the musical image of the hero who is in the process of playing — assembling a puzzle. The difficulty of assembly is determined by the complexity of the drawing and the number of details, and the sequence of actions is associated with the

possibility of embedding both individual elements and fragments of the whole assembled from them into the composition. According to the content of the work *Puzzle*, the assembly turns out to be incomplete. Why?

In search of answers to this question, the authors distinguish four main levels of perception of the content of the work — from the standpoint of the composer (intellectual, conceptual, technological), the performer (aesthetic, emotional, technical), critic (analytical, interpretive) and the listener (aesthetic, emotional, intellectual).

**АРИСТАРХОВА Лада
Юрьевна**

*кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра музыкальной
журналистики, Российская
академия имени Гнесиных,
Москва, Россия*



ari-lada@yandex.ru

Lada ARISTARKHOVA,
*PhD, Associate Professor, Music
Journalism Department, Gnesins
Russian Academy of Music, Moscow,
Russia*

КЛАССИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В КИНОМУЗЫКЕ И. О. ДУНАЕВСКОГО: ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ И СЕМАНТИКА

Признанный мастер легкого жанра и киномузыки, Исаак Дунаевский прошел классическую композиторскую школу. И, как говорил он сам, «именно эта... закваска помогла мне в дальнейшем творить легкую музыку серьезными средствами». Более того, на протяжении всего творческого пути композитор вынашивал замыслы сочинений в крупных академических жанрах, а масштаб симфонического мышления Дунаевского был по достоинству оценен современниками. По нашему мнению, влиянием классического музыкального мышления обусловлено и такое качество композиторского стиля Дунаевского, как универсализм.

Советской киномузыке 1930 – 50-х годов посвящен ряд исследований, в том числе англоязычных (П. Капфер, 2013; К. Бартиг, 2014; Д. Гиллеспи, 2003; Т. Егорова, 2005). Однако основное место в них занимает анализ политических, социокультурных и эстетических концептов. Собственно музыкальная проблематика и, в частности, связи Дунаевского с классической традицией затрагиваются в книге российского музыковеда Н.Шафера «Дунаевский сегодня» (1988).

В центре внимания настоящей работы — более конкретные, а именно, жанрово-стилистические и композиционные аспекты, которые исследуются на примере музыки к фильмам, ставшим советской киноклассикой («Веселые ребята», «Цирк», «Дети капитана Гранта»). Музыкальные особенности кинопартитур Дунаевского рассматривается как отдельно, так и в их отношении к принципам кинодраматургии. Проанализированы взаимосвязи классических музыкальных форм, композиционных приемов и общей логики музыкального развития с особенностями сценария и монтажа. Кроме того, дается смысловая и эстетическая интерпретация технических и выразительных средств музыки в условиях киножанра.

Намечен в докладе и еще один неизбежный аналитический ракурс — сравнение музыкальных комедий Дунаевского-Александрова с жанром американского киномюзикла.

CLASSICAL MUSICAL FORMS IN THE FILM MUSIC BY I. DUNAEVSKY:
SPECIAL FEATURES AND SEMANTIC INTERPRETATION

Issac Dunaevsky, a celebrated master of popular and film music, received classical musical training. As he maintained, 'it was my classical start that would help me create light music with serious means.' In fact, all through his creative life the composer worked on large-scale symphonic conceptions; his interest in symphonic development found a great outlet in his film scores and was highly valued by his contemporaries.

Soviet film music in the 1930s–50s has been the subject of many studies, both in Russia and elsewhere, in particular USA (P. Kupfer, 2013, K. Bartig, 2014, D. C. Gillespie, 2003). However, these studies mostly focus on political, sociocultural, and aesthetic contexts of Dunaevsky's creative contributions. The medium-specific problematics of his music have been little discussed in musicological literature (T. Yegorova, 2005). The relationship of Dunaevsky's music to the classical tradition, for instance, was touched upon in the 1988 book *Dunaevsky Today* by Soviet musicologist Naum Shafer, and not much since then.

At the center of the current paper are concrete compositional and genre-stylistic aspects of Dunaevsky's music. Drawing on Dunaevsky's scores to such Soviet classics as *The Jolly Fellows*, *The Circus*, and *The Captain Grant's Children*, this study explores Dunaevsky's compositional choices as such, as well as the relationship of these choices to a range of cinematic expressive means. It demonstrates the interconnectedness between classical musical forms (both on the level of particular compositional devices and general musical logic) and cinematic scripting and editing. Thus, the paper offers a semantic and aesthetic interpretation of compositional techniques in the broader context of film. Finally, this broader angle allows to introduce a comparative aspect: how do Dunaevsky-Alexandrov's comedies measure up against American film musical?

**БЕРЕЗОВЧУК Лариса
Николаевна**

*кандидат искусствоведения,
заведующая сектором кино и
телевидения, Российский
институт истории искусств,
Санкт-Петербург, Россия*



laryber@yandex.ru

Larisa BEREZOVCCHUK

*PhD,
Head of Movies
and TV Department, Russian
Institute of Art History, Saint
Petersburg, Russia*

ЗАКАДРОВАЯ МУЗЫКА В ФИЛЬМЕ: ТВОРЧЕСТВО «ПО ЗАКАЗУ»
КАК УСЛОВИЕ РАБОТЫ КИНОКОМПОЗИТОРА
(на примере музыкального решения фильмов
«Прибытие» Денни Вильнёва и «Король» «Дэвида Мишо»)

Закадровой музыкой в фильме называются такие звучащие фрагменты, когда на экране не показан источник звучания. Она принципиально условна, возникая «из ниоткуда». Музыка в фильме носит принципиально прикладной характер. Она не самостоятельна в своих образных аспектах, так как всегда должна вступать во взаимодействие с киноизображением, динамикой экранного движения и монтажа, а также драматическим действием в фильме.

Образные (музыкальный тематизм) и динамические (темп, громкость) аспекты музыки формирует кинорежиссер и излагает композитору как своеобразный творческий «заказ». Профессиональный кинокомпозитор должен его выполнить.

Иначе он не будет работать в области киномузыки. Закадровая музыка всегда фрагментарна. Число фрагментов нерегламентировано, точно так же, как и их длительность. По хронометражу ее может быть мало, или же она может звучать *pop stop* в зависимости от идей режиссера. Основной принцип развития тематизма в закадровой музыке — все виды варьирования, сегодня, прежде всего, темброво-динамического.

С момента своего формирования в игровом кино (не музыкальном) и по сей день режиссеры совместно с композитором разрабатывают принципы музыкальной драматургии. Она может быть однотемной в случае воплощения в музыке художественных идей режиссера (режиссерской концепции фильма). Именно такова закадровая музыка Николаса Брителла к исторической драме «Король» Дэвида Мишо (2019). Музыкальная драматургия в фильме может быть и двухтемной, когда закадровая музыка связана с драматическим действием в фильме, поддерживая и усиливая его. Такова закадровая музыка, написанная Йоханом Йоханссоном к научно-фантастическому фильму «Прибытие» Дени Вильнёва (2016).

OFF-SCREEN MUSIC IN THE FILM: CREATIVITY 'BY ORDER'
AS WORKING CONDITION BY MOVIE COMPOSER
(on the example of a musical solution for movies
Arrival by Denny Villeneuve and *The King* by David Michaud)

Voice-over music in a movie refers to such fragments that sound when the source of the sound is not shown on the screen. It is essentially conditional, appearing 'out of nowhere.' The music in the film is fundamentally applied. It is not independent in its figurative aspects, as it must always interact with the film image, the dynamics of screen movement and editing, as well as the dramatic action in the film.

Imaginative (musical thematicism) and dynamic (tempo, volume) aspects of music are formed by the film Director and presented to the composer as a kind of creative 'order.' A professional film composer should do it. Otherwise, he will not work in the field of film music. Voice-over music is always fragmented. The number of fragments is irregular, just like their duration. In terms of timing, it may not be enough, or it may sound non-stop, depending on the Director's ideas. The main principle of developing thematicism in voice-over music is all types of variation, today, first of all, timbre-dynamic.

From the moment of their formation in feature films (not music) to this day, Directors together with the composer develop the principles of musical drama. It can be single-shaded if the Director's artistic ideas (the Director's concept of the film) are embodied in the music. This is the voice-over music of Nicholas Britell for the historical drama *The King* by David Michaud (2019). Musical drama in a film can also be two-tone, when the voice-over music is associated with the dramatic action in the film, supporting and enhancing it. This is the voice-over music composed by Johan Johansson for the sci-Fi film *Arrival* by Deni Villeneuve (2016).

БЕРИАШВИЛИ Георгий Давидович
доктор музыковедения,
Коллеж Станислас,
Париж, Франция
приглашенный преподаватель,
Тбилисская государственная
консерватория



beriachvili_georges@yahoo.fr

Georges BÉRIACHVILI
PhD in musicology,
Académie des Beaux-Arts.
Collège Stanislas,
Paris, France
Invited Professor, Tbilisi State
Conservatoire

ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА-БЕРНАРА МАША КАК ПОИСК СИСТЕМНОГО ВЫХОДА ИЗ КРИЗИСА
МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА:

ПРИРОДНЫЕ МОДЕЛИ, АРХЕТИПЫ, НОВЫЕ ЗВУКОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Французский композитор Франсуа-Бернар Маш (р. 1935) является одним из самых глубоких музыкантов-мыслителей своего поколения. Ученик Оливье Мессиаана, яркий представитель музыкального авангарда, он «изнутри» критически осмысливал кризисные тенденции передового музыкального творчества, неустанно предлагая, в собственных произведениях, а также в критических и теоретических работах, пути преодоления этих тенденций.

Центральным в его творчестве стало понятие «природной модели», в частности «сырой модели» (*modèle brut*), которое подразумевает использование в музыке записей голосов птиц, зверей, людей и звуков природных явлений, с последующей их обработкой в инструментальных (смешанных) или электроакустических композициях. Композитор использовал разные техники работы с моделями, но основной из них стала техника «над-лепки» (*surmodelage*) — добавления и наращивания звуковой материи над «сырым» или слегка обработанным первичным материалом. Этот подход дополнялся другими элементами, важнейшим из которых является работа с музыкальными «архетипами», а также использование новых технологических изобретений — таких как семплеры, секвенсоры, UPIC.

На протяжении всего творческого пути Маш концептуально осмыслял, обосновывал и обобщал свои творческие наития. Комплексность, согласованная многоплановость и мультидисциплинарность его подхода позволяют говорить о системности его поиска, главными целями которого можно назвать восстановление сакральной функции музыкального искусства путем углубления и расширения его эстетического фундамента, примирение и согласование технологического прогресса с вневременным бытием, человека — с миром и с собственным антропологическим прошлым.

В докладе будут развиты положения, изложенные автором в ряде статей о творчестве Франсуа-Бернара Маша, опубликованных в нескольких книгах, посвященных композитору. В качестве итога, в свете творчества Маша будет рассмотрены некоторые вопросы, связанные с принципиальными возможностями и препятствиями в преодолении кризиса авангардного музыкального творчества.

THE WORK OF FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE AS A SEARCH FOR A SYSTEMIC WAY OUT OF THE
CRISIS OF THE MUSICAL AVANT-GARDE:
NATURAL MODELS, ARCHETYPES, NEW SOUND TECHNOLOGIES

French composer François-Bernard Mâche (1935) is one of the deepest music thinkers and composers of his generation. A student of Olivier Messiaen and a brilliant representative of the musical avant-garde, he has critically analyzed the crisis of contemporary music from within. In his own works, as well as in critical and theoretical writings, he tirelessly sought ways to overcome this crisis.

Central to his work was the concept of ‘natural model,’ in particular ‘raw model’ (*modèle brut*), which implies using recordings of the voices of birds, animals, people and sounds of natural phenomena, and subsequently processing them in instrumental (mixed) or electro-acoustic compositions. The composer used the models in various ways, but his most often used technique was the *surmodelage*, which consisted of adding and building up sound matter over the ‘raw’ or slightly modified primary material. This approach was supplemented by other elements, such as the use of musical ‘archetypes’ and the use of new technologies (samplers, sequencers, UPIC...).

Throughout his entire career, Mâche conceptualized, substantiated and generalized his creative insights. The comprehensive, versatile and multidisciplinary nature of his work allows us to consider it as a systemic approach. Its main goals can be defined as follows:

- Reinstating the sacred function of musical art by deepening and expanding its aesthetic foundations;
- Reconciling technological progress with timeless being;
- Harmonizing human civilization with the environment and with its own anthropological roots.

The paper will develop the arguments put forward by the author in a number of his previous articles on François-Bernard Mâche. In the light of Mâche’s work the paper will discuss some questions related to the fundamental possibilities and obstacles in overcoming the crisis of avant-garde music.

**БОЧАРОВ Юрий
Семенович**

доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник,
Научно-исследовательский
центр методологии
исторического музыкознания,
Московская государственная
консерватория имени
П. И. Чайковского, Москва,
Россия



stmus@mail.ru

Yuri BOCHAROV
Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)
Leading Researcher,
Research Center for Methodology
of Historical Musicology,
Moscow State Tchaikovsky
Conservatory,
Moscow, Russia

СИМФОНИЯ В КОНТЕКСТЕ БАРОЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Автор исследует содержание и характер применения термина «симфония» в XVII — первой половине XVIII века, которые существенно отличались от трактовки, свойственной современной теории музыкальных жанров, сложившейся главным образом на основе репертуара классико-романтической эпохи. При этом предложен во многом нетрадиционный подход к исследованию как самого термина «симфония»

в эпоху барокко, так и стоящих за ним музыкальных артефактов. В его основе — представление о самодостаточности и исключительном своеобразии упомянутой эпохи, что противоречит традиционной ее трактовке в аспекте истории европейского симфонизма как лишь начального этапа в процессе формирования жанра классической симфонии.

На основании анализа многочисленных источников XVII — первой половины XVIII века (как лексикографических, так и, прежде всего, собственно музыкальных) автор утверждает, что термин «симфония» в эпоху барокко, несмотря на различия в его написании, обусловленные спецификой того или иного языка, по сути своей был единым. Хотя и обладал исключительной многозначностью, причем в весьма широком диапазоне: от синонима музыкальной пьесы вообще или индикатора (в разных формах) инструментального начала в крупных вокальных в своей основе и музыкально-сценических произведениях до использования в качестве наименования (или некоего видового обозначения) конкретных сочинений. Последнее, однако, не означает, что термин «симфония» в эпоху барокко может быть в целом признан жанровым наименованием, поскольку единого одноименного жанра в то время не существовало.

Отмечается, что в XVII — первой половине XVIII столетия данный термин применялся в отношении музыки, рассчитанной на разный исполнительский контекст и функциональность, а также исполнительские составы, причем как в количественном, так и качественном отношении (вплоть до вокальных сочинений). При этом названные симфониями музыкальные артефакты представляли собой не только относительно самостоятельные композиции, но и части или разделы более сложных произведений (опер, ораторий, кантат, многочастных инструментальных сочинений).

Особое внимание автор обращает на то, что исключительное многообразие в использовании термина «симфония» в эпоху барокко, которое могло бы показаться нашим современникам проявлением некоей непоследовательности, было вполне естественным и объяснимым для авторов музыки того времени и зависело от целого ряда факторов, включая конкретные области музыкальной практики, временные периоды, региональные традиции и др.

SYMPHONY IN THE CONTEXT OF BAROQUE MUSICAL TERMINOLOGY

The author studies various meanings of the term ‘symphony’ in the 17th and the first half of the 18th century, which differed significantly from its use in the modern theory of musical genres, which was formed mainly on the basis of classical and romantic music.

Based on analysis of numerous sources, the author claims that ‘symphony’ in the Baroque era was a single term, despite the differences in its spelling due to the specifics of one or another language. But it was an exceptionally diverse term: from a synonym for a piece of music in general or an indicator of the instrumental nature in large-scale vocal and stage works up to the name of individual composition. However, ‘symphony’ can not be generally recognized as a genre name, since there was no single genre with that name in the Baroque era.

In that time, symphony was used in relation to music designed for a different performing context and functionality, and compositions named as symphonies was intended for performance by various groups of musicians. So, Baroque symphonies could be not only

independent compositions, but also parts or sections of more complex works (operas, oratorios, cantatas, multi-movement instrumental compositions).

The author draws special attention to the fact that the exceptional diversity in the use of the term ‘symphony’ in the Baroque era, which might seem to our contemporaries a manifestation of inconsistency, was usually quite natural and explainable for the authors of Baroque music and depended on a number of factors including specific areas of musical practice, time periods, regional traditions, etc.

**БРАГИНСКАЯ Наталия
Александровна**

*кандидат искусствоведения,
заведующая кафедрой истории
зарубежной музыки, Санкт-
Петербургская государственная
консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия*



nb-sky@yandex.ru

Natalia Braginskaya,
PhD,

*Head of Foreign Music History
Department, Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov
State Conservatory,
Saint Petersburg, Russia*

«БОЛЬШАЯ ГАРМОНИЧЕСКАЯ РАМЮЗИАНА» И. СТРАВИНСКОГО:
НОВОЕ К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «СКАЗКИ О СОЛДАТЕ»

В заглавии доклада перефразируется название пьесы Игоря Стравинского «Маленькая гармоническая Рамюзиана» (1937), написанной композитором к 60-летию его друга — крупнейшего швейцарского писателя XX века Шарля Фердинанда Рамю (1878–1947). Русского музыканта и франкоязычного литератора связывало долгое, плодотворное сотрудничество, которое началось с момента поселения семьи Стравинского в швейцарском кантоне Во в 1915 году. Как известно, Рамю выполнил французские переводы текстов всех неофольклорных сочинений Стравинского, над которыми композитор работал в швейцарские годы — от «Байки» до «Свадебки». Но центральным опусом их совместной творческой деятельности стала «Сказка о беглом солдате и чёрте» / «Histoire du soldat» (1918): история рождения этой пьесы демонстрирует уникальное в своем роде, гармоничное творческое партнерство двух мастеров — без привычного разделения на музыкальную и вербальную зоны художественной ответственности. Роль Рамю в создании синтетического целого, влияние его идей на общую композицию театрального микста, на соотношение «читаемых, играемых и танцуемых» эпизодов и даже на музыкальную драматургию «Histoire du soldat» высвечивается на основе новых документальных материалов, среди которых впервые опубликованные на русском языке «Воспоминания об Игоре Стравинском» Ш.-Ф. Рамю (СПб., 2020). Драматичное начало постановочной судьбы «Сказки о солдате» Рамю — Стравинского, созвучное жестким реалиям сегодняшней общественной и культурной жизни, сообщает сочинению столетней давности новую актуальность.

GRAND RAMUSIANUM HARMONIQUE BY IGOR STRAVINSKY:
ONCE MORE ON THE *HISTOIRE DU SOLDAT* CREATION HISTORY

The title of the paper paraphrases the title of Igor Stravinsky’s piece named *Petit Ramusianum Harmonique* (1937), written by the composer for the 60th anniversary of his friend, the greatest Swiss writer of the twentieth century Charles Ferdinand Ramuz (1878–

1947). The Russian musician and the French-speaking writer were linked by a long, fruitful cooperation, which began when the Stravinsky family settled in the Swiss canton of Vaud in 1915. C.-F. Ramuz translated into French the verbal texts of all neo-folklore works by Stravinsky, from *Renard* to *Les Noces*. But the central opus in their joint creative activities was *Histoire du Soldat / The Soldier's Tale* (1918): the history of the birth of this play demonstrates a unique creative partnership of two masters — without the usual division into musical and verbal zones of artistic responsibility. The role of Ramuz in the creation of a synthetic whole, the influence of his ideas on the general composition of the theatrical *mixte*, on the ratio of 'read, played and danced' episodes and even on the music dramaturgy of *Histoire du soldat* has been highlighted on the basis of new documentary materials, among which were first published in Russian *Memories of Igor Stravinsky* by C.-F. Ramuz (St. Petersburg, 2020). The dramatic beginning of the staging fate of Ramuz — Stravinsky's *Histoire du soldat*, which is consonant with the harsh realities of today's social and cultural life, imparts new relevance to the hundred-year-old work.

БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич

кандидат искусствоведения,
преподаватель, Средняя
специальная музыкальная школа
Санкт-Петербургской
государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия



dmi-
braginsky@yandex.ru

Dmitry BRAGINSKY

PhD,
Lecturer,
St. Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory Music School,
Saint Petersburg, Russia

О МУЗЫКАЛЬНЫХ БАТАЛИЯХ В «ФУТБОЛЬНОМ» БАЛЕТЕ «ЗОЛОТОЙ ВЕК»: ШОСТАКОВИЧ НА ПУТИ К СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ

Футбол зазвучал в музыке Шостаковича в самом начале его творческого пути — в августе 1929 года он приступил к работе над «футбольным» балетом «Золотой век» по сценарию «Динамиада» кинорежиссера Александра Ивановского.

Балет изначально задумывался «спортивным». Названия многих номеров говорили сами за себя: «Появление советской футбольной команды», «Выход спортсменов», «Танец негра и двух советских футболистов», «Тренировка спортсменов», «Тренировка советской команды», «Спортивные соревнования», «Футбол».

Первоначальное название «Динамиада» красноречиво намекало, что команда «динамовцев» — сотрудников НКВД, появившихся во враждебной буржуазной стране *Фашиландия*, на самом деле представляла собой отряд отборных бойцов. Зрители понимали, что перед ними не просто спортсмены, а спецагенты, заброшенные для борьбы со зловещими «фашистами». Состязание двух команд, советской и капиталистической, символизировало ожесточенное идейное противостояние двух систем; на пике схватки появлялась сцена «Футбол».

Спортивное противостояние в первом балете Шостаковича символизировало непосредственное продолжение ожесточенной политической борьбы. Эпизоды балета, происходившие на стадионе, символизировали картины военных сражений, в которых советские спортсмены защищали не столько свои рекорды, сколько идеалы

Родины. Упорство борьбы трактовалось как проявление воинской доблести, а победа в соревнованиях приравнивалась к свершению ратного подвига.

Воинственный характер большинства спортивных сцен, нешуточный драматизм состязаний сближают «Золотой век» с «Ледовым побоищем» из кантаты «Александр Невский» или батальными сценами из оперы «Война и мир» Прокофьева.

Второй, военизированный раздел и сцены «Футбол», с характерным нагнетанием общей звучности в условиях последовательно выдержанной динамики приближения, стал для Шостаковича прямым предвосхищением «эпизода нашествия» из его Седьмой симфонии.

OVER THE MUSICAL BATTLES IN THE 'FOOTBALL' BALLET *GOLDEN AGE*: SHOSTAKOVICH ON THE WAY TO HIS *SEVENTH SYMPHONY*

Football has entered in the Shostakovich's music at the very beginning of his career — in August 1929 he began to work over the 'football' ballet *The Golden Age* based on the script of *Dinamyada* directed by Alexander Ivanovsky.

The ballet was originally conceived as 'sporty.' The names of many numbers spoke for themselves: *The Appearance of the Soviet Football Team*, *The Exit of Athletes*, *Dance of a Negro and Two Soviet Football Players*, *Training of Athletes*, *Training of the Soviet Team*, *Sports Competitions*, *Football*.

The original name *Dinamyada* eloquently hinted that the team of *Dynamo* — NKVD officers who appeared in the hostile bourgeois country of *Fashlandia*, was in fact a squad of elite fighters. The spectators understood that they were not just athletes, but special agents abandoned to fight the ominous 'fascists.' The competition between the two teams, Soviet and capitalist, symbolized a fierce ideological confrontation between the two systems; at the peak of the fight, the *Football scene* appeared.

The sporting confrontation in Shostakovich's first ballet symbolized the immediate continuation of a fierce political struggle. If European composers who turned to the topic of sports were attracted, first of all, by the dynamics of competitions, their novelty, staginess and playful nature, which had nothing to do with politics, then many sporting episodes of Shostakovich's ballet *The Golden Age*, on the contrary, were pictures of military battles, in which Soviet athletes defended not so much their records as the ideals of the Motherland. The perseverance of the struggle was interpreted as a manifestation of military valor, and victory in the competition was equated with the accomplishment of a feat of arms.

The warlike nature of most sports scenes, the serious drama of the competitions bring *The Golden Age* closer to *The Battle on the Ice* from the *Alexander Nevsky* cantata or battle scenes from the opera *War and Peace* by Prokofiev.

A prejudging of the 'invasion episode' from the *Seventh Symphony* (1941) can be found in the second, militarized section of the *Football scene*, with a characteristic pumping up of the overall sonority in conditions of consistently sustained approach dynamics.

БУБЕЕВА Светлана

Баяровна

студент IV курса, кафедра
аналитического музыкознания,
Российская академия имени
Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель —
доктор искусствоведения
Пилипенко Нина Владимировна



bubeeva96@mail.ru

Svetlanaa BUBEEVA

4th Year Student, Gnesins
Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Scientific adviser — Nina
Pilipenko, Dr. Habil. (Doctor of
Art Studies)

ФИНАЛ В ЗИНГШПИЛЕ «ДОКТОР И АПТЕКАРЬ» ДИТТЕРСДОРФА И ТРАДИЦИИ ОПЕРЫ BUFFA

Зингшпиль Диттерсдорфа «Доктор и аптекарь» выделяется среди опер XVIII века, будучи одной из самых успешных и популярных опер своего времени. Причину этого успеха многие исследователи видят в одном из нововведений композитора — цепных финалах. В период проведения театральной реформы Иосифа II немецкая опера еще не имела собственных моделей для создания финальных сцен, завершающих действия. Диттерсдорф же одним из первых обратился к итальянским образцам, создав совершенно новый для зингшпиля прецедент.

Согласно канонам оперы buffa финал относится к одним из центральных сцен оперы, демонстрирующих сложные драматургические ситуации и оригинальные музыкальные решения. Финал I действия «Доктора и аптекаря» мы рассмотрели в сравнении с центральными финалами оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» и итальянской оперой Диттерсдорфа «Исправившийся Демокрит». Подробно разобрав драматургическую линию, структуру финальных сцен и отдельные средства выразительности, мы убедились в том, что традиции итальянской комической оперы воплощаются здесь на разных уровнях, начиная с сюжета и действующих лиц и заканчивая конкретными музыкальными средствами. Вместе с тем все это удивительно органично вписано в жанр зингшпиля. Новый способ организации финала, представленный в опере Диттерсдорфа, стал той основой, на которую смогли опереться следующие поколения австрийских и немецких композиторов.

FINALE IN THE SINGSPIEL *DOKTOR AND APOTHEKER* BY CARL DITTERS VON DITTERSDORF AND THE OPERA BUFFA TRADITION

Doktor and Apotheker, a Singspiel by Dittersdorf, is one of the most successful and popular operas of the 18th century. Many researchers claim that the reason for its popularity is ‘chain finale’ that was firstly introduced by the composer. In the period of theatre reformation during the reign of Joseph II, German opera did not have its own models for creating final scenes completing the acts. Dittersdorf was one of the pioneer composers who first applied the same Italian models to singspiel.

According to canons of opera buffa, finale is one of the central scenes of an opera demonstrating sophisticated dramatic situation and original musical solutions. In the article, the final of the first act of *Doktor and Apotheker* was compared to central finals of Mozart’s *Le nozze di Figaro* and Dittersdorf’s Italian opera *Democrito Corretto*. The analysis of the dramatic line, the structure of the final scenes and individual means of expression shows the originality of Dittersdorf’s approach in the work on the finale of *Doktor and Apotheker*. Although Italian traditions are embodied here on different levels, from the plot and

characters to specific musical means, all of them are organically combined with the traditions of singspiel. Subsequently, the new way of the finale organization represented in the Dittersdorf's opera, will firmly enter the German tradition and become a model for future generations of composers.

БУЛЫЧЕВА Анна

Валентиновна

*кандидат искусствоведения,
доцент,
кафедра истории зарубежной
музыки,
Московская государственная
консерватория
им. П.И. Чайковского, Москва*



alphise@yandex.ru

Anna BULYCHYOVA

PhD,

*Associated Professor,
Western European Music History
Department,
Moscow State Tchaikovsky
Conservatory,
Moscow*

Доклад подготовлен в рамках исследования, выполняемого при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 19-012-00174\19 «Русская духовная музыка эпохи барокко: инципитный каталог»)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ МНОГОХОРНЫХ СЛУЖБ БОЖИИХ В ПАРТЕСНОМ СТИЛЕ: ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ

Появление партесного стиля в России датируется серединой XVII века. Многохорное пение (на восемь и более голосов) распространилось не позднее 1670-х годов. К наиболее ранним Службам Божиим (Литургиям, Обедням) для двух и более хоров относятся две восьмиголосные Службы Симеона Пекалицкого и «Литургия Божия на двенадцать и на шестнадцать голосов Треумфальная» Яна Календы. Василий Титов оставил не менее восьми подобных сочинений, в том числе Службы «Шеснатцатую» и «Двацетную» (на шестнадцать и на двадцать четыре голоса). В этот период полифонически распевались следующие части: «Слава... Единородный Сыне» и «Кирие элейсон», «Приидите поклонимся», Трисвятое, Херувимская песнь, «Милость мира», «Тебе поем» и «Достойно есть».

Изначально музыкальная композиция партесных Служб мыслилась как единое целое, связанное средствами лада (в «Бемулярной» Службе Титова это даже подчеркнуто в названии), а иногда и мензуры (как в различных «Сигмовых» и «Препорциальных» Службах). К середине XVIII века композиция Служб претерпела значительные изменения. В партесном стиле все чаще распевались только три части: «Слава... Единородный Сыне», Херувимская и «Достойно есть». Старые сочинения могли копироваться не целиком: в издании «Бемулярной» Службы Титова, подготовленном О. Дольской-Акерли по позднему списку, оказалось всего три части.

Для рукописей второй половины XVIII века характерно копирование частей Служб по отдельности, а также их свободная компоновка, при которой нарушалось единство лада. Так, две Службы на двенадцать голосов, обозначенные в сборниках 1770–1790-х годов как сочинения Федора Редрикова, представляют собой компиляции. Одна составлена из частей двух различных циклов этого композитора, другая объединяет Херувимскую Редрикова с фрагментами сочинений Титова, Колпенского и анонимного автора.

MUSICAL STRUCTURE OF POLYCHORAL LITURGIES IN PARTES STYLE: STAGES OF EVOLUTION

The emergence of *partes* style in Russia dates back to the middle of the 17th century. Polychoral singing (for eight or more voices) spread no later than the 1670s. The two eight-part Liturgies by Simeon Pekalytsky and the *Treumfal'naya* twelve- and sixteen-part Liturgy by Jan Kalenda are the earliest such compositions for two and more choruses. Vasily Titov composed at least eight such works, including Liturgies *Sixteenth* and *Twentieth* (respectively for sixteen and for twenty four parts). During this period, the following elements were sung polyphonically: *Glory to the Father and to the Son*, *Kyrie eleison*, *Come, let us worship*, *Trisagion*, *Cherubic Hymn*, *A Mercy of Peace*, *We hymn Thee* and *It is Truly Fitting*.

Initially, the musical composition of the *partes* Liturgies was conceived as a single whole, connected by modes (it is even underlined in the title of *Bemol* Liturgy by Titov) or, sometimes, by mensura (in several *Sigmovaya* and *Preportsialnaya* Liturgies). By the middle of the 18th century, the composition underwent significant changes. Mainly, only the three parts continued to be composed in *partes* style: *Glory to the Father and to the Son*, *Cherubic Hymn* and *It is Truly Fitting*. Old works could not be copied entirely: in the publication of Titov's *Bemol* Liturgy, edited by Olga Dolskaya-Ackerly from a late copy, there were only these parts.

In the second half of the 18th century, some elements of Liturgies were soon copied separately, as well as some new combinations, in which the unity of mode was destroyed. For instance, the two twelve-part Liturgies, attributed in manuscripts of 1770s–1790s to Feodor Redrikov, turned to be compilations. The first one comprises elements of two different Liturgies by the composer; the other one includes *Cherubic Hymn* by Redrikov alongside with music by Titov, Kolpensky and an anonymous.

ВАЛЬКОВА Вера Борисовна

доктор искусствоведения,
профессор,
кафедра истории музыки,
Российская академия имени
Гнесиных, Москва



veraval@yandex.ru

Vera VAL'KOVA

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor,
Music History Department,
Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow*

МИКРОПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ: ПУТИ НАУЧНОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Микропроцессы, опирающиеся на самостоятельную роль кратких мотивных ячеек в музыкальной форме, стали объектом специального внимания музыковедов в середине XX века. Ведущая роль кратких построений фиксируется в зарубежной науке понятиями “Kopfmotiv” (“head-motif”), “basic motif” и др. Новое направление в изучении микропроцессов определили идеи А.Шенберга о «развивающей вариации» и аналитические методы, предложенные в книге Р.Рети «Тематические процессы в музыке» (R.Réti “The Thematic Process in Music”. New York: Macmillan, 1951).

В российском музыкознании научное осмысление микропроцессов в музыкальной форме связано с понятием «микротематизм». Оно применяется достаточно давно и фиксирует «функционирование в музыке каких-либо малых тематических образований» (В.Н. Холопова), в основном применяясь в анализах

музыки XX века. Понятие «микротематизм» было введено и первоначально разработано в 1960–70-е годы в узкоспециальных целях: прежде всего, для обозначения особого качества музыки С.В. Рахманинова (Е.А. Ручьевская, Л.А. Скафтымова). Дальнейшая жизнь понятия «микротематизм» свидетельствует о его расширении — оно применяется свободно, без специальных пояснений в анализах музыки К. Дебюсси, Б. Бартока, А. Веберна, А. Шенберга. Опираясь на идею К. Дальхауза о качественно новой роли кратких мотивов в музыке рубежа XIX–XX веков и на исследования Ю.Н. Холопова, автор доклада предлагает несколько аналитических наблюдений над этой закономерностью в произведениях К. Дебюсси и А.Н. Скрябина.

MICROPROCESSES IN MUSIC: WAYS OF SCIENTIFIC STUDIES

Microprocesses based on the specific independent role of short motive cells in musical forms begun to study by musicologists in the middle of 20th century. In foreign musicology the leading role of short motives are fixed by term ‘Kopfmotiv’ (‘head-motif’), ‘basic motif’ etc. The new scientific approach to microprocesses is determined by Schoenberg’s ideas about ‘entwickelnde Variation’ and analytical methods proposed by Richard Réti in his book *The Thematic Process in Music* (New York: Macmillan, 1951).

Modern Russian musicology uses for a long time the concept of “microthematism”. It is found generally in the analyses of the music of the 20th century. It fixes the ‘functioning of any small thematic formations in the music’ (Valentina Kholopova). The concept of ‘microthematism’ was introduced in the 1960s–70s and originally developed for highly-specialized purposes: first of all, to define the special quality of the music of Sergej Rachmaninov (Ekaterina Ruchievskaya, Ludmila Skaftymova). The further life of the concept of ‘microthematism’ indicates its expansion: it is used freely, without special explanations in the analyses of the music of Debussy, Bartok, Webern, Schoenberg. Based on the idea of Carl Dahlhaus about the qualitatively new role of short motives in the music of the turn of the 19th and 20th centuries and the Jury Cholopov’s researches, the author of the report suggests several analytical observations concerning this trend in Debussy’s and Scriabin’s works.

ВАНЧУГОВ Антон

Владимирович

*аспирант, Новосибирская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки, Новосибирск,
Россия*

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения
Антипова Юлия Владимировна



anton-van@mail.ru

Anton VANCHUGOV

*Postgraduate Student,
M. I. Glinka Novosibirsk State
Conservatory, Novosibirsk, Russia
Scientific adviser — Yulia
Antipova, PhD*

«КИТЕЖ-19» И. ЮСУПОВОЙ: ЗАМЫСЕЛ, МАТЕРИАЛ, КОМПОЗИЦИЯ

Доклад посвящен рассмотрению композиции российского композитора Ираиды Юсуповой «Китеж-19» (из цикла электроакустических пьес для фонограммы и сольных инструментов, 2004) с позиции выяснения особенностей процесса формообразования. По словам Юсуповой, «Китеж-19» — обращение к вечному архетипу человека, живущего и работающего в мистическом невидимом

несуществующем городе, где болеют и умирают неизвестно от чего, проявляя тихий непафосный вынужденный героизм. Прочтение, заложенные смыслы и способы реализации у нашей современницы оказываются совершенно иными, нежели в опере Н.А. Римского-Корсакова («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», 1904). Идея спасающегося Святого града (метафора спасения духа) трансформируется у Юсуповой в идею трагического забвения (метафора Мертвого города), что оказывается глубоко символичным в условиях современных жизненных реалий. Анализ сочинения о мертвом городе позволяет определить характер взаимодействия средств выразительности двух противоположных языковых систем — неоклассических (отвечающих за «естественно-биологическую среду») и электронного эмбиента (воплощение «новой техносферы»), который характеризуется специфическим отношением к композиционной стороне музыки: изображение мистического ландшафта (воплощение буквально звенящей тишины или никем неслышимого, едва пробивающегося сквозь толщу воды звукового сигнала), гипнотического оцепенения, создание фоносферы конца времен и исчезновения всего заставляет обратиться к трансовым стилям, прежде разрабатываемых с лоне массовой музыки (достаточно назвать близкие по решению композиции Брайана Ино, прежде всего «The lost day» из альбома 1982 года «Ambient 4: On Land»). Процесс развертывания материала, который протекает в границах статической формы, позволяет в иноказательном ключе представить трагический конец пост-техногенного города-миража и крах современной цивилизации.

KITEZH-19 BY IRAIDA YUSUPOVA: CONCEPT, MATERIAL, COMPOSITION

The report is devoted to the consideration of the composition of the Russian composer Iraida Yusupova *KitezH-19* (from the cycle of electroacoustic pieces for phonograms and solo instruments, 2004) from the position of clarifying the peculiarities of the process of shaping. According to Yusupova, *KitezH-19* is an appeal to the eternal archetype of a person who lives and works in a mystical invisible non-existent city, where people get sick and die from no one knows what, showing a quiet, not pretentious compelled heroism. The Perusal, inherent meanings and methods of realization for our contemporary turn out to be completely different than in the opera by Rimsky-Korsakov (*The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia*, 1904). The idea of the saving Holy City (a metaphor for the salvation of the spirit) is transformed by Yusupova into the idea of tragic oblivion (a metaphor of the Dead City), which turns out to be deeply symbolic in the conditions of modern life. Analysis of the composition about the dead city allows us to determine the nature of the interaction of the means of expressiveness of two opposite language systems — neoclassical (responsible for the ‘natural biological environment’) and electronic ambient (the embodiment of the ‘new technosphere’), which is characterized by a specific attitude to the compositional side of music: the image of a mystical landscape (the embodiment of literally ringing silence or an inaudible sound signal that barely breaks through the water), hypnotic stupor, the creation of the phonosphere of the end times and the disappearance of everything makes us turn to trance styles previously developed from the bosom of mass music (suffice it to name the compositions of Brian Eno that are close by decision, most notably *The Lost Day* from the 1982 album *Ambient 4: On Land*). The process of unfolding the material, which takes place within the boundaries of a static form, allows us to allegorically present the tragic end of the post-technogenic mirage city and the collapse of modern civilization.

ВЕКСЛЕР Юлия Сергеевна
доктор искусствоведения,
профессор,
кафедра истории музыки
Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия



wechsler@mts-nn.ru

Julia WEKSLER
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor,
Music History Department
Nizhny Novgorod State Glinka
Conservatory,
Nizhny Novgorod, Russia*

ФЕНОМЕН ZWÖLFTONSPIEL Й.М.ХАУЭРА

Наследие австрийского композитора Йозефа Маттиаса Хауэра (1883–1959), создавшего свою собственную концепцию 12-тоновой музыки, практически не освоено отечественным музыкознанием. Более всего известна и хорошо описана его система тропов, которая рассматривается в качестве альтернативы шенберговскому методу сочинения при помощи 12 тонов. Музыкальные произведения Хауэра обычно оцениваются как иллюстрации его теории, малоценные в художественном отношении. Между тем значение его наследия выходит за рамки 12-тоновой композиции: Хауэр прокладывает путь к открытиям в музыке второй половины столетия. Продемонстрировать это можно на примере феномена «Zwölftonspiel» (двенадцатитоновая игра) — так названы практически все сочинения Хауэра (их около тысячи), созданные в последние два десятилетия его жизни для самых разных составов — оркестра, вокальных и инструментальных ансамблей, солирующих инструментов.

Понятие Zwölftonspiel универсально — это и техника композиции, и способ записи музыки, и жанр, и философия, и медитация, и дидактика. Столь же широким значением наделяется «игра» — это не только исполнение на музыкальном инструменте, но и некая онтологическая категория, которая позволяет устранить субъекта, композиторское «я» из процесса сочинения, сделав этот процесс максимально логичным, предсказуемым, почти автоматическим и в то же время легким и непринужденным, как детская забава. Хауэр прибегает к существенному упрощению прежней техники тропов, опираясь на один 12-тоновый ряд, который уже содержит в себе гармонию (4-голосие), ритм и форму (аккордовый кребс).

Zwölftonspiel не укладывается в традиционные представления об опусе как результате композиторской деятельности. Вся музыка — абсолютная, неизменная, вечная — уже создана Богом, человеку остается изучать ее и постигать при помощи интуиции. Этому и служит двенадцатитоновая игра. Подобная позиция, в основе которой восточный принцип «не-деяния», заставляет вспомнить о провозглашенной позднее идее «конца времени композиторов», концепции «не-произведения», медитативной музыке. Таким образом, имя Хауэра должно называться не только рядом с именем Шенберга: его идеи позволяют вписать его в круг композиторов второй половины столетия: Д.Кейджа, К.Штокхаузена, Д.Шельси, В.Мартынова.

J. M. HAUER'S ZWÖLFTONSPIEL PHENOMENON

The legacy of the Austrian composer Josef Matthias Hauer (1883-1959), who created his own concept of 12-tone music, is practically not mastered by Russian musicology. His system of tropes, which is considered as an alternative to Schoenberg's method of composing with 12 tones, is best known and well described. Hauer's musical works are

generally regarded as illustrations of his theory, of little art value. Meanwhile, the significance of his legacy goes far beyond the 12-tone composition, opening the way for discoveries in the music of the second half of the century. This can be demonstrated by the example of the phenomenon of ‘Zwölftonspiel’ (a play of the twelve tones) — this is the name of almost all of Hauer’s compositions (about a thousand of them), created in the last two decades of his life for a variety of compositions — orchestra, vocal and instrumental ensembles, solo instruments.

The concept of Zwölftonspiel is universal — it is both a technique of composition, and a way of recording music, and genre, and philosophy, and meditation, and didactics. The same broad meaning is given to ‘play’ — it is not only a performance on a musical instrument, but also a certain ontological category that allows you to eliminate the subject, the composer’s ‘I’ from the process of composing, making this process as logical, predictable, almost automatic and at the same time easy and relaxed, like children’s fun. Hauer resorts to a significant simplification of the previous technique of tropes, relying almost on only one 12-tone series, which already contains harmony (4-voice), rhythm and form (chord krebs).

Zwölftonspiel does not fit into traditional ideas about opus as a result of composing activity. All music — absolute, unchangeable, eternal — has already been created by God, and it remains for a person to study it and comprehend it with the help of intuition. This is what the twelve-tone game serves for. Such a position, which is based on the Eastern principle of ‘no-act,’ makes us recall the idea of the ‘end of the time of composers,’ the concept of ‘no-work,’ and meditative music, which was later proclaimed. Thus, the name of Hauer should be called not only next to the name of Schoenberg: his ideas allow him to fit into the circle of composers of the second half of the century: J. Cage, K. Stockhausen, G. Scelsi, V. Martynov.

**ВЕРИН-ГАЛИЦКАЯ Алена
Дмитриевна**

*студент V курса, кафедра
аналитического музыкознания,
Российская академия музыки
имени Гнесиных, Москва,
Россия*

*Научный руководитель —
доктор искусствоведения
Гервер Лариса Львовна*



*a.veringalitskaya@gmail.
com*

Alena VERIN-GALITSKAYA

*5th Year Student, Analytical
Musicology Department,
Gnesins Russian Academy of
Music
Moscow, Russia*

*Scientific adviser —
Larisa Gerver, Dr. Habil. (Doctor
of Art Studies)*

ПАФОС НОВИЗНЫ «НОВОЙ МУЗЫКИ» ДЖ.КАЧЧИНИ

«Новая музыка» Дж. Каччини — один из первых сборников для сольного голоса и басса континуо. Публикуя работу, Каччини всячески стремился доказать единоличное «изобретение нового стиля», чему было посвящено развернутое предисловие. Исследования У. Хичкока, Т. Картера, Г. Брауна и других исследователей сильно ударили по концепции, подвергая сомнению все заявленные композитором новаторские тезисы.

В докладе поднимается вопрос об авторском праве, ставший одной из мотиваций для создания «Новой музыки». Произведения Каччини были необычайно

популярны и разошлись, подобно народным песням, подвергаясь многочисленной устной переработке. В качестве похожего метода, приводится пример из трактата Дж.Б. Бовичелли и его обработка верхнего голоса мотета *Vadam et circuibo civitatem* Т.Л. де Виктория.

Недовольство Каччини вольным отношением к музыкальному первоисточнику послужило причиной возникновения нового способа записи, при котором композитор начал подробно фиксировать украшения и пассажи, перенеся приемы из слабо документированной устной импровизационной практики в сферу письменной композиции. В свою очередь, это позволяет выявить особенности мелодического развития в вокальном сочинении конца XVI — начала XVII века. В качестве примеров анализируются мадригалы Каччини *Vedro'l mio Sol*, *Perfidissimo volto* и *Dovrò dunque morire*.

Вывод базируется на идее скрытого новаторства, когда более важным моментом становятся не слова композитора, а его подход, связанный с новым способом записи.

THE PATHOS OF NOVELTY IN GIULIO CACCINI'S *LE NUOVE MUSICHE*

Le Nuove Musiche by Giulio Caccini is one of the first collections for solo voice and basso continuo. Publishing the work, Caccini tried to prove the sole 'invention of a new style' in every possible way, to which the extensive preface was devoted. H. W. Hitchcock, T. Carter, H. M. Brown and others questioned this concept, refuting the innovative theses declared by the composer.

The paper raises the issue of copyright, which has become one of the reasons for the creation of *Le Nuove Musiche*. Caccini's works were extremely popular and spread like folk songs, undergoing numerous oral revisions. As a similar method, an example is given from G. B. Bovicelli's treatise and his processing of the upper voice in *Vadam et circuibo civitatem* motet by T.L. de Victoria.

Caccini's dissatisfaction with the negligent attitude towards the original musical source was the reason for him to invent a new method of documenting music. In this method the composer began to thoroughly fix the ornamentations and passages, transferring the techniques from poorly documented oral improvisation practice to the area of written composition. This allows us to identify the features of melodic development in a vocal composition of the late 16th — early 17th centuries. Caccini's madrigals *Vedro'l mio Sol*, *Perfidissimo volto* and *Dovrò dunque morire* are analyzed as the examples.

The conclusion of the paper is based on the idea of hidden innovation. This means that more important thing is not the words of the composer, but his approach associated with a new way of documenting music.

**ВЛАСОВА Екатерина
Сергеевна**

*доктор искусствоведения,
профессор, кафедра истории
русской музыки, Московская
государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия*



vlasovaes@yandex.ru

Ekaterina VLASOVA

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor,
Russian Music History Department,
Moscow State Tchaikovsky
Conservatory,
Moscow, Russia*

ПЕРВЫЕ СОВЕТСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ (1918–1923): К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ НОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

В первые послереволюционные годы (1918–1923) композиторская общественность активно пробовала разные формы профессионального объединения. Среди них «Первая музыкальная артель», Ассоциация современной музыки (предшественница известной АСМ), «Союз профессиональных композиторов». Последний рассматривается как непосредственный предшественник Союза советских композиторов СССР (1932–1991). Предлагаются к осмыслению следующие тезисы:

1. Создание профессиональных творческих объединений объясняется практической реализацией инициативы самих композиторов, видящих в государственных институтах мецената-покровителя и готовых заплатить за их патронаж свою цену.

2. Деловое соглашение между государственными управленческими структурами и композиторским сообществом состоялось практически сразу после революции;

3. Основа товарно-денежных отношений между художником и социалистическим государством оставалась неизменной и по своему уникальной. Ни одно общественное устройство до описываемого момента не гарантировало художнику подобных материальных предпочтений.

4. В первых организациях декларировалась самоценность творческого поиска., не гарантирующего обязательный художественный результат. Профессиональное объединение композиторов предполагало союз музыкантов, признающих опыт поколений своих предшественников и придерживающихся разных творческих позиций.

5. Постепенное формирование смысла понятия «советская музыка» на «разумно-социалистической и широко действенной почве» (Н.Я. Мясковский) накладывало особую печать на область музыкального языка. Работа над его особенностями началась в послеоктябрьский период.

Данные позиции формировало поколение «спецов» (А.Лурье, Б.В. Асафьев, В.В. Держановский, Н.Я. Мясковский, Ан.Н. Александров, Б.Б. Красин, Н.А. Рославец, В.В. Пасхалов, Ю.Д. Энгель) в теоретических декларациях, в программных статьях и в композиторском творчестве.

FIRST SOVIET MUSICAL ORGANIZATIONS (1918–1923): THE PROBLEM OF CREATING A NEW MUSICAL LANGUAGE

In the first post-revolutionary years (1918–1923), the composer community actively tried different forms of professional association. Among them are the ‘First Musical Artel,’ the Association of Contemporary Music (the predecessor of the well-known ACM) and the

Union of Professional Composers. The latter one is considered as the direct predecessor of the Union of Soviet Composers of the USSR (1932–1991). The following theses are proposed for understanding:

1. The creation of professional creative associations is explained by the practical implementation of the initiative of the composers themselves, who saw in state institutions their patrons and were ready to pay for their patronage;

2. The business agreement between the state management structures and the composer community took place almost immediately after the revolution;

3. The basis of the commodity-money relations between the artist and the socialist state remained unchanged and, to some extent, unique. No other social structure up to that moment has guaranteed the artist such material preferences;

4. In the first organizations, the self-worth of creative search was declared, and this did not guarantee a mandatory artistic result. The professional association of composers assumed the union of musicians who recognize the experience of generations of their predecessors and stick to different creative positions;

5. The gradual formation of the meaning of the concept of ‘Soviet music’ on a ‘reasonably socialist and widely effective basis’ (N. Y. Myaskovsky) designed musical language — continuous work on its features began in the post-October period.

All these items formed the generation of ‘experts’ (A. A. Lure, B. V. Asafyev, V. V. Derzhanovsky, N. Y. Myaskovsky, A. N. Alexandrov, B. B. Krasin, N. A. Roslavets, V. V. Paskhalov, J. D. Engel) in theoretical declarations, in articles and in the composer’s creativity.

**ВЫСОЦКАЯ Марианна
Сергеевна**

*доктор искусствоведения,
профессор, кафедра современной
музыки, Московская
государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия*



anna_mari@mail.ru

Marianna VYSOTSKAYA
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Contemporary
Music Department, Moscow State
Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia*

**О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ЭВОЛЮЦИИ
ПОНЯТИЯ «КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДЕЛЬ»**

Понятие композиционной модели как структурно-семантического прототипа музыкальной формы развивалось и эволюционировало вместе с понятием композиции как эстетической категории и одной из основополагающих категорий художественного творчества. В роли композиционной модели выступает художественный канон или авторский текст, она задаётся извне или выстраивается по индивидуально разработанному алгоритму, способом её представления может быть вербализованная система правил, графическая схема или объективированный в звуковой форме образец. Носитель структурной идеи, композиционная модель — это концепция, прообраз и предварительный итог, «текст» музыкального произведения в совокупности его инвариантных свойств. С возрастанием значимости в творческом процессе абстрактно-логического мышления область моделируемого внемузыкального неуклонно расширяется: от следования стратегическим законам ораторской речи — к расчётам на основе математических формул, от «биоморфизма» — к «техноморфизму» [2]. Определяющий критерий для создания типологии

композиционных моделей также допускает вариации — ведущим признаком может быть, например, способ фиксации [4] или механизмы из области психологии восприятия [5]. В докладе предполагается рассмотреть эволюцию понятия композиционной модели на материале четырёх сочинений, принадлежащих разным эпохам и стилям: Токкаты из органного триптиха И.С. Баха BWV 564, органной Сонаты № 6 ре минор из цикла op. 65 Ф. Мендельсона, Concerto grosso памяти Веберна Ф. Караева и «VOI(REX)» Ф. Леру. Если два первых сочинения в целом ориентированы на типизированную схему риторической диспозиции (в случае с романтической сонатой с поправкой на взаимодействие с иными, имманентно музыкальными законами формообразования), то партитура Караева моделирует конкретный, единичный образец — Симфонию op. 21 Веберна [1]. Пьеса Леру, созданная с помощью инструментария среды визуального программирования OpenMusic, демонстрирует системный подход к моделированию и основана на использовании графических, акустических, «техноморфных» и семантических моделей [3].

Литература:

1. Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М., 2012;
2. Дюфур Ю. Тембр и пространство / пер. Ф. Софронова // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции. М., 2020. С. 69–82;
3. Леру Ф. Модель модели в VOI(REX) / пер. М. Высоцкой // там же. С. 160–176;
4. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992;
5. Riott A. Models and metaphors: Formalization of music // Contemporary Music Review. 2009. Vol. 4. P. 373–380

ON SOME ASPECTS OF THE 'COMPOSITIONAL MODEL' CONCEPT EVOLUTION

The concept of a compositional model as a structural and semantic prototype of a musical form has developed and evolved along with the concept of composition as an aesthetic category and one of the fundamental categories of artistic creativity. The role of a compositional model is an artistic canon or an author's text, it is set from the outside or built according to an individually developed algorithm, the way of its presentation can be a verbalized system of rules, a graphic scheme or a sample objectified in sound form. The carrier of the structural idea, the compositional model is the concept, prototype and preliminary result, the 'text' of a musical work in the aggregate of its invariant properties. With the increasing importance of abstract-logical thinking in the creative process, the field of simulated non-musical is steadily expanding: from following the strategic laws of oratory to calculations based on mathematical formulas, from 'biomorphism' to 'technomorphism.' The defining criterion for creating a typology of compositional models also allows for variations — the leading feature can be, for example, the method of fixation or mechanisms from the field of psychology of perception. The report is supposed to consider the evolution of the concept of the compositional model on the basis of four works belonging to different eras and styles: *Toccata* from the organ triptych by Johann Sebastian Bach BWV 564, *Organ Sonata No. 6 in D minor* from the cycle op. 65 Felix Mendelssohn, *Concerto grosso in memory of Webern* F. Karaev and *VOI(REX)* F. Leroux. If the first two compositions are generally focused on a typified scheme of rhetorical disposition (in the case of a romantic sonata adjusted for interaction with other immanently musical laws of form formation), then Karaev's score models a specific, single sample — *Symphony Op. 21* Webern. Leroux's piece, created using the OpenMusic visual programming environment, demonstrates a

systematic approach to modeling and is based on the use of graphic, acoustic, 'technomorphic' and semantic models.

ГАЛАТЕНКО Юлия

Николаевна

кандидат филологических наук,
филолог,
Гёттинген, Германия



ugalat@yandex.ru

Yulia GALATENKO

PhD, philologist,
Göttingen,
Germany

«ЛЕСНОЙ ЦАРЬ»: ПАРАДОКСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В докладе проводится анализ образа Лесного царя, рассматриваются его мифологические основы и различные воплощения в музыке, литературе, скульптуре, живописи и кино. Целью является показать не только многообразие интерпретаций этого образа, но их противоречивость и парадоксальность. Подвергаются осмыслению многочисленные грани образа Лесного царя (или «Ольхового короля», а также «Короля эльфов» — даже название “Erlkönig” имеет разные интерпретации): от германского фольклора, песен, баллад, живописных полотен, фильмов, до создания скульптур в парках, масок. Помимо известных интерпретаций этой датской легенды (баллада И.В. Гете в переводе В.А. Жуковского, баллады Ф. Шуберта и И.Г.К. Лёве), рассматриваются менее известные музыкальные интерпретации (всего более 130 — от современных И.В. Гете версий К. Шретер, И.Ф. Рейхардта и К.Ф. Цельтера вплоть до современных, например, песня “Dalai Lama” немецкой группы Rammstein), литературные произведения («Лесной царь» М. Турнье, 1970; рассказ Дж. Коннолли «Ольховый король», 2004; Рассказ Е. Маркова «Лесной царь», 2007 и др.), художественные произведения (картины Ю. Клевера, К.Г. Пешеля, А. Анохина). Особенностью многих литературных воплощений легенды является необычайная связь с музыкой — образ Лесного царя неотделим от музыкального исполнения самого известного литературного варианта — баллады И.В. Гете. Все так или иначе опирались на совокупное произведение И.В. Гете-Ф.Шуберта.

Более подробно в докладе представлен разбор романа М. Турнье, в котором происходит выход за рамки традиционного сюжета. Образ Лесного царя получает новые штрихи — мифологический персонаж вплетен в повествование о Второй мировой войне. Изначально он видит своей целью поймать как можно больше мальчиков для юных команд Гитлера, но наивысшей его задачей оказывается - вынести на плечах и спасти ребенка, при этом погибнув самому.

При анализе мы планируем опираться на труды как русских, так и зарубежных (К. Клеттке, Д. Гаскуань, М. Батайе, А. Де Донно и др.) ученых.

ERLKÖNIG: PARADOXES OF INTERPRETATION

The talk is focused on the analysis of the character of the Erlking (Erlkönig). We consider mythological bases and various implementations of this character in music, literature, sculpture, art, cinema. The goal is not only in showing diversity of interpretation of the character, but also in highlighting inconsistencies and paradoxicalness of these interpretations. We conceptualize multiple aspects of the character of the Erlking (or ‘The

forest king,' 'The king of alders,' 'The king of elves,' 'The king of fairies' — even the name has various interpretations), covering German folklore, songs, ballads, paintings, films, park sculptures, masks. Along with well-known interpretations of this Danish legend (poem by J.W. von Goethe translated into Russian by V.A. Zhukovsky, ballads by F. Schubert and J.C.G. Loewe), we consider less known musical interpretations (which total number exceeds 130 — starting from versions by C.E.W. Schröter, J.F. Reichardt, K.F. Zelter contemporary with Goethe, and up to the song *Dalai Lama* of the German band Rammstein), as well as literary works (*The Erl-king* by M. Tournier, 1970; *The Erlking* by J. Connolly, 2004; *The Forest King* by E. Markov, 2007) and art works (paintings by J. von Klever, C.G. Peschel, A. Anokhin). A specific feature of many literary implementations of the legend is an extraordinary connection with music: the character of Erlking is inseparable from a musical performance of the most known literary version — Goethe's ballad; one way or another, everyone referred to the masterpiece of Goethe and Schubert.

At a more detailed level, we discuss the novel *The Erl-king* by M. Tournier. This novel goes beyond the traditional storyline: the Erlking here obtains new traits and gets embedded into the narrative on World War II. Initially he saw its goal in capturing as many boys for Hitlerjugend, but his ultimate goal turned out to be in carrying out and saving a child, at the cost of the Erlking's own life.

Our analysis refers to the research works of both Russian and European researchers — C. Klettke, D. Gascoigne, M. Bataille, A. De Donno and others.

ГЕРВЕР Лариса Львовна
 доктор искусствоведения,
 профессор, кафедра
 аналитического музыкознания,
 Российская академия имени
 Гнесиных,
 Москва, Россия



ll3232@gmail.com

Larisa GERVER
 Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
 Full Professor,
 Analytical Musicology
 Department
 Gnesins Russian Academy of
 Music, Moscow
 Russia

О «ТВЕРДОСТИ» ТВЕРДОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ, СТАНОВЯЩЕЙСЯ ТЕКСТОМ МАДРИГАЛА

Твердые формы стихотворений из «Кансоньере» Петрарки и сборников подражавших ему поэтов-петраркистов часто служили текстами мадригалов XVI века. Каким образом происходит взаимодействие строго организованной поэтической формы с формой музыкальной? Этот вопрос обычно решается «в пользу» поэзии: музыкальная форма трактуется как отражение поэтической. Примером может служить статья Энтони Ньюкома о мадригалах второй половины XVI века на тексты в форме баллады и баллады-мадригала (термин Дона Харрана, 1969), где убедительно показана связь между строением одной из твердых форм и мадригала на ее текст.

И все же представление о том, что «поэзия превосходит музыку и воздействует на нее» (Ньюком) отражает лишь одну из двух противоположных тенденций. В результате переложения слова на музыку нередко происходит частичное или полное «переформатирование» исходной поэтической структуры. Характерные для баллады *трехстишия* превращаются в *пары* равных по протяженности музыкальных построений (Лука Маренцио, *Occhi lucenti e belli*). *Трехэлементная* симметрия стихотворения, основанная на группировке строк 3+2+3, уступает место *двухэлементной* симметрии

музыкальной формы, причем построения протяженностью в 13.5+13.5 бревисов делят текст баллаты-мадригала на неравное число строк: 5 и 3 (Карл Джезуальдо, *Donna, se m'ancidete*). Редким примером баллаты, которая взята без своего начального элемента — *ripresy*, служит текст мадригала Маренцио *Ahi, dispietata morte*. В результате этого изъятия утрачивается структурообразующее соответствие между *ripresой* и *вольтой*, однако на «руинах» лишенной симметрии поэтической формы выстраивается симметрия формы музыкальной. Сходным образом обстоит дело и с другими твердыми формами. В мадригалах на текст сонета, нередко встречается «переформатирование» *терцетов*: на месте *двух* равных по протяженности элементов поэтической формы выстраивается *трехэлементная* музыкальная симметрия. Исключение среди твердых форм мадригального «репертуара» составляет *секстина*, сохраняющая свою циклическую структуру при переложении на музыку во всех известных нам образцах.

ON THE 'FIXEDNESS' OF THE FIXED VERSE FORM BECOMING THE MADRIGAL TEXT

The fixed poetic forms from Petrarch's *Canzoniere* and from *Petrarchist poetry* collections often set to music when composing the madrigals. How does the strictly organized poetic form interact with the musical form? This question is usually resolved 'in favour' of poetry: the musical form is treating as a reflection of the poetic one. An example of this would be Anthony Newcomb's article on madrigals of the second half of the 16th century on texts in the form of ballata and ballata-madrigal (Don Harran's term, 1969). Newcomb has convincingly demonstrated that the settings of ballata and ballata-madrigal follow the poetic shape closely.

Yet the idea that 'the poetry precedes and influences the music' (Newcomb) corresponds to only one of two opposing tendencies. The musical settings of the poetic form often results in a partial or complete 'reformatting' of the original poetic structure. The *tercets* that characterizes the ballata transform into *pairs* of musical constructions of equal length (Luca Marenzio, *Occhi lucenti e belli*). The *three-element* symmetry of the ballata-madrigal based on the groupings of lines 3+2+3, transforms into the *two-element* symmetry of musical form, and the constructions of 13. 5+13.5 breves in length corresponds to an unequal number of lines: 5 и 3 (Carl Gesualdo, *Donna, se m'ancidete*). A rare example of a ballata taken without its initial element, the *ripresa*, is Marenzio's madrigal *Ahi, dispietata morte*. As a result of this removal, the structure-forming correspondence between *ripresa* and *volta* is lost. However, the 'ruins' of a symmetrical poetic form became the foundation of a symmetry of the musical form. The same is true of other fixed forms. In madrigal settings of the sonnet, it is not uncommon to see the 'reformatting' of *tercets*: a *three-element* musical symmetry is constructed instead of *two* symmetrical elements of poetic structure. The *sestina* is an exception among the fixed forms of the madrigal 'repertoire.' It retains its cyclical structure in all the settings we know.

ГОРЕЦКИЙ Андрей Павлович
*студент III курса, кафедры
аналитического музыкознания
Российская академия музыки
имени Гнесиных
Россия, Москва*
Научный руководитель —
*доктор искусствоведения
Гервер Лариса Львовна*



andrey.goreckiy@mail.ru

Andrey GORETSKY
*3rd Year Student, Analytical
Musicology Department,
Gnesins Russian Academy of
Music
Moscow, Russia*
Scientific adviser —
*Larisa Gerver, Dr. Habil. (Doctor
of Art Studies)*

ИСКУССТВО СОЧИНЕНИЯ ФУГИ ДЛЯ МЕЛОДИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТА

В докладе рассматриваются особенности строения полифонических сочинений для мелодических инструментов. В процессе исследования было установлено, что специфика струнных смычковых и духовых инструментов накладывает отпечаток на полифоническую технику композитора.

В случае с фугами для мелодических инструментов имеются два варианта: обращение к духовым инструментам, на которых, как и в случае с человеческим голосом, можно извлечь лишь один звук, — или же к струнным смычковым, обладающим несравненно большими возможностями. Поэтому полифонические «кунштюки» для струнных — гораздо более распространенный вариант, так как возможность исполнения двух и более звуков открывает путь к полифоническому многоголосию.

При сочинении фуги для мелодического инструмента композиторы иногда прибегают к особому рода технике, позволяющей создать иллюзию полноценного многоголосия, — разветвлению голоса. Суть этого ухищрения заключается в проведении тем и контрапунктирующего материала не в разных голосах (на духовых это в принципе невозможно), а в разных регистрах, что приводит к появлению самостоятельных линий *внутри* разветвленного голоса. Сочинение фуги в таких жестких рамках требует соблюдения целого ряда требований по отношению к каждому ее компоненту: начиная с темы и противосложения и заканчивая интермедиями и стреттами.

В аналитической части доклада показаны характерные модификации устоявшейся формы и приведены примеры сочетания полифонической и инструментальной исполнительской техники.

ART OF COMPOSING A FUGUE FOR MELODICAL INSTRUMENT

The article devoted to the peculiarities of the structure of polyphonic works for the melodic instruments. During the research, it was found that the specificity of bowed string and wind instruments leaves an imprint on the composer's polyphonic technique.

There are two options in the case of fugues for melodic instruments: an appeal to wind instruments, on which, as in the case of a human voice, only one sound can be produced, or to bowed strings, which have incomparably great possibilities. Therefore, polyphonic ‘Kunststück’ for strings is a much more common variant, since the possibility of playing two or more sounds opens the way to polyphony.

During composing a fugue for a melodic instrument, composers sometimes uses a special kind of technique that allows them to create the illusion of full-fledged polyphony — the branching of the voice. The essence of this trick consists in subject and counterpoint

material entries not in different voices (this is impossible on wind instruments), but in different registers, which leads to the appearance of independent lines within a branched voice. Composing a fugue within such a rigid case requires compliance with a number of requirements in relation to each of its components: from the subject and countersubject to interludes and strettii.

In the analytical part of the paper, characteristic modifications of the established form are shown and examples of the combination of polyphonic and instrumental performing techniques are given.

ГРИГОРЬЕВА Галина

Владимировна

*доктор искусствоведения,
профессор, кафедра теории музыки,
Московская государственная
консерватория имени
П. И. Чайковского, Москва, Россия*



galinag35@mail.ru

Galina GRIGORIEVA

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Music Theory
Department, Moscow State
Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia*

КНИГА В. А. ЦУККЕРМАНА «ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЛИРИКИ ЧАЙКОВСКОГО»
В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ АРХЕОЛОГИИ

Доклад посвящен подготовительной работе музыковеда на пути к созданию научного исследования. Объектом анализа послужила книга В. А. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского» («Музыка», 1971), представленная в ракурсе уникальных рукописных материалов. В них содержатся наброски, заметки, наблюдения и выводы, накопленные ученым в течение тридцати лет. Это многочисленные *Заметки к работе* (их 516) и *Систематический указатель*, «отжимающий» материал *Заметок* по основным рубрикам анализа — мелодики, гармонии, музыкальной формы и других. Анализ средств лирики Чайковского предстает как целостный, адресованный лирике как важнейшей стороне стиля композитора. В черновых материалах присутствуют многие термины, характерные для созданной В. А. Цуккерманом методики целостного анализа и ставшие общеупотребительными, — *превышение кульминации*, *динамическая трехчастность*, *интроспективная гармония* и др., При внешней громоздкости и кажущейся излишней подробности, рукописные наброски демонстрируют безупречное владение материалом, в них постоянно присутствует «дух» музыки Чайковского; для современного исследователя, более поглощенного нынешними новациями, это поучительный пример, напоминающий о внимании к содержательной стороне музыкального искусства, а также демонстрирующий беспрецедентную тщательность в подготовительной аналитической работе.

VIKTOR ABRAMOVICH TSUKKERMAN'S BOOK *EXPRESSIVE MEANS OF TCHAIKOVSKY'S LYRICS*
IN THE ASPECT OF MUSICAL ARCHEOLOGY

The paper is devoted to the preparatory work of a musicologist on the way to the creation of scientific research. The object of the analysis is the book by Viktor Abramovich Tsukkerman *The Expressive Means of Tchaikovsky's Lyrics* (Moscow, 1971), presented from the perspective of unique handwritten materials. They contain sketches, notes, observations and conclusions accumulated by the scientist over thirty years. These are

numerous *Notes for work* (there are 516 of them) and a *Systematic Index* that ‘extracts’ the material of the *Notes* on the main headings of analysis — melody, harmony, musical form and others. The analysis of the means of Tchaikovsky’s lyrics appears as a holistic one, addressed to the lyrics as the most important aspect of the composer’s style. The draft materials contain many terms that are characteristic of the method of holistic analysis created by Tsukkerman and which have become commonly used — *exceeding the climax*, *dynamic threefoldness*, *introspective harmony*, etc. the ‘spirit’ of Tchaikovsky’s music is constantly present in it; for the modern researcher, more absorbed in current innovations, this is an instructive example, reminiscent of attention to the content of the art of music, and also demonstrates an unprecedented thoroughness in the preparatory analytical work.

ГУНДОРИНА Анастасия

Александровна

*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории
музыки*

*Российской академии музыки
имени Гнесиных, Москва,
Россия*



a.gundorina@gnesin-
academy.ru

Anastasia GUNDORINA

PhD,

Associate Professor,

*Music Theory Department
Gnesins Russian Academy of*

Music,

Moscow, Russia

«ЭФФЕКТ БЕККЕТА». О ВЛИЯНИИ ИСКУССТВА ДРАМАТУРГА НА ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ NEW COMPLEXITY

Творчество Сэмюэла Беккета стало кульминационной точкой в истории модернистской драматургии XX века. Оно оказало влияние не только на дальнейшее развитие литературы и театра, но и привлекло внимание композиторов совершенно разных музыкальных стилей и композиционных подходов. Пожалуй, трудно представить какого-либо другого писателя, поэта и драматурга XX века, творчество которого дало бы столь явный новый импульс к созданию невероятного числа музыкальных опусов: от камерной вокальной и инструментальной музыки до балетов, опер и анти-опер.

Литературное наследие Беккета нашло отклик в творчестве композиторов New Complexity. Однако причины музыкальных откликов, а также методы применения беккетовского материала у каждого композитора индивидуальны.

Внимание автора доклада сфокусировано на изучении подходов отдельных представителей New Complexity (Р. Барретт, М. Финнисси и Р. Редгейт) к использованию в своих произведениях литературных источников Беккета. Этот ракурс предопределил основную задачу исследования, которая состояла в поиске способов передачи композиторами в своих произведениях элементов идиостиля драматурга.

В докладе представлен анализ композиционных техник, а также художественных концептов сочинений, которые позволили выявить индивидуальные подходы в трактовке беккетовского материала в произведениях композиторов New Complexity.

‘THE BECKETT EFFECT’: ON THE INFLUENCE OF THE PLAYWRIGHT'S ART ON THE WORKS OF COMPOSERS OF NEW COMPLEXITY

The work of Samuel Beckett became the culmination point in the history of modernist drama of the 20th century. It influenced not only the further development of literature and theater, but also attracted the attention of composers of completely different musical styles and compositional approaches. Perhaps it is difficult to imagine any other writer, poet and playwright of the 20th century, whose work gave a new impetus to the creation of an incredible number of musical opuses: from chamber vocal and instrumental music to ballets, operas and anti-operas.

Beckett's literary legacy resonated with the composers of New Complexity. However, the reasons for the musical responses, as well as the methods of using Beckett's material, are individual for each composer.

The author's attention is focused on the study of the approaches of individual representatives of New Complexity (Richard Barrett, Michael Finnissy and Roger Redgate) to the use of Beckett's literary sources in their works. This perspective predetermined the main task of the study, which was to find ways for composers to convey the elements of the playwright's idiosyncrasy in their works.

The paper presents an analysis of compositional techniques, as well as artistic concepts of compositions, which made it possible to identify individual approaches to the interpretation of Beckett's material in the works of New Complexity composers.

**ДЕНИСОВ Андрей
Владимирович**
*доктор искусствоведения,
профессор, кафедра истории
зарубежной музыки, Санкт-
Петербургская государственная
консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия*



denisow_andrei@mail.ru

Andrei DENISOV
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Western Music
History Department, Saint
Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory, Saint Petersburg,
Russia*

ТАЙНЫЕ ПОСЛАНИЯ И ШИФРЫ: ФЕНОМЕН КРИПТОЦИТАТЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В докладе рассматривается специфическая разновидность цитаты, смысл которой по воле автора доступен для понимания ограниченному числу слушателей, конкретному адресату, или же только ему самому. Таким образом, расшифровка этого смысла возможна лишь благодаря изучению писем, дневников, комментариев в черновиках сочинений, а в ряде случаев и вовсе не допускает адекватной трактовки. Известны случаи, когда подобные цитаты уничтожались в более поздних редакциях опуса, так как автор опасался, что они будут слишком узнаваемы (И. Брамс). Показаны причины обращения композиторов к криптоцитатам, в их числе — стремление воплотить личные воспоминания и переживания (Л. Бетховен), представление в произведении автобиографических ситуаций (Р. Шуман), склонность автора к максимальной неповторимости своего стиля и, соответственно, недопустимость для него явных цитат (Э. Элгар), следование цензурным запретам. В этом случае возможно сочетание явного и скрытого смыслов в одной цитате, в результате чего последняя обретает семантическую многоплановость

(Д. Шостакович). В любом случае, криптоцитата усложняет структуру художественного текста и, как правило, способствует усилению многозначности его интерпретации. Эти свойства отчасти позволяют объяснить особое значение этого феномена в музыкальном искусстве XIX–XX вв.

SECRET MESSAGES AND CIPHERS:
THE PHENOMENON OF CRYPTOCITATION IN THE MUSICAL ART

The paper examines a specific kind of quotation, the meaning of which, by the author's will, is accessible to a limited number of listeners, to a specific person, or only to himself. Thus, the decoding of this meaning is possible only with the study of letters, diaries, comments in drafts of works, and in some cases does not allow an adequate interpretation at all. There are cases when such quotes were destroyed in later versions of the opus, since the author was afraid that they would be too recognizable (Johannes Brahms). The reasons for the composers appeal to cryptoquotes are shown, including the desire to embody personal memories and experiences (Ludwig van Beethoven), the presentation of autobiographical situations in the work (Robert Schumann), the author's penchant for maximum uniqueness of style and, accordingly, the inadmissibility of explicit quotes for him (Edward Elgar), following censorship prohibitions. In last case, a combination of explicit and hidden meanings in one quote is possible, as a result of which the latter gains semantic multiplicity (Dmitri Shostakovich). In any case, a crypto-quote complicates the structure of an artistic text and, as a rule, helps to increase the ambiguity of its interpretation. These properties partly explain the special significance of this phenomenon in musical art of the 19th and–20th centuries.

**ДИГОНСКАЯ Ольга
Георгиевна**
*кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник,
Российский национальный музей
музыки,
главный архивист,
Архив Д.Д. Шостаковича,
Москва, Россия*



digonolga@gmail.com

Olga DIGONSKAYA
*PhD
Senior Researcher, Russian National
Museum of Music,
Chief Archivist Dmitri
Shostakovich's Archive,
Moscow, Russia*

ШОСТАКОВИЧ МЕЖДУ «ЗАКАЗОМ» И «СВОБОДНОЙ ВОЛЕЙ»

В настоящее время в России уделяется повышенное внимание государственной символике и, соответственно, Государственному гимну. История создания главного гимна страны, а также перипетии конкурса, проводимого в СССР в 1942–1943 годах, представлены в масштабном интернет-проекте (руководитель Е. С. Власова), выполненном по материалам ведущих московских архивов по заказу и при финансовой поддержке Министерства культуры России. На сайте размещены и материалы, касающиеся Д. Д. Шостаковича и его участия в конкурсе. Несмотря на кажущуюся бесспорность этих материалов и их включение в Новое собрание сочинений композитора, они, как выяснилось, требуют корректировки. Анализ музыкальных автографов одного их гимнов Шостаковича («Гимна Советского Союза» на слова Е. А. Долматовского) позволяет сначала усомниться в его датировке (1943), а потом и опровергнуть ее. Местонахождение авторской партитуры,

бумажные носители партитуры и клавира, отсутствие следов предварительной работы над сочинением (эскизов и набросков), содержание текста гимна, генезис его мелодии, а также некоторые другие детали свидетельствуют, что этот гимн был написан не в 1943, а 1957 году. Таким образом, он попадает в иной биографический и культурно-политический контекст (хрущевская «оттепель») и может рассматриваться с новых позиций. Недавно обнаруженные неизвестные архивные документы (среди них письмо Шостаковича к Долматовскому) не только полностью подтверждают справедливость передатировки «Гимна Советского Союза» Шостаковича, но также помогают заново оценить отношение композитора к некоторым его «официальным» опусам и их невербальным смыслам.

SHOSTAKOVICH BETWEEN CONTRACTS AND FREE WILL

In present-day Russia, there is a heightened interest in state symbolism, not least the revival of the Soviet anthem as the national anthem of the Russian Federation. The genesis of the Soviet anthem in the 1942–43 competition for suitable music is presented in an extensive web-based project prepared under the direction of Ekaterina Vlasova; the work was commissioned by the Russian Ministry of Culture, and is based on the materials from the Moscow state archives. Shostakovich's participation in the competition is featured prominently on the website. The findings have been considered indisputable and were included in the New Collected Edition of Shostakovich's works, yet the new evidence presented here has required a thorough reassessment of the matter. An examination of the manuscript of one of Shostakovich's supposed contributions (an *Anthem of the Soviet Union* with lyrics by Yevgeny Dolmatovsky) raised questions over the supposed date of the material, 1943. The date had to be revised to 1957, as a result of evidence incompatible with the previously accepted date, including the location of the manuscript, the paper used for the full score and the vocal score, the lack of any sketches or drafts, the text itself, and the provenance of the melody. This shifts Shostakovich's proposed anthem from war-time Stalinism to the Khrushchev 'Thaw' period, and this startling shift in the political and cultural context also lends the anthem a very different biographical significance. Some newly discovered materials, including Shostakovich's letter to Dolmatovsky, not only confirm the new dating, but also allow us, more broadly, to reconsider Shostakovich's own attitude to his 'official' works and to their meaning (in addition to, or outside the meaning of the lyrics).

ДИСКИН Кирилл

Владимирович

*кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра истории
русской музыки, Санкт-
Петербургская государственная
консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия*



d_iskin@mail.ru

Kirill DISKIN

PhD,

*Associate Professor,
Russian Music History
Department, Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State
Conservatory, Saint Petersburg,
Russia*

УРОКИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ШКОЛЫ В КОНЦЕРТЕ М. БЕРЕЗОВСКОГО «НЕ ОТВЕРЖИ МЕНЕ»

Концерт М. Березовского «Не отвержи мене» нередко рассматривается в учебной и научной литературе с точки зрения синтеза национального и

западноевропейского (очерк Е. Левашева и А. Полехина в учебнике «История русской музыки», монография М. Рыцаревой, статьи О. Шумилиной). Западноевропейское влияние, по мнению исследователей, проявляется в конструкции цикла (Левашев и Полехин указывают в качестве его модели итальянский хоровой мотет), в его драматургии (они же проводят параллели с итальянским мотетным пассионом), в использовании формы фуги. Национальное видится, в первую очередь, в мелосе концерта, но также в принадлежности самого жанра к традиции партесного концерта. Кроме того, Шумилина выявляет в строении обеих фуг Концерта (в I и в IV части) черты куплетно-вариационной формы, характерной для фольклорных песенных жанров.

Тема настоящего доклада предлагает рассмотреть музыку Концерта «Не отвержи мене» с точки зрения школы композиции, которую Березовский прошел у итальянских учителей в Санкт-Петербурге, а затем в Болонье. Как ни странно, композиционные принципы и приемы, лежащие в основе фугированных частей Концерта, соответствуют некоторым специфическим установкам учения о фуге в трактате «*Gradus ad Parnassum*» И. Й. Фукса. В частности, фуги в I и в IV частях Концерта организованы по модели фуг из трактата Фукса — как строфические формы, в которых каждая строфа завершается кадансом в определенной тональности. При этом порядок кадансов в точности отвечает рекомендациям Фукса.

Какое отношение «*Gradus ad Parnassum*» имеет к итальянской школе, как с ним мог познакомиться Березовский, какие еще уроки итальянской школы заметны в музыке Концерта, и как эти наблюдения влияют на идею синтеза национального и западноевропейского — будет сказано в докладе.

LESSONS OF ITALIAN SCHOOL
IN MAKSIM BEREZOVSKY'S CHORAL CONCERTO
FORSAKE ME NOT IN MY OLD AGE

Maksim Berezovsky's *Forsake Me Not in My Old Age* is often viewed in academic and scientific literature through the synthesis of both national and Western European elements (an essay by Eugeny Levashyov and Arkady Polekhin in the textbook *Istoriya russkoi muzyki* (*The History of Russian Music*), a monograph by Marina Rytsareva, articles by Olga Shumilina). According to scholars, the Western European influence can be seen in the construction of the cycle (Levashyov and Polekhin point to the Italian choral motet as its prototype), in its dramaturgy (they also draw parallels with the Italian motet Passion), and in the usage of the fugue form. The national element is seen first and foremost in the melos of the concerto, but also in the genre's own belonging to the Russian choral concerto's tradition. Moreover, in the structure of both of the Concerto's fugues (in the 1st and 4th movements) Shumilina identifies features of the strophic-variation form, typical of folk song genres.

The subject of this report suggests examining the music of the Concerto *Forsake Me Not in My Old Age* from the perspective of the composition school that Berezovsky underwent with Italian teachers — first in St Petersburg and then in Bologna. Surprisingly, the compositional principles and techniques underlying the Concerto's fugue-like movements correspond with some of the specific tenets of the fugue theory in Johann Fux's treatise *Gradus ad Parnassum*. Particularly, the fugues in the 1st and 4th movements of the Concerto are based on the fugue patterns of Fux's treatise — strophic forms in which each

strophe ends with a cadence in a particular tonality. Moreover, the order of the cadences precisely follows Fux's recommendations.

How *Gradus ad Parnassum* is related to the Italian school, how Berezovsky could encounter the treatise, what other lessons of the Italian school are evident in the music of the Concerto, and how these observations influence the idea of synthesis between the national and the Western European elements — all these questions will be addressed in the report.

**ДУЛАТ-АЛЕЕВ Вадим
Робертович**, доктор
искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории
музыки, Казанская
государственная консерватория
им. Н. Г. Жиганова, Казань,
Россия



vd-ali@yandex.ru

Vadim DULAT-ALEEV
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Head of Music
History Department,
N. G. Zhiganov Kazan State
Conservatory, Kazan, Russia*

СИСТЕМАТИКА ФОРМ А.Б. МАРКСА В РОССИИ: НЕЗАВЕРШЕННОЕ ПРЕВРАЩЕНИЕ ИЗ ПРАКТИЧЕСКОГО УЧЕНИЯ ПО КОМПОЗИЦИИ В ТЕОРИЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Российская педагогическая практика в области музыкальной формы в настоящее время демонстрирует теоретический и терминологический плюрализм. Терминология лежит в основе обучения, формируя долгосрочные понятийные знания. С этим связана актуальность проблемы терминологической традиции. На рубеже XX–XXI века в практику преподавания анализа музыкальных произведений вернулась систематика музыкальных форм и терминология А. Б. Маркса (1795–1866), применявшаяся в России во второй половине XIX века, как в переводной (см. 1-е издание Маркса в России: Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки / пер. с нем., под ред. А. С. Фаминцина. СПб., 1872), так и в отечественной учебной литературе (см.: Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки / сост. А. Аренский. Ч. 1-2. М., 1893–1894).

Музыкально-языковое учение Маркса является практическим руководством по композиции в условиях классико-романтической жанровой системы. В конце XIX века оно закономерно стало заменяться «теоретико-логическим» (определение Е. В. Назайкинского) подходом к анализу музыкальной формы и, практически, вышло из обихода отечественной науки и педагогики.

В конце XX века Ю. Н. Холопов заново изложил систематику Маркса в своей «редакции», адаптируя ее к современному состоянию дисциплинарной матрицы музыковедения. Предложенный Холоповым «апгрейд» Маркса значительно модернизировал теоретические основы «практического руководства» и, практически, заслони собой первоначальный вариант учения, в котором было немало противоречий и нерешенных вопросов. Среди них, например, проблемы «первичных форм» (Grundformen), количественных и качественных характеристик форм класса рондо и др.

В задачу Ю. Н. Холопова не входило теоретико-логическое переосмысление идей Маркса. Примеры такого переосмысления уже есть (например: Ломтев Д. Г. Терминологические парадоксы в «Учении о музыкальной композиции» А. Б. Маркса

// Музыкаведение, 2012, № 7, с. 7-12). И эта проблема должна разрабатываться далее. Поскольку учение Маркса функционирует в настоящее время не в качестве практического руководства по композиции определенной историко-стилевой эпохи, а в качестве одной из теорий музыкальной формы, то оно формирует понятийные знания в системе отечественного музыкального образования. Следовательно, нуждается в переосмыслении и доработке ряда своих теоретических положений.

A. B. MARX'S FORM CLASSIFICATION IN RUSSIA: AN INCOMPLETE TRANSFORMATION OF A COMPOSITION PRACTICAL GUIDE INTO A MUSICAL FORM THEORY

Russian pedagogical practice in the field of musical form currently demonstrates theoretical and terminological pluralism. Terminology is at the heart of learning, forming long-term conceptual knowledge. This is related to the relevance of the problem of terminological tradition. At the turn of the 20th and 21st century, the classification of musical forms and terminology of Adolf Bernhard Marx (1795–1866), which was used in Russia in the second half of the 19th century, had returned to the practice of teaching analysis of musical pieces (see the 1st edition of Marx in Russia: Marx A. B. *Universal textbook of music*, trans. from German, ed. by A. S. Famintsyn. Saint-Petersburg, 1872), and in the domestic academic literature (see *Guide to the study of the forms of instrumental and vocal music*, comp. by A. Arensky. V. 1–2. Moscow, 1893–1894).

The Marx's musical language doctrine is a practical guide to composition in terms of romantic-genre system. At the end of the 19th century, it naturally began to be replaced by a 'theoretical-logical' (the definition of Eugeny Nazaykinsky) approach to the analysis of musical form and, in practice, left the everyday life of Russian science and pedagogy.

At the end of the 20th century, Yury Kholopov restated Marx's classification in his 'edition,' adapting it to the current state of the disciplinary matrix of musicology. The 'upgrade' of Marx proposed by Kholopov had significantly modernized the theoretical foundations of the 'practical guide' and, in practice, overshadowed the original version of the teaching, which included many contradictions and unresolved issues. Among them, for example, the problems of 'primary forms' (Grundformen), quantitative and qualitative characteristics of rondo class forms, etc.

Yury Kholopov had not intended to theoretically and logically rethink Marx's ideas. Examples of such reinterpretation appeared later (for example: Lomtev D.G. Terminological paradoxes in the *Doctrine of Musical Composition* by A. B. Marx // *Musicology*, 2012, No. 7, pp. 7–12). And this problem should be developed further. Since Marx's teaching currently functions not as a practical guide to the composition of a certain historical and stylistic era, but as one of the theories of musical form, it creates the conceptual knowledge in the system of Russian musical education. Therefore, it is in need of rethinking and refining of a number of its theoretical statements.

ЕСАКОВ Вячеслав Вячеславович

кандидат искусствоведения,
доцент, заведующей секцией
камерного ансамбля кафедры
фортепианного искусства
Московского государственного
института музыки имени
А.Г. Шнитке, Москва, Россия



esakovv@yandex.ru

Vyacheslav ESAKOV

PhD, Associate Professor,
Head of the Chamber Ensemble
Section, Piano Art Department,
Moscow State Institute of Music
Named after A. Schnittke,
Moscow, Russia

КАМЕРНЫЕ СОНАТЫ К.Ф. АБЕЛЯ:

О СУДЬБЕ BASSO CONTINUO ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

Середина XVIII века — один из ключевых периодов в истории европейской инструментальной музыки. Постепенная смена барочного стиля классическим повлекла за собой весьма интенсивные изменения в инструментарии, исполнительстве, жанрообразовании, других областях музыкальной культуры. Эти процессы затронули, в первую очередь, камерно-ансамблевые сочинения с участием клавира.

Одним из наиболее показательных факторов, символизирующих «смену» Барокко классицизмом, стало исчезновение генерал-баса. Причины, по которым он исчез, а также последствия, к которым это привело, описаны в зарубежной и, отчасти, отечественной науке. Однако вопрос, как именно цифрованный бас исчезал и какими изменениями в музыкальной ткани это сопровождалось, пока не получил должного освещения.

В докладе предпринята попытка проследить процесс исчезновения генерал-баса на примере камерно-ансамблевых сочинений Карла Фридриха Абеля — немецкого композитора, в середине XVIII столетия работавшего в Англии. Основной аналитический интерес автора сосредоточен на проблемах «жанрозамещения» (в частности, трио-сонаты на так называемую аккомпанированную сонату), а также на специфике «перехода» от импровизируемого basso continuo к облигатному клавиру, сопровождающегося изменениями и функции клавира, и клавирной фактуры.

CHAMBER SONATAS BY K.F. ABEL: SOME NOTES ON THE FATE OF BASSO CONTINUO IN THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY

The middle of the 18th century is one of the most important periods in the history of European instrumental music. The gradual change of the Baroque style to the classical style led to very intensive changes in the instrumentation, performance, genre formation, and other areas of musical culture. These processes affected, first of all, clavier-ensemble compositions.

One of the most significant factors symbolizing the ‘change’ of the Baroque to Classic was the disappearance of the Basso continuo. The reasons why it disappeared, as well as the consequences to which it led, are described in foreign and, in part, domestic science. However, the question of how this process took place and what changes in the musical texture did it cause, has not yet received a proper explanation.

The author attempts to trace the process of the disappearance of the Basso continuo on the example of chamber and ensemble works by Karl Friedrich Abel — a German composer who worked in England in the middle of the 18th century. The main analytical

interest is focused on the problems of ‘genre substitution’ (for example, the trio sonata for the so-called accompanied clavier sonata), as well as on the specifics of the ‘transition’ from the improvised Basso continuo to the obligate clavier, characterized by changes in both the function of the clavier and the clavier texture.

ЗЕНКИН Константин Владимирович
*доктор искусствоведения,
профессор,
проректор по научной работе,
Московская государственная
консерватория имени
П.И. Чайковского, Москва, Россия*



kzenkin@list.ru

Konstantin ZENKIN
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor,
Vice rector for research,
Moscow P.I. Tchaikovsky
Conservatory, Moscow, Russia*

ПОДВИЖНОСТЬ МОДЕЛЕЙ КАК ФАКТОР ОБНОВЛЕНИЯ СТИЛЯ: НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА РАХМАНИНОВА

Проблематика доклада предполагает выявление закономерностей стиля Рахманинова как а) системы, развивающейся на протяжении творческого пути композитора, и б) системы, развивающейся в контексте музыкального романтизма на его позднейшей исторической стадии. Решение указанной проблемы предполагает, прежде всего, выявление роли моделей в музыке позднего романтизма, а далее, на этой основе — рассмотрение форм взаимодействия интонационных, жанровых и композиционно-драматургических моделей различного происхождения в произведениях Рахманинова: романтической западноевропейской фортепианной музыки XIX века, русской традиции (от знаменного пения до Мусоргского и Чайковского), барокко, а также постромантических моделей (импрессионизм, модерн и т.п.), появившихся на рубеже XIX — XX веков, в том числе у самого Рахманинова.

Опираясь на ряд появившихся в последние годы научных публикаций (С. А. Петуховой, И. Д. Ханнанова, Н. М. Диденко и др.), мы стремимся представить различные стороны мира Рахманинова как грани развивающегося, но единого стиля. Существенной задачей становится выявление его специфики, в том числе национальной.

На примере фортепианных опусов 3–39 показаны различные формы отношения к моделям: от их «стихийного», «внеаналитического» использования до осознанного применения и цитирования, в том числе и моделей из собственных произведений. Прелюдия ор. 3 до-диез минор предстает в качестве истока — ярчайшей синтетической модели всего рахманиновского стиля, специфика которого предстает особенно выпукло на фоне ее истоков: Шопена, Баха, Мусоргского и др. Также выявляются некоторые внемузыкальные модели рахманиновского стиля.

В качестве важнейшего фактора, подчеркивающего специфику композиторского стиля Рахманинова, выступает его авторский пианистический стиль.

MOBILITY OF MODELS AS A FACTOR OF STYLE RENEWAL: ON THE EXAMPLE OF RACHMANINOV'S PIANO OEUVRE

The issue of the paper presupposes the indication of the regularities of Rachmaninov's style as a) a framework that evolves throughout the composer's career, and

b) a framework that evolves in the context of musical romanticism at its later historical stage. The consideration of this issue presupposes, first of all, the indication of the role of models in the music of the late romanticism, and then, on this premise, discussion of the forms of interaction of intonation, genre, and compositional-dramaturgic models of various origins in Rachmaninov's compositions. Among them are Western European romantic piano music of the 19th century, Russian tradition (from Znamenny Chant to Mussorgsky and Tchaikovsky), the baroque, and post-romantic models (impressionism, art nouveau, etc.), which arose in music, including Rachmaninov's works, at the turn of the 19th and 20th centuries.

On the basis of a range of recent scientific publications (by Svetlana Petukhova, Ildar Khannanov, Nadejda Didenko, etc.), we endeavour to present the various aspects of Rachmaninov's creative domain as facets of an evolving, but holistic style. A significant objective is to reveal its peculiarities, including the national ones.

On the example of the piano opuses 3–39, various forms of treating the models are shown: from their 'spontaneous,' 'non-analytical' use to deliberate application and quoting - the latter includes Rachmaninov's own compositions. *Prelude in C sharp minor, op. 3*, appears as a source — the brightest synthetic model of the entire Rachmaninov's style, the originality of which becomes especially salient against the background of its origins: Chopin, Bach, Mussorgsky, etc. Some extra-musical models of Rachmaninov's style are also revealed.

Rachmaninov's pianistic style appears as the most important factor, which emphasize the peculiarity of his compositional style.

ЗЫБИНА Карина Игоревна
кандидат искусствоведения,
преподаватель, Университет
Моцартеум, Зальцбург,
Австрия



kzybina1983@gmail.com

Karina ZYBINA
PhD
lecturer in music, University
Mozarteum Salzburg,
Salzburg, Austria

(ВОС)СОЗДАВАЯ МОЦАРТА:
ЭСКИЗЫ К ОПЕРЕ «КАИРСКИЙ ГУСЬ» И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ

21 декабря 1782 года Вольфганг Амадей Моцарт сообщил своему отцу о заказе, поступившему ему от директора придворного театра, графа Франца Ксавера Орсини-Розенберга. От него требовалось написать оперу на итальянском языке для итальянской труппы, приглашенной выступить на венской сцене в следующем сезоне. Работа над этой оперой продвигалась медленнее, чем было задумано: за следующий год Моцарт, в тесном сотрудничестве со своим партнером по мюнхенскому проекту «Идоменей», зальцбургским капелланом Джамбаттиста Вареско, создал лишь ее примерный каркас и наметил в нем наиболее значимые «узлы». В феврале 1784 года он и вовсе отказался от этого замысла, завершив лишь шесть арий и ансамблей.

Автограф этой оперы, известной ныне как Каирский гусь, содержит небольшое собрание рабочих материалов, одноголосных и многоголосных эскизов. Эти эскизы были частично переработаны самим Моцартом в так называемые «партичеллы», неполные партитуры с выписанными полностью вокальными голосами и инструментальным басом, и намеченными пунктиром мелодическими оборотами прочих инструментов оркестра. После смерти композитора они послужили

источником вдохновения для многих поколений музыкантов, решившихся использовать в собственных целях в законченном по собственному усмотрению виде. В данном докладе анализируются как оригинальные рабочие материалы Моцарта, так и их реализация, прижизненная и посмертная. Целью этого филологического и критического анализа (согласно Саллису, 2017) является изучение творческого процесса композитора и некоторых аспектов его рецепции.

(RE-)CREATING MOZART: *L'oca del Cairo* SKETCHES AND THEIR REALISATION

On 21st December 1782, Wolfgang Amadeus Mozart informed his father about an opera commission received from the Court Theatre Director Count Franz Xaver Orsini-Rosenberg. 'On order' was an Italian opera supposed to be performed by an Italian troupe engaged for the next season. Throughout the next year, Mozart roughly outlined a preliminary draft and some 'key points' of this composition, closely collaborating with his 'partner' in the Munich '*Idomeneo* project,' the Salzburg Court Chaplain Giovanni Battista Varesco. In February 1784, he abandoned his attempts, however, completing only six arias and ensembles.

The autograph of this fragmentary opera, known as *L'oca del Cairo*, is accompanied by a sample of working materials, single- and multiple-voice sketches. Partially developed by Mozart himself into the so-called 'particellas' — incomplete scores with fully written-down vocal parts, an instrumental bass, and some principal voices — these sketches became perpetual 'works in progress' soon after the composer's death, turning into excellent sources of inspiration for next generations of musicians. This paper focuses on both the original working materials and their realisations, approaching them from philological and generic-critical angles (Sallis, 2017). In doing so, it aims at providing insights into Mozart's creative process, as well as at shading light on some aspects of Mozart reception.

**ИВАНОВ Арсений
Иванович**
преподаватель теоретических
дисциплин,
Московское военно-музыкальное
училище им. В.М. Халилова,
Москва, Россия



ars-key@mail.ru

Arseny IVANOV
Music theory teacher,
Halilov's Moscow Military
Music School, Moscow,
Russia

КЛАВИРНЫЕ ФАНТАЗИИ ВИЛЬГЕЛЬМА ФРИДЕМАНА БАХА: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ С ОТЦОМ

Колоссальное влияние на творчество В.Ф. Баха оказали личность и стиль его великого отца Иоганна Себастьяна. Будучи первым учителем игры на клавире и композиции, отец до конца жизни оставался для Фридемана главным наставником, а его музыка служила для сына высочайшим художественным ориентиром. Цитаты и аллюзии на сочинения И. С. Баха довольно часто встречаются в произведениях В. Ф. Баха, на что обращали внимание уже современники композиторов. Музыковед Т. Вульфius в своей статье о композиторе едко написала о «рабском следовании» сына за отцом. А теоретик XVIII века Ф. В. Марпург в книге «Легенды о некоторых музыкальных святых» даже сообщает о плагиате.

Представляется, однако, что практически каждая подобная цитата в музыке Фридемана говорит вовсе не о недостатке собственной фантазии и слепом копировании, а о самобытном творческом переосмыслении заимствованного материала. В докладе рассматривается ряд полиаффектных (термин Ю. С. Бочарова) клавирных фантазий В. Ф. Баха F. 16, F. 18, F. 19 и F. 21, в которых цитирование музыки И.С. Баха проявилось в концентрированном виде. Эти сочинения можно в какой-то степени считать свободными «фантазиями на темы» Себастьяна Баха. Заимствования заметны на уровне мотивов, фраз, фактурных рисунков, приемов развития и даже композиционных принципов. При этом цитаты оказываются окруженными оригинальным композиторским материалом В. Ф. Баха и помещаются в новые структурные условия, порождая творческие диалоги с И. С. Бахом различного свойства и эмоционального модуса — от спокойного «разговора» до острой полемики.

WILHELM FRIEDEMANN BACH'S KEYBOARD FANTASIES AS A CREATIVE DIALOGUE WITH HIS FATHER

Wilhelm Friedemann Bach was greatly influenced by the personality and style of Johann Sebastian, his great father. As the first teacher of the keyboard and composition, his father remained the main mentor for Friedemann by the end of his life, and his music served as the highest artistic reference point for his son. Quotations and allusions from the works of Johann Sebastian Bach are quite often noticed in the works of Wilhelm Friedemann Bach, and this fact was already mentioned by the contemporaries of the composers. According to the musicologist T. Wulfius, we can see the composer was following his father's footsteps as a slave. At the same time, the music theorist of the 18th century Friedrich Wilhelm Marpurg in his *Legende einiger Musikheiligen* reported us about plagiarism.

However, it seems that almost every such quote in Friedman's music speaks not at all about a lack of one's own imagination and blind copying, but about an original creative reinterpretation of borrowed material. In the paper, series of polyaffective (the term of Yuri Bocharov) clavier fantasies of Wilhelm Friedemann Bach F. 16, F. 18, F. 19 and F. 21 is examined, in which the citation of the music of Johann Sebastian Bach was manifested in a concentrated form. These compositions, to some extent, can be considered as free 'fantasies on themes' by Johann Sebastian Bach. The borrowings are noticeable at the level of motifs, phrases, textured drawings, development techniques, and even compositional principles. At the same time, the quotations are surrounded by the original compositional material of W. F. Bach and are placed in new structural conditions, giving rise to creative dialogues of various properties with Johann Sebastian Bach, as well as emotional mood — from a calm 'conversation' to a sharp polemic.

ИСХАКОВА Саида Зауровна
кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра композиции,
Уфимский государственный
институт искусств имени
Загира Исмагилова, Уфа, Россия



Saida ISKHAKOVA
PhD, Associated Professor,
Department of Composition,
Ufa State Institute of Arts
named after Z. Ismagulov,
Ufa, Russia

brigadir_narodny@mail.ru

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРУДНОСТЯХ, ВЫЗВАННЫХ ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЕМ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ, В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ XV ВЕКА

Доклад посвящен анализу исполнительских проблем, возникавших из-за введения в нотацию многоголосных ординариев феномена пропорционирования ритмических длительностей, которое осуществлялось как по вертикали (когда различные мензуры в разных голосах накладывались друг на друга), так и по горизонтали (когда все голоса одновременно меняли мензуру, используемую в качестве «темпового маркера»).

Сложность заключалась: а) в различной трактовке ритмических стоимостей и «скорости» осуществления тактуса в разных условиях пропорционирования; б) в многообразии принципов обозначения этого приёма – мензурации, в том числе перечёркнутые, знаки *modus-cum-tempore* или дроби; в) в неоднозначности прочтения мензурационных знаков, выражающих ту или иную пропорцию; г) отдельных противоречиях в этих вопросах между теорией и практикой.

Различия в восприятии одних и тех пропорциональных отношений в первой половине XV века захватили и «географию», в частности, английскую и континентальную музыкальную практику. Следовательно, певцам, а особенно их руководителю, необходимо было учитывать, в рамках какой традиции они находятся и способ введения в текст новой пропорции (по вертикали или по горизонтали), чтобы правильно сориентироваться в прочтении конкретных длительностей или «темпе» их произнесения.

ON THE PERFORMING DIFFICULTIES CAUSED BY THE PROPORTIONING OF DURATIONS IN THE MUSICAL PRACTICE OF THE 15TH CENTURY CATHOLIC CHURCH

The paper is devoted to the analysis of performing problems arising from the introduction of the phenomenon of proportioning rhythmic durations into the notation of polyphonic ordinaries, which was carried out both vertically (when different mensural values in different voices were superimposed on each other) and horizontally (when all voices simultaneously changed mensural values, used as a 'tempo markers').

The difficulty was: a) in different interpretation of rhythmic values and 'speed' of performing of tactus in different conditions of proportioning; b) in the variety of principles for the designation of this technique — mensuration (including cut-out), *modus-cum-tempore* signs or fractions; c) in the ambiguity of the reading of mensuration signs expressing one or another proportion; d) individual contradictions in these issues between theory and practice.

Differences in the perception of one and those proportional relations in the first half of the 15th century also captured 'geography,' in particular, English and continental musical

practice. Consequently, the singers, and especially their leader, had to take into account what tradition they are in, and the method of introducing a new proportion in the text (vertically or horizontally) in order to correctly orient themselves in the reading of specific durations or the 'tempo' of their pronunciation.

КИСЕЕВА Елена Васильевна

*доктор искусствоведения,
доцент, профессор Академии
архитектуры и искусств
Южного Федерального
Университета, профессор
Ростовской государственной
консерватории им. С. В.
Рахманинова, Ростов-на-Дону,
Россия*



e.v.kiseeva@mail.ru

Elena KISEEVA
*Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies),
Professor, Academy of
Architecture and Fine Arts of
the Southern Federal
University, Professor of the
Rostov State S. V.
Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don, Russia*

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ПОЭТИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ В ПОСТОПЕРЕ

В оперном творчестве Джона Адамса, Филиппа Гласса, Тан Дуна, Мередит Монк, Стивена Райха представлены произведения, которые сложно отнести к какой-либо разновидности академической оперы, и которые ассоциируются скорее с реформированием европейской традиции. Нелинейные способы драматургического развития, принципы развёртывания поэтического текста, направленные на разрушение нарратива, наряду с новыми композиционными закономерностями являются яркими отличительными особенностями таких произведений, и позволяют взглянуть на оперный жанр под новым ракурсом. Ведь проблема взаимодействия музыки и драмы, ставшая краеугольным камнем для многочисленных оперных реформ, в сочинениях названных композиторов теряет свою актуальность.

В отечественном музыкознании обозначенная проблематика практически не изучена. В качестве теоретической платформы, необходимой для понимания новой оперной эстетики отметим концепции Ханса Тисса Леманна, Эрики Фишер-Лихте, Елены Новак, объясняющие театральные и музыкально-театральные постановки с точки зрения воплощения в них принципов постдраматического театра, что и дает возможность обозначить рассмотренные новаторские произведения как пост- оперы. Постопера демонстрирует специфику функционирования жанра в ситуации постмодерна, когда опера обретает не характерные для нее эстетические свойства.

В результате проведенных исследований автор приходит к следующим выводам. Специфика работы с поэтическими текстами, легшими в основу либретто в постоперах, связана с изменением способа их развёртывания и выработкой таких приемов как случайная компиляция слов и словосочетаний, симультанное повествование, создание смысловых разрывов, акцентирование звуковой, музыкальной природы слова. Другой особенностью работы с текстом является изменение (по сравнению с традиционной оперой, опирающейся на законы драмы) его функции в организации сценического целого. Не менее важным представляется и то, что рассмотренные оперы демонстрируют особый тип взаимодействия между поэтическими и музыкальными текстами, что открывает новые возможности для драматургических и композиционных решений.

OPERATING FEATURES OF POETIC TEXT IN POSTOPERA

The operatic works of John Adams, Philip Glass, Tan Dun, Meredith Monk, Stephen Reich there are works that are difficult to attribute to any kind of academic opera, and which are rather associated with the reformation of the European tradition. Non-linear methods of dramatic development, the ways of deployment a poetic text aimed at destroying the narrative, along with new compositional patterns are striking distinctive features of such works, and allow you to look at the operatic genre from a new perspective. After all, the problem of the relationship between music and drama, which has become the cornerstone for numerous opera reforms, is losing its relevance in the works of these composers.

In Russian musicology, these issues have practically not been studied. As a theoretical platform necessary for understanding the new opera aesthetics, let us designate the concepts of Hans Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Elena Novak, explaining theatrical and musical theater performances in terms of embodying the principles of post-dramatic theater in them, which makes it possible to identify the considered innovative works as postoperas. Postopera demonstrates the specifics of the genre's functioning in a postmodern situation, when the opera acquires aesthetic properties that are not characteristic of it.

As a result of the research carried out, the author comes to the following conclusions. The specificity of working with poetic texts that formed the basis of librettos in post-operas is associated with a change in the method of their deployment and reliance on the techniques of random compilation of words and phrases, simultaneous narration, creation of semantic breaks, accentuation of the sound, musical nature of the word. Another feature of working with text is the change (in comparison with traditional opera, based on the laws of drama), its function in organizing the whole stage. It is no less important that the considered operas demonstrate a new type of interaction between poetic and musical texts, which opens up new possibilities for dramatic and compositional solutions.

**КОВАЛЕВСКИЙ Георгий
Викторович**
*кандидат искусствоведения,
научный сотрудник, сектор
музыки, Российский институт
истории искусств, Санкт-
Петербург, Россия*



geokov@gmail.com

Georgy KOVALEVSKY,
*PhD, Researcher, Music
Department, Russian
Institute of Arts History,
Saint Petersburg, Russia*

17 ВАРИАЦИЙ НА ИМЯ «АЙНАНА» АЛЕКСАНДРА КНАЙФЕЛЯ: СИНТЕЗ СЛОВА, ЧИСЛА И МУЗЫКИ

Сочинение Александра Кнайфеля «Айнана» (1978), носящее также подзаголовок «17 вариаций на имя», — одна из интереснейших работ в современной отечественной музыке. Вынесенное в заголовок слово «вариации» в данном случае не столько обозначает жанр или музыкальную форму, сколько определяет принцип внутреннего единства (и, прежде всего, числового), лежащего в основе всех 17 частей этой уникальной сюиты. Чукотское имя героини фильма Георгий Кропачева «След росомахи» (первая работа Кнайфеля как композитора в игровом кино), разложенное на буквы (3 — а, 2 — н, 1 — й) становится ключом к особому, «троичному» коду всего произведения. Последовательность простых чисел 1, 2, 3 определяет

практически все параметры музыкального текста, за исключением стоящей особняком песни, написанной Кнайфелем под впечатлением от лыжных прогулок по льду Финского залива и воспринятой в далекой Чукотке как пример местного фольклора.

*17 VARIATIONS ON THE NAME 'AINANA' BY ALEXANDER KNAIFEL:
SYNTHESIS OF THE WORD, NUMBER AND MUSIC*

The composition of Alexander Knaifel *Ainana. 17 Variations on the Name* (1978) is one of the most interesting works in modern Russian music. The title 'variations' does not characterize the genre as such but indicates the internal unity of the seventeen parts of the suite, expressed through number. The protagonist of the film *The Trail of the Wolverine* is Ainana. The name becomes basis for the ternary sequence of numbers. It contains three letters 'a,' two 'n' and one 'i.' The sequence of numbers 1, 2, 3 — defines almost all the features of the musical text. The melody of the song, written by Alexander Knaifel under the impression after skiing on the frozen Gulf of Finland, is considered almost local folklore in distant Chukotka.

КОЗАК Мария Васильевна
аспирантка,
кафедра истории музыки,
Петрозаводская государственная
консерватория
им. А. К. Глазунова,
Петрозаводск, Россия



kozakshvili@mail.ru

Maria KOZAK
Postgraduate student,
Music History Department,
Petrozavodsk State Glazunov
Conseroatoire,
Petrozavodsk, Russia

ИСКУШЕНИЕ МЕССИАНОМ: IN PARADISUM АВЕНИРА ДЕ МОНФРЕДА

Авенир Генрихович де Монфред на протяжении своей жизни неоднократно менял свои эстетические ориентиры. В консерваторские годы бунтарский дух молодого музыканта получил выход в анти-академическом манифесте, джазовых импровизациях и экспериментах с додекафонией. После эмиграции во второй половине 1920-х годов он решительно повернул в сторону Венсана д'Энди и Schola Cantorum, которая ещё со времени её основания считалась «прибежищем классического духа среди всеобщего дурного вкуса» (Р. Роллан).

Творческие поиски 1940-х годов привели к созданию собственного метода композиции, названного де Монфредом новым диатоническим модальным принципом относительной музыки (НДМ принципом). Главные свои достижения при работе с принципом композитор опубликовал в одноимённой книге. Эта работа, пестрящая отсылками к собственным сочинениям, а также критическими замечаниями, краткими обзорами сочинений старших современников, не содержит упоминания о собственной органной пьесе «In Paradisum». Не упоминается и «Техника моего музыкального языка» Мессиана.

Пьеса «In Paradisum» — один из экспериментов де Монфреда в области полимодальности, импульс которому мог дать трактат Мессиана. Однако в этом эксперименте де Монфред не был слепым подражателем. В «In Paradisum» нет точных копий ладов ограниченной транспозиции, а есть намерение найти новые звучания, схожие с мессиановскими. Встречающиеся симметричные звукоряды не так стабильны и последовательны, как в «Технике» Мессиана.

По пути, проложенному пьесой «In Paradisum», де Монфред в дальнейшем не пошёл. «Искушение Мессианом» оказалось кратковременным. В книге об НДМ принципе он написал: «следование даже самой новой и модной технике не заменит главных спутников композитора в создании сочинения — вдохновения и искренности». И то, и другое в итоге привело его к созданию техники, отличной от техники Мессиаана.

THE TEMPTATION BY MESSIAEN: *IN PARADISUM* BY AVENIR DE MONTFRED

Avenir de Montfred repeatedly changed his aesthetic guidelines throughout his life. During his conservatory years, the rebellious spirit of the young musician was given an outlet in the anti-academic manifesto, jazz improvisations and experiments with dodecaphony. After emigration in the second half of the 1920s, he decisively turned towards Vincent d'Andy and Schola Cantorum, which was considered 'a refuge of the classical spirit among the general bad taste' since its inception (Romain Rolland).

The creative search of the 1940s led to the creation of his own method of composition, called by de Montfred the new diatonic modal principle of relative music (RDM principle). The composer published his main achievements while working with the principle in the book of the same name. This work, full of references to his own compositions, as well as critical remarks, brief reviews of the works of older contemporaries, does not contain any mention of his own organ piece *In Paradisum*. Messiaen's *Technique of My Musical Language* is not mentioned either.

The play *In Paradisum* is one of de Montfred's experiments in the field of polymodality, the impetus for which could have been given by Messiaen's treatise. However, in this experiment, de Montfred was not a blind imitator. *In Paradisum* there are no exact copies of the modes of limited transposition, but there is an intention to find new sounds similar to Messianic ones. The symmetrical scales encountered are not as stable and consistent as in Messiaen's *Technique*.

De Montfred did not follow the path laid down by the play *In Paradisum*. The 'temptation by Messiaen' was short-lived. In his book about the NDM principle, he wrote: 'following even the newest and most fashionable technique will not replace the main companions of the composer in creating a work — inspiration and sincerity'. Both ultimately led him to create a technique different from the technique of Messiaen.

КОПОСОВА Ирина

Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент, заведующая кафедрой теории
музыки и композиции

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



kopira@mail.ru

Irina KOPOSOVA

PhD, Associate Professor,
Head of Music Theory and
Composition Department
Petrozavodsk State Glazunov
Conservatoire,
Petrozavodsk, Russia

ФУГА ДЛЯ 13 СТРУННЫХ ВИТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСКОГО:

МЕЖДУ АВТОРСКИМ КОММЕНТАРИЕМ И МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИЕЙ

Фуга для 13 струнных В. Лютославского — один из показательных примеров сонорной трактовки барочной формы — не раз становилась объектом музыковедческого внимания. Традиции ее анализа заложил Ю. Г. Кон, его

исследование имело в качестве исходной точки высказывания композитора об этом опусе. Последующие подходы к данному сочинению (важнейшие принадлежат Н. А. Симаковой и В. С. Ценовой) в значительной степени ориентированы на выводы, сделанные Коном. В связи с этим представления о фуге Лютославского, существующие в отечественной музыкальной науке, во многом определены композиторским комментарием и не охватывают все единицы формы.

В аналитической части доклада поднимаются вопросы, не затрагиваемые ранее в исследовательской литературе. Здесь показано, как под влиянием сонорики преобразуются фактурный облик темы, логика темо-ответных отношений, оппозиция темы и противосложения; чем определен выбор средств в развивающем и заключительном разделах формы, как изменяется поэтика фуги.

В целом, доклад продолжает и развивает высказанные Ю. Г. Коном положения о реинтерпретации формы фуги у Лютославского и стремится создать целостное представление о преобразовании фуги в условиях сонорики.

**FUGUE FOR 13 STRINGS BY WITOLD LUTOSLAWSKI:
BETWEEN THE AUTHOR'S COMMENTARY AND MUSICOLOGICAL REFLECTION**

The fugue for 13 strings by Witold Lutoslavsky is one of the obvious examples of the sonorous interpretation of the Baroque form. The tradition of analysis was laid down by Juseph Kon, whose research had the composer's statements about this opus as a starting point. Other approaches to this work (the most important of them belong to Natalia Simakova and Valeria Tsenova) are largely focused on the conclusions made by Kon. In this regard, the existing Russian musical science ideas about the Lyutoslavsky fugue are largely determined by the composer's commentary and do not cover all the units of the form.

In the analytical part of the report, there are issues that are not covered in the research literature. It is shown how under the impact of new technologies transformed the textured look of the theme, the logic of relations the subject and the answer, contrasting the subject and countersubject; how the choice of means is determined in the development and conclusion of the sections of the form, how the poetics of the fugue is changed.

The report continues and develops the Juseph Kon's ideas on the form reinterpreted of the Lutoslawski's Fugue.

КОРОБОВА Алла Германовна
*доктор искусствоведения,
профессор, кафедра теории
музыки, Уральская
государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского,
Екатеринбург, Россия*



kor.all@list.ru

Alla KOROBOVA
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Music Theory
Department, Ural State
Mussorgsky Conservatoire,
Yekaterinburg, Russia*

СЕМАНТИКА ДИАЛОГА В «СИМФОНИИ» ЛЮЧАНО БЕРИО

«Симфония» Лючано Берิโอ для симфонического оркестра и восьми голосов джаз-ансамбля *The Swingle Singers* (1968, 2-я редакция 1969) — произведение, чрезвычайно репрезентативное для своего времени и ставшее буквально культовым в направлении современной полистилистики и шире — музыкального постмодернизма.

Это музыкальное полотно отличает масштабность, многослойность и многомерность. И особенно — многоаспектная диалогичность, лежащая в основании композиции и прорастающая в различных её слоях и измерениях.

Цитатность и полистилистика музыкального текста Симфонии Берิโอ в современной ей научной и общекультурной рецепции были в своё время восприняты фактически как концептуальный манифест. На сегодняшний день существует ряд основательных работ, посвящённых «расшифровке» сконцентрированных в этом опусе музыкальных «знаков», среди которых выделяются почти детективные изыскания П. Альтмана и Д. Осмонд-Смита.

Наиболее показателен с точки зрения диалогичности тематический параметр, поскольку в Симфонии активно и разнообразно взаимодействуют «своё» и «чужое» (в виде цитат и аллюзий), а также «чужое» и «чужое» в широком потоке импликаций «преэксистентной музыки» (выражение В. Виоры).

В знаменитой третьей — центральной — части Симфонии полицитатная диалогичность функционирует в пространстве пересечения двух «рамочных структур»: музыкальной (цитируемое Скерцо из Второй симфонии Г. Малера) и вербальной (цитируемый роман С. Беккета «Неназываемый»). При этом содержание словесной «партитуры», как показывает анализ, разнообразно корреспондирует с собственно музыкальными слоями композиции. Исследование данных процессов позволяет прийти к выводу о своеобразии композиционной «техники» Берิโอ: иными средствами и на ином материале Берิโอ создаёт композицию, которую — по аналогии с литературоведческим термином — можно определить как *музыка потока сознания*. В результате в Симфонии выстраивается особого рода диалог, взрывающий линейность музыкального дискурса и апеллирующий к новому способу слышания. Это свой собственный диалог времён и культур, в ходе которого парадоксальным образом достигается впечатление концептуального единства эклектичной мультипанорамной (с разными точками схода) картины мира, разомкнутой в своих границах для вариативности восприятия и толкования, — как это и свойственно «открытому производству» эпохи постмодернизма.

SEMANTICS OF DIALOGUE IN LUCIANO BERIO'S *SYMPHONY*

Luciano Berio's *Symphony* for symphony orchestra and eight voices of The Swingle Singers jazz ensemble (1968, 2nd edition 1969) is a work very representative of its time. It has become truly iconic in the direction of modern musical postmodernism. The composition of this large-scale work is based on dialogicality, which is realized in different aspects and dimensions. In particular, it is a polycitateness that acquires a conceptual character. Some researchers have devoted their work to 'deciphering' the musical 'signs' contained in the *Symphony* — for example, Peter Altmann, David Osmond-Smith. The thematic parameter is most indicative from the point of view of dialogicality. In the famous third — central — movement of the *Symphony*, polycitatic dialogicity functions in the space of the intersection of two 'framework structures': musical (quoted Scherzo from the Second Symphony by Gustav Mahler) and verbal (quoted novel by Samuel Beckett 'The Unnamable'). As the analysis shows, the content of the verbal 'score' variously corresponds with the musical layers of the composition. The study of these processes allows us to come to a conclusion about the peculiarity of Berio's compositional 'technique': by analogy with the literary term, we can suggest the term *stream of consciousness music*. As a result, the

Symphony builds a special kind of dialogue that explodes the linearity of musical discourse and appeals to a new way of hearing.

КОШЕЛЕВА Юлия

Андреевна

студентка IV курса, кафедра теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. З.Исмагилова
научный руководитель – доктор искусствоведения Евгения Романовна Скурко



yulia_kosheleva36384@mail.ru

Yuliya KOSHELEVA

4th Year student, Music Theory Department, Z. Ismagilov Ufa

State Art Institute,

Scientific adviser – Evgeniya Skurko,

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

ОСОБЕННОСТИ ИНТОНАЦИОННОЙ ДРАМАТУРГИИ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ЕВАНГЕЛЬСКИЕ КАРТИНЫ» И. СОКОЛОВА

На современном этапе развития музыковедения одним из ведущих в изучении музыкального текста становится метод семантического анализа, в центре которого — музыкальная интонация, её смысловое значение, структура, место в драматургии и композиции сочинения. С этой точки зрения, данный метод неразрывно связан с теорией интонации, разработанной в отечественной музыкальной науке (работы Б. В. Асафьева, М. Г. Арановского, В. В. Медушевского, В. Н. Холоповой, Е.И. Чигарёвой, Л. Н. Шаймухаметовой и др.).

В докладе с позиции семантического анализа рассматриваются особенности интонационной драматургии фортепианного цикла «Евангельские картины» Ивана Соколова. Выявляются специфические особенности содержания, жанровой структуры, в свою очередь, обусловленные синтетическим типом программности. Последняя же, помимо общего названия, включает эпиграфы–цитаты из писаний Евангелистов, конкретизирующие содержание каждой пьесы и картины на евангельские темы Константина Сутягина. В результате цикл оказывается частью мультимедийного проекта «Земля и небо», представляющего собой полилог трёх видов искусств (музыка, живопись, литература), «удельный вес» которых не одинаков.

Определяются группы музыкальных интонаций-лексем, соответствующих двум противоположным драматургическим линиям цикла — Земли и Неба. Кроме того, выявлена третья линия, выполняющая интегрирующую функцию и названная «пограничной», в которой суммируются лексемы обеих групп.

«Евангельские картины» органично вписываются в контекст ныне доминирующей в культуре эстетики постмодернизма. Ее важнейшие стороны, такие как интертекстуальность и новая простота, получают самобытное претворение в фортепианном цикле И. Соколова.

THE PERCULIARITIES OF INTONATIONAL DRAMATURGY IN PIANOFORTE CYCLE EVANGELICAL PICTURES BY IVAN SOKOLOV

During the modern stage of musicology development, semantic analysis becomes one of the principal methods of studying musical text, with musical intonation and its symbolic meaning, structure, placement in dramaturgy and composition. From this point of view, this

method is inextricably connected with intonation theory developed by national musical scientists (Boris Asafyev, Mark Aranovsky, Vyacheslav Medushevsky, Valentina Holopova, Eugenia Chigareva, Lyudmila Shaymukhametova and others).

In published research, particular qualities of intonation dramaturgy of the piano cycle in Ivan Sokolov's *Evangelical paintings* are analysed from the semantic position.

Specific features of intonation dramaturgy, as well as particular genre structure are standing out due to the synthetic type of program music. The program besides the title of the work, includes gospel writer's epigraphs-quotes, and Konstantin Sutyagin's gospel-themed paintings concretising the plot of each piece. As a result, the cycle turns out to be a part of *Earth and Heaven* multimedia project, representing the polylogue of three kinds of art (music, painting, literature), which have an unproportional impact.

Groups of musical intonations-lexemes, which correspond to two contrary dramaturgical cycle lines of 'Earth and Heaven' are defined. Moreover, there is also a third line defined, which represents an integration function. It is named as 'borderline', where lexemes of both other lines are summed up.

Evangelical paintings naturally integrate in the dominant postmodernism esthetic culture. Its most important characteristics, such as intertextuality and modern simplicity get an original implementation in the piano cycle of Ivan Sokolov.

**КРАСКОВСКАЯ Татьяна
Викторовна**

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель, кафедра
истории музыки,
Петрозаводская государственная
консерватория
им. А. К. Глазунова,
Петрозаводск, Россия



krasky79@mail.ru

Tatiana KRASKOVSKAYA

PhD,
Senior Lecturer, Music History
Department,
Petrozavodsk State Glazunov
Conservatoire,
Petrozavodsk, Russia

СОВРЕМЕННАЯ КАРЕЛЬСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ: УТРАТЫ И ОБРЕТЕНИЯ

Музыкальная археология как междисциплинарное направление доказала свою актуальность в изучении истории современной музыкальной культуры и профессионального композиторского творчества. Объектом изучения стала нотная рукопись, методом — анализ, сравнение и описание, а результатом — моделирование творческого процесса или реконструкция исторической картины.

Методология музыкальной археологии была успешно применена автором настоящего доклада в изучении кантатно-ораториального творчества композиторов Советской Карелии, которое в большинстве своем представлено несколькими видами рукописей (черновик, фрагмент, беловик). Различные методы работы с источниками позволили сделать ряд научных открытий. Дополнен список сочинений Гельмера Синисало ранее неизвестной кантатой «Отечественная война»; реконструирована история создания «Пионерской кантаты» Рувима Пергамента; проиллюстрирован выбор драматургических решений в «Поэме о девушках-партизанках» Пергамента в контексте «большого стиля»; подчеркнута роль Абрама Голланда в создании первой в Карелии оратории и в становлении «калевальской» линии развития кантатно-ораториального жанра.

Отдельное направление в развитии музыкальной культуры Советской Карелии было представлено так называемыми «американскими финнами», приехавшими в Карелию из США и Канады. Они сыграли ключевую роль в создании национальных танцевальных, песенных, симфонических и хоровых жанров композиторского творчества, а также джаза.

В настоящее время лидерство в изучении вклада финно-эмигрантов в культуру Карелии принадлежит историкам, проживающим в Карелии и в США. Музыкальная археология активно участвует в этом процессе.

Автором первой кантаты, написанной в Карелии, стал американский финн, композитор Карл (Калле) Раутио. Кантата, написанная в 1927 году и посвящённая 10-летию Октября, не сохранилась. Утраченным оказалось стилистическое направление, связанное с песенным творчеством американский финнов. Анализ архивных документов свидетельствует о том, что в 1957 году Раутио планировал создание второй кантаты, но этот замысел не был осуществлен. Линия финноязычной кантаты в его творчестве осталась незавершённой.

THE MODERN KARELIAN MUSICAL ARCHEOLOGY: LOSSES AND GAINS

Music archaeology has proved its relevance in the study of the history of modern musical culture and professional compositional creativity. The object of study was a musical manuscript, the method-analysis, comparison and description, and the result-modeling of the creative process or reconstruction of the historical picture.

The methodology of musical archaeology has been successfully applied by the author of this report in the study of cantata and oratorical creativity of composers of Soviet Karelia. It is represented by several types of manuscripts.

Various methods of working with sources have allowed us to make a number of scientific discoveries. The list of works by Helmer Sinisalo has been supplemented with the previously unknown cantata *Otechestvennaya vojna*, the history of the creation of the *Pionerskaya cantata* by Ruvim Pergament is reconstructed; the choice of dramatic solutions in Ruvim Pergament's *Poem about Partisan Girls* is illustrated in the context of the 'grand style'; the role of Abram Holland in the creation of the first oratorio in Karelia and in the formation of the *Kalevala* line of the cantata-oratorio genre.

A separate direction of the musical culture of Soviet Karelia was represented by the so-called 'American Finns' from the USA and Canada. They played a key role in the creation of national dance, song, symphonic and choral genres of composition, as well as jazz. Currently, the leadership in the study of the contribution of Finno-emigrants to the culture of Karelia belongs to the historians of Karelia and the United States. Music archaeology is actively involved in this process.

The author of the first cantata written in Karelia was an American Finn, composer Karl (Kalle) Rautio. The cantata, written in 1927 and dedicated to the 10th anniversary of October, has not survived. Lost was the stylistic direction associated with the songwriting of the American Finns. Analysis of archival documents shows that in 1957 Rautio planned to create a second cantata, but this plan was not implemented. The line of the Finnish-language cantata in his work remained incomplete.

КРОМ Анна Евгеньевна
доктор искусствоведения,
профессор, кафедра истории
музыки, Нижегородская
государственная консерватория
им. М.И. Глинки, Нижний
Новгород, Россия



yannakrom@yandex.ru

Anna KROM
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor,
Music History Department
Nizhny Novgorod State Glinka
Conservatory,
Nizhny Novgorod, Russia*

МАЙКЛ ГОРДОН И БИЛЛ МОРРИСОН: ОТ РЕПЕТИТИВНОЙ МУЗЫКИ К ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ФИЛЬМУ

Доклад посвящен совместным экспериментальным проектам современного американского композитора Майкла Гордона и режиссера-документалиста Билла Моррисона.

Многочисленные авторские комментарии, интервью и отзывы критики помогают проследить основные «вехи» двадцатилетнего творческого содружества, вдохновленного идеей создания «биографии времени и места». Гордон и Моррисон видят свою задачу в визуально-музыкальном воплощении ауры разных американских городов, сочинении своего рода «урбанистических симфоний»: съемки XXI века и кадры старой кинохроники (природа, люди, машины) сопровождаются репетитивной инструментальной музыкой, тонко отражающей настроение каждого фрагмента. Начало положил фильм «Gotham» («Готам», 2004), посвященный любимому городу авторов — Нью-Йорку. Затем последовали «Dystopia» («Антиутопия», 2007) о Лос-Анджелесе, композиция «El Sol Caliente» («Жаркое солнце», 2015), снятая в Майами, «The Unchanging sea» («Неизменное море», 2016) о Сиэтле и «Montana» («Монтана»), создание которой продолжается до сих пор (в 2019 году была представлена одна из частей — «To the West»). Растянувшийся на десятилетия мегапроект позволяет говорить о чертах work in progress.

Органичное сосуществование музыкального и визуального ряда обусловлено методами работы соавторов: сначала, под впечатлением от видеоматериала, Гордон пишет музыку, а затем Моррисон сокращает фильм до масштабов партитуры. Повышенный интерес режиссера к репетитивной технике привел его к сотрудничеству со многими композиторами-минималистами (С. Райх, Ф. Гласс, Д. Адамс, Д. Лэнг, Дж. Вульф).

Моррисон применяет прием сочетания современных кадров и архивных документальных материалов, в том числе едва сохранившихся, поврежденных коррозией, с размытым, нечетким изображением. Музыка Гордона почти зримо создает эффект «оплывания», деформации киноплёнки, главным образом интонационно — посредством многочисленных glissando, диссонантных кластеров, микрополифонических «фазовых сдвигов», нарочито несогласованного наложения разных пластов фактуры, скрывающих неуловимую и ускользающую красоту жизни. Репетитивные фрагменты саундтреков Гордона позволяют вдохнуть новую жизнь в «расплывающиеся» кадры кинохроники.

MICHAEL GORDON AND BILL MORRISON:
FROM REPETITIVE MUSIC TO DOCUMENTARY FILM

The report is devoted to joint experimental projects of the contemporary American composer Michael Gordon and documentary filmmaker Bill Morrison.

Numerous author's comments, interviews and reviews from critics help to trace the main 'milestones' of the long-term creative community, built on the idea of creating a 'biography of time and place'. The main task of Gordon and Morrison is the visual and musical embodiment of the aura of different American cities, creating a kind of 'urban symphonies': the 21st century and footage of old newsreels (nature, people, cars) are accompanied by repetitive instrumental music that subtly reflects the mood of each fragment. The beginning was laid by the film *Gotham* (2004), dedicated to the favorite city of the authors — New York. This was followed by *Dystopia* (2007) about Los Angeles, the composition *El Sol Caliente* (2015), filmed in Miami, *The Unchanging sea* (2016) about Seattle and *Montana*, the creation of which continues to this day (in 2019, one of the parts was presented — 'To the West'). The megaproject stretching over decades allows us to talk about the features of work in progress.

The organic coexistence of the musical and visual series is due to the working methods of the co-authors: first, under the impression of the video material, Gordon writes the music, and then Morrison reduces the film to the scale of the score. The director's increased interest in repetitive music led him to collaborate with many minimalist composers (Steve Reich, Philip Glass, John Adams, David Lang, Julia Wolfe).

Morrison uses the technique of combining modern shots and archival documentary materials, including barely preserved, damaged by corrosion, with a blurry, indistinct image. Gordon's music almost visibly creates the effect of 'flowing', deformation of the film, mainly intonation — through numerous glissando, dissonant clusters, micropolyphonic 'phase shifts', hiding the elusive beauty of life. Repetitive snippets from Gordon's soundtracks breathe new life into blurry newsreels.

**ЛАВРОВА Светлана
Витальевна**

доктор искусствоведения,
проректор по научной работе и
развитию, Академия русского
балета имени А.Я. Вагановой,
Санкт-Петербург, Россия



slavrova@inbox.ru

Svetlana LAVROVA
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Vice-Rector for Research and
Development, Vaganova Ballet
Academy, Saint Petersburg, Russia*

МЕТА-КОМПОЗИЦИЯ БЕРНХАРДА ЛАНГА:
АНТИНАРРАТИВ DJ-ЭПОХИ

Доклад посвящен феномену мета-композиции в творчестве австрийского композитора Бернхарда Ланга. Мета-композиционный принцип предполагает сосуществование в рамках единой музыкальной композиции множества различных источников, представленных как звуковые петли. Метод петель или loop-эстетика составляет не только техническую основу композиции, но и эстетическую, в контексте которой петля и зацикливание — это способ избежать нарративности, а автоматизм становится отражением механистичности и одновременно оказывается

высвобождением художественного бессознательного. Уникальный метод мета-композиции Ланга впитал в себя как основы философии постмодернизма Делёза, Деррида и Бергсона, так и идеи экспериментального кино — Мартина Арнольда и новые направления в области литературы — поэзию битников Уильяма Берроуза и Христиана Лойдла. Центральное место в его авторской теории музыкальной композиции занимают явления, маргинализированные академической авангардной традицией, такие как джаз, свободная импровизация, техно или прогрессивный рок семидесятых, а также широчайший диапазон классического музыкального наследия, предстающий как гигантский архив разнообразных сэмплов. Возникновение DJ - культуры, которая также питает творчество Ланга и формирует его уникальный метод композиции, своим основанием имело многократную стилистическую переработку существующего звукового архива. Следствием этого были как положительные, так и отрицательные результаты. Положительным результатом, с точки зрения Ланга, стала появившаяся таким образом возможность играть с существующими стилистическими парадигмами аналогично конструктору Lego и взрывать все правила и каноны предшествующих традиций. Композитор вступает в дискурс о возможностях новых технологий, выявляя фундаментальные различия между машинно-ориентированным (самопроизводным) и психологически-интуитивным, индивидуальным и неопределенным). Основными источниками изучения концепции Бернхарда Ланга становятся его авторские тексты и теоретические работы, такие как «Время — петля — временные петли» (Time — Loop — Looptime), «Стиль и Идея», а также авторское описание документации к программе автоматизированного проектирования музыкальной композиции CADMUS. Это метод интервальной редукции — сжатия, основанный на концепции диминуции.

BERNHARD LANG'S META-COMPOSITION: ANTINARRATIVE OF DJ-EPOCH

The report is devoted to the phenomenon of meta-composition in the works of the Austrian composer Bernhard Lang. The meta-compositional principle implies the coexistence of many different sources within a single musical composition, represented as sound loops. The method of loops or loop-aesthetics constitutes not only the technical basis of composition, but also an aesthetic one, in the context of which loop and looping is a way to avoid narrative, and automatism becomes a reflection of mechanism and at the same time turns out to be the release of the artistic unconscious. A unique Lang's method of meta-composition, absorbed both the foundations of the Deleuze's, Derrida's and Bergson's philosophy of postmodernism, as well as Martin Arnold's ideas of experimental cinema and new directions in the field of literature — the poetry of the beatniks William Burroughs and Christian Loidl. The central place in his author's theory of musical composition is occupied by phenomena marginalized by the academic avant-garde tradition, such as jazz, free improvisation, techno or progressive rock of the seventies, as well as the widest range of classical musical heritage, which appears as a giant archive of diverse samples. The emergence of the DJ culture, which also feeds Lang's work and forms his unique method of composition, was based on multiple stylistic reworking of the existing sound archive. This resulted in both positive and negative results. A positive result, from Lang's point of view, was the opportunity thus appeared to play with existing stylistic paradigms, similar to the Lego constructor, and to blow up all the rules and canons of previous traditions. The composer enters into a discourse about the possibilities of new technologies, revealing the

fundamental differences between the machine-oriented (self-produced) and the psychologically intuitive Individual and the indefinite).

The main sources for studying the concept of Bernhard Lang are his author's texts and theoretical works such as *Time — Loop — Looptime, Style and Idea*, as well as the author's description of the documentation for the computer-aided design of musical composition CADMUS. It is an interval reduction-compression method based on the concept of diminution.

ЛУКЪЯНОВ Антон Валерьевич
*соискатель, кафедры
аналитического музыкознания,
Российская Академия музыки имени
Гнесиных, Москва, Россия*
Научный руководитель —
доктор искусствоведения
Гервер Лариса Львовна



valluant@yandex.ru

Anton LUKYANOV
*Analytical Musicology Department,
Gnessins Russian Academy of
Music, Moscow, Russia*
Scientific adviser — *Larisa
Gerver, Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies)*

«ИНОГДА ПРИХОДИТСЯ “ПЕРЕСКАКИВАТЬ” ЧЕРЕЗ НЕДАЮЩИЙСЯ “ТАКТ”...».

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ШОСТАКОВИЧА

Шостакович писал свои произведения порой настолько быстро, что создавалось впечатление поистине «моцартовской» легкости его пера. Однако далеко не все в равной степени удавалось ему сразу. «Пробую сочинять, <...> начнешь писать, а потом передумаешь, симфония не вытанцовывается», — высказываний подобного рода, связанных с мотивом некоторого преодоления, у композитора не один десяток. К этому типу относится и вынесенная в заголовок публикации цитата, звучащая в привычной Шостаковичу манере «нарочитого снижения значимости» (О.Г. Дигонская), однако рисующая творческий процесс более детально. Взятые в кавычки слова как бы призывают не воспринимать их буквально. «Перескакивать» — не обязательно значит пропускать такт — он может быть и заполнен, но музыкой, которую потом можно будет переправить. «Такт» — отнюдь не всегда такт. И если в отношении небольших пьес (Прелюдия № 14 op. 34) это равенство ещё приблизительно верно, то для крупных симфонических полотен буквальное соответствие не обязательно, порой счет здесь идет на десятки тактов (1 часть IV симфонии). Иногда же «перескакивание» представляет собой конспективную форму записи, особенно характерную для партитур. В этом случае композитор при записи выпускает то, что уже не требует фиксации, — многие детали, которые он «держит в уме». Подобная картина характерна в первую очередь для такой фазы сочинения, когда материал в основном уже написан и нужно лишь расставить те или иные смысловые акценты (1 и 2 части X симфонии).

Таким образом, видя, как композитор свободно обращается с материалом, не фиксируясь на деталях, мы приходим к мысли, что каким бы путем ни шло сочинение музыки, в основе его всегда лежит присущая Шостаковичу панорамная целостность видения будущего произведения.

‘SOMETIMES YOU HAVE ‘TO SKIP’ A STUBBORN ‘MEASURE’ ...
ON SOME ASPECTS OF SHOSTAKOVICH’S CREATIVE PROCESS

At times Shostakovich composed his pieces so fast that one would feel something Mozartian in the lightness of his writing technique. However, there were times when things went the other way round. We find what Shostakovich himself says about his writing patterns: ‘I am trying hard to compose something new. I get down to writing and then change my mind. The symphony does not pan out’. These are just a few of a dozen of other similar statements. One of them makes the title of our paper. It is written as an understatement—a stylistic device so much favored by Shostakovich (Olga Digonskaya). The words in quotes should not be taken literally. ‘To skip’ does not mean omitting a measure — the measure may contain music subject to later review. The word ‘measure’ does not always imply one measure. It may be one measure in short pieces like *Prelude No. 14, Opus 34*, or, in extensive scores, the number may reach a few dozens of measures (*Symphony No. 4, Part 1*). Sometimes ‘skipping’ is nothing but a summary notation — when drafting music, the composer may omit certain details for the simple reason that he remembers them all. This approach is common for that phase of composing when music material is mostly ready but needs emphasis (*Symphony No. 10, Part 1 and Part 2*).

To conclude, Shostakovich deals with music rather freely because of the underlying principle he follows in his composing manner, i.e., a comprehensive vision of what his future music piece will look like.

ЛУЦКЕР Павел

Валерьевич

доктор искусствоведения,

профессор кафедры

аналитического

музыкознания,

Российская академия имени

Гнесиных, Москва, Россия



p.lucker@gnesin-
academy.ru

Pavel LUTZKER

*Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies),*

*Associated Professor,
Analytical Musicology*

Department,

*Gnesins Russian Academy of
Music,*

Moscow, Russia

**СТРОФИКА И СОНАТНОСТЬ: О ФОРМИРОВАНИИ СОНАТНЫХ ПРИНЦИПОВ В
ИТАЛЬЯНСКОЙ КОМИЧЕСКОЙ АРИИ В 1720–1750-Е ГОДЫ.**

В настоящее время в теории музыкальной формы господствует убеждение, что в вокальную музыку и, конкретнее, в оперную арию элементы сонатной композиции стали проникать довольно поздно, ближе к концу XVIII века, когда они уже полностью сложились в инструментальной музыке. В новейших исследованиях сонатной формы, как отечественных, так и зарубежных, главы о появлении или проявлении принципов сонатности в оперно-вокальной музыке отсутствуют. Изучение исторического материала свидетельствует, что в итальянской арии (как в рамках серьезной, так и комической оперы) принципы сонатной композиции интенсивно складываются уже с конца 1720-х годов, т.е. задолго до того, как эти процессы отмечены в области инструментальной музыки. В докладе приводится детальный анализ композиции в ряде арий, взятых из комических опер (интермеццо и ранних опер буффа), принадлежащих И.А. Хассе, Дж.Б. Перголези, Г. Латилле, Л. Лео, Б. Галуппи (созданы в 1726–1752 гг.). В них весьма рельефно представлены

сонатные принципы, нашедшие выражение в структурно-функциональном, тематическом и тонально-гармоническом планах. Все арии представляют собой варианты двухчастной (двухколенной) старинной сонатной формы, возникшей на основе модификации концерно-ритурнельных форм. В докладе отмечается особая роль поэтических текстов, их структуры, лексики, образного строя и связи со сценическим поведением персонажей. Композиция и образные коллизии, заложенные в тексте, послужили отчетливым импульсом к оформлению структурно-функционального и, что особенно характерно для комической оперы, тематического планов сонатных композиций в оперных ариях.

STANZA AND SONATA FORM: ON THE ESTABLISHMENT OF THE SONATA PRINCIPLES OF COMPOSITION IN ITALIAN COMIC ARIA OF THE 1720S–1750S.

At present, the theory of musical form is still dominated by the belief that elements of sonata composition began to intrude into vocal music, and, more specifically, into operatic aria, rather late, towards the end of the 18th century, when they were already fully matured in instrumental music. In the latest studies of the sonata form, both domestic and foreign, there are no chapters on the emergence or manifestation of the principles of sonata in opera and vocal music. The study of historical material shows that in the Italian aria (both in serious and comic opera), the principles of sonata composition have been intensively formed since the end of the 1720s, i.e. long before these processes were noted in the field of instrumental music. The report provides a detailed analysis of the composition in a number of arias taken from comic operas (intermezzi and early buffa operas), written by Johann Adolph Hasse, Giovanni Battista Pergolesi, Gaetano Latilla, Leonardo Leo, Baldassarre Galuppi (all created in 1726–1752). In these arias, sonata principles are very vividly presented, which is reflected in the compositional, thematic and tonal-harmonic layers. All arias are variants of the early two-part (binary) sonata form, which arose as a modification of the ‘ritornello form’. The report emphasizes the special role of poetic texts, their structure, vocabulary, nature of imagery and connection with the stage behavior of the characters. The strophic form and logical collisions embedded in the text served as a distinct impetus to the design of the structural and, which is especially characteristic for comic opera, thematic plans of sonata compositions in opera arias.

ЛЫЖОВ Григорий Иванович
кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра теории музыки,
Московская государственная
консерватория
им. П.И. Чайковского, Москва,
Россия



voxhumana2005@
yandex.ru

Grigory LYZHOV
PhD,
Associate Professor
Music Theory Department,
Moscow State Tchaikovsky
Conservatory, Moscow, Russia

«ДОДЕКАХОРД» (1598) КЛОДА ЛЕЖЕНА: НЕОБЫЧНЫЕ ЧЕРТЫ В РАБОТЕ С ИСТОЧНИКОМ

Работа с заимствованным материалом для композитора XVI века типична. Тем более интересно, если композитор изменяет источник, руководствуясь особым замыслом, который, с одной стороны, не дает работать без модели, а с другой, диктует необходимость корректировать ее. Клод Лежен в многоголосном псалмовом

сборнике «Додекахорд» избирает в качестве *cantus firmus* мелодии Женевской псалтири. Однако не всегда они цитируются буквально. Интерес представляет и случай, когда лад мелодии не совпадает с ладом многоголосного целого, «выращенного» на ее основе. Предполагается — для отечественной науки впервые — рассмотреть указанный «ладовый казус» К. Лежена и предложить объяснение его причин.

C. LE JEUNE'S *DODECAHORD*: UNUSUAL FEATURES IN WORKING WITH SOURCES

Working with borrowed material is typical for a 16th century composer. It is all the more interesting if the composer alters the source, guided by a particular design which, on the one hand, prevents him from working without a model, and on the other, dictates the necessity to correct it. Claude Le Jeune, in his polyphonic psalm collection *Dodecahord* selects the melodies of the Geneva Psalter as *cantus firmus*. They are not always quoted literally, however. Also of interest is the case when the mode of the melody does not coincide with the mode of the polyphonic setting 'bred' on its basis. It is planned — for the first time in Russian science — to consider the mentioned 'special case of mode' of C. Le Jeune and to offer an explanation for it.

**МАКСИМОВА Александра
Евгеньевна**
*кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра истории
русской музыки, Московская
государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, Москва,
Россия*



alexmaximova@mail.ru

Alexandra MAKSIMOVA
*PhD, Associate Professor,
Russian Music History
Department,
Moscow State Tchaikovsky
Conservatory,
Moscow, Russia*

СЕМАНТИКА ОРКЕСТРОВЫХ ТЕМБРОВ В БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУРАХ К. КАВОСА

Творчество итальянского композитора и капельмейстера К.А. Кавоса (1775/1777–1840) проходило в важнейший и малоизученный период становления в России романтического балетного искусства начала XIX столетия. Уроженец Венеции, более сорока лет жизни он отдал русскому придворному театру, постоянно пополняя своими сочинениями его репертуар. Наследие музыканта насчитывает свыше сорока оригинальных балетов и более двадцати оперных и драматических спектаклей с балетными сценами. Балетная музыка создавалась Кавосом в сотрудничестве с такими выдающимися хореографами своего времени, как О. Пуаро, И.И. Вальберх, А.П. Глушковский, И.М. Аблец, и в совокупности представляет собой целую эпоху русского балета. Постоянным соавтором композитора был знаменитый французский балетмейстер Ш. Дидло, автор либретто и постановщик спектаклей, чьи новаторские идеи потребовали не только реформаторских хореографических воплощений, но и нетипичных решений в области музыкальной драматургии, формы и инструментовки, рождаемых в тесном соавторстве двух театральных мастеров.

Доклад основан на изучении рукописных партитур композитора, в том числе балетов «Зефир и Флора», «Амур и Психея», «Свадьба Гамаша», «Ацис и Галатя», «Молодая островитянка, или Леон и Тамаида», «Рауль да Креки», а также балетных

сцен в его драматических спектаклях. Нотные тексты балетов Кавоса, содержащие исполнительские пометы, содержат ценную информацию для изучения инструментальной музыки данного периода. Предметом исследования становятся некоторые особенности мелодики и оркестрового стиля Кавоса, специфика применения тембров (солирующей флейты, гобоя, английского рожка, кларнета, валторны, скрипки, виолончели, арфы, ансамбля «турецкой музыки»), их персонификация и закрепление за тематическим материалом. Рассматривается взаимосвязь фиксированных оркестровых звучностей с образами, действиями и движениями персонажей, психологическим состоянием героев в его многочисленных балетах.

SEMANTICS OF ORCHESTRAL TIMBRES IN BALLET SCORES BY CATARINO CAVOS

The work of the Italian composer and kapellmeister Catarino Cavos (1775/1777–1840) took place during the most important and poorly studied period of the formation of romantic ballet art in Russia at the beginning of the 19th century. A native of Venice, he gave more than forty years of his life to the Russian court theater, constantly adding his compositions to its repertoire. The musician's legacy includes more than forty original ballets and more than twenty opera and drama performances with ballet scenes. The ballet music was created by Cavos in collaboration with such outstanding choreographers of his time as Auguste Poireau, Ivan Valberg, Adam Glushkovsky, Isaak Ablets, and together represent an entire era of the Russian ballet. The composer's constant collaborator was the famous French choreographer Charles-Louis Frédéric Didelot, the author of the libretto and the stage director, whose innovative ideas required not only reformatory choreographic embodiments, but also atypical solutions in the field of musical drama, form and instrumentation, born in close collaboration with two theater masters.

The report is based on the study of the composer's handwritten scores, including the ballets *Zephyr and Flora*, *Cupid and Psyche*, *The Wedding of Gamache*, *Acis and Galatea*, *The Young Islander*, or *Leon and Tamaida*, *Raul da Crechi*, as well as ballet scenes in his dramatic performances. The musical texts of the Cavos ballets, which contain performance notes, provide valuable information for the study of instrumental music of this period. The subject of the study is some features of the melody and orchestral style of Cavos, the specifics of the use of timbres (solo flute, oboe, English horn, clarinet, French horn, violin, cello, harp, ensemble of 'Turkish music'), their personification and attachment to the thematic material. The article considers the relationship of fixed orchestral sonorities with the images, actions and movements of the characters, and the psychological state of the characters in his numerous ballets.

**МАКСИМОВА Антонина
Сергеевна**

кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра истории музыки,
Петрозаводская государственная
консерватория
имени А.К. Глазунова,
Петрозаводск, Россия



x-tonik@mail.ru

Antonina MAKSIMOVA
PhD,
Associate Professor,
Music History Department,
Petrozavodsk State Glazunov
Conservatoire, Petrozavodsk,
Russia

ВАРИАЦИИ НА СТАРИННОЕ РУССКОЕ ПЕСНОПЕНИЕ ВЕРНОНА ДЮКА: НОСТАЛЬГИЯ ПО ИМПЕРСКОЙ РОССИИ В ЭРУ МАККАРТИЗМА

В 1959 году Contemporary Records выпустила монографическую аудиозапись музыки Вернона Дюка (Владимира Дукельского) — одну из немногих, вышедших при жизни композитора. Пластинка была издана в «Композиторской серии» (Composers Series), дававшей полную свободу автору. Это касалось выбора произведений и исполнительских составов, «наблюдения за процессом записи и утверждения окончательных версий исполнения». В обсуждаемый альбом Вернона Дюка вошел струнный квартет, два фортепианных цикла и Вариации на старинное русское песнопение для гобоя и струнных. Информация о композиторе на конверте пластинки напоминала о «двуглавости» Дукельского-Дюка, одновременно пишущего музыку академических и массовых жанров. Особый интерес среди включенных в альбом сочинений вызывают Вариации. «Русская тема» была актуальна для творчества Дукельского, как и для творчества многих композиторов-эмигрантов. Однако явное доминирование этой темы в 1920–30-е годы сменилось длительным перерывом в обращении к ней вплоть до 1950-х. В этот период Дукельский выступал в печати как американский композитор, а в 1940-е был призван в армию США и писал музыку для патриотических комедийных шоу. Вариации были написаны в 1955 году и посвящены Питеру Меремблему. Начальная мелодическая фраза Вариаций напоминает кондак «Со святыми упокой». Первая вариация на тему с неизменной мелодией готовит слушателя к серии «глинкинских» вариаций, однако далее форма модулирует в сторону жанровых вариаций с явными и, вероятно, осознанными Дукельским стилевыми аллюзиями на творчество Прокофьева. Как музыкальный текст и исторический документ Вариации соотносимы с вопросом, поставленным профессором Ричардом Тарускиным (2011): «Существует ли “русское зарубежье” в музыке?» Написание цикла пришлось на период исторических перемен, ознаменовав возвращение ностальгии по «имперскому» периоду истории России в творчестве Дукельского.

VARIATIONS ON AN OLD RUSSIAN CHANT BY VERNON DUKE: NOSTALGIA FOR IMPERIAL RUSSIA IN ERA OF MCCARTHYISM

In 1959 Contemporary Records produced an album of chamber music by Vernon Duke (Vladimir Dukelsky) — one of a few in his lifetime. The album was included into the Composers Series which allowed an overall latitude to a composer, who ‘selects his music, chooses the artist, and supervises the recording sessions to ensure definitive performance.’ The Vernon Duke’s album included *String Quartet*, two piano cycles, and *Variations on an Old Russian Chant* for Oboe and Strings. The information on the sleeve recalled dualism of Dukelsky-Duke, who ‘decided to drop his own name’ and sign all his

music (both serious and popular) as Vernon Duke. Among the compositions *Variations* are of particular interest. ‘Russian theme’ had been relevant for Dukelsky’s oeuvre as well as for that of other Russian emigre composers. However prepotency of this theme in 1920–30s was intercepted for years up to the 1950s. During these years Duke appeared in print as an American composer and joined the US Coast Guard to compose music for patriotic musical comedies. The *Variations* were composed in 1955 and dedicated to Peter Meremblum. The initial melodic phrase of the theme reminds Russian kondak *So Svyatymi Upokoy* (‘Peace to Thee with the Saints’). The first Variation with unchanged melody fits a listener to a series of so-called Glinka’s variations. Though the form modulates to generic variations with stylistic allusions to Prokofiev. Both as musical text and historical document the *Variations* are being correlated to a question put by Professor Richard Taruskin: ‘Is There a ‘Russia Abroad’ in Music?’ The *Variations* came into being in a time of historical changes and defined restitution of nostalgia for ‘Imperial’ period of Russian history into Duke’s oeuvre.

МАЛЬЦЕВА Анастасия Александровна
кандидат искусствоведения
доцент,
кафедра истории музыки,
Новосибирская государственная
консерватория
имени М.И. Глинки, Новосибирск,
Россия



aamaltseva@mail.ru

Anastasiya MALTSEVA
PhD,
Associate Professor,
Music History Department,
Glinka Novosibirsk State
Conservatory
Novosibirsk, Russia

«...DIE EIN COMPONIST WISSEN SOLL»:

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ МАЙНРАДА ШПИССА И ИХ ИСТОКИ

В контексте некоторых учений о музыкальной композиции авторов XVII — первой половины XVIII века, содержащих перечни музыкально-риторических фигур, любопытен вопрос генезиса теорий фигур каждого автора: кто из окружения и какие письменные источники могли служить импульсом для включения тем или иным автором списка фигур в свой трактат о музыке? В исследовании данного вопроса немаловажную роль играет конфессиональный аспект, в особенности, если речь идет о представителе так называемой «католической» ветви авторов музыкальных «Figurenlehren» — южнонемецком монахе-бенедиктинце Майнраде Шписсе (1683–1761), изложившем в своем труде по композиции («Tractatus musicus compositorio-practicus», Аугсбург, 1745) описание ряда фигур.

В результате анализа круга устного и письменного общения Шписса (в особенности, его деятельности как служителя монастыря в Ирзее и как члена Общества музыкальных наук), а также с учетом сопоставления фигур Шписса с соответствующими фрагментами текстов его современников и предшественников (А. Кирхера, Ф.К.А. Муршхаузера, М.Фогта, Т.Б. Яновки и других) мы намечаем круг возможных источников и причин, приведших Шписса к решению включить в свой труд перечень музыкально-риторических фигур как важный компонент учения о музыкальной композиции.

‘...DIE EIN COMPOSITIST WISSEN SOLL’:
MUSICAL FIGURES OF MEINRAD SPIESS AND THEIR SOURCES

In the teachings on the musical composition of the authors of the 17th — the first half of the 18th centuries, containing catalogs of musical rhetorical figures, we are interested in the question of the genesis of the theories of figures belonging to each of the authors. Who from the environment and what written sources could serve as an impetus for the inclusion of the catalog of figures in treatises on music? In the study of this issue, the confessional aspect plays an important role. This is especially important when it comes to the representative of the so-called ‘Catholic’ branch of the authors of the musical *Figurenlehren* — the South German Benedictine monk Mainrad Spiess (1683–1761). In his treatise on composition (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg, 1745) he described various figures.

As a result of the analysis of the spoken and written communication of Spiess (in particular, we are talking about his activities as a servant of the monastery in Irsee and as a member of the Corresponding Society of the Musical Sciences), as well as a result of the comparison of the figures of Spiess with the corresponding fragments of the texts of his contemporaries and predecessors (Athanasius Kircher, Franz Xaver Anton Murschhauser, Mauritius Vogt, Thomas Balthasar Janowka and others), we outline a range of possible sources and reasons that led Spiess to the decision to include in his treatise a catalog of musical rhetorical figures, which is an important component of the teaching on the musical composition.

**МАСЛОВА Анастасия
Ивановна**
студент IV курса, кафедра
аналитического
музыкознания Российская
академия музыки имени
Гнесиных, Россия, Москва
Научный руководитель —
доктор искусствоведения
Сусидко Ирина Петровна



nastena_maslova_23@mail.ru

Anastasia MASLOVA
4th Year Student, Analytical
Musicology Department,
Gnesins Russian Academy of
Music
Moscow, Russia
Scientific adviser —
Irina Susidko,
Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies)

IL MODO DI FARE LE FUGHE: О НЕАПОЛИТАНСКОЙ МОДЕЛИ ФУГИ В XVIII ВЕКЕ

Доклад посвящен рассмотрению особого способа сочинения фуги, сформировавшегося в Неаполе в начале XVIII века и сохранившего свою значимость вплоть до конца XIX столетия.

В Италии периода Settecento существовал особый дидактический подход, который можно определить как «*iter per exempla*» — букв. «следуя за примером», «путешествуя по образцам». Он заключался в сведении к минимуму теоретических объяснений, ограничивающихся строго необходимыми, и обилии наглядных примеров, из которых грамотный ученик при помощи наставника (или без него) должен был опытным путем извлечь все остальные знания.

Традиция «*iter per exempla*» в Неаполе привела к появлению особой модели фуги, восходящей к творчеству Алессандро Скарлатти. На основе трактатов «*Regole del contrappunto pratico*» Николы Салы (1794) и «*Scuola di contrappunto*»

Джакомо Тритто (1816), а также рукописей Леонардо Лео (I-Nc 22.2.6 и D-DI MB.4.49) в докладе впервые продемонстрировано, как подражание образцу Скарлатти воплотилось в устойчивую композиционную форму, выделяющуюся специфическим набором средств и приемов.

Неаполитанские фуги XVIII века состоят, как правило, из двух и более тем (*soggetto*, *secondo soggetto* или *controsoggetto*). После совместной экспозиции и, часто, контрэкспозиции, образованной путем вертикальной перестановки голосов (*rivolto*), следует проведение первой темы на IV ступени (*il soggetto alla quarta del tono*). Возвращение основного тона отмечено изложением темы в увеличении с последующим *rivolto* в контрапункте дуодецимы. Венчает фугу обширный стреттный раздел с заключительной стреттой *magistrale* — каноном, который также называли эпилогом. Фуга, написанная по такой модели, сохраняла свою структуру вне зависимости от количества голосов и фактически становилась универсальным способом сочинения для мастеров неаполитанской контрапунктической школы.

IL MODO DI FARE LE FUGHE: ON A NEAPOLITAN FUGUE MODEL IN THE 18TH CENTURY

The report overviews a specific mean to fugue composing formed in Naples in the beginning of the 18th century and remained significant until the end of the 19th century.

During the period of Settecento, in Italy existed a specific didactic approach defined as *iter per exempla* — ‘following the example,’ ‘travelling the samples.’ This approach contained minimal necessary theoretical explanations and included abundance of illustrative examples. Following them, a competent student had to experimentally extract other knowledge with (or without) help of a mentor.

The *iter per exempla* tradition has led to the emergence of a special fugue model, dating back to the work of Alessandr Scarlatti. The report first demonstrated how the imitation of the Scarlatti model was embodied in a stable compositional form, distinguished by a specific set of means and techniques. It bases on the tractate *Regole del contrappunto pratico* by Nicola Sala (1794), *Scuola di contrappunto* by Giacomo Tritto (1816) and the manuscript by Leonardo Leo (I-Nc 22.2.6 and D-DI MB.4.49).

Neapolitan fugues of the 18th century consist of two or more themes (*soggetto*, *secondo soggetto* or *controsoggetto*). A joint exposition and, often, a counter-exposition formed by a vertical permutation of voices (*rivolto*), are followed by the implementation of the first theme at the IV stage (*il soggetto alla quarta del tono*). The return of the main tone is marked by the presentation of the theme in magnification followed by the *rivolto* in the counterpoint of the duodecima. The fugue is crowned with an extensive stretta section with the final *stretta magistrale* — the canon, which was also called the epilogue. A fugue written according to this model retained its structure regardless of the number of voices and, in fact, became a universal way of composition for the masters of the Neapolitan counterpoint school.

МАСЛОВСКАЯ Татьяна Юрьевна
кандидат искусствоведения,
профессор, кафедра истории
музыки, Российская академия
музыки имени Гнесиных, Москва
Россия



tmaslovskaya@list.ru

Tatiana MASLOVSKAYA
PhD,
Full Professor,
Music History Department, Gnesins
Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Г. СВИРИДОВ И А. БЛОК В ДИАЛОГЕ И ЕДИНСТВЕ

Самое простое, великое и загадочное чудо,
посланное нам Богом, есть музыка
И.В. Гете

В творчестве Г. Свиридова, как и любого истинного художника, со временем открываются все новые грани и смыслы, порой не просто амбивалентные, но прямо противоположные (как в известной музыке из кинофильма «Время, вперед»). И попытаться понять их можно лишь в ретроспективе его творческого пути. При этом музыка Свиридова, несмотря на ее кажущуюся простоту, остается и, возможно, всегда будет оставаться не до конца разгаданной загадкой.

Среди наиболее важных и по-прежнему актуальных проблем художественной биографии Свиридова — «взаимоотношения» с поэтами, чье мирозерцание, темы, стиль наиболее близки композитору: Пушкиным, Есениным, Блоком. Совершенно разных поэтов Свиридов объединяет не только идеей творимого им «мифа о России», но и такими важными темами, как жизнь и смерть, символика пути, земля и небо. Последнее — особенно ярко выступает в сочинениях на стихи Есенина и Блока.

Кантата «Ночные облака» — квинтэссенция блоковской антологии Свиридова. В целом отвечающая тезису С.С. Аверинцева о русской духовности, делящей мир «на два — удел света и удел мрака» («Византия и Русь: два типа духовности». Новый мир. 1988. № 9. С.234), благодаря двум редакциям с противоположными по значению финалами («Несказанный свет» и «Балаганчик»), она вместила главную атрибутику поэзии Блока, включая его мистический опыт. Есть основания полагать, что Свиридов проник в самые глубины мировосприятия поэта — «касания мирам иным» («...ты знай, где стерегут нас ад и рай») — и услышал его «неземную музыку».

Драматургия кантаты, как и два финала, также подчиняется характерным для Блока резким контрастам: небо — бездна, жизнь — смерть с блоковской символикой слов, которые, по определению поэта, «светятся, как звезды» и связывают отдельные фрагменты кантаты в единое музыкально-поэтическое целое.

GEORGY SVIRIDOV AND ALEKSANDR BLOK: IN DIALOGUES

The simplest, greatest and most mysterious miracle,
sent to us by God is music
J.W. Goethe

In the work of Georgy Sviridov, like any true artist, over time, new facets and meanings are revealed, sometimes not just ambivalent, but directly opposite (as in the well-known music from the film *Time, Forward*). And one can try to understand them only in

retrospect of his creative path. At the same time, Sviridov's music, despite its apparent simplicity, remains and, perhaps, will always remain an incompletely solved mystery.

Among the most important and still urgent problems of Sviridov's artistic biography is the 'relationship' with poets whose world outlook, themes, style are closest to the composer: Pushkin, Yesenin, Blok. Sviridov unites completely different poets not only by the idea of the 'myth about Russia' he created, but also by such important topics as life and death, symbolism of the path, earth and sky. The latter — especially vividly appears in the compositions on the verses of Yesenin and Blok.

The cantata *Night Clouds* is the quintessence of Sviridov's Blok anthology. In general, it meets the thesis of Sergey Averintsev about Russian spirituality, dividing the world 'into two the lot of light and the lot of darkness' (Byzantium and Russia: two types of spirituality." *Novyi mir*. 1988. No. 9. P.234) thanks to two editions with opposite endings (*Indescribable Light* and *Balaganchik*), it contained the main attributes of Blok's poetry, including his mystical experience. There is reason to believe that Sviridov penetrated into the very depths of the poet's worldview — 'touching other worlds' ('... you know where hell and heaven are guarding us') and heard his 'unearthly music.'

The dramaturgy of the cantata, like the two finals, also obeys the sharp contrasts characteristic of Blok: the sky — the abyss, life — death with Blok's symbolism of words that, according to the poet's definition, 'shine like stars' and link separate fragments of the cantata into a single musical and poetic whole.

МАТВЕЕВА Елена Юрьевна

кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра эстетики,
истории и теории культуры,
Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова, Москва,
Россия



philomusa@yandex.ru

Elena MATVEEVA

PhD, Associate Professor,
Culture Department, Gerasimov
All-Russian State Institute of
Cinematography,
Moscow, Russia

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО ПРОЦЕССА Й. ГАЙДНА В ОПЕРНОЙ МУЗЫКЕ

Йозеф Гайдн — автор многочисленных немецких и итальянских опер, количество которых даже больше, чем в творчестве Моцарта. Однако гайдновские оперы известны несравненно менее, чем моцартовские. Исследователи связывают такую ситуацию с изолированностью оперного творчества. Действительно, Гайдн, сочиняя оперы почти исключительно для частного театра князей Эстергази, до какой-то степени был оторван от тех процессов, что происходили в современном ему оперном театре.

В докладе рассмотрена эта ситуация, проведены параллели со ставившимися в тот момент операми на столичной (венской) сцене, прослежена связь музыкальных и драматургических решений в операх Гайдна и его современников. Вывод, который можно сделать на основе этих наблюдений, таков: на самом деле композитор не был в изоляции, он внимательно следил за новинками оперы и претворял в своем творчестве новые идеи.

SOME SPECIFIC FEATURES OF HAYDN'S COMPOSING PROCESS IN OPERA

Joseph Haydn is the author of numerous German and Italian operas, outnumbering even Mozart. However, his operas are by far less known than Mozart's. Scholars associate this with isolated nature of his operatic endeavours. Indeed, writing operas almost exclusively for the Esterhazy private theatre, Haydn was to a certain degree alienated from the processes that were taking place in the contemporary opera theatre.

The report addresses this issue, draws parallels with the operas staged at that time in the capital (Vienna), traces connections in musical and dramaturgical solutions in operas by Haydn and his contemporaries. Based on these observations, the following conclusion can be made: in fact, Haydn was not isolated, he kept an eye on the latest opera developments and implemented new ideas in his work.

МЕДВЕДЕВА Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия



jul-medvedeva@yandex.ru

Yulia MEDVEDEVA
*PhD, Associate Professor,
Music History Department,
Glinka Nizhny Novgorod State
Conservatoire, Nizhny
Novgorod, Russia*

ГАЛЕРЕЯ ЗЕРКАЛ: «НОЧЬ В КИТАЙСКОЙ ОПЕРЕ» ДЖУДИТ ВЕЙР И ЕЕ ТЕКСТОМУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРООБРАЗЫ

Джудит Вейр — современный британский композитор (р. 1954), до сих пор практически не известный в России. На родине же ее имя давно ставят рядом с именем Бриттена, а с 2014 года Вейр занимает высший музыкальный пост Великобритании: Мастер королевской музыки при Елизавете II. Наибольший успех принесли автору ее девять опер, самая известная из которых — «Ночь в китайской опере». Написанная в 1987 г., она выдержала уже семь постановок в Великобритании, США и Нидерландах.

Действие этой оперы происходит в Китае в XIII в. Главный герой — инженер Чао Линь — смотрит представление старинной китайской драмы «Сирота из семьи Чао» и переосмысливает под влиянием спектакля свою собственную судьбу. В опере Вейр сосуществуют два пласта китайской истории: XIII век, когда происходят события I и III актов — и VI в. до н.э., возникающий в театральном представлении II акта.

Изображая средневековый Китай и создавая образ национального театра, Вейр далека от привычного ориентализма или стилистики шинуазри. В ее постмодернистском целом Китай и Европа, разные эпохи прошлого и современность становятся единым текстом. «Китайский» сюжет оперы под пером автора приобретает британские и общеевропейские стилистические обертоны. Так, использование приема «театра в театре» вызывает ассоциации с шекспировским «Гамлетом», «двойной» финал — с «Любовницей французского лейтенанта» Фаулза. Театральные параллели уводят зрителей к Метастазию, Вольтеру и Мерфи.

В ярком и остроумном музыкальном языке оперы также сосуществуют и взаимодействуют различные пласты: «творческая реконструкция китайских оригиналов» (спектакль II акта), стилистика *bel canto* (ария Марко Поло),

импрессионистские картины неба (песня Ночного Сторожа) — все это под пером Вейр оказывается сплавлено в остроумное и органичное музыкальное целое.

THE MIRROR GALLERY: A NIGHT AT THE CHINESE OPERA BY JUDITH WEIR
AND ITS TEXT-MUSICAL PROTOTYPES

Judith Weir is a contemporary British composer (b. 1954). At home, her name has long been placed next to Britten's name, and since 2014, Weir has been holding the highest musical post in Great Britain: Master of the Queen's Music. The greatest success was brought to the author by her nine operas, the most famous of which is *A Night at the Chinese Opera*. Written in 1987, it has been staged seven times in the UK, USA and the Netherlands.

This opera takes place in China in the 13th century. The protagonist — engineer Chao Lin — watches the performance of the ancient Chinese drama *The Orphan of the Chao Family* and rethinks his own destiny under the influence of the performance. In the Weir opera, two layers of Chinese history coexist: the 13th century, when the events of the 1st and 3rd acts take place — and the 6th century BC, arising in the theatrical performance of Act 2.

Depicting medieval China and creating the image of a national theater, Weir is far from the usual orientalism or chinoiserie style. In her postmodern whole, China and Europe, different eras of the past and the present become a united text. Theatrical and literary parallels lead the audience to Shakespeare, Metastasio, Voltaire and Fowles.

In the bright and witty musical language of the opera, various layers also coexist and interact: 'imaginative reconstructions of Chinese originals' (act 2 of the performance), bel canto stylistics (Marco Polo's aria), impressionist paintings of the sky (Night Watchman's song) — all this appears under Weir's pen fused into a witty and organic musical whole.

МИЛКА Анатолий Павлович
доктор искусствоведения,
профессор, кафедра теории
музыки, Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербургский
государственный университет
Санкт-Петербург, Россия



milka1939@mail.ru

Anatoly MILKA
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor,
Music Theory Department,
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory, Saint
Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia*

КАНОН BWV 1079/4i

При изучении музыки минувших веков некоторые явления, представлявшиеся важными (а иногда весьма важными) для культуры своего времени, сейчас нередко либо почти не замечаются, либо игнорируются вовсе. Следствием, как правило, становятся их неадекватная оценка и даже серьезные ошибки в выводах. В лучшем случае исследователи просто считают это мелочами. Баховедение также находится в русле подобных тенденций. Это будет показано на примере одного из весьма известных канонов И.С. Баха в «Музыкальном приношении» BWV 1089/4i. Его известность во многом обусловлена загадочной надписью при нем: 'Quaerendo invenietis'. Исследователи указывают на то, что это цитата из Библии (Матфей, 7:7; Лука, 11:9). Обращение к первоисточнику показывает, что это отнюдь не цитата, и не

только по отношению к Вульгате. Переводы указанной максимы из Вульгаты с латыни на другие языки и адекватный перевод фразы из «Музыкального приношения» обнаруживают их некоторое различие. Баховедение проходит мимо данного разночтения, считая его несущественным. Однако данная позиция приводит в подавляющем большинстве работ к ошибочным заключениям касательно не только указанной сентенции, но и к неверным представлениям относительно порядка следования канонов, а также композиции «Музыкального приношения» в целом.

CANON BWV 1079/4I

When studying the music of past centuries, some things that were important (sometimes very important) for the culture of their time are now often either faintly noticed or ignored at all. The consequence — as a rule, — is their inadequate assessment and even serious errors in conclusions. At best, the researchers simply consider it as irrelevant. Bach researching is also in line with similar trends. This tendency will be shown on the example of one of the most famous J.S. Bach's canons from the *Musical Offering* BWV 1089/44i. His fame is largely due to the mysterious inscription at him: 'Quaerendo invenietis.' Researchers point out that this is a quotation from the Bible (Matthew 7:7; Luke 11: 9). A reference to the original source shows that this is by no means a quote. This is not a quote — and not only in relation to the Vulgate. Translations of this maxim from Latin into other languages and an adequate translation of the phrase from the *Musical Offering* reveal some difference between them. Bach researching ignores this discrepancy, considering it as insignificant. However, this position leads in the overwhelming majority of works to erroneous conclusions regarding not only the pointed maxim, but also to misconceptions regarding the order of the canons, as well as the composition of the *Musical Offering* as a whole.

**МОЛЧАНОВ Андрей
Сергеевич**

кандидат искусствоведения,
доцент, заведующий кафедрой
теории музыки
Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки,
Новосибирск, Россия



mas-composer@mail.ru

Andrey MOLCHANOV

PhD,
Associate Professor,
Head of the Music Theory
Department Glinka Novosibirsk
State Conservatory,
Novosibirsk, Russia

КАТЕГОРИЗАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ В ОСТИНАТНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

В докладе рассматривается категоризация как один из способов творческого мышления композитора, позволяющий работать с различными элементами музыкальной лексики и другими (в том числе немusicalными) системами. Разработка категоризационных аспектов основывается на принципах, изложенных в работах американского психолога Дж. Брунера, отечественных ученых М.Г. Арановского, Л.Н. Березовчук.

В качестве основы творческого приложения рассматриваются оstinatные композиции, в которых сам оstinatный пласт на всем или же очень большом промежутке времени является ведущим элементом фактуры (без вертикальных

наслоений), где определяется и план выражения текста, и план его восприятия. Решающее значение в организации композиции получает многократный последовательный повтор коротких композиционно-логических единиц, на котором строится форма. Многократно преодолевая порог информационной избыточности, такой повтор формирует тенденцию к ожиданию новых музыкальных событий, которые оправдываются не полностью, создавая внутреннюю динамику восприятия музыкального произведения через смены напряжений и спадов различных психологических импульсов. В результате точный многократный повтор получает в форме оправданный художественный смысл.

На примере анализа произведений Бориса Чайковского и Сергея Тосина сквозь призму их направленности на слушателя показаны особенности работы композиторов с музыкальным материалом, категоризационными стереотипами, а также кодовым принципом обработки информации, позволяющим выйти за пределы «непосредственной информации» и по-новому осмысливать данные различных систем в художественном опыте.

CATEGORIZATION ASPECTS OF COMPOSITIONAL THINKING OSTINATO COMPOSITIONS OF 20TH-CENTURY ACADEMIC MUSIC

The report considers categorization as one of the ways of creative thinking of the composer, which allows working with various elements of musical vocabulary and other (including non-musical) systems. The development of categorization aspects is based on the principles set out in the works of the American psychologist Jerome Bruner, domestic scientists Mark Aranovsky, Larisa Berezovchuk.

As the basis of the creative application, ostinate compositions are considered, in which the ostinate layer itself is the leading element of the texture for the entire or very long period of time (without vertical layers), where both the plan of expression of the text and the plan of its perception are determined. The decisive role in the organization of the composition is given to the multiple subsequent repetition of short compositional-logical units, on which the form is built. Repeatedly overcoming the threshold of information redundancy, such repetition forms a tendency to expect new musical events that are not fully justified, creating an internal dynamic of perception of a musical work through changes in tension and declines of various psychological impulses. As a result, accurate multiple repetition gets a justified artistic meaning in the form.

On the example of analysis of works by Boris Tchaikovsky and Sergei Tosin through the lens of their focus on the listener shown features the work of the composers of the musical material, categorization stereotypes, as well as a code of principles of information processing that allows you to go beyond the 'immediate information' and new ways to interpret data of various systems in the artistic experience.

НАГИНА Дана
Александровна кандидат
искусствоведения, доцент,
кафедра аналитического
музыкознания, Российская
академия музыки имени
Гнесиных, Москва, Россия



dnagina@mail.ru

Dana NAGINA,
PhD, Associate Professor,
Analytical Musicology
Department, Gnesins Russian
Academy of Music,
Moscow, Russia

ГАЙДН, МОЦАРТ... ПЛЕЙЕЛЬ. О СОПЕРНИЧЕСТВЕ И ВЗАИМОВЛИЯНИЯХ

Талантливому и необычайно востребованному в свое время композитору Игнацу Плейелю по крайней мере дважды в жизни удалось внушить своим выдающимся современникам — Йозефу Гайдну и Вольфгангу Амадею Моцарту — чувство соперничества. Это привело к рождению нескольких интереснейших сочинений второй половины XVIII века — «Гайдновских» квартетов Моцарта и концертной симфонии В-dur Гайдна.

Исследователь Марк Бондс убедительно показал, что в появлении шести квартетов Моцарта, посвященных Гайдну, «виновен» не только «отец жанра». Познакомившись в процессе сочинения с квартетным ор. 1 Плейеля, написанным по образцу гайдновских произведений, Моцарт, по всей видимости, принял решение превзойти Плейеля.

Симфония concertante В-dur была написана Гайдном в ходе творческого состязания с Плейелем в Лондоне, устроенного импресарио-конкурентами Саломоном и Крамером. Это сочинение стало ответом Гайдна на аналогичные произведения бывшего ученика Плейеля — концертные симфонии F-dur и A-dur. Однако если новаторские квартеты Моцарта одержали безусловную победу над не вполне самостоятельными сочинениями его соперника, то результатом соревнования Гайдна и Плейеля можно считать «ничью». Лондонские концертанте обоих композиторов отличает зрелость стиля, красота мелодизма, гармоничное сочетание виртуозности солирующих партий и оркестровой монументальности, композиционная изобретательность.

Плейель сыграл важную роль в появлении сочинений Моцарта и Гайдна, те же, в свою очередь, оказали колоссальное влияние на его композиторский стиль. Особенно показательной в этом смысле стала трактовка Плейелем сонатной формы. Опираясь в ранних квартетах на гайдновскую модель с вариантным преобразованием главной темы, Плейель довольно быстро приходит к моцартовской с ее многотемностью, комбинаторикой, тематическими и структурными параллелями с итальянской оперной арией. В концентрированном виде близость моцартовской форме проявилась именно в концертных симфониях Плейеля.

HAYDN, MOZART... PLEYEL. ON THE RIVALRY AND INTERINFLUENCES

The talented and popular composers of his time Ignaz Pleyel twice in his life could instill a sense of rivalry to his eminent contemporaries Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart. As a result, several most interesting instrumental works of the

18th century was appeared — these are the *'Haydn' Quartets* by Mozart and the *Concert symphony B-dur* by Haydn.

Mark Bonds has convincingly shown that in appearing of the six Mozart's quartets dedicated to Haydn not only the 'Father' of the genre was 'guilty.' Mozart, to all appearances, decided to surpass Pleyel's *Quartets op. 1* that were composed according to the model Haydn's works.

The Haydn's *Concert symphony B-dur* was composed during the creative competition with Pleyel in London that was organized by rival impresarios Salomon and Kramer. The work was the answer by Haydn to the analogous works by his ex-pupil Pleyel — *Concert symphonies F-dur and A-dur*. However, if the innovative quartets by Mozart won an unconditional victory over the not entirely independent works of his rival, then the result of the competition between Haydn and Pleyel can be considered a 'draw.' The London concert symphonies by both composers is characterized the maturity of style, beauty of melodism, harmonic combination of the virtuosity of the solo parts and orchestral monumentalism, invention of the composing.

Pleyel played an important role in the appearing of the works by Mozart and Haydn, but they in return influenced on his style. This was especially reflected in the Pleyel's interpretation of the sonata form. In the first quartets he relied on the Haydn's model with the variant transformation of the main theme, but then he pretty fast approached to the Mozart's model with its thematic plurality, combinatorics, thematic and structural parallels with the Italian opera aria. In a concentrated form, the closeness to Mozart's form manifested itself precisely in Pleyel's concert symphonies.

НАРОДИЦКАЯ Инна
кандидат искусствоведения
профессор, Школа Музыки,
Северо-западный
Университет, Чикаго



Inna NARODITSKAYA
PhD, Full Professor, School of
Music, Northwestern University
Chicago

in-narod@northwestern.edu

ЭНИГМА «ЗОЛОТОГО ПЕТУШКА»

Пушкинская сказка является творческой переделкой рассказа Вашингтона Ирвина, который он сочинил, путешествуя по Гранаде с русским дипломатом и приятелем Пушкина, князем Дмитрием Долгоруким. Легенда об арабском астрологе (из «Сказок Алхамбры», 1832 г.), пройдя разные метаморфозы, перекочевала из Испании в Россию и Шемаху. В докладе рассматриваются связи между двумя этими литературными текстами, а также трансформация главных героев и их взаимоотношения в контексте центральной фабулы — в частности, то, как Готическая принцесса в сказке Ирвинга превращается в Шемаханскую царицу, и как сюжет отвечает историческому присоединению Азербайджана к России. Центральное место в исследовании принадлежит вопросу адаптации Пушкинской сказки к опере Римского-Корсакова, а также вопросу появления Астролога в «Петрушке» Стравинского. Какими музыкальными красками пользуется Римский-Корсаков в отображении сказочных и восточных образов; есть ли в этой опере русское начало?

Почему «Петушка» называют анти-оперой? Можно ли считать первые балеты Стравинского продолжением сказочной темы Римского-Корсакова?

ENIGMA OF *GOLDEN COCKEREL*

Pushkin's fable was a creative remake of a tale by Washington Irving, which he wrote during his travel to Granada (the Alhambra) with Pushkin's pal, Russian diplomat pal, Count Dmitry Dolgorukov. This legend about an Arabic Astrologer (from *Tales of Alhambra*, 1832), undergoing metamorphosis was relocated from Spain to Russia and Shamakha. Current research delves into the connection between the two texts, tracing the transformation of the main characters in the context of the central plotlines. I explore how and why Irving's gothic princess turned into Pushkin's Tsarina of Shamakha and how the plotline relates to Russia's historical annexation of Azerbaijan. The core of my research is the musical language Rimsky-Korsakov employs to create the fairytale and Eastern characters. Is there any positive Russian imagery in the opera? Why is Rimsky-Korsakov's *Golden Cockerel* considered an anti-opera? To what extent can Stravinsky's first ballets, *Firebird* and *Petrushka*, be viewed as the continuation of Rimsky-Korsakov's stream of fairytales?

**НАСИБУЛИНА Наиля
Валерьевна**

студент V курса, кафедра
аналитического музыкознания
Российская академия музыки
имени Гнесиных, Россия, Москва
Научный руководитель —
доктор искусствоведения
Гервер Лариса Львовна



rockmeeeeeee@gmail.
com

Nailya NASIBULINA

5th Year Student, Analytical
Musicology Department,
Gnesins Russian Academy of
Music
Moscow, Russia

Scientific adviser —
Larisa Gerver, Dr. Habil. (Doctor
of Art Studies)

ЛЕЙТМОТИВ СМЕХА В ОПЕРЕ С.С. ПРОКОФЬЕВА «ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ»

В опере Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» наряду с системой музыкальных лейтмотивов большое значение имеют лейтмотивы литературные. Это связано с тем, что Прокофьев работал над либретто одновременно с музыкой: «Как важно самому писать либретто: когда пишешь фразу, уже является и идея музыки». Музыкальные и литературные лейтмотивы в равной степени влияют на драматургию и находятся в гибком взаимодействии между собой. Главный из литературных лейтмотивов можно сформулировать так — смех во всех его проявлениях. Это само слово «смех», все производные от него и звуки, его изображающие.

Смех в опере имеет ритуальное значение. В своем труде «Проблемы комизма и смеха» В.Я. Пропп указывает, что наличие смеха в фольклоре означает вступление в жизнь, а его отсутствие или запрет — смерть. Таким образом, Принц из сказки «Любовь к трем апельсинам» оказывается не просто больным, а «мертвым», и смех становится единственным лекарством, способным «оживить» его.

Во второй половине оперы лейтмотив смеха замещается другим — лейтмотивом трех апельсинов. Это объясняется тем, что данная сказка состоит из двух достаточно самостоятельных частей (так же, как сказка о Несмеяне), где смех Принца как бы запускает основной сюжет о поиске апельсинов.

THE LEITMOTIF OF LAUGHTER
IN SERGEI PROKOFIEV'S *THE LOVE FOR THREE ORANGES*

In Sergey Prokofiev's *The Love for Three Oranges* opera there are significant literary leitmotifs along with musical ones. Prokofiev was working on music and libretto simultaneously: 'It is important to write libretto all by yourself: when you write a phrase, there comes a musical idea.' Musical and literary leitmotifs have a very sophisticated interaction and equally affect the dramaturgy. The main literary leitmotif is the laughter in all of his forms. It is specifically the word 'laughter' and its variations in different parts of speech along with sounds of laugh.

The laughter in Prokofiev's opera has a sacramental meaning. Soviet folklorist Vladimir Propp wrote a study called *On the Comic and Laughter* in which he points out that the laughter in folklore means entry into life, whereas its absence or taboo represents death. From this point of view the Prince in *The Love for Three Oranges* is not only sick, but practically dead, so the only cure to bring him back to life is the laughter.

In the second half of the opera the leitmotif of laughter gets replaced by the leitmotif of three oranges. That is because the fairytale consists of two independent pieces, and the Prince's laughter sort of launches the main plot of finding the oranges.

**НАУМЕНКО Татьяна
Ивановна**

*доктор искусствоведения,
профессор, заведующая кафедрой
теории музыки, проректор по
научной работе,
Российская академия имени
Гнесиных, Москва, Россия*



t.naumenko@gnesin-
academy.ru

Tatiana NAUMENKO

*Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies),
Full Professor,
Vice rector for research, Head of
the Music Theory Department,
Gnesins Russian Academy of
Music,
Moscow, Russia*

ИСТОРИЯ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГМПИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ
В ЛИЦАХ И ФАКТАХ: 1944–1964

Доклад посвящен становлению научной деятельности в первые десятилетия ГМПИ имени Гнесиных. Основными источниками, позволяющими реконструировать основные события избранного периода, являются архивные материалы и документы из фондов Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ). Это различные планы и отчеты, касающиеся научной работы кафедр, разработки учебной литературы и научных изданий, деятельности аспирантуры и подготовки первых диссертаций. Большое значение для понимания процессов, проходящих в только что созданном вузе, годы становления которого совпали с тяжелыми политическими обстоятельствами конца 1940-х годов, являются стенограммы и протоколы заседаний кафедр и межкафедральных совещаний, Художественного совета, открытых дискуссий и т.д. Они позволяют воссоздать картину чрезвычайно активной творческой жизни, которая характеризовала деятельность не только педагогов, но также аспирантов и студентов. В фокусе внимания оказываются обсуждения учебников, диссертаций и дипломных работ музыковедов; некоторые события, порожденные политическими обстоятельствами времени (в их числе — например, пересмотр некоторых диссертаций уже после их защиты и утверждения); конфликт на кафедре теории музыки, выявивший некоторые болезненные вопросы, в

целом характерные для музыковедческих кафедр музыкальных вузов: отсутствие научного планирования, учебная перегрузка, неустойчивость учебных планов и т.д.

Главным содержанием научной деятельности, в соответствии с концепцией нового института, стало то, что он принял на себя задачу обеспечения учебно-методической литературой практически все учебные заведения страны, с первых дней утвердив план разработки пособий для всех звеньев музыкального образования — музыкальных школ, училищ и вузов. Это, с одной стороны, позволило институту стать главным учебно-методическим центром страны в области музыкального образования. С другой стороны, методическая направленность основной деятельности на некоторое время затормозила развитие академических научных направлений, которые в повестке института утвердились только после первых диссертационных защит педагогов-гнесинцев.

THE HISTORY OF THE SCIENTIFIC ACTIVITY OF THE GNESINS INSTITUTE IN PERSONS AND FACTS: 1944–1964

The report is devoted to the first stage of scientific research at the Gnesins Institute. The main sources reflecting the events of the period under review are archival materials and documents from the funds of the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). These are various scientific plans and reports of departments, discussions of educational literature and scientific publications, postgraduate studies and preparation of dissertations. Of great importance for understanding the events taking place in the newly created institute, the years of formation of which coincided with the unfavorable political circumstances of the late 1940s, are the transcripts and minutes of cathedral and interdepartmental meetings, open discussions, etc. They allow you to recreate the panorama of an active creative life that characterized the activities of teachers and students of the institute. The focus is on discussions of textbooks, dissertations and theses; some events caused by ideological requirements (including, for example, the revision of some dissertations after their defense and approval); a conflict at the department of music theory, which revealed some problems that are generally characteristic of musicology departments of music educational institutions: lack of scientific planning, academic overload, frequent change of curricula, etc.

The main content of scientific activity, in accordance with the concept of the new institute, was the provision of educational literature to almost all educational institutions of the USSR. Already in the first months, a plan was approved for the development of textbooks for music schools, colleges and universities. This, on the one hand, allowed the institute to become the main educational and methodological center of the country in the field of music education. On the other hand, the applied orientation of scientific activity slowed down the development of academic scientific directions for some time, which became firmly established only after the first dissertation defenses of Gnesin teachers.

НОВИЧКОВА Ирина

Викторовна

*кандидат искусствоведения
старший научный сотрудник
Российский национальный музей
музыки*

*доцент, кафедра истории и теории
музыки, Институт современного
искусства, Москва, Россия*



iranovichkova@mail.ru

Irina Novichkova

*PhD, Senior Researcher,
Russian National Museum of
Music,
Associate Professor, Music
History and Theory
Department,
Institute of Contemporary Art,
Moscow, Russia*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР А. ЧАЙКОВСКОГО: ЗАМЫСЕЛ КОМПОЗИТОРА И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ

В 2021 году композитор Александр Чайковский (р. 1946) отмечает свой юбилей. Один из лидеров современной отечественной музыки, мастерски владеющий всей ее жанровой палитрой, он известен как автор 14 опер, 3 балетов, 7 симфоний, а также ораторий, инструментальных концертов, камерной музыки, хоровых и вокальных произведений, музыки к кинофильмам, драматическим и телевизионным спектаклям. Являясь одним из самых востребованных композиторов нашего времени, чье творчество рождается на пересечении самых новейших тенденций, техник и композиционных приемов с великими традициями классики, Чайковский привлекает как многогранностью своей личности (композитор, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель), так и неординарностью необычайно широкого музыкального мышления.

Сочинение, созданное композитором по заказу, так же как и принцип работы с различными моделями интертекстуальных структур, остается по-прежнему актуальным для современного композиторского творчества. Чайковский также нередко обращается, в том числе, в своих музыкально-театральных опусах и камерной музыке, к принципу работы с различными моделями интертекстуальных структур (это может быть образ или сюжет, тема или фрагмент текста, ритм или отдельные интонации и т.д.). При этом, обращаясь к «чужому слову», он каждый раз находит свои оригинальные методы работы с интертекстуальными структурами и новые грани интонационной выразительности, а также экспериментирует с формой.

В этом контексте обратимся к анализу трех разножанровых произведений Чайковского, созданных в разные периоды его творчества, включая сочинение, буквально только что «вышедшее из-под пера композитора». Это Вариации на тему Б. Мокроусова для альты и фортепиано как пример инверсии вариационной формы; балет-парафраз «Дама Пик», где Чайковский обращается к жанру музыкальной транскрипции; и опера «Ермак», сочиненная композитором по заказу Красноярского театра оперы и балета им. Д. Хворостовского, где летом 2019 года состоялась ее мировая премьера.

THE MUSICAL THEATER OF ALEXANDER TCHAIKOVSKY: THE COMPOSER'S IDEA AND ITS IMPLEMENTATION

In 2021, the composer Alexander Tchaikovsky (b. 1946), celebrates its anniversary. One of the leaders of modern Russian music, masterfully owning all its genre palette, he is known as the author of 14 operas, 3 ballets, 7 symphonies, as well as oratorios, instrumental

concerts, chamber music, choral and vocal works, music for films, dramatic and television performances. Being one of the most popular composers of our time, whose work is born at the intersection of the latest trends, techniques and compositional techniques with the great traditions of the classics, Tchaikovsky attracts both by the versatility of his personality (composer, pianist, teacher, music and public figure), and by the originality of an unusually broad musical thinking.

The composition created by the composer on request, as well as the principle of working with various models of intertextual structures, remain still relevant for modern composers. Tchaikovsky also often refers, including in his musical and theatrical opuses and chamber music, to the principle of working with various models of intertextual structures (this can be an image or a plot, a theme or a fragment of text, rhythm or individual intonations, etc.). At the same time, turning to 'someone else's word,' each time he finds his own original methods of working with intertextual structures and new facets of intonational expressiveness, as well as experiments with form.

In this context, we turn to the analysis of three different-genre works by Tchaikovsky, created in different periods of his work, including a composition that literally just 'came out from the pen of the composer.' These are the *Variations on a theme by B. Mokrousov* for viola and piano as an example of the inversion of the variational form; the ballet-paraphrase *The Queen of Spades*, where Tchaikovsky refers to the genre of musical transcription; and the opera *Ermak*, composed by the composer at the request of the Krasnoyarsk Hvorostovsky Opera and Ballet Theater, where in the summer of 2019 its world premiere took place.

ОКУНЕВА Екатерина Гурьевна

кандидат искусствоведения,
доцент, заведующая кафедрой
теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени
А.К. Глазунова, Петрозаводск



okunevaeg@yandex.ru

Ekaterina OKUNEVA

PhD, Associate Professor,
Head of the Department of
Music Theory and Composition
Petrozavodsk State Glazunov
Conservatoire,
Petrozavodsk

**«КОНСТРУКТИВНЫЕ РИТМЫ» АЛЬБАНА БЕРГА
В СВЕТЕ СЕРИАЛЬНОЙ ИДЕИ**

В докладе рассматриваются новации Альбана Берга в области ритмического структурирования. Композитор использовал в своей музыке ритмы, которые действовали независимо от высотного параметра и обладали структурной функцией. Такие ритмы он называл «конструктивными», обозначая их в партитуре как RH (от немецкого «Hauptrhythmus»).

На примере отдельных фрагментов из опер «Воцек» и «Лулу», Камерного концерта и «Лирической сюиты» в докладе анализируются принципы работы Берга с конструктивными ритмами, показывается их связь с сериальной идеей (для этого при анализе ритмические рисунки переводятся в числовые модели). Особое внимание уделяется способам трансформации ритмов путем увеличения или уменьшения (нередко посредством добавления точки к длительности), сочетания рациональных и иррациональных ритмов, смещения акцентов, а также применению автономных ритмических канонов, варьированию исходной модели паузами и т.п. Отмечается, что

данные преобразования предвосхищают новации Мессиаана. В некоторых случаях композитор очень близко подходит к идее ряда длительностей (V часть «Лирической сюиты»).

Отдельное место в докладе отводится обсуждению причин недооцененности композиционно-технических новшеств Берга в области ритма молодым поколением композиторов-сериалистов.

ALBAN BERG'S 'CONSTRUCTIVE RHYTHMS' IN THE ASPECT OF THE SERIAL IDEA

The report examines the innovations of Alban Berg in the field of rhythmic structuring. The composer used in his music the rhythms that acted independently of the pitch parameter and had a structural function. He called such rhythms 'constructive' and designated them in the score as RH (from the German 'Hauptrhythmus').

Using fragments from the operas *Wozzeck* and *Lulu*, the *Chamber Concert* and the *Lyric Suite* as examples, the author of the report analyzes the principles of Berg's work with constructive rhythms, connecting them with the serial idea (for this, during the analysis, rhythmic patterns are converted into numerical models). Particular attention is paid to methods of transforming rhythms by augmentation or diminution (often by adding a point to the duration), combining rational and irrational rhythms, shifting accents, as well as to using autonomous rhythmic canons, varying the original model with pauses, etc. It is noted that these transformations anticipate Messiaen's innovations. In some cases, the composer comes very close to the idea of a duration row (5th movement of the *Lyric Suite*).

A special place in the report is devoted to the discussion of the reasons for the underestimation of Berg's rhythmic technique by the generation of serial composers.

ПАНКИНА Елена Валериевна
доктор искусствоведения,
профессор, кафедра истории
музыки, Уральская государственная
консерватория имени
М.П. Мусоргского, Екатеринбург,
Россия



2mikep@mail.ru

Elena PANKINA
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Associate Professor, Music History
Department, Ural State
Mussorgsky Conservatoire,
Yekaterinburg, Russia*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

«AMOR, SE VUO' CH'I'TORNI AL GIOGO ANTICHO» ПЕТРАРКИ В КАНЦОНАХ БАРТОЛОМЕО
ТРОМБОНЧИНО, БЕРНАРДО ПИЗАНО И СЕБАСТЬЯНО ФЕСТЫ

Развитие поэтического петраркизма в первом десятилетии XVI века повлекло за собой расцвет петраркизма музыкального. В период обновления концепции поэтико-музыкальной композиции в связи со становлением мадригала обращение музыкантов к стихам Петрарки стало одним из путей освобождения от диктата нормативных песенных форм и языка, поиска новых способов музыкального высказывания. Среди многочисленных сочинений на тексты Петрарки внимание привлекают различные звуковые версии одних и тех же стихов, демонстрирующие вариативность трактовки классических строф. Таковы произведения Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано и Себастьяно Фесты на текст канцоны Петрарки «Amor, se vuo' ch'i'torni al giogo anticho»; все они были опубликованы с относительно небольшими временными

промежутками. Наиболее ранней является канцона Тромбончино, вошедшая в Одиннадцатую книгу фроттол Оттавиано Петруччи (Фоссомброне, 1514). Следующим по времени стало сочинение Пизано из его авторского собрания, также выпущенного Петруччи (Венеция, 1510). Наконец, композиция Фесты стала частью Первой книги фроттол, изданной Джованни Джакомо Пазоти и Валерио Дорико (Рим, 1526). Во всех трех случаях положена на музыку первая строфа канцоны. В версии Тромбончино ясно просматривается опора на фроттольную стилистику и возможность сольного исполнения *cantore al liuto*. Пизано создает мотетную канцону в возвышенном контрапунктическом стиле с глубокой интонационной проработкой слова. В интерпретации Фесты реализуется его опыт церковного музыканта, тяготеющего к разноплановым фактурным решениям, но в целом опирающегося на декламационное изложение текста. Таким образом, три стилистические интерпретации канцоны Петрарки отражают как творческую индивидуальность каждого автора, так и общую направленность эволюции представлений о высокой светской вокальной композиции в первые десятилетия Чинквеченто.

MUSICAL INTERPRETATIONS OF *AMOR, SE VUO' CH'I'TORNIAL GIOGO ANTICHO* BY
PETRARCH IN CANZONES BY BARTOLOMEO TROMBONCINO, BERNARDO PISANO AND
SEBASTIANO FESTA

The development of poetic Petrarchism in the first decade of the 16th century entailed the flourishing of musical Petrarkism. During the period of the upgrade of the concept of poetic and musical composition in connection with the formation of the madrigal, the appeal of musicians to the poems of Petrarch became one of the ways to free themselves from the dictates of normative song forms and language, to search for new ways of musical expression. These are the works of Bartolomeo Tromboncino, Bernardo Pisano, and Sebastiano Festa on the text of Petrarch's canzone *Amor, Se Vuo' Ch'i'torni al Giogo Anticho*; all of them were published with relatively short time intervals. The earliest is the canzone Tromboncino, included in the *Eleventh Book of Frottole* by Ottaviano Petrucci (Fossombrone, 1514). The next in time was the work of Pisano from his author's collection, also published by Petrucci (Venice, 1510). Finally, the composition of Festa became part of the *First Book of Frottole*, published by Giovanni Giacomo Pasoti and Valerio Dorico (Rome, 1526). In all three cases the first stanza of the canzone is set to music. The Tromboncino version clearly shows the reliance on the frottola style and the possibility of a solo performance *cantore al liuto*. Pisano creates a motet canzone in a sublime contrapuntal style with a deep intonation elaboration of the word. Festa's interpretation realizes his experience as a church musician, gravitating towards diverse texture solutions, but generally based on the declamatory presentation of the text. In this way, the three stylistic interpretations of Petrarch's canzone reflect both the creative individuality of each author and the general direction of the evolution in the first decades of the Cinquecento about high secular vocal composition.

ПАНОВ Алексей**Анатольевич**

профессор, заведующий кафедрой
органа, клавесина и карильона
Санкт-Петербургский
государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия
в соавторстве с



a.panov@spbu.ru

Alexei PANOV

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Head of the Organ,
Harpsichord and Carillon
Department,
Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia
in cooperation with*

РОЗАНОВ Иван Васильевич

профессор Санкт-
Петербургский
государственный университет;
Санкт-Петербургская
государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия



i.rozanov@spbu.ru

Ivan ROSANOFF

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Saint Petersburg
State University
Department, Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State
Conservatory,
Saint Petersburg, Russia*

THE MODERN MUSICK-MASTER (ЛОНДОН, 1730):**К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ МАТЕРИАЛОВ СБОРНИКА ТРАКТАТОВ.**

В 1730 г. в Лондоне был опубликован сборник трактатов по пению и игре на различных музыкальных инструментах, включающий также «краткую историю музыки» и небольшой музыкальный словарь. На титуле и в тексте издания какие-либо сведения об авторе (авторах) отсутствуют. Сегодня — как в справочно-энциклопедической, так и в научной литературе — в качестве автора (крайне редко — составителя) этого издания называют Питера Преллера. Однако, если сравнить объяснения основ музыкальной теории и базовых исполнительских принципов в каждом отдельно взятом трактате, становится ясно, что авторами указанных работ были разные люди. В середине прошлого века об этом писали Роберт Донингтон, Дэвид Бойден и Дональд Хартмен (все — очень кратко и без конкретной аргументации). Было высказано предположение, что автором скрипичного руководства является не кто иной, как Франческо Джеминиани (1687–1762). Однако, спустя недолгое время, как нередко случается нынче в зарубежном историческом музыкознании, труды исследователей предшествующего времени были забыты, и авторство Преллера вновь подается как аксиоматическое положение. Авторы доклада в качестве первой части расследования предпринимают попытку разобраться в очень непростой проблеме атрибуции названного исторического документа и сделать предварительные выводы относительно новизны, оригинальности (наличия или отсутствия плагиата) материалов сборника. Вторая часть расследования — с участием специалистов в области криминалистики и атрибуции анонимных и псевдонимных текстов — планируется в перспективе.

THE MODERN MUSICK-MASTER (LONDON, 1730):**ON THE PROBLEM OF ATTRIBUTION OF MATERIALS FROM A COLLECTION OF TREATISES**

In 1730, a collection of treatises on singing and playing various musical instruments was published in London, including ‘a brief history of music’ and a small musical dictionary. There is no information about the author(s) on the title or in the text of the publication. Today, both in the reference and encyclopedic literature and in the scholarly

literature, Peter Preller is referred to as the author (very rarely as the compiler) of this publication. However, if we compare the explanations of the basics of musical theory and basic performing principles in each individual treatise, it becomes clear that the authors of these works were different people. In the middle of the last century, Robert Donington, David Boyden, and Donald Hartman wrote about this (every author very briefly and without specific arguments). It has been suggested that the author of the violin manual is none other than Francesco Geminiani (1687–1762). However, after a short time, as often happens today in foreign historical musicology, the works of researchers of the previous time were forgotten and the authorship of Preller is again presented in an axiomatic position. The authors of the report, as the first part of the investigation, attempt to explain the very difficult problem of attribution of the named historical document and make preliminary conclusions about the novelty, originality (presence or absence of plagiarism) of the materials of the collection. The second part of the investigation — with the participation of experts in the field of criminology and attribution of anonymous and pseudonymous texts — is planned further.

**ПАНТЕЛЕЕВА Юлия
Николаевна**

*кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра теории музыки,
Российская академия имени
Гнесиных, Москва, Россия*



teatrosordo@yandex.ru

Yulia PANTELEEVA
PhD,

*Associate Professor, Music Theory
Department, Gnesins Russian
Academy of Music, Moscow,
Russia*

О НЕКОТОРЫХ СТРУКТУРНЫХ ПРИНЦИПАХ В СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

Изучение принципов организации музыкальных композиций представляет собой одну из актуальных искусствоведческих задач. Восприятие художественного произведения в полноте его формосодержательного единства не означает отказа от детального исследования конструктивных закономерностей. В настоящей работе освещаются структурные особенности нескольких разножанровых сочинений, созданных современными композиторами (Арво Пярт, Николай Корндорф, Владимир Мартынов).

Принципы конструирования, выявленные в ходе анализа избранных музыкальных текстов, расширяют представления о приемах композиторской техники и свидетельствуют об общем и частном в художественном высказывании. Выбор простого, сведенного к минимуму материала и разнообразие структурных метаморфоз, которые этот материал претерпевает, — вот на чем фокусируется главное внимание в данной работе.

Некоторые аспекты конструктивной логики ряда современных композиций раскрываются впервые.

ON SOME STRUCTURAL PRINCIPLES OF CONTEMPORARY COMPOSITOIN

The study of the principles of organizing musical compositions is one of the actual tasks of art history. To perceive a work of art in the fullness of its form-content unity does not mean rejection of a detailed study of constructive laws. This work highlights the

structural features of several works of different genres, created by contemporary composers (Arvo Pärt, Nikolai Korndorf, Vladimir Martynov).

Constructive principles, revealed in the course of the analysis of selected musical texts, expand the understanding of the methods of composer's technique and testify to the general and particular in artistic expression. The choice of a simple, minimized material and the variety of structural metamorphoses that this material undergoes are the main focus of this work.

Some aspects of the constructive logic of a number of modern compositions are revealed for the first time.

ПЕТРОВА Галина

Владимировна

*кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник,
сектор музыки, ученый
секретарь, Российский
институт истории искусств,
Санкт-Петербург, Россия*



gwmalkina@yandex.ru

Galina PETROVA

PhD,

*Senior Researcher,
Music Sector Scientific Secretary,
Russian Institute of Arts History,
Saint Petersburg, Russia*

И.Б. ГРОСС: ФЕНОМЕН ВИРТУОЗА-СОЧИНТЕЛЯ

Сочинения Иоганна Бенъямина Гросса (1809, Эльбинг — 1848, Санкт-Петербург) известны многим музыкантам благодаря публикации в серии Kammermusik Verlag (Kassel). В России, где Гросс на протяжении более чем десяти лет активно работал в числе лучших виолончелистов Дирекции императорских театров, был участником и основателем квартета А. Вьетана, о нем знают единицы. Между тем, творчество этого музыканта может быть интересно не только исполнителям. Будучи виолончелистом-виртуозом, в композиции он достиг успехов, неизмеримо более интересных, чем у его собратьев по музыкальному цеху.

В статье Бернарда Аппеля впервые представлены материалы к биографии Гросса допетербургского периода (Bernard Appell, 2007).

С нашей точки зрения, специфический артистический комплекс, поставивший Гросса как композитора на иную ступень, тесно связан с лейпцигской школой (Ф. Мендельсон, Р. и К. Шуманы, Ф. Вик и др.). Особую роль сыграл и менявшийся социомузыкальный контекст.

Наследие Гросса, к которому мы обращаемся на примере отдельных сочинений, показывает своеобразный спектр жанров и композиций; с одной стороны, это материал, характерный для композитора-виртуоза — вариации и другая продукция. А с другой — неслыханный для виртуоза-исполнителя сдвиг к сочинительству иного толка. Гросс — автор концертов, квартетов и других камерно-ансамблевых пьес, и Lieder, востребованных в современной исполнительской практике. Зачастую, анализируя его произведения (начиная с ранних опусов), мы сталкиваемся с весьма оригинальными музыкальными идеями.

JOHANN BENJAMIN GROSS: THE PHENOMENON OF THE VIRTUOSO COMPOSER

The works of Johann Benjamin Gross (1809, Elbing — 1848, St. Petersburg) are known to many musicians thanks to their publication in the Kammermusik Verlag (Kassel) series. In Russia, where Gross was one of the finest cellists in the Imperial Theatre

Directorate for over ten years and a member and founder of the Henri Vieuxtemps Quartet, few people know about him. Meanwhile, the musician's works may be of interest not only to performers. As a virtuoso cellist, his success as a composer is immeasurably more interesting than that of his fellow musicians. Bernard Appell's article presents, for the first time, material for Gross's pre-Peterburg biography (Bernard Appell, 2007).

In our view, the specific artistic complex that placed Gross as a composer on a different stage is closely related to the Leipzig school (Felix Mendelssohn, Robert and Klara Schumann, Friedrich Wieck, etc.). The changing socio-musical context played a particular role.

Gross's legacy, to which we turn by example of individual works, shows a peculiar range of genres and compositions; on the one hand, it is material characteristic of the virtuoso composer - variations and other products. And on the other, there is a shift toward composing of a different kind, unheard of for a virtuoso performer. Gross is the author of concertos, quartets and other chamber ensemble pieces and Lieder that are in demand in contemporary performing practice. And, often, when analyzing his works (starting with his early opuses), we encounter highly original musical ideas.

**ПЕТУХОВА Светлана
Анатольевна**

*кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник,
сектор истории музыки,
Государственный институт
искусствознания, Москва, Россия*



sapetuch@yandex.ru

Svetlana PETUKHOVA

*PhD,
Senior Researcher,
Music History Department,
State Institute of Art Science,
Moscow, Russia*

**АЛЕКСАНДР АЛЯБЬЕВ БОРИСА ДОБРОХОТОВА:
РЕДАКТИРОВАНИЕ, СОАВТОРСТВО, СОЧИНЕНИЕ**

В длинном списке сочинений Александра Алябьева (1787–1851) есть область, формирование которой осуществлено уже в XX столетии. Это неизданные при жизни композитора камерно-инструментальные ансамбли, об исполнениях которых отсутствуют свидетельства его современников. В 1940-е годы алябьевскими нотными манускриптами занялся виолончелист, музыковед, музыкальный реставратор Борис Доброхотов (1907–1987), чьими усилиями бóльшая их часть (10) была опубликована после сокрушительной редактур. Ее плоды заставили Левона Акопяна усомниться в существовании камерно-инструментального творчества Алябьева как такового, что нашло отражение в недавней монографии исследователя («Music of the Soviet Era: 1917–1991», 2017), где эта довольно-таки объемная область целиком помещена в раздел «мистификаций».

Во времена, когда Доброхотов недрогнувшей рукой «редактировал» незавершенные сочинения не только Алябьева, но Бородина, Танеева и Рахманинова, в России в общем патриотическом русле была чрезвычайно востребована деятельность по воссозданию (редактированию, дописыванию, сочинению) русской классики. Одним из идеологически обусловленных направлений являлась здесь реставрация камерных произведений, позволяющая логично выстроить их жанровую систему, начиная уже с первых десятилетий XIX века. В целом же самые известные случаи «дописывания» только в рассматриваемой сфере — это Струнный квартет и Альтовая соната Глинки, Октет Балакирева, почти все камерные ансамбли Бородина,

некоторые струнные квартеты Танеева и Второй квартет Рахманинова. Закономерно, что столь плодотворная деятельность увенчалась оглушительной кульминацией — «находкой» Симфонии № 21 Николая Овсяннико-Куликовского, изданной в 1951 году.

Доброхотов не был здесь первопроходцем. Тем не менее в его исполнении «случай Алябьева» предстает уникальным. Подробности биографии «северного певца» усложняют поиск доказательств существования его камерно-инструментальных сочинений при его жизни. Однако выбор алгоритмов этого поиска в который раз подтверждает, что даже в нашу техницированную эпоху исторические и источниковедческие подходы музыковедения традиционно остаются актуальными.

ALEXANDER ALYABYEV BY BORIS DOBROKHOTOV:
EDITING, CO-AUTHORSHIP, COMPOSITION

In the long list of works by Alexander Alyabyev (1787–1851) there is an area, the formation of which was carried out already in the 20th century. These are chamber instrumental ensembles, unpublished during the composer's lifetime, about the performances of which there is no evidence of his contemporaries. In the 1940s, the cellist, musicologist, music restorer Boris Dobrokhotov (1907–1987) took up the Alyabyev musical manuscripts, and the efforts of a scientist most of them (10) were published after crushing editing. Its fruits forced Levon Akopian to doubt the existence of Alyabyev's chamber instrumental creativity as such, which was reflected in the researcher's recent monograph (*Music of the Soviet era: 1917–1991*, 2017), where this rather voluminous whole area is placed in the section 'Hoaxes.'

At a time when Dobrokhotov, with an unwavering hand, 'edited' the unfinished works of not only Alyabyev, but Borodin, Taneyev and Rachmaninov, in Russia, in the general patriotic line, the activity of recreating (editing, adding, composing) the Russian classics was extremely in demand. One of the ideologically determined directions here was the restoration of chamber works, which allows one to logically build their genre system, starting from the first decades of the 19th century. On the whole, the most famous cases of 'adding' only in the sphere under consideration are Glinka's *String Quartet* and *Alto Sonata*, Balakirev's *Octet*, almost all of Borodin's chamber ensembles, some Taneyev string quartets and Rachmaninov's *Second Quartet*. It is natural that such a fruitful activity was crowned in a deafening culmination — the 'find' of Nikolai Ovsyaniko-Kulikovsky's *Symphony No. 21*, published in 1951.

Dobrokhotov was not a pioneer here. Nevertheless, in his performance, 'Alyabyev's case' appears unique. The details of the biography of 'The Northern Singer' complicate the search for evidence of the existence of his chamber instrumental compositions during his lifetime. However, the choice of algorithms for this search once again confirms that even in our technically advanced era, the historical and source study approaches of musicology traditionally remain relevant.

**ПИЛИПЕНКО Нина
Владимировна**
доктор искусствоведения,
доцент, кафедра аналитического
музыкознания,
Российская академия имени
Гнесиных, Москва



n_pilipenko@mail.ru

Nina PILIPENKO
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Associated Professor,
Analytical Musicology
Department,
Gnesins Russian Academy of
Music, Moscow*

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В АРИЯХ ИОАННА СИМОНА МАЙРА: НА РУБЕЖЕ КЛАССИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХ

В эволюции музыкальной композиции в итальянской оперной арии на протяжении XVII–XIX веков можно выделить ряд периодов, когда одни принципы организации музыкальной формы постепенно вытеснялись другими. Один из них пришелся на рубеж XVIII–XIX столетий, ознаменованный рождением системы форм романтической оперы. На примере нескольких сочинений Симона Майра, созданных в этот период, их сопоставления с предшествующей и последующей музыкально-театральной практикой рассмотрен спектр композиционных решений в арии, характерный для этого времени. С одной стороны, это формы, восходящие к принципам организации большой арии во второй половине XVIII века, прежде всего к форме рондо, получившей широкое распространение в венской традиции, в частности, у Моцарта. С другой стороны, в операх Майра представлены арии, позволяющие говорить о формировании так называемой *la solita forma*, которую впоследствии использовали многие композиторы эпохи романтизма – от Россини до Верди. Оперное творчество Майра пришлось на переходную эпоху, что заметно и в выборе жанров (оперы *seria*, *buffa*, *semiseria*), и в музыкальном языке. Анализ формообразования в ариях позволяет сделать вывод, что его сочинения демонстрируют сложный процесс рождения романтической оперной формы и служат своеобразным связующим звеном между двумя эпохами.

THE FORMS IN GIOVANNI SIMONE MAYR'S OPERA ARIAS: AT THE TURN OF CLASSICAL AND ROMANTIC ERAS

In the evolution of musical composition in the Italian opera aria during the 17th – 19th centuries, a number of periods can be distinguished when some principles of the musical form organizing were gradually replaced by others. One of them occurred at the turn of the 18th and 19th centuries, marked by the birth of new opera forms. Different compositional solutions in the aria, usual for this time, is considered on the example of several operas by Simon Mayr, their comparison with the previous and subsequent musical and theatrical practice. On the one hand, these are forms that go back to the grand aria structural principles in the second half of the 18th century, primarily to the rondo, which became widespread in the Viennese tradition, in particular, by Mozart. On the other hand, the Mayr's operas present arias that allow us to talk about the process of *la solita forma* creation, the aria form, which was later used by many composers of the Romantic era, from Rossini to Verdi. Mayr's operatic works arose in the transitional period, which is noticeable in the choice of genres (operas *seria*, *buffa*, *semiseria*), and in the musical language. The analysis of these arias allows us to conclude that his works demonstrate the complex birth process of a romantic operatic form and serve as a kind of connecting link between the two eras.

**ПЛОТНИКОВА Наталья
Юрьевна**

доктор искусствоведения,
профессор, кафедра теории
музыки,
Московская государственная
консерватория
им. П.И. Чайковского, ведущий
научный сотрудник,
Государственный институт
искусствознания,
Москва, Россия



n_y_plotnikova@mail.ru

Natalia PLOTNIKOVA

*Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies),
Full Professor, Music Theory
Department
Moscow State Tchaikovsky
Conservatory, Leading
Researcher, State Institute of
Art Studies
Moscow, Russia*

О НЕКОТОРЫХ ЭТАПАХ РАБОТЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО
НАД «ВСЕНОЩНЫМ БДЕНИЕМ»
(ПО МАТЕРИАЛАМ ПИСЕМ И РУКОПИСНЫХ НАБРОСКОВ)

Концепция «Всенощного бдения» op.52 (1882) П.И. Чайковского, его второго крупного циклического произведения в области духовной музыки, была основана на новом подходе к многоголосной обработке древних распевов. Критически оценивая состояние русского церковного пения, композитор занимал серединную позицию: он не разделял радикальные намерения тех, кто хотел вернуть пение в церкви к его «первобытной чистоте», но, в то же время, стремился «отрезвить церковную музыку от чрезмерного европеизма». Письма Чайковского в период наиболее интенсивной работы над циклом — от 8/20 мая до 5/17 августа 1881 года — дают возможность проследить его творческий процесс, детали замысла, формирование собственной точки зрения. Композитор сопровождал «Всенощное бдение» подзаголовком «Опыт гармонизации богослужебных песнопений» и небольшим предисловием, где изложил три принципа обработки заимствованных первоисточников: 1) точное цитирование; 2) допущение «незначительных отклонений»; 3) отход от «точного последования напеву» под влиянием «собственного музыкального чувства». Суть второго принципа демонстрируют наброски Чайковского в его личном экземпляре «Обихода нотного церковного пения» (М., Синодальная типография, 1879), хранящемся в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П.И. Чайковского в Клину (ДЗ. № 409). В докладе будут впервые представлены результаты расшифровки набросков, проанализированы изменения, которые композитор вносит в напевы (метризация мелодий знаменного и греческого распевов, сокращение или увеличение длительностей, добавление пауз, изменение высотного положения всего напева или отдельных звуков), раскрыты причины подобных изменений. В ряде набросков Чайковский также намечает гармонические последования и фактурное изложение. Вместе с тем, наброски являются лишь промежуточным этапом на пути к окончательному варианту, зафиксированному в автографе.

ON SOME STAGES OF P.I. TCHAIKOVSKY'S WORK ON THE *ALL-NIGHT VIGIL*
(BASED ON LETTERS AND HANDWRITTEN SKETCHES)

The concept of *All-Night Vigil* op.52 (1882) by Tchaikovsky, his second major cyclic work in the field of sacred music, was based on a new approach to polyphonic processing of ancient chants. Critically assessing the state of Russian church singing, the composer took a

middle position: he did not share the radical intentions of those who wanted to return church singing to its ‘primitive purity,’ but, at the same time, sought ‘to sober up church music from excessive Europeanism.’ Tchaikovsky’s letters during the period of the most intensive work on the cycle — from May 8/20 to August 5/17, 1881 — make it possible to trace his creative process, the details of the concept, the formation of his own point of view. The composer accompanied the *All-Night Vigil* with the subtitle ‘An Essay of harmonization of sacred chants’ and a short preface, in which he outlined three principles of processing borrowed primary sources: 1) accurate quotation; 2) the assumption of ‘minor deviations’; 3) a departure from ‘accurate adherence to the chant’ under the influence of ‘own musical feeling.’ The essence of the second principle is demonstrated by Tchaikovsky’s sketches in his personal copy of *Book of Church Chants (Obihod) with Notes* (Moscow, Synodal Press, 1879), kept in the State Memorial Musical Museum-Reserve of P.I. Tchaikovsky in Klin (D3. No. 409). The report will present for the first time the results of the decoding of the sketches, analyze the changes that the composer makes to the chants (metrization of melodies of the znamenny and greek chants, shortening or increasing the lengths, adding pauses, changing the pitch of the entire melody or individual sounds), and revealing the reasons for such changes. In a number of sketches, Tchaikovsky also outlines harmonic successions and textured presentation. At the same time, the sketches are only an intermediate stage on the way to the final version, recorded in the autograph.

ПОРФИРЬЕВА Анна Леонидовна кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия



porfira@yandex.ru

Anna PORFIRIEVA
PhD,
Head of Music Department,
Russian Institute of Arts History,
Saint Petersburg, Russia

ОПЕРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ — ЕЕ ТАЙНЫЕ СИЛЫ И ЗНАКИ

Идея, вернее, ощущение, которое попытаюсь представить в рациональной форме, возникло в результате карантина, во время которого в сети появилось огромное количество записей и трансляций оперных спектаклей. Существовая в режиме «каждый день по опере» (всего их за относительно небольшое время было изучено около 70), я в какой-то момент окончательно убедилась в том, что поток театральных впечатлений и переживаний на самом деле только поддерживается сценой, а главной его причиной и движущей силой является музыка: говорящая и целесообразная музыкальная форма. В опере мы имеем дело с протяженными звуковыми построениями (акт, картина), чья внутренняя архитектура, во-первых, отражает определенные функции (ИМТ: финальная сцена строится не так, как экспозиционная), а во-вторых, излучает целостный образ, в котором соприкасаются воображаемое место, время дня и года, свет и настроение, тип экспрессии и тон отношений. Смена эпизодов, относительно однородных в музыкальном плане, их сцепление с помощью прокладок-переходов или соположение по контрасту, чередование типов движения и фактур, протяженностей, метров и темпов, — все эти и ряд других, сочетающихся с названными, приемы образуют своего рода «большие» музыкально-риторические фигуры, и их чередование подчинено определенной логике, чья формула, собственно, и выражает «образ» целого, а также его скрытую идею. Опоры, дления, модуляции,

развертывания, переходы, коллажи, кластеры, повторы, развороты, обрывы, арки etc. — все эти типы музыкально-смыслового движения являются не столько музыкальной проекцией драмы, сколько ее главным двигателем и «носителем». Их сочетания и цепочки последований обладают высоким уровнем типологичности не только внутри определенных историко-культурных видов оперы; можно сказать, что они образуют шенкеровские Ur-формы, регулирующие течение крупных музыкально-драматических построений на всем протяжении развития оперного искусства.

OPERA COMPOSITION – ITS SECRET POWERS AND SIGNS

The idea, or rather, the feeling, which I will try to present in a rational form, arose as a result of the quarantine, during which a huge number of recordings and broadcasts of opera performances appeared on the network. Existing in the mode ‘every day one opera’ (in total, about 70 of them were studied in a relatively short time), at some point I finally became convinced that the flow of theatrical impressions and experiences is actually only supported by the stage, and its main cause and driving force is music: a speaking and expedient musical form. In opera, we are dealing with extended sound structures (an act, a picture), whose internal architecture, first, reflects certain functions (IMT: the final scene is not built in the same way as the exposition), and secondly, radiates a holistic image, in which an imaginary place, time of day and year, light and mood, type of expression and tone of relations are present. The change of episodes that are relatively homogeneous in musical terms, their coupling with the help of transition pads or juxtaposition by contrast, the alternation of movement types and textures, lengths, meters and tempos — all these and a number of other techniques combined with these form a kind of ‘large’ musical-rhetorical figures; and their alternation is subject to a certain logic, whose formula, in fact, expresses the ‘image’ of the whole, as well as its hidden idea. Supports, extensions, modulations, deployments, transitions, collages, clusters, repeats, reversals, breaks, arches, etc. — all these types of musical-semantic movement are not so much a musical projection of the drama, as its main engine and ‘carrier.’ Their combinations and chains of sequences have a high level of typology not only within certain historical and cultural types of opera; we can say that they form Schenker’s Ur-forms that regulate the course of major musical and dramatic constructions throughout the development of opera art.

ПРЕСНЯКОВА Инга

Александровна

*кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра теории музыки,
Российская академия музыки
имени Гнесиных, Москва, Россия*



inga.presniakova@gmail.com

Inga PRESNIAKOVA

*PhD, Associated Professor,
Music Theory Department,
Gnesins Russian Academy of
Music, Moscow, Russia*

БЕТХОВЕН: ДЖАЗОВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ

В столетней истории практики «jazzing the classics» обращение к музыке Бетховена является скорее исключением, чем правилом: гораздо чаще в каталоге оджазированных сочинений классиков можно встретить имена Баха, Моцарта, Шопена, Чайковского и Рахманинова. Вместе с тем, первый опыт оджаживания бетховенского опуса появился еще в эпоху свинга, когда афроамериканским аранжировщиком Чаппи Уиллетом (Chappie Willet) для оркестра

Джимми Ландсфорда была осуществлена переработка первой части «Патетической сонаты». Этот образец резко отличался от большинства джазовых версий классики 1920–40-х гг., которые метафорически можно обозначить как «sweetening the classics»: в большинстве случаев в качестве исходного материала использовались лишь фрагменты академических сочинений — темы кантиленной природы, на основе которых вырастали песенно-танцевальные композиции, ориентированные на широкую публику.

Продолжение данной традиции можно обнаружить и сегодня: так, японская пианистка Хироми Уехара (Hiromi Uehara) в качестве основы для одного из треков альбома «Voice» (2011) использует основную тему второй части Патетической сонаты. Однако, «ее Бетховен» не перемещается в нишу массово-развлекательной музыки.

Интерес представляет обращение к бетховенской музыке одного из наиболее значимых в истории джазинга музыкантов — французского пианиста Жака Лусье (Jacques Loussier). Его транскрипцию медленной части Седьмой симфонии Бетховена можно назвать «вариациями на вариации».

В докладе рассматривается специфика транскрипторской техники названных музыкантов с позиций метода трансформации, свойственного транскрипторской сфере творчества в целом, а также выделяются специфические для джазинга приемы в отношении мелодики, гармонии, формы, саунда.

Научная новизна работы определяется обращением к проблеме джазинга бетховенских сочинений в целом и привлекаемым музыкальным материалом, а также введением в отечественную музыкальную науку результатов зарубежных исследований о творчестве Ч.Уиллета.

BEETHOVEN: JAZZ METAMORPHOSIS

In the centennial history of the practice of ‘jazzing the classics,’ recourse to Beethoven’s music is more the exception than the rule: much more often in the catalog of jazzed works of the classics one can find the names of Bach, Mozart, Chopin, Tchaikovsky and Rachmaninoff. At the same time, the first experience of jazzing Beethoven’s opus appeared in the swing era, when Afro-American arranger Chappy Willet transformed the first movement of the *Pathétique Sonata* for Jimmy Landsford’s orchestra. This sample sharply differed from the majority of jazz versions of the classics of the 1920s–1940s, which can be metaphorically labeled as ‘sweetening the classics’: in most cases, only fragments of academic compositions were processed - themes of a canted character, on the basis of which song and dance compositions were developed targeting the general public. The continuation of this tradition can be found today: for example, the Japanese pianist Hiromi Uehara uses the theme of the second movement of the *Pathétique Sonata* as the basis for one of the tracks on the album *Voice* (2011). Of interest is the appeal to Beethoven’s music by one of the most significant musicians in the history of jazzing — the French pianist Jacques Loussier. His transcription of the third movement of Beethoven’s *Seventh Symphony* can be called ‘variations on variations.’

The paper examines the specificity of the transcriptional technique of these musicians from the standpoint of the transformation method inherent in the transcriptional sphere in general, and also highlights techniques specific to jazzing in relation to melody, harmony, form, sound.

The scientific novelty of the work is determined by the appeal to the problem of jazzing of Beethoven's compositions in general and by the musical material involved, as well as by the introduction of the results of foreign studies on the work of Charles Willet into Russian musical science.

ПРИВАЛОВА Анастасия

Сергеевна

*аспирант, Новосибирская
государственная консерватория
им. М.И. Глинки, Новосибирск,
Россия*

*Научный руководитель — доктор
искусствоведения*

Панкина Елена Валериевна



nasik1993@mail.ru

Anastasiya PRIVALOVA

*Postgraduate Student, Glinka
Novosibirsk State Conservatory,
Novosibirsk, Russia*

*Scientific adviser —
Elena Pankina, Dr. Habil. (Doctor
of Art Studies)*

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90032\19. Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90032\19

ОТ ДОМАШНЕЙ ПОСТАНОВКИ К ТЕАТРАЛЬНОМУ ШЕДЕВРУ: ПУТЬ «МАСКИ, ПРЕДСТАВЛЕННОЙ В ЗАМКЕ ЛАДЛОУ» ДЖ. МИЛЬТОНА К «КОМУСУ» ДЖ. ДАЛТОНА

Почти век разделяет два произведения, ставших знаковыми для современников, — «Маску, представленную в замке Ладлоу» Джона Мильтона (1634) и ее переработанную версию, «Комус» Джона Далтона (1738). Обе маски ставились с музыкой талантливых музыкантов своего поколения — Генри Лоуза и Томаса Августина Арна — и также подвергались изменениям со стороны композиторов. Особого внимания заслуживает вопрос соотношения оригинального текста маски Мильтона и его музыкальной постановки, осуществленной Лоузом, с популярной в XVIII веке сценической переработкой Далтона-Арна в условиях иного жанрового контекста и театральной практики.

В оригинальной маске Мильтона многие исследователи его творчества находят политический и социальный подтекст, чего нельзя сказать об осуществленной Лоузом постановке «Комуса». Лоуз, не меняя исходный поэтический текст, создал композиционный план спектакля, включив в него вокальные номера. Далтон привнес изменения как в текст Мильтона, так и в композиционный план маски. Арн, в свою очередь, творчески интерпретируя версию Далтона, не опирается на уже существовавшую и, без сомнения, известную ему композицию Лоуза, но создает собственную музыкально-театральную постановку, заслужившую любовь публики и признание критиков. Возникшие в результате переработок маски Мильтона версии — одна литературная и две сценические — отразили жанровые особенности музыкального театра своего времени и получили исторический резонанс уже в совершенно другую эпоху в виде «Сцен из “Комуса”» Хью Вуда (1965).

FROM HOME STAGING TO THEATRICAL MASTERPIECE: THE PATH OF *THE MASK SHOWN AT LUDLOW CASTLE* BY JOHN MILTON TO *COMUS* BY JOHN DALTON

Almost a century separates two works that have become iconic for contemporaries — *The Masque Presented at Ludlow Castle* by John Milton (1634) and its revised version of *Comus* by John Dalton (1738). Both masques were staged with the music of talented musicians of their generation — Henry Lowes and Thomas Augustin Arne — and were also

modified by composers. Particular attention should be paid to the question of the relationship between the original text of Milton's masque and his musical production, carried out by Lawes, with the stage adaptation of Dalton-Arne, popular in the 18th century, in a different genre context and theatrical practice.

In the original masque of Milton, many researchers of his work find political and social overtones, which cannot be said about the production of *Comus* carried out by Lawes. Lawes, without changing the original poetic text, created a compositional plan for the performance, including vocal numbers. Dalton made changes to both Milton's text and the compositional plan of the masque. Arne, in turn, creatively interpreting Dalton's version, does not rely on the already existing and, no doubt, known to him composition of Lawes, but creates his own musical and theatrical production, which has earned the love of the public and the recognition of critics. The versions that emerged as a result of the reworking of Milton's masque — one literary and two stage — reflected the genre features of the musical theater of their time and received a historical resonance in a completely different era in the form of *Scenes from 'Comus'* by Hugh Wood (1965).

ПЫЛАЕВ Михаил Евгеньевич

доктор искусствоведения, профессор,
кафедра культурологии,
музыковедения и музыкального
образования, Пермский
государственный гуманитарно-
педагогический университет, Пермь,
Россия



pylaevm@mail.ru

Mikhail PYLAEV

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Cultural Studies,
Musicology and Music Education
Department, State Humanitarian-
Pedagogical University, Perm,
Russia

ПРОБЛЕМА РЕПРИЗЫ И ЕЕ РЕШЕНИЯ
В КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ФОРМЕ

В докладе рассматривается реприза как специфически музыкальный феномен, редкий в других видах временных искусств. Раскрывается глубокая диалектичность репризы, являющейся одновременно фактором развития и утверждения, несущей изменения даже при буквальном повторении, выступающей убедительным воплощением тяготения европейской академической музыки как временного искусства к завершенности и кристалличности структуры. Преднамеренное ограничение в докладе рамками трехчастной и сонатной форм связано с наибольшей полнотой реализации в их рамках репризности, органичностью сочетания нескольких принципов формообразования. С опорой на систему взглядов, сложившуюся прежде всего в отечественном музыкознании, показана специфическая роль репризности, и шире — повторности, наглядно реализующая себя в искусствах, отличающихся высокой степенью обобщенности: «чистая» инструментальная музыка, архитектура, хореография.

Реприза в музыке классико-романтической традиции анализируется в аспекте ее восприятия компетентным слушателем, обладающим сформированным «чувством репризы», что дает возможность реализации эффекта остранения, обманутого ожидания, а также различных композиторских трактовок и уникальных художественных находок. В контексте тематической и гармонической основ формы как типа композиции рассмотрены предыкт, «ложная» реприза, а также более или

менее значительная переработка репризы, иногда предвещаемая уже в самом ее начале.

Специально анализируются примеры индивидуальных решений репризы в произведениях В.А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, С. Рахманинова.

На основе сказанного делается вывод о сложности феномена репризы, в известном смысле аккумулирующей в себе некоторые сущностные качества европейской академической музыки второй половины XVIII – XIX столетий.

THE PROBLEM OF RECAPITULATION AND ITS SOLUTIONS IN THE CLASSICAL AND ROMANTIC MUSICAL FORM

The report deals with the recapitulation as a specific musical phenomenon, which is rare in the arts that exist in time. Here is revealed the deep dialectic of the recapitulation, which is a factor both of development and affirmation, which brings changes even with literal repetition and which also acts as a convincing embodiment of the trend of European academic music to the completeness of the form. The deliberate restriction in the report to the framework of ternary and sonata forms is associated with the greatest sufficiency of the implementation of recapitulation within their framework, as well as with the organic nature of the combination of several principles of form building. Based on the system of views that has developed primarily in Russian musicology, in the report is shown the specific role of recapitulation and its characteristics, and also wider — the role of repeatability, visually realized in the arts, characterized by a high degree of generality ('pure' instrumental music, architecture, choreography).

The recapitulation in the music of the classical and romantic tradition is analyzed in the aspect of its perception by a competent listener having a formed 'sense of recapitulation': this makes it possible to implement the 'defamiliarization effect' (after Viktor Shklovsky), the effect of disappointed expectation as well as various composer's interpretations and unique artistic finds. In the context of the thematic and harmony as foundations of form (as a type of composition) are considered the passage of dominant preparation, the 'false' reprise as well as a more or less significant reworking of the recapitulation, which is sometimes foreshadowed at the very beginning of it.

Some examples of individual solutions of the recapitulation in the works by Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, and Sergey Rachmaninoff are specially analyzed.

On the basis of the above, the author concludes about the complexity of the phenomenon of recapitulation, which in a certain sense accumulates some essential qualities of European academic music of the second half of the 18th and 19th centuries.

РЕДГЕЙТ Роджер

композитор, дирижер,
импровизатор,
профессор композиции,
директор Отдела исследований
современной музыки,
Голдсмитский колледж,
Лондонский университет,
Великобритания



rredgate@btinternet.com

Roger REDGATE

composer, conductor, improviser
Professor of Composition
Director of the Contemporary
Music Research Unit
Goldsmiths, University of
London, UK

ЗА ПРЕДЕЛАМИ ТЕКСТА: СХВАТЫВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ОБРАЗА

На протяжении всей истории музыки композиторы реагировали на различные внемузыкальные импульсы, будь то литературные тексты, живопись, религия или политические ситуации. Иногда структура стихотворения, такого как хайку или ямбический пентаметр, даже напрямую влияет на строение музыкального сочинения. Однако природа этих отношений обычно рассматривается как некое близкое изображение или эмоциональная реакция. Арнольд Шенберг даже пришел к выводу, что, например, между музыкой и текстом нет таких связей, за исключением параллелизма на более высоком уровне.

Мои собственные сочинения также опираются на большое количество дополнительных внемузыкальных источников. Среди прочего это работы писателей/поэтов Сэмюэля Беккета и Пола Целана, художников Фрэнсиса Бэкона и Герхарда Рихтера или теории философа Жака Деррида; кроме того, понятие художественного сопротивления с политической точки зрения в отношении творчества поэтессы Алины Витухновской или произведений драматургов Эдварда Бонда и Питера Вайса. Какими могут быть значимые связи между музыкой, поэзией, живописью, философией и политикой, помимо более прямых форм выражения, таких как использование текста, повествование или фигуративная живопись – каковы эти параллели на более высоком уровне? Как проблемы языка могут заострить такие творческие дискурсы и, соединяя пограничные области, открывать новые способы выражения и значения? Кроме того, как такие вопросы соотносятся с композицией с точки зрения того, что лежит за пределами текста и концепции материала? Все эти вопросы будут рассмотрены в докладе в отношении к моему собственному композиторскому творчеству и тому, как такие взаимосвязи повлияли на мою практику.

BEYOND THE TEXT: CAPTURING THE REALITY OF THE IMAGE

Throughout musical history composers have responded to extra musical influences, whether the setting of texts, responses to paintings, religion or political situations. On occasion the structure of a poem such as Haiku or iambic pentameter has even directly influenced the structure of the music. However, the nature of this relationship is more often seen to be some kind of close representation or emotional response. Arnold Schoenberg further concluded there are no such links between music and text, for example, except as parallelisms on a higher level.

My own work as a composer has been similarly informed by a wide range of extra musical sources; the work of author/poets Samuel Beckett and Paul Celan, painters Francis Bacon and Gerhard Richter, or the theories of the philosopher Jacques Derrida

among others; and further, the notion of artistic resistance from a political point of view in relation to the work of the poet Alina Vitukhnovskaya or the writings of playwrights Edward Bond and Peter Weiss. What might be the meaningful links between music, poetry, painting, philosophy and politics, beyond more direct forms of expression, such as text setting, narrative, or figurative painting – those parallelisms on a higher level? How might issues of language problematize such creative discourses, and by connecting border areas of representation access new modes of expression and meaning? Further, how might such issues relate to composition, in terms of what lies beyond the text, and the concept of material? This paper will address such issues in relation to my own work as a composer and how such interconnections have informed my practice.

РОВЕНКО Елена Владимировна

*кандидат искусствоведения, доцент,
кафедра истории зарубежной музыки,
старший научный сотрудник,
Научно-исследовательский центр
методологии исторического
музыкознания, Московская
государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Москва,
Россия*



rovenko-
lena@mail.ru

Elena ROVENKO

*PhD, Associate Professor,
Foreign Music History
Department, Senior Researcher,
Center of Methodological Studies
in Historical Musicology, Moscow
State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia*

АРХИТЕКТУРА — ОЖИВШАЯ МУЗЫКА:

**ГОТИЧЕСКИЙ СОБОР КАК МОДЕЛЬ СОВЕРШЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ГЛАЗАМИ
ВЕНСАНА Д'ЭНДИ**

Учение о музыкальной композиции, предложенное Венсаном д'Энди, имеет в основе широкий круг идей, заимствованных из разных источников (в философской сфере — Священное Писание, Г.В.Ф. Гегель, Л.Н. Толстой, Дж. Рёскин, Ш. Левек; в теоретической — Г. Риман, А. фон Эттинген, Г. Гельмгольц, Р. Вагнер, С. Франк), и эстетических задач (выявление вида искусства с наибольшим конструктивным потенциалом; проекция имманентных ему композиционных алгоритмов на иные виды искусства; конституирование принципов формообразования, общих для пространственных и временных искусств).

В трактате «Курс музыкальной композиции» д'Энди пишет об архитектуре как о древнейшем искусстве, предлагающем формообразующие модели для иных искусств. Композитор считает готический собор (под влиянием неоготического направления и непосредственно — книги Джона Рёскина «Семь светочей архитектуры») эйдосом совершенной музыкальной композиции, базирующейся на «циклическом принципе» («le principe cyclique»), который д'Энди выводит из метода репликации формы-модели в конструкции собора. Музыкальная структура, служащая первичной конструктивной единицей («клетка» — «la cellule»; «мотив», «тема», «период», «фраза»), уподобляется повторяющейся архитектурной детали или скульптурному украшению, которые придают пропорционально-композиционную и экспрессивную целостность собору благодаря диалектическому единству ядра и обновляемых, варьируемых элементов.

Именуя совершенный образец музыкальной формы — «циклическую сонату» — «звучащим собором» («une cathédrale sonore»), д'Энди 1) имплицитно артикулирует приоритет архитектурного аспекта формообразования над

процессуальным; 2) фундирует не только конструктивную, а эстетическую основу родства архитектуры и музыки (актуализация принципа многообразия в единстве, категорий «порядка» («L'Ordre») и «пропорции» («la Proportion»)); 3) на основе сопоставления парижского собора Нотр-Дам и Пятой симфонии Бетховена устанавливает отличия пространственного ритма формы от временного (в первом случае композиция организуется от общего к частному, во втором — наоборот), обусловленные спецификой материала.

ARCHITECTURE AS THE MUSIC REVIVED: THE GOTHIC CATHEDRAL AS A MODEL OF THE PERFECT MUSICAL COMPOSITION FROM THE POINT OF VIEW OF VINCENT D'INDY

Vincent d'Indy's theory of musical composition is based on different sources (in the philosophical sphere: Holy Scripture, works by Hegel, Leo Tolstoy, Ruskin, Charles Leveque; in the theoretical one: Riemann, Oettingen, Helmholtz, Wagner, Franck) and on the fundamental aesthetic objectives (identifying the art with the utmost structural potential; projecting its form-constructing algorithms on the other arts; discovering structural principles common to spatial and temporal arts).

In his *Cours de composition musicale*, d'Indy considers architecture the most ancient art, offering generative form-building models. D'Indy thinks (under the influence of the Gothic Revival and, directly, of Ruskin's book *The Seven Lamps of Architecture*) the Gothic cathedral to be the eidos for the perfect musical composition, based on the 'cyclic principle,' which d'Indy derives from the method of the form-model replication in the cathedral construction. A musical structure serving as a primary constructive unit ('cell,' 'motif,' 'theme,' 'period,' 'phrase'), is likened to a reiterating architectural detail or a sculptural decoration, which endow the cathedral with the proportional-compositional and expressive integrity due to the dialectical correlation of the core and the variable elements.

By naming the 'cyclic sonata a 'sounding cathedral', d'Indy substantiates: the primacy of the architectonic aspect of form-construction over the processual one; the aesthetic basis of the affinity of architecture and music (the principle of diversity in unity, the categories of 'order' and 'proportion'). Comparing Notre Dame and Beethoven's *Fifth Symphony*, he distinguishes the spatial rhythm of the form (the composition is organised from the general to the specific) and the temporal one (vice versa), conditioned by the specifics of the material.

САДОКОВА Вера

Владимировна

кандидат искусствоведения,
ответственный редактор
журнала «Ученые записки РАМ
имени Гнесиных», Российская
академия музыки имени
Гнесиных, Москва, Россия



vsadok@yandex.ru

Vera SADOKOVA

PhD,

Executive editor of the *Scholarly
Papers of the Gnesins Russian
Academy of Music, Gnesins
Russian Academy of Music,
Moscow, Russia*

«ПИКОВАЯ ДАМА» ЧАЙКОВСКОГО И «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» ДОСТОЕВСКОГО. ПАРАЛЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В докладе рассматриваются соответствия между оперой П. И. Чайковского «Пиковая дама» и романом Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

Подобный ракурс исследования определен присутствием в тексте Чайковского принципа диалога, свойственного поэтике Достоевского и составляющего его существенную особенность.

С одной стороны, параллели между текстами устанавливаются благодаря подобным в рассматриваемых сочинениях Достоевского и Чайковского концептам, мотивам и образам, связанным с проявлением борьбы с демоническим началом (противостояния светлых и темных сил, предопределенности, рока, сделки с нечистой силой, сумасшествия, самоубийства), структурным схемам (фаустианский сюжет) и ситуациям, маркированным пограничным топосам (набережная, угол, балкон, окно, дверь, арка).

С другой стороны, диалог становится главным формообразующим принципом повествования, определяющим тесную взаимосвязь всех элементов художественного текста. Диалогический принцип драматургии оперы «Пиковая дама» рассмотрен от микродиалога (согласно М. М. Бахтину, внутреннего диалога, который происходит в болезненном раздвоенном сознании героя, режиссирует появление действующих лиц и их реплики, тем самым вовлекая окружающих в процесс внутренней борьбы главного героя, а также осуществляет теснейшую взаимосвязь сознания героя и художественного пространства) до «большого» композиционного диалога. Он составляет основу 2, 4, 5, 6 сцен, действие которых сфокусировано на моментах кризисов, переломов судеб и роковых решений.

Диалогический принцип драматургии рассмотрен на примере анализа сценического, художественного (либретто) и музыкального текстов.

THE QUEEN OF SPADES BY TCHAIKOVSKY AND *CRIME AND PUNISHMENT* BY DOSTOEVSKY: PARALLELS AND INTERACTIONS

The report examines the correspondence between Pyotr Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades* and Fyodor Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*. Such a perspective of the study is determined by the presence in the text of Tchaikovsky's principle of dialogue, which is characteristic of Dostoevsky's poetics and is its essential feature.

On the one hand, the parallels between the texts are established due to similar concepts, motives and images in the works of Dostoevsky and Tchaikovsky, related to the manifestation of the struggle with the demonic principle (the confrontation of light and dark forces, predestination, fate, deals with evil spirits, madness, suicide), structural schemes (Faustian plot) and situations marked with border topos (embankment, corner, balcony, window, door, arch).

On the other hand, dialogue becomes the main formative principle of the narrative, which determines the close relationship of all the elements of the literary text. The dialogic principle of the drama of the opera *The Queen of Spades* is considered from a microdialog (according to Mikhail Bakhtin, an internal dialogue that takes place in the painful split consciousness of the hero, directs the appearance of the actors and their replicas, thereby involving others in the process of the inner struggle of the main character, and also carries out the closest relationship between the consciousness of the hero and the artistic space) to a 'large' compositional dialogue. It forms the basis of 2, 4, 5, 6 scenes, the action of which is focused on moments of crises, fractures of destinies and fatal decisions.

The dialogic principle of drama is considered on the example of the analysis of stage, artistic (libretto) and musical texts.

САРАНЧА Вера Евгеньевна,
магистрант I курса, Российская
академия музыки имени
Гнесиных, Москва, Россия
Научный руководитель —
доктор искусствоведения
Пилипенко Нина Владимировна



sarancha_vera@mail.ru

Vera Sarancha
1st Year Master Student, Gnesins
Russian Academy of Music,
Moscow, Russia
Scientific adviser – Nina
Pilipenko, Dr. Habil. (Doctor of
Art Studies)

ТОПОС МЕСТИ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ВЕРСТОВСКОГО НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «ГРОМОБОЙ»

Последняя опера А.Н. Верстовского «Громобой» (1854) была написана спустя 12 лет после «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки (1842) и за год до «Русалки» А. С. Даргомыжского (1855). В период становления и развития жанра национальной оперы в России композиторы опирались на опыт западноевропейских предшественников и современников. Доклад посвящен выявлению и анализу топоса мести в опере «Громобой» в сравнении с сочинениями итальянских композиторов (в частности, Г. Доницетти, Дж. Верди и др.), чьи произведения ставились на сценах московских театров в 1840-50-е годы. Сходство выявлено в трактовке сюжетных линий в либретто, восходящих к итальянской опере XVIII века (архетип «изгнанного сына убитого правителя» и «отвергнутых возлюбленных»), вокальных партий и образов персонажей, в использовании определенного «набора» поэтических средств (метафоры, эпитеты и пр.) и средств музыкальной выразительности (колоратуры, широкие скачки в вокальной партии, быстрый или ускоряющийся темп и др.). Итальянские черты далеко не всегда органично вписаны в национальный контекст сочинения Верстовского, однако их выявление позволяет лучше понять и особенности его оперного стиля, и процессы, происходившие в русской опере на начальном этапе ее формирования.

THE 'REVENGE' TOPOS IN THE OPERA *GROMOBOY* BY ALEXEY VERSTOVSKY

The last opera *Gromoboy* by Alexey Verstovsky (1854) was written 12 years after *Ruslan and Lyudmila* by M.I. Glinka (1842) and a year before A.S. Dargomyzhsky's *Rusalka* (1855). During the formation and development of the national opera in Russia, composers relied on the experience of Western European predecessors and contemporaries. The paper is devoted to the identification and analysis of the 'revenge' topos in the opera *Gromoboy* in comparison with the works of Italian composers (in particular, Donizetti and Verdi), whose works were staged in Moscow theaters in the 1840s – 1850s. The similarities are revealed in the interpretation of plot development in the libretto (the archetype of the 'exiled son of a murdered ruler' and 'rejected lover'), vocal parts and images of characters, in the use of a certain poetic means (metaphors, epithets, etc.) and means of musical expression (coloratura, wide leaps in the vocal part, fast or accelerating tempo, etc.). Such features are not always organically inscribed in the national context, but their manifestation allows us to understand better the peculiarities of Verstovsky's opera style and the processes that took place in Russian opera at the initial stage of its formation.

**СИДОРОВА Елена
Викторовна**
кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра аналитического
музыкознания,
Российская академия музыки
имени Гнесиных,
Москва, Россия



e.sidorova@gnesin-
academy.ru

Elena SIDOROVA
PhD,
Associate Professor,
Analytical Musicology
Department,
Gnesins Russian Academy of
Music,
Moscow, Russia

О ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ СТРЕТТНОЙ ИМИТАЦИИ

Известно, что стреттная имитация является особым техническим приемом полифонического письма. Термин «стретта» (*итал.* — «сжатие») довольно часто употребляется в научной, учебной и популярной литературе. У стретты огромный потенциал вертикально-горизонтальных сопряжений голосов. В отличие от строгой канонической имитации, стретта обладает большей свободой в изложении: во вступающих голосах достаточно обозначить начальный мотив основной темы, продолжение имитирования предоставляется воле композитора. Вероятно, благодаря такой свободе, стреттное изложение стало весьма распространенным приемом полифонической фактуры на протяжении нескольких столетий, выполняя в каждый период истории музыкального искусства разные функции.

Если технологические особенности стретты достаточно подробно описаны и проработаны не только в трактатах старых мастеров, но и в учебных пособиях новейшего времени, то ее выразительные возможности остаются еще далеко не изученными. Способная сохранять свои выразительные свойства в любых условиях ладовой основы (натуральных ладов, тонально-гармонической системы, атональности), стретта остается действенным приемом в решении художественных и технических задач композитора.

Так, в произведениях эпохи Возрождения с помощью стреттной имитации композиторам удавалось выразить одновременно и максимальную тематическую насыщенность, и плотность музыкальной ткани, и удивительную подвижность голосов. Возможно, поэтому стреттная имитация в это время является обычным, самым распространенным способом изложения тематического материала (Палестрина). В барочную эпоху стретте отводится особая роль интенсификации тематического *развития* (Бах). В последующие исторические периоды музыкального искусства стретта становится одним из действенных приемов *драматизации* музыкального выражения, помещаясь в предиктовые и каденционные построения (Моцарт, Бетховен). Часто стретта, подтверждая свои свойства эффектного, самого сильного по эмоциональному и энергетическому накалу приема, звучит в кульминационный момент композиции (Шостакович, Щедрин).

ON EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF STRETTO IMITATION

It is known that straight imitation is a special technique of polyphonic writing. The Italian term 'stretto' ('compression') is often used in scientific, educational and popular literature. Stretto has a huge potential for vertical-horizontal pairing of voices. In contrast to strict canonical imitation, the stretto has greater freedom in its presentation: in the opening voices it is enough to indicate the initial motive of the main theme, the continuation of the

imitation is left to the composer's will. Probably due to this freedom, the stretto presentation has become a very widespread technique of polyphonic texture for several centuries, performing different functions in each period of the history of musical art.

If the technological features of the stretto are described and worked out in sufficient detail not only in the treatises of the old masters, but also in the textbooks of modern times, then its expressive possibilities remain far from being studied. The stretto is able to preserve its expressive properties in any conditions of the modal base (natural modes, tonal-harmonic system, atonality), that is why it remains an effective method in solving the composer's artistic and technical problems.

Thus, in the works of the Renaissance, with the help of stretto imitation, composers managed to express simultaneously the maximum thematic saturation, the density of the musical texture, and the amazing fluidity of voices. Perhaps that is why stretto imitation at this time is the usual, most widespread way of *presenting* thematic material (Palestrina). In the Baroque era, the stretto was assigned a special role to intensify thematic *development* (Bach). In subsequent historical periods of musical art, the stretto becomes one of the most effective methods of dramatizing musical expression, being placed in predictive and cadence constructions (Mozart, Beethoven). Often the stretto, confirming its properties of a spectacular reception, the strongest in terms of emotional and energetic intensity, sounds at the culmination of the composition (Shostakovich, Shchedrin).

СИНИЦА Ирина

Александровна

кандидат искусствоведения,
младший научный сотрудник,
Кабинет рукописей, Российский
институт истории искусств,
Санкт-Петербург, Россия



isinita@yandex.ru

Irina SINITSA

PhD, Junior Researcher,
Russian Institute of Art History,
Saint Petersburg, Russia,

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ М. О. ШТЕЙНБЕРГА В СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОСВЯЗЯХ: К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

В докладе представлена история создания одного из самых ярких сочинений М. О. Штейнберга символистского периода, симфонии № 2 b-moll, op. 8. (1909 г.). Симфония для композитора стала определяющим этапом в его творчестве. Он начал писать ее после окончания консерватории под руководством Н. А. Римского-Корсакова. 2-ю и 3-ю части Штейнберг завершал уже после смерти учителя. Посвящение симфонии «Памяти Н. А. Римского-Корсакова» свидетельствует о том, что весь материал, написанный при жизни учителя, для Штейнберга приобрел особую значимость. Однако современники композитора отмечали, что музыка симфонии вобрала в себя и новые веяния времени, повлиявшие на творчество Штейнберга: это поздние опусы Н. А. Римского-Корсакова, увлечение музыкой А. Н. Скрябина, влияние А. К. Глазунова.

Сохранившиеся автографы набросков, эскизов, черновиков симфонии являются богатным материалом для изучения творческого процесса композитора. Исследованы нотные источники, хранящиеся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ): черновые наброски и эскизы, черновой автограф партитуры первой части, рукописная копия партитуры симфонии с печатью

А. И. Зилоти, предположительно, переписанная Г. К. Шольцем. Найдены отдельные нотные наброски с гармонизацией тематизма из записной книжки Штейнберга за 1908 г., а также автограф в изложении для фортепиано 2-й и 3-й частей симфонии, хранящийся в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки (ОР РНБ).

Изучение и анализ черновых автографов Штейнберга к Симфонии № 2 позволяют осмыслить не только процесс работы композитора над нотным текстом произведения, но и его размышления о музыке, что проявляется в виде помет к той или иной музыкальной теме: «пение черных лебедей, умиление» и т.п. Сделаны некоторые наблюдения, касающиеся анализа стиливых контактов Штейнберга с творчеством композиторов современников.

STYLISTIC INFLUENCES ON M.O. STEINBERG'S *SYMPHONY No. 2*: TOWARDS THE PROBLEM OF THE CREATIVE PROCESS

The report presents the history of the creation of one of the brightest works of Maximilian Steinberg of the Symbolist period, *Symphony No. 2* in b-moll, op. 8. (1909). The symphony for the composer became a defining stage in his work. He began to compose it after graduating from the conservatory under the supervision of Nikolay Rimsky-Korsakov. Steinberg completed the 2nd and 3rd movements after the death of the teacher. The dedication of the symphony 'To the memory of N. A. Rimsky-Korsakov' demonstrates that all the material composed during the teacher's life acquired special significance for Steinberg. However, the composer's contemporaries noted that the music of the symphony also incorporated new trends of the time that influenced Steinberg's work: these are the late opuses of Nikolay Rimsky-Korsakov, the passion for the music of Aleksandr Scriabin, the influence of Aleksandr Glazunov.

The extant autographs of sketches, notes, drafts of the symphony are favorable material for studying the composer's creative process. The music sources stored in the Manuscripts Cabinet of the Russian Institute of Art History (MC RIAH) have been investigated: drafts and sketches, a draft autograph of the score of the first movement, a handwritten copy of the score of the symphony with a seal of Aleksandr Siloti, presumably rewritten by G. K. Sholtz. Some music sketches with harmonization of themes from Steinberg's notebook for 1908 were found, as well as an autograph for piano of the 2nd and 3rd movements of the symphony, kept in the Manuscripts Department of the National Library of Russia (MD NLR).

The study and analysis of Steinberg's draft autographs for *Symphony No. 2* allow us to comprehend not only the process of the composer's work on the score of the musical composition, but also his reflections on music, which manifests itself in the form of notes to a particular theme: 'singing of black swans, affection,' etc. Some observations are made concerning the analysis of Steinberg's stylistic connections with the work of composer's contemporaries.

**СКРЫННИКОВА Ольга
Анатольевна**

кандидат искусствоведения,
доцент, заведующая кафедрой
истории музыки, Воронежский
государственный институт
искусств, Воронеж, Россия



olgskr@yandex.ru

Olga SKRYNNIKOVA

PhD, Associate Professor, Head of
Music History Department, Voronezh
State Institute of Arts, Voronezh,
Russia

СТИЛЕВЫЕ ЛИКИ ОПЕРЫ «СОЛОВЕЙ» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Опера «Соловей» была задумана Стравинским еще в тот период, когда в творчестве композитора значительно ощущалось влияние петербургской композиторской школы, особенно — позднего Римского-Корсакова. Вместе с тем, период работы Стравинского над первой своей оперой включал в себя и опыт погружения композитора в европейский художественный процесс через дягилевские балетные премьеры. Сопряжение Стравинского со школой Римского-Корсакова, сопровождало его с момента первых парижских успехов «Жар-птицы» и «Петрушки» и стало устойчивой приметой практически всех рецензий и откликов на европейские премьеры его сочинений в русской прессе. Примечательно, что в Париже «Соловей» Стравинского звучал одновременно с «Золотым петушком» Римского-Корсакова.

Несмотря на то, что критики-современники Стравинского отмечали — сколь далеко ушел ученик от своего учителя, «генетическая связь» его музыкального мира с миром корсаковских сочинений носит не просто ассоциативный, а в ряде случаев — цитатный характер. Многие сюжетно-смысловые идеи «Соловья» исходят от корсаковских корней: элементы театрализации действия, использование рамки в «Соловье» сродни вступлению и заключению в «Золотом петушке», а церемониальное шествие китайского императора — многочисленным шествиям опер Римского-Корсакова («Снегурочка», «Млада», «Садко», «Салтан», «Золотой петушок»).

«Соловей», рожденный на пересечении «восточной»/«сказочной» темы русской оперы и идеи эстетизации красоты, трансформированной в духе искусства эпохи модерн, несет в себе отражения русского и европейского музыкального искусства начала XX века. Вместе с тем, композитор приступил к завершению «Соловья» уже после премьеры «Весны священной», а потому стилевые лики первой оперы Стравинского столь же парадоксальны, как и феномен его автора.

STYLISTIC IMAGES OF THE OPERA *NIGHTINGALE* BY STRAVINSKY

The idea of opera *Nightingale* was conceived at the period when all the creative works of the composer were highly influenced by the composer's school in Saint Petersburg, especially by late Rimsky-Korsakov. First period of work on opera included the composer's experience of immersion into European art process through Diaghilev's ballet premieres. Strong ties with Rimsky-Korsakov school accompanied the composer from the first time when *The Firebird* and *Petrushka* had been successfully introduced to the audience in Paris. Notably, *Nightingale* by Stravinsky was staged in Paris alongside *The Golden Cockerel* by Rimsky-Korsakov.

Despite that critics of that time marked how far had Stravinsky gone from his mentor he continued to maintain the unity of his own musical world with Rimsky-Korsakov's works and carried out not only associative but citatory character. *Nightingale* storylines

derives from Rimsky-Korsakov ideas: elements of stage acting, used in *Nightingale* are similar to introduction and final in *The Golden Cockerel*; ceremonial marching of Chinese emperor to numerous marching of Rimsky-Korsakov operas (*The Snow Maiden*, *Mlada*, *Sadko*, *Sultan*, *The Golden Cockerel*).

Nightingale born at the crossroads of eastern/fairy theme of Russian opera and aesthetics, transformed in the spirit of modern era, conveys the meaning of Russian and European musical art in the beginning of the 20th century. However, *Nightingale* was finished after *The Rite of Spring* premiere, therefore stylistic images of the first Stravinsky opera as paradoxical as a phenomenon of its author.

СКУРАТОВСКАЯ Мария Владимировна
аспирант, кафедра
аналитического музыкознания,
Российская академия имени
Гнесиных, Москва, Россия
Научный руководитель —
Сусидко Ирина Петровна,
доктор искусствоведения



ameli3001@mail.ru

Maria SKURATOVSKAYA
Postgraduate student,
Analytical Musicology Department
Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow
Scientific adviser —
Irina Susidko, Dr. Habil. (Doctor of
Art Studies)

ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ «ПСКОВИТЯНКИ» И ЕЕ МЕСТО В ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Доклад посвящен второй редакции оперы Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка» (1876–1877). Эта версия создавалась композитором в период самостоятельной учебы и начала работы в консерватории, и стала наиболее знаковым сочинением этого времени. Однако в истории она осталась практически незамеченной – постановка в Мариинском театре, вопреки желанию автора, не состоялась, не были изданы ни клавиш, ни партитура, и в итоге редакция сохранилась лишь в виде разрозненных рукописей. Нами проведено текстологическое исследование сохранившихся фрагментов, впервые обобщен весь их пласт и составлен перечень имеющихся материалов (по источникам из отдела рукописей РНБ), а также сделана попытка сопоставить их с планом оперы, содержащимся в одном из черновиков, и представить в наиболее полном виде замысел Римского-Корсакова. Также проведен сравнительный анализ трех редакций, а именно их сценарных планов – подробно исследованы отличия драматургии и композиции всех версий оперы; на основании этого сделаны выводы о целостности и художественной ценности второй редакции.

Помимо этого, в докладе рассматривается рецепция второй редакции — отношение к ней в целом и к отдельным эпизодам в частности самого композитора, его соратников по «Могучей кучке», Н.Н. Римской-Корсаковой и В.В. Ястребцева, а впоследствии — исследователей, занимавшихся изучением этой редакции. В заключение выдвигается гипотеза: негативное отношение ко второй редакции «Псковитянки» утвердилось в музыковедении и в издательской практике в основном из-за мнения композитора о собственном произведении без детального критического анализа музыкального текста. Такая позиция, как нам кажется, может быть пересмотрена после того, как партитура будет собрана из имеющихся фрагментов, что позволит более точно и объективно оценить ее положение в творчестве Римского-Корсакова.

THE SECOND EDITION OF THE *PSKOVITYANKA* (*THE MAID OF PSKOV*) AND ITS PLACE IN THE WORKS OF N. A. RIMSKY-KORSAKOV

The report is dedicated to the second version of the opera by Nikolai Rimsky-Korsakov's *Pskovityanka* (1876–1877). This version was created by composer during the period of self-studying and the work beginning at the conservatory, and became the most significant work of that time. However, in history it remained practically unnoticed. The production at the Mariinsky Theater, contrary to the author's wishes, did not take place, neither the clavier nor the score was published, and as a result the version survived only in the form of scattered manuscripts. We carried out a textological study of the surviving fragments, for the first time generalized their entire layer and compiled a list of available materials (based on sources from the Manuscripts Department of the National Library of Russia). Also we made an attempt to compare them with the opera plan contained in one of the drafts, and to present in the most complete form Rimsky-Korsakov's plan. Also, a comparative analysis of the three versions, namely of their script plans, is carried out. The differences in the drama and composition of all versions of the opera are investigated in detail. Conclusions were drawn about the integrity and artistic value of the second version on this basis.

In addition, the report examines the reception of the second version — the attitude to it in general and to individual episodes, in particular, of the composer himself, his colleagues in *The Mighty Five*, Nadezhda Rimskaya-Korsakova and Vasily Yastrebtsev, and later — researchers who studied this version. In conclusion, a hypothesis is put forward: a negative attitude towards the second version of *Pskovityanka* was established in musicology and in publishing practice, mainly because of composer's opinion about his own work without a detailed critical analysis of the musical text. This position can be revised after the score is assembled from the available fragments, which will make it possible to more accurately and objectively assess its position in the Rimsky-Korsakov's work.

СКУРКО Евгения Романовна

*доктор искусствоведения,
профессор, кафедры теории
музыки, Уфимский
государственный институт
искусств им. З. Исмагилова,
Уфа, Россия*



nocturne@mail.ru

Evgenia SKURKO

*Dr. Habil. (Doctor of Cultural
Studies),
Full Professor, Music Theory
Department, Ufa State Institute of
Arts named after Z. Ismagulov,
Ufa, Russia*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ В КОНТЕКСТЕ СТАДИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В XX–XXI ВЕКАХ

В докладе речь идет о композиции как индикаторе важнейших стилевых процессов в национальных культурах бывшего СССР: республиках Центральной Азии, Поволжья, Сибири, Урала и других, где до начала XX века отсутствовала музыкальная академическая традиция. Начиная с 1920-х годов, как известно, эти культуры в «ускоренном» виде проходят через определенные стадии, которые в

других странах (например, Центральной Европы, в России) охватывали не только несколько десятилетий, но и столетий.

Стадиальный подход, широко применяемый в литературоведении, исторических науках, культурологии, а в последние десятилетия и в музыковедении, позволяет, в частности, на основе определенных параметров показать направленность развития композиторского мышления. В данном докладе в качестве единого стержня, организующего историческую вертикаль, избирается *музыкальная композиция*, которая на каждой стадии рассматривается через призму взаимодействия академической и фольклорной традиций.

Выделяются «предпрофессиональная» стадия (1920–1930-е годы), «первая профессиональная» (1940–1960-е), стадия «новой музыки» (1970 — начало 2000-х гг.), в XXI — «современная» (начало столетия — наши дни).

В принципах композиции подчеркиваются пути сопряжения *фольклорной и классико-романтической* традиции (первые стадии), фольклорной традиции и стилевых тенденций второй половины XX–XXI веков (стадии «новой музыки», «современная»).

В качестве примеров проявления новой концепции фольклора (третья и четвертая стадии) приводятся фрагменты инструментальной музыки рубежа столетий.

MUSICAL COMPOSITION IN THE CONTEXT OF THE STADIUM DEVELOPMENT OF NATIONAL CULTURES IN THE 20TH–21ST CENTURIES

The report deals with composition as an indicator of the most important stylistic processes in the national cultures of the former USSR: the republics of Central Asia, the Volga region, Siberia, the Urals and others, where till the beginning of the 20th century the musical academic tradition was absent. Since the 1920s, as is well known, these cultures pass through certain stages in an ‘accelerated’ form, which in other countries (for example, in Central Europe, Russia) covered not only several decades, but also centuries.

The stadium approach, widely used in literary studies, historical sciences, culturology, and in recent decades in musicology, allows, in particular, on the basis of certain parameters, to show the direction of the composer’s thinking development. In this report, a musical composition is chosen as a common core that organizes the historical vertical. At each stage a composition is considered through the prism of the interaction of academic and folk traditions.

There are ‘pre-professional’ stage (1920–1930-ies), ‘first professional’ (1940 –1960-ies), stage of the ‘new music’ (1970 — early 2000ies), the ‘modern’ (early century — nowadays).

The principles of composition emphasize the ways of combining folk and classical-romantic traditions (the first stages), folk tradition and stylistic trends of the second half of the 20th–21st centuries (the stages of ‘new music’ and ‘modern’).

As examples of the new concept of folklore (the third and fourth stages), the ‘new’ instrumental music fragments, which was written at the turn of the century are given.

СНИТКОВА Ирина Ивановна

кандидат искусствоведения,
профессор, кафедра
аналитического музыкознания,
Российская академия имени
Гнесиных, Москва, Россия



irina.snitkova@mail.ru

Irina SNITKOVA

PhD, Professor,
Analytical Musicology Department
Gnesins Russian Academy of
Music,
Moscow, Russia

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИГРЫ НОВОВЕНСКИХ КЛАССИКОВ:

ARS COMBINATORIA АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА

В теме доклада обыгрывается название одной из самых интригующих публикаций Л. Л. Гервер — «Музыкальные игры Гайдна и Моцарта, или Простой способ сочинять музыку, не зная правил» (М., 2003), а также тематика серии её статей 1990-х гг., посвященных принципам *ars combinatoria* в творчестве венских классиков.

Особую ипостась личности Арнольда Шёнберга приоткрывает присутствие в его творческом наследии многочисленных артефактов, свидетельствующих об устойчивом пристрастии композитора к различным видам *игры* (от карт и шахмат до тенниса), а также о его изрядной изобретательности в конструировании разнообразных прикладных механизмов и гаджетов, предназначенных для облегчения композиторской работы (пишущая машинка для нот, специальные линейки и коробки-картотеки для расчета додекафонных серий и др.).

В докладе прослеживается влияние конструктивно-игровых технологий на творческий процесс Шёнберга, засвидетельствованный в воспоминаниях его дочери Нурии Шёнберг-Ноно. Анализ черновиков серийного квадрата *Сюиты для септета op. 29* позволяет частично реконструировать комбинаторно-игровую стратегию композитора в организации звуковысотной структуры этого сочинения.

THE MUSICAL GAMES OF THE CLASSICS OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL:

ARS COMBINATORIA BY ARNOLD SCHOENBERG

The theme of the paper presents a play upon one of the most intriguing publications of Larisa Gerver — ‘Muzykal’nye igry Gaydna i Motsarta, ili prostoy sposob sochinyat’ muzyku, ne znaya pravil’ [The Musical Games of Haydn and Mozart, or a Simple Means of Composing Music without Knowing the Rules (Moscow, 2003)], and also the subject matter of a series of her articles from the 1990s devoted to the principles of *ars combinatoria* in the works of the Viennese classics.

A special hypostasis of the personality of Arnold Schoenberg is disclosed by the presence in his musical heritage of numerous artefacts testifying of the composer’s steadfast proclivity towards various types of *playing games* (from cards and chess to tennis), as well as his great ingenuity in the construction of various applicative mechanisms and gadgets designed for facilitation of compositional work (a typewriter for music, special rulers and card index boxes for constructing twelve-tone series, etc.).

The presentation traces the influence of constructive game technologies on Schoenberg’s creative process testified in the memoirs of his daughter Nuria Schoenberg-Nono. Analysis of the sketches of the magic square of the *Suite for Septet opus 29* allows a partial reconstruction of the composer’s combinatorial game strategy in organizing the pitch structure of this composition.

**СТРИЖАКОВА Елена
Александровна**
*соискатель кафедры
аналитического музыкознания
Российская академия музыки
имени Гнесиных
Россия, Москва*
Научный руководитель —
*Гервер Лариса Львовна, доктор
искусствоведения*



stelasof@gmail.com

Elena STRIZHAKOVA
*Postgraduate,
Analytical Musicology
Department,
Gnesins Russian Academy of
Music
Moscow, Russia*
Scientific adviser —
*Larisa Gerver, Dr. Habil. (Doctor
of Art Studies)*

ГРИГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ В ОРГАНЫХ СОНАТА ЖАКА-НИКОЛЯ ЛЕММЕНСА

Григорианский хорал, получивший «вторую» жизнь в середине XIX века благодаря работе французских бенедиктинцев, постепенно выходит из стен монастырей, из практики исключительно богослужебной и вокальной, и занимает достойное место в инструментальной музыке, а к концу века буквально «выходит» на сцены концертных залов.

Этот непростой путь невозможно представить без деятельности бельгийского композитора, органиста и педагога Жака-Николя Лемменса (1823–1881). Начав путь в стенах Брюссельской королевской консерватории в сотрудничестве с Ф. Ж. Фетисом, в конце жизни он основывает Школу церковной музыки в Мехелене (позже получившей название Лемменс-института), главной задачей которой было «возрождение музыкальных стандартов Католической церкви». Однако широкому кругу музыкантов он известен в первую очередь как педагог более знаменитых французских органистов и композиторов А. Гильмана и Ш.-М. Видора.

Этот доклад посвящен композиторской деятельности Лемменса, которая представлена органными, вокально-хоровыми, фортепианными и симфоническими произведениями. Понимая острую нехватку репертуара для бельгийских органистов, он сосредоточил свое внимание на литургических органных жанрах, в которых могли бы прозвучать григорианские песнопения. В силу конфессиональных причин, музыка немецких композиторов тогда не могла исполняться в католических церквях. В произведениях французских композиторов на темы хоралов из-за традиционно низкого регистра, в котором располагался кантус фирмус, совершенно терялся, по мнению Лемменса, напев, которому надлежало быть в центре слушательского внимания. На преодоление этих «несовершенств» он и направил свои усилия. Оттачивая мастерство в написании пьес для «Органной школы на основе григорианских песнопений», Лемменс к 1876 издаёт три органных сонаты, в двух из которых использованы мелодии хоралов пасхального периода литургического года: *O Filii et Filiae*, секвенции *Victimae paschali laudes* и заключительной реплики *Alleluja* в мессе. Эти сонаты стали вершиной его творчества.

В последующие десятилетия григорианский хорал прочно войдет в органные произведения самых разнообразных жанров и форм, начиная с лаконичных прелюдий, заканчивая органными симфониями.

GREGORIAN CHANT IN ORGAN SONATAS BY JACQUES-NICOLAS LEMMENS

Gregorian chant, which received a ‘second’ life in the middle of the 19th century due to the work of the French Benedictines, gradually leaves the walls of monasteries, from the

practice of exclusively liturgical and vocal, and occupies a worthy place in instrumental music, and by the end of the century it 'enters' concert hall scenes.

This difficult path cannot be imagined without the work of the Belgian composer, organist and teacher Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881). Having started his career within the walls of the Royal Conservatory of Brussels in collaboration with François-Joseph Fétis, at the end of his life he founded the School of Religious Music in Mechelen (later called the Lemmens Institute), the main goal of which was 'to raise the musical standards of the Catholic Church.' However, to a wide circle of musicians, he is known primarily as a teacher of the more famous French organists and composers Alexandre Guilmant and Charles-Marie Widor.

This report is dedicated to Lemmens' composer creativity, which is represented by organ, vocal, choir, piano and symphonic music. Understanding the acute shortage of repertoire for Belgian organists, he focused on liturgical organ genres in which Gregorian chants could be sung. For confessional reasons, the music of German composers then couldn't be performed in Catholic churches. In the works of French composers cantus firmus were traditionally placed in the bass part, which in Lemmens's opinion, the melody, which should have been in the center of the listener's attention, was completely lost. He directed his efforts to overcome these 'imperfections.' Honing his skills in writing pieces for the *École d'Orgue, Basée sur le Plain-chant Romain*, Lemmens published three organ sonatas by 1876, two of which used the choral melodies of the Easter period of the liturgical year: *O Filii et Filiae*, the *Victimae paschali laudes* sequences and the final Alleluja in the Mass. These sonatas became the pinnacle of his work.

In the following decades, Gregorian chant will firmly enter the organ works of a wide variety of genres and forms, from laconic preludes to organ symphonies.

СУСИДКО Ирина Петровна
доктор искусствоведения,
профессор, заведующая кафедрой
аналитического музыкознания,
Российская академия имени
Гнесиных, Москва, Россия



i.susidko@gnesin-
academy.ru

Irina SUSIDKO
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Head of the
Analytical Musicology Department
Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow, Russia*

О СУДЬБЕ ПЯТИ ФОРМ РОНДО НА ИСТОРИЧЕСКОЙ РОДИНЕ

Доклад посвящен теории рондо, разработанной А. Б. Марксом в 1837–47 гг. (так называемым «пяти формам рондо») и изложенный им впервые в III части «Учения о музыкальной композиции». Фундаментальный труд Маркса оказал огромное влияние на учение о форме в XIX веке, в том числе и в России. В современной отечественной науке и педагогике теория пяти форм рондо была возрождена, дополнена и развита Ю. Н. Холоповым. Она сохраняет свое значение и сегодня, обогащая исторический ракурс в изучении классической формы.

В немецких учебниках по музыкальной форме, написанных в XX веке, напротив, о теории пяти форм рондо, практически не упоминается. Под формой рондо понимаются всего две ее разновидности: рондо с двумя и более эпизодами (абаса) и рондо-соната. Последним немцем, кто опирался на систему Маркса, был

А. Шенберг. На основании анализа того, как трактуется в немецкой теоретической литературе соотношение рондо-жанра и рондо-формы, в докладе сделан вывод об изменении трактовок в XVIII–XXI вв. Г. К. Кох (1793) впервые заговорил о том, что форма рондо может встречаться в самых разных жанрах, Маркс превратил рондо в композиционный принцип, лишь отдаленно связанный с древним жанровым прототипом, Г. Риман (1888) практически полностью отделил форму от жанра, сосредотачиваясь на ее тематическом и функционально-логическом строении.

Новый поворот обозначил популярный в Германии учебник К. Кюна (первое издание — 1987), в котором сделан акцент на жанрах и исторически развивающихся «идеях» формы. Форма рондо попала у него в главу, названную «Обретение репризы» вместе с частями сюиты, арией *da capo* и концертной формой. Этот подход был развит Ф. Диргартенем, учеником Кюна, и М. Нойвиртом (2018): рондо-форма, основанная на идее точной повторности, рассмотрена в индивидуально-стилевых интерпретациях и в контексте жанров XVIII века.

ON THE FATE OF THE FIVE RONDO FORMS IN THEIR HOMELAND

The paper is devoted to the theory of Rondo-form, developed by Adolf Bernhard Marx in 1837–47s (so-called five rondo forms) and for the first time presented in the third part of his *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. The fundamental work of Marx had a huge impact on the theory of musical form of 19th century, including in Russia, where the theory of five rondo forms was restored, supplemented, developed and introduced into modern pedagogical practice by Yuri Kholopov. It retains its significance today, enriching the historical perspective in the study of the classical form.

In contrast, the theory of the five rondo forms is hardly mentioned in the German guides to musical forms of the 20th century. The only two variants of rondo forms are defined here: rondo with two or more episodes (*abaca*) and *sonata-rondo*. The last German to refer to Marx's system was Arnold Schönberg. Based on various interpretations in German analytical treatises, the report concludes that in the 18th – 21st centuries there were changes in the understanding of this subject. Heinrich Christoph Koch (1793) was among the first to state that rondo forms can be found in variety of genres. Marx viewed rondo as an abstract structural principle only remotely related to the ancient genre prototype. Hugo Riemann (1888) almost completely separated the form from the genre, focusing on its thematic and functional-logical construction.

A new turn was marked by Clemens Kühn's educational manual (first edition — 1987), popular in Germany, in which the emphasis is placed on the development of genres and on the 'ideas' of form in their historical movement. The rondo form appeared in his book in a chapter entitled *Das Ereignis der Reprise*, along with parts of the suite, *aria da capo* and a concert form. This approach was continued by Felix Diergarten (student of Kühn) and Markus Neuwirth (2018): the rondo-form, based on the idea of exact repetition, is considered in individual-style variations and in the context of 18th century genres.

СТОГНИЙ Ирина Самойловна
доктор искусствоведения,
профессор кафедры аналитического
музыкознания
Российская академия имени
Гнесиных, Москва, Россия



istogniy@mail.ru

Irina STOGNY
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor,
Analytical Musicology Department
Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow, Russia*

БАЛЕТ Р. ШТРАУСА «ЛЕГЕНДА ОБ ИОСИФЕ».
МУЗЫКАЛЬНОЕ ТОЛКОВАНИЕ БИБЛЕЙСКОГО СЮЖЕТА

В докладе рассматриваются художественные особенности балета Р. Штрауса на либретто Гофмансталя и Кесслера «Легенда об Иосифе», написанного для дягилевской труппы и поставленного в Париже в 1914 г. Главными мотивами к изучению этого произведения являются его сюжетная основа (библейская история, описанная Томасом Манном в романе «Иосиф и его братья», превращенная далее в либретто знаменитых писателей), и музыкальный язык, использующий многочисленные цитаты и аллюзии, которые выполняют определенные художественные задачи в драматургии балета. Являясь «визитной карточкой» своего времени, художественный мир балета адресует к различным истокам, объясняющим и сам выбор сюжета его создателями и музыкальную интерпретацию персонажей. Важно отметить влияние литературы (Манн, Гофмансталь), философии (Дильтей, Бергсон, Шпенглер), психоанализа (Фрейд), живописи (Климт), сформировавших интертекстуальное пространство балета, которое не исчерпывается лишь музыкальными цитатами и аллюзиями. Источники балета определяют его смысловой объем, соответствуя художественным запросам эпохи модерна. Чисто музыкальные достоинства балета не уступают операм и симфоническим поэмам Р. Штрауса.

В балете можно видеть переплетение характерных тенденций, присущих времени его создания. Это, прежде всего, мифологическая основа сюжета. Будучи и картиной мира, и понятийной системой, миф во многом определил наполненность балета философско-психологическими идеями, а также характерными образами, нашедшими отражение в его музыкальном языке. Многие идеи и символы библейского повествования оказались созвучными эпохе модерна, например сновидения — один из важнейших концептов Библии, в XX в. — объект, изучаемый наукой (Фрейд, «Толкование сновидений»); любовные притязания жены Потифара к Иосифу в балете превращаются в патологические излияния, характеризующие нервно-импульсивный тип женщины, нашедший отражение в трудах Фрейда, живописи Климта, литературных сочинениях Гофмансталя и операх Штрауса, таких как «Саломея» и «Электра».

Подобные взаимодействия дают основание по-новому взглянуть на интертекстуальный язык Штрауса, включив в него не только музыку, но и широкий культурный контекст, непосредственно повлиявший на создание данного произведения.

R. STRAUSS'S BALLET *THE LEGEND OF JOSEPH*. MUSICAL INTERPRETATION OF THE BIBLICAL STORY

The report is dedicated to the ballet by Richard Strauss to the libretto by Hugo Hoffmannsthal and Harry Graf Kessler *The Legend of Joseph*. It was written for Sergei Diaghilev's troupe and staged in Paris in 1914. The interest in studying this work is dictated by its plot (the biblical story described by Thomas Mann in the novel *Joseph and His Brothers*, later turned into a libretto by famous writers), as well as musical language, which uses numerous quotes and allusions. They fulfill certain artistic tasks in ballet drama. Being the 'calling card' of its time, the artistic world of ballet addresses to various origins. This explains the choice of the plot by its creators and the musical interpretation of the characters. It is important to note the influence of literature (Thomas Mann, Hugo Hoffmannsthal), philosophy (Wilhelm Dilthey, Henri Bergson, Oswald Spengler), psychoanalysis (Sigmund Freud), painting (Gustav Klimt), which formed the intertextual space of ballet, which is not limited to musical quotations and allusions. The sources of the ballet determine its semantic volume, corresponding to the demands of the modern era. The musical merits of ballet are not inferior to operas and symphonic poems by Richard Strauss.

Different tendencies inherent in the time of its creation are intertwined in the ballet. This is, first of all, the mythological basis of the plot. Being both a picture of the world and a conceptual system, the myth determined the fullness of the ballet with philosophical and psychological ideas, as well as characteristic images. All this is reflected in his musical language. Some of the ideas of the biblical narrative are consonant with the modern era:

- the theme of dreams — one of the most important concepts of the Bible, in the twentieth century — an object studied by science (Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*);

- the love claims of Potiphar's wife to Joseph in ballet turn into pathological outpourings characterizing the neuro-impulsive type of woman, which is reflected in the works of Freud, Klimt's painting, Hoffmannsthal's literary works and Richard Strauss's operas, such as *Salome* and *Electra*.

Such interactions give a basis for a new look at the intertextual language of Richard Strauss, including in it not only music, but also a wide cultural context that directly influenced the creation of this work.

ТАБЫЙСОВА Федосья Васильевна

аспирант, кафедра аналитического
музыкознания, Российская академия
музыки имени Гнесиных, Москва;
старший преподаватель, кафедра
истории и теории музыки, Высшая
школа музыки имени В.А. Босикова,
Якутск, Россия
Научный руководитель — доктор
искусствоведения
Гервер Лариса Львовна



fedossia@inbox.ru

Fedosia TABYISOVA

Postgraduate Student, Analytical
Musicology Department
Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow
Senior Lecturer, Music History and
Theory Department, V.A.Bosikov
Higher School of Music, Yakutsk,
Russia

Scientific adviser —

Larisa Gerver, Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies)

О РЕГИСТРОВОЙ ПАЛИТРЕ ЮЖНОНЕМЕЦКИХ ОРГАНОВ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА

Внешний облик южнонемецкого позднеготического органа представлял собой подлинный шедевр архитектурного и живописного искусства — мы узнаём об этом,

главным образом, из сохранившихся до наших дней образцов иконографии. В то же время знанию о существовании множества неведомых, удивительных голосов, «населявших» корпуса позднеготических органов, а также различных дополнительных приспособлений, управлявшихся посредством регистровой рукоятки органа, мы обязаны различным историческим свидетельствам и документам. Богатым и всеобъемлющим источником такого рода является трактат пфальцграфского органиста Арнольда Шлика «Зерцало органостроителей» (1511, Майнц). Современные немецкоязычные исследования, содержащие ссылки на архивные документы, в частности органные диспозиции и договоры между органостроителями, органными экспертами и заказчиками также послужили материалом, на основе которого осуществлён анализ. В ходе раскрытия темы разбирается сложное полифоническое устройство больших органов. На этом этапе развития инструмент находился на полпути к реализации идеи верк-принципа (Werkprinzip), в котором каждый из отделов будет отличаться самостоятельностью и развитостью. Отделы ещё отличаются друг от друга в характере строения, но в некоторых поздних образцах уже воплощают собой эхо-принцип. Весь красочный регистровый спектр в процессе аналитического разбора подразделяется на три группы, каждая из которых имеет свои функции: принципальные регистры (Rechtwerk), «характерные» или «отличающиеся» голоса (Charakterstimmen, unterschiedliche Stimmen) и вспомогательные регистры, прозванные своими современниками Schnurrpfeiferei. То, какое претворение получили эти группы в исполнительской практике эпохи Ренессанса, представляет собой большой интерес.

ON THE REGISTER PALETTE OF SOUTH GERMAN RENAISSANCE ORGANS

The appearance of the late Gothic South German organ was a true masterpiece of architectural and pictorial art. We learn about this mainly from the samples of iconography that have survived to this day. At the same time, we owe the knowledge of the existence of a multitude of unknown, amazing voices that ‘inhabited’ the cases of late Gothic organs, as well as various additional devices controlled by means of the register handle of the organ, we owe to various historical evidence and documents. A rich and comprehensive source of this kind is the treatise of the Palatine organist Arnolt Schlick *Mirror of Organ Builders and Organists* (1511, Mainz). Modern German-language studies containing links to archival documents, in particular organ dispositions and contracts between organ builders, organ experts and customers, also served as the material on the basis of which the analysis was carried out. In the course of the disclosure of the topic, the complex polyphonic structure of large organs is analyzed. At this stage of development, the instrument was halfway to the implementation of the idea of the Werkprinzip, in which each of the divisions will be distinguished by independence and development. The divisions still differ from each other in the nature of the structure, but in some later samples they already embody the Echo-prinzip. The entire colorful register spectrum in the process of analysis is divided into three groups, each of which has its own functions: principal registers (Rechtwerk), ‘characteristic’ or ‘different’ voices (Charakterstimmen, unterschiedliche Stimmen) and auxiliary registers, nicknamed by their contemporaries Schnurrpfeiferei. The way in which these groups were embodied in the performing practice of the Renaissance is of great interest.

**ТВЕРДОВСКАЯ Тамара
Игоревна**

кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра истории
зарубежной музыки, проректор по
научной работе, Санкт-
Петербургская государственная
консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-
Петербург, Россия



tverdo2001@mail.ru

Tamara TVERDOVSKAYA

PhD,
Associate Professor,
Western Music History
Department, Vice rector on research,
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory,
Saint Petersburg, Russia

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ РОКОКО ОР. 33 — «ОСТРОВ РАДОСТИ» В
ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО (О ТРЁХ СЕМАТИЧЕСКИХ СОСТАВЛЯЮЩИХ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ)

Одно из самых популярных у исполнителей и слушателей произведений П. И. Чайковского — Вариации на тему рококо ор. 33 для виолончели с оркестром — казалось бы, хорошо освещено в литературе, однако до сих пор пьеса остается довольно загадочной с точки зрения ее содержания. В докладе делается попытка интерпретировать некоторые особенности тематизма и формы Вариаций в аспекте воплощения композитором концепта «радость». Отправной точкой для рассуждений стали известные слова Чайковского, обращенные к В. Фитценхагену: «Знаешь ли ты, что такое рококо? Это *беззаботное* чувство *радости*». Обретение *радости*, открытие мира, где нет *забот* и горестей, — важная жизненная и творческая альтернатива в период работы композитора над Четвертой симфонией, в преддверии тяжелейшего кризиса 1877 года. В качестве важнейших компонентов, формирующих «музыкальное олицетворение» данного концепта, рассматриваются три стилистические сферы: русская народная песня в творчестве Чайковского (с опорой на выводы работ А. Е. Будяковского); воспринятый композитором сквозь призму книги Отто Яна образ Моцарта как «воплощение идеала великого художника, творящего в силу бессознательного призыва своего гения» (письмо к Н. Ф. фон Мекк от 16/28 марта 1878 г.), но также и «Моцарт-рококо»; наконец, «распознанное» Чайковским обращение к жанровым моделям и приемам письма, характерным для «галантного века», в музыке его современников — французских композиторов периода Обновления, в первую очередь К. Сен-Санса. С Вариаций на тему рококо в творчестве Чайковского начинается линия как инструментальных, так и театральных произведений, в которых «воскрешается» именно французский XVIII век, что дает право говорить о ключевом значении данного сочинения для формирования важной составляющей стиля композитора.

VARIATIONS ON A ROCOCO THEME OP. 33 — ‘L’ISLE JOYEUSE’
IN THE PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY’S WORK
(ON THE THREE SEMANTIC COMPONENTS OF THE MUSICAL COMPOSITION)

One of the most popular works of Pyotr Il'yich Tchaikovsky — *Variations on a Rococo Theme op. 33* for cello and orchestra — seems well covered in literature, but so far the piece remains quite mysterious in terms of its content. The report attempts to interpret some features of thematic material and forms of *Variations* in the aspect of the composer's embodiment of the concept of 'joy.' The starting point for the discussion is the well-known

words of Tchaikovsky, addressed to Wilhelm Fitzenhagen: ‘Do you know what *rococo* is? It’s a carefree feeling of *joy*.’ Finding *joy*, discovering a world where there are no worries and sorrows, was an important, life and creative, alternative during the composer’s work on the Fourth Symphony, on the eve of the most difficult crisis of 1877. In this study, three stylistic spheres are considered as the most important components forming the ‘musical personification’ of this concept: the Russian folk song in Tchaikovsky’s work (based on the conclusions of Andrey Budyakovskiy); the image of Mozart as ‘the embodiment of the ideal of a great artist who creates by virtue of the unconscious appeal of his genius’ (letter to Nadezhda von Meck dated March 16/28, 1878) perceived by the composer through the prism of Otto Jahn’s book, but also ‘Mozart-Rococo’; and finally, the use of genre models and writing techniques of the *siècle galant* in the music of his contemporaries — French composers of the Renewal period, primarily Camille Saint-Saëns, — ‘recognized’ by Tchaikovsky. With *Variations on the Rococo theme* in Tchaikovsky’s work, a series of both instrumental and theatrical compositions begins, where the French 18th century is ‘resurrected.’ This piece is therefore considered as crucial for the formation of an important component of the composer’s style.

ФАВАЛИ, Федерико

PhD,

композитор и музыковед,

Школа музыки

«QuattroQuarti»,

Лукка, Италия



federicofavali@gmail.com

Federico FAVALI

PhD

Composer and Musicologist

Scuola di musica

‘QuattroQuarti’,

Lucca, Italy

МИР ЛИНИЙ И ЦВЕТОВ. МУЗЫКА ПО КАРТИНЕ ПОМПЕО БАТОНИ

В 1746 году итальянский художник Помпео Батони (1708–1787) создал чудесную картину «Время приказывает Старости уничтожить Красоту». В ней три персонажа (олицетворения Времени, Старости и Красоты), много цветов и несколько линий. Я был поражен этой работой с тех пор, как впервые увидел ее в Лондоне. Так я начал думать, как можно «транспонировать» ее в музыку. Много лет я работал над соотношением формы, цвета и музыки. В моем докладе будет рассмотрен образ действий, призванный продемонстрировать способ написания новой музыки и установить связи между различными искусствами. Хотя я знал, что другие композиторы пытались сделать что-то подобное как в прошлом, так и сейчас, мне хотелось найти собственный способ сочинения.

В 2016 году я написал по картине одноименное сочинение для ансамбля из 11 инструментов. Моей целью было не просто воспроизвести фигуры на картине, а, скорее, передать в музыке внутреннюю динамику работы Батони. Для этого я подготовил несколько пустых нотных станов и затем наложил их на картину. После этого нарисовал на них контуры персонажей. Таким образом, на нотных станах получились линии, а также области с разными цветами. Следующей частью процесса было сочинение пьесы. Я использовал последовательности нот, чтобы воспроизвести эти строки в своей партитуре, и «раскрасил» фигуры разными гармониями. Кроме того, я внес некоторые изменения, которые, как мне казалось, были необходимы.

Таким образом я попытался понять, может ли произведение искусства порождать другое произведение и, более конкретно, может ли живопись порождать

музыку. Продолжение данного опыта состоит в том, чтобы исследовать возможность таких отношений музыки и скульптуры, музыки и литературы.

A WORLD OF LINES AND COLOURS. MUSIC FROM A PAINTING BY POMPEO BATONI

In 1746 the Italian painter Pompeo Batoni (1708–1787) drew *Time Orders the Old Age to Destroy Beauty*. In such a wonderful painting there are three characters (the Time, the Old Age and the Beauty are personified), many colours and several lines. I was struck by this work since the very first time I saw it in London. Thus, I started to think how it could be possible ‘to transpose’ to music. Indeed for many years I’ve been working on the relations between forms, colours and music. Thus, this paper will investigate this procedure in order to show a way to write new music today and to establish links among different arts. Albeit I was aware that other composers tried to do something similar in the past and also nowadays, my goal has been to find a personal way to investigate the point.

In 2016 I wrote a composition for 11 instruments ensemble with the same title. My aim was not to merely reproduce figures of the painting; rather, to set in music the internal dynamics of the work by Batoni. To do this, I prepared some empty musical systems for my ensemble and I then superimposed them on the painting. After that, I have drawn the lines of the characters on my empty systems. Thus, I could have lines on my systems and also areas with different colours. The following part of the process has been composing the piece. I used chains of notes to reproduce these lines in my score and I ‘coloured’ the figures with different harmonies. I also made some modifications where I thought they were needed in order to make the compositions work.

In this way I tried to investigate if a work of art could generate another work and, more specifically, if a painting could generate music. After this study, my idea is to continue to investigate these relationships not only starting from paintings but also from sculptures and from the literature.

ФРОЛОВА Полина Андреевна
*аспирант, кафедра аналитического
музыкознания, Российская
академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия*
Научный руководитель —
*доктор искусствоведения
Сусидко Ирина Петровна*



lina_frol@mail.ru

Polina FROLOVA
*Postgraduate Student, Analytical
Musicology Department
Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow, Russia*
Scientific adviser —
*Irina Susidko, Dr. Habil. (Doctor of
Art Studies)*

О КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ БАЛЕТА В. М. ДЕШЕВОВА «КРАСНЫЙ ВИХРЬ» (1924)

Доклад посвящен анализу композиции балета, связанную как с тематикой и образностью, пришедшей в балетное искусство в 1920-е годы, так и с новыми поисками в области хореографии (балетмейстер Ф. В. Лопухов). Сам композитор определил жанр своего сочинения как «синтетическая поэма» в двух процессах с прологом и эпилогом. Такая жанровая дефиниция выражает его позицию: акцент на единстве всех компонентов балетного искусства, а также «поэмную» свободу от традиционных для романтического балета сюжетных канонов.

Драматургия и, соответственно, композиция «Красного вихря» складывается из противостояния красных и черных «фигур», символизировавших силы революции и

контрреволюции. В музыкальном плане это противостояние обозначено как контраст двух музыкально-тематических сфер, названных Дешевым «композиция» и «фольклор». В первой представлен музыкальный тематизм, связанный с образами механистического движения, физкультурных пластических форм. Вторая сфера связана с цитированием городского фольклора (песни «Яблочко», «Цыпленок жареный»). Помимо принципа тематического и стилистического контраста в музыкальной и хореографической композиции балета реализован ряд принципов, позволяющих провести аналогию с музыкальной формой (разработка — в сценах столкновения революционных и контрреволюционных сил; финальная кода-апофеоз — сцена «смычки» рабочих и крестьян).

«Красный вихрь» стал одним из первых образцов воплощения в балете новой революционной тематики. Отсутствие связного сюжета, абстрактная форма воплощения основной идеи вступали в острое противоречие с ожиданиями публики. Балет успеха не имел (прошло всего три спектакля), однако он сохранил значение смелого эксперимента, во многом созвучного новациям 1920-х годов в других искусствах.

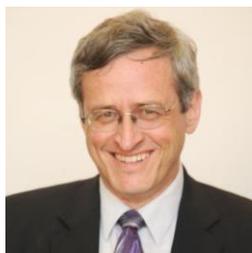
THE BALLET *RED WHIRLWIND* BY V. M. DESHEVOV: COMPOSITION FEATURES

The paper is devoted to the analysis of the ballet's composition. It's connected the themes and imagery come to ballet art in the 1920s as well as new searches in the choreography field (choreographer Fedor Lopukhov). The composer himself defined the genre of his composition as a 'synthetic poem' in two processes with a prologue and an epilogue. This genre definition reflects his position: an emphasis on the unity of all components of ballet art, as well as 'poetic' freedom from plot canons, which are traditional for romantic ballet.

The dramaturgy and composition of *The Red Whirlwind* is made up of the confrontation between the red and black 'figures' symbolized the revolutionary and counter-revolutionary forces. Musically, this opposition is designated as a contrast between two musical thematic spheres: 'composition' and 'folklore' (according to Deshevov). The first one presents musical thematicism associated with the images of mechanistic movement, physical culture plastic forms. The second one is related to the urban folklore citation (songs *Yablochko*, *Fried Chicken*). In addition to the principle of thematic and stylistic contrast in the musical and choreographic composition of the ballet, a number of some principles have been implemented. Its allows us to draw an analogy with the musical form (the development sections are in scenes of the collision of revolutionary and counter-revolutionary forces; the final apotheosis is the scene of the 'bond' between workers and peasants).

The Red Whirlwind was one of the first examples of the new revolutionary theme embodiment in the ballet. The absence of a coherent plot and the abstract form of the main idea implementation caused a sharp contradiction with the public expectations. The ballet failed (only three performances were performed). At the same time, it was a bold experiment. In many aspects its were consonanted with the innovations of the 1920s in other arts.

ХААС Дэвид
PhD,
профессор,
Университет Джорджии,
Афины,
Джорджия, США



davhaas@uga.edu

David HAAS,
PhD,
Professor,
University of Georgia, Athens,
Georgia, USA

ЭКСПЕРИМЕНТЫ С ЛЕЙТМОТИВАМИ В «КОЛЬЦЕ» ВАГНЕРА И ЗА ЕГО ПРЕДЕЛАМИ

Хотя термин «лейтмотив» помогает слушателям углубить свое понимание произведений Вагнера, типичные определения самого термина недостаточны для того, чтобы полностью объяснить различные значения и возможности этого приема в музыке как самого Вагнера, так и после него. Термин «лейтмотив» не употреблялся Вагнером в его главных текстах об опере. Первым, кто применил этот термин к музыке Вагнера, был Георг Федерлейн. Популяризировал его Ганс фон Фольцоген. Путеводители Фольцогена написаны для любителей; сам он был филологом, не имевшим музыкального образования. К сожалению, подход и приоритеты Фольцогена до сих пор оказывают влияние на изучение творчества Вагнера.

В своем докладе я хочу представить более плодотворный подход к вопросу о лейтмотивах у Вагнера и его последователей. С моей точки зрения, лейтмотив следует определять, учитывая три взаимодействующие системы: 1) система связей между краткими музыкальными мотивами и главными смысловыми мотивами драмы; 2) тональная система, в которой все лейтмотивы функционируют как нестабильные и «нерешенные» элементы, легко преобразующиеся и развивающиеся; 3) система человеческих эмоций, выраженных главным образом в оркестровом письме.

Ряд приведенных примеров из музыки Вагнера позволят лучше понять взаимодействие этих трех систем. Отрывки из Второй симфонии Рахманинова и Шестой сонаты Скрябина позволят расширить дискуссию о влиянии лейтмотива в связи с более точным определением данного понятия.

EXPERIMENTS WITH THE LEITMOTIV IN WAGNER'S RING AND BEYOND

Although the term *leitmotif* helps listeners to deepen their understanding of Wagner's works, typical definitions of the term itself are not enough to fully explain the different meanings and possibilities of this technique in and after Wagner's music. The term *leitmotif* was not used by Wagner in his main texts on opera. The first to apply this term to Wagner's music was Georg Federlein. Hans von Volzogen popularized it.

In my paper I am presenting a more practical approach in the discussion of leitmotif in and after Wagner's music. From my point of view, it is not necessary to define leitmotif without understanding that the leitmotif is not such if it does not belong to three interacting systems: 1) a systems of connections between brief musical motives and the main motives of the drama; 2) a tonality system in which all the keynotes function as unstable and 'unresolved' elements that are easily transformed and developed; 3) a system of human emotion, expressed by instruments of a symphony orchestra.

ХАННАНОВ Ильдар

Дамирович

PhD,

*профессор теории музыки,
Консерватория Пибоди,
Университет Джонса Хопкинса,
Балтимор, Мэриленд, США*



ikhanna1@jhmi.edu

Ildar KHANNANOV

PhD,

*Assistant professor of music
theory,*

*Peabody Institute, Johns
Hopkins University, Baltimore,
Maryland, USA*

ПАРТИМЕНТО И ТОНАЛЬНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ЦИКЛ: ГЛУБИННАЯ СВЯЗЬ

Техника композиции партименто была возрождена недавно усилиями Роберта Гьердингена. Он предложил интерпретацию партименти как групп (паттернов) основанных на психологической идее схемы, и весь галантный стиль в музыке как последовательность заученных виньеток. За этим скрывается идея полной отмены тонально-функциональной теории гармонии. Все это началось ранее, в шенкериянской системе, которая заменила гармонизацию мелодии письменными упражнениями с цифровым басом. Сегодня, «правило октавы» заменило тонально-функциональных цикл. Однако, при более близком рассмотрении, предложенная Феделе Фенароли гармонизация гаммы в пределах октавы состоит из ряда тонально-функциональных циклов. Отличие техники партименти от используемых сегодня в педагогике на Западе упражнений с цифровым басом и в имитационной полифонии заключается в том, что партименти предлагают и цифровой бас и сегменты мелодии и баса без цифровки. Для того, чтобы импровизировать партименти, исполнитель должен иметь солидную подготовку в области воспитания слуха и тонально-функциональной гармонии. Автор предлагает не изолировать технику партименто от функциональной теории гармонии, а объединить их, так, чтобы Фенароли оказался не врагом Рамо, а его последователем.

PARTIMENTO AND TONAL-FUNCTIONAL CYCLE: A PROFOUND LIAISON

The compositional technique of partimento has been revived in the recent decade by Robert Gierdingen. He suggests the interpretation of the patterns (partimenti) as schemata and the gallant style as a sequence of memorized vignettes. This concept is intended for complete elimination of theory of tonal-harmonic functions. It started with schenkerianism, with substitution of harmonization by figured bass realization. Today, the 'rule of the octave' is offered as an alternative to T-S-D-T cycle. However, looking at, say, Fedele Fenaroli's suggestions on harmonization of the scale, one can notice that it falls into several tonal-harmonic cycles. A major difference of partimenti technique from commonly used today figured bass realization and imitative counterpoint exercises is based upon the fact that partimenti offer both figured bass reading and harmonization of unfigured melodic segments. In order to play partimenti one must have well-developed tonal-functional ear. The author suggests not the isolation of functional theory of harmony from partimenti but linking one to another, so that Fenaroli becomes not the enemy but the follower of Rameau.

ХАСАНШИН Азамат

Данилович

кандидат искусствоведения,
доцент; кафедра эстрадно-
джазового исполнительства,
Уфимский государственный
институт искусств им. Загира
Исмагилова, Уфа



brigadir_narodny@
mail.ru

Asamat KHASANSHIN

PhD, Associated Professor,
Department of Pop-Jazz
Performance, Ufa State Institute of
Arts named after Z. Ismagulov,
Ufa, Russia

КОМПОЗИЦИЯ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА «ЗЕМЛЯ ПОЛОВЦЕВ»
АЗАМАТА ХАСАНШИНА КАК ВАРИАНТ РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПА MOMENT FORM В
ОБЛАСТИ ВРЕМЕННОГО СИНТЕЗА

Новые типы несерийной композиции, актуализированные начиная с конца 1940-х гг. (открытая форма, мобиль, графическая музыка, алеаторная композиция, модульная форма и др). — тем не менее, демонстрировали большую степень опосредованность традиционным классико-романтическим типом формы. Это выразилось, в первую очередь, в их зависимости от типизации *одного-единственного* прототипа формообразования, репрезентирующего исходную нарративно-повествовательную структуру развёртывания материала, ассоциирующегося с тем или иным его «развитием», *динамикой формы*. На это указывает невозможность ни одной из них отойти от фундаментальных характеристик — таких, как: *связь элементов* (принадлежащих к любым контекстам), использование *контрастов*, *протяжённость*, выстроенная как «реализация некоего композиторского сценария», наличие напряжений в *драматургии формообразования* и т. д.

Единственный тип композиции, противостоящий этому — *статическая момент-форма* (Moment Form), широчайшее применение которой мы находим в творчестве К. Штокхаузена начиная с конца 1950-х — начала 1960-х гг. («Контакты» и др.). Пожалуй, первым мысль о подобном противостоянии озвучил Ю. Холопов в статье 1975 г. «Quo Vadis? Музыкальное мышление сегодня». Он указывает, что, каждая Moment Form «не есть точка единой линии времени, а высвобожденное из мотивирующего его контекста мгновение концентрации на определенном состоянии, что создает (по выражению Штокхаузена) “вертикальные срезы” (Texte 1, 199). ... Едва ли будет преувеличением сказать, что подобная концепция, выросшая на европейской почве, в сущности, вышла за пределы ее традиций и обнаруживает близость к идеям традиционной восточной музыки».

Начиная с 1840-х гг. («Азиатские песни» Алябьева на темы башкирского и татарского фольклора, опера «Аммалат-бек», «Испанские» увертюры Глинки и др.) русская музыка осваивает интонационный «ресурс» восточных этносов, создавая целое направление Модерна — *русский музыкальный ориентализм*. Основные черты его хорошо известны отечественной музыкальной науке.

Предлагаемая для анализа композиция для симфонического оркестра «Земля Половцев» демонстрирует *новый тип воссоздания* эстетики «Русского Востока», но основанный на формообразующем принципе статической Moment Form (а не на принципе исходной нарративно-повествовательной структуры развёртывания материала, ассоциирующегося с тем или иным его «развитием», *динамикой формы*).

COMPOSITION FOR THE SYMPHONY ORCHESTRA *THE LAND OF POLOVTSY* BY
AZAMAT KHASANSHIN AS A VARIANT OF THE MOMENT FORM PRINCIPLE IMPLEMENTATION
IN THE FIELD OF TEMPORARY SYNTHESIS

New types of non-serial compositions, updated since the late 1940s. (open form, mobile, graphic music, aleatory composition, modular form, etc.). — nevertheless, showed a greater degree of mediation by the traditional classic-romantic type of form. This is expressed, first of all, in their dependence on the typification of a single prototype of shaping, representing the initial narrative structure of the unfolding of the material associated with one or another of its ‘development,’ the dynamics of form. This is indicated by the impossibility of any of them to deviate from the fundamental characteristics — such as: the connection of elements (belonging to any contexts), the use of contrasts, length — built as ‘the realization of a certain composer’s script,’ the presence of tensions in the dramaturgy of shaping, etc.

The only type of composition that opposes this is a static moment-form (Moment Form), the widest application of which we find in the works of Karlheinz Stockhausen since the late 1950s — early 1960s (*Contacts*, etc.). Perhaps the first idea of such a confrontation was voiced by Yuri Kholopov in his 1975 article *Quo Vadis? Musical Thinking Today*. He points out that each Moment Form ‘is not a point of a single line of time, but a moment of concentration on a certain state released from the context that motivates it, which creates (in Stockhausen’s words) *vertical slices* (Texte 1, 199). ... It would hardly be an exaggeration to say that such a concept, which grew on European soil, essentially went beyond the limits of its traditions and reveals an affinity to the ideas of traditional oriental music.’

Since the 1840s. (*Asian Songs* by Alyabyev on the themes of Bashkir and Tatar folklore, the opera *Ammalat-bek*, *Spanish* overtures by Glinka, etc.) Russian music is mastering the intonational ‘resource’ of eastern ethnic groups, creating a whole trend of Modernism — Russian musical orientalism. Its main features are well known to Russian musical science.

The composition for the symphony orchestra *The Land of Polovtsy* proposed for analysis demonstrates a new type of recreation of the aesthetics of the ‘Russian East,’ but based on the formative principle of the static Moment Form (and not on the principle of the initial narrative structure of the unfolding of material associated with one or another of its ‘development,’ the dynamics of the form).

ХЛЮПИНА Анастасия
студентка 4 курса, научно-
композиторский факультет,
Московская государственная
консерватория имени
П. И. Чайковского, Москва, Россия
Научный руководитель —
доктор искусствоведения
Власова Екатерина Сергеевна



stasi-96@mail.ru

Anastasia KHLIYUPINA
4th year student, Faculty of Musical
Science and Composition
Moscow State Tchaikovsky
Conservatory,
Moscow, Russia
Scientific adviser —
Ekaterina Vlasova, Dr. Habil. (Doctor
of Art Studies)

«ЛОЛИТА» Р. ЩЕДРИНА: СЦЕНИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «КОМПОЗИТОРСКОЙ
РЕЖИССУРЫ» В МЕНЯЮЩЕМСЯ ВРЕМЕНИ

«Композиторская режиссура» воспринимается как единство авторского либретто и собственно музыкального текста оперного произведения в толковании

режиссеров-постановщиков. Заданная «композиторская режиссура» «Лолиты» Р. К. Щедрина с её множественными смыслами (унаследованными от набоковского первоисточника), эффектной драматургией и изобретательными музыкальными находками открывает воистину безграничные возможности для режиссерских интерпретаций, будь то последовательное изложение сюжета или бисерная игра с подтекстами.

На примере трех сценических версий «Лолиты» (премьерного шведского спектакля 1994 года, пермского — 2003 года и последней постановки 2019–2020 годов в трактовке Мариинского театра) предлагается проследить корреляцию замысла композитора и режиссерского ощущения «духа времени», а также жанровую трансформацию оперы от претенциозных прочтений в манере натуралистического театра в пронзительный социально-обличительный памфлет.

LOLITA BY R. SHCHEDRIN:

STAGE INTERPRETATIONS OF 'COMPOSER DIRECTING' IN A CHANGING TIMES

'Composer Directing' is perceived as the unity of the author's libretto and the actual musical text of an opera work as interpreted by stage directors. The given 'composer directing' of *Lolita* by Rodion Shchedrin with her multiple meanings (inherited from Nabokov's primary source), spectacular dramaturgy and inventive musical discoveries opens up truly endless possibilities for director's interpretations, whether a sequential presentation of a plot or a bead play with subtexts.

Using the example of three stage versions of *Lolita* (Swedish premiere performance in 1994, Perm performance in 2003 and the last performance of 2019–2020 in the version of the Mariinsky Theater), it is proposed to trace the correlation between the composer's intention and the director's sense of the 'spirit of the times,' as well as the genre transformation of the opera from pretentious readings in the manner of naturalistic theater in a poignant socially accusatory pamphlet.

ЦАРЕГРАДСКАЯ Татьяна Владимировна

*доктор искусствоведения,
профессор, начальник отдела
международных связей и творческих
проектов, кафедра аналитического
музыкознания, Российская академия
имени Гнесиных, Москва, Россия*



tania-59@mail.ru

Tatiana TSAREGRADSKAYA
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Head of
Department of International
Relations and Creative Projects,
Analytical Musicology Department,
Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow, Russia*

«ПРОЦЕСС КАК ФОРМА»: О НЕКОТОРЫХ КОНСТРУКТИВНЫХ ПРИНЦИПАХ В МУЗЫКЕ
СПЕКТРАЛИСТОВ

Идеологи спектрального движения, радикально пересмотрев концепцию звука, смогли наметить во многом революционные перспективы прежде всего в области музыкальной формы. Выдвинутая ими категория «лиминального» открыла возможности рассматривать звук как процесс, что не могло не сказаться на дальнейшем переосмыслении категорий музыкальной риторики (топики, нарратива).

Воспринимая звук как живой организм, находящийся в постоянном движении и развитии, композиторы-спектралисты соответственно мыслят и складывающуюся из таких звукоэлементов форму. Форма-поток, представляющая собой струящееся бесцезурное развитие, в котором неуловимо меняются фазы состояний-длений, характерна для такой музыки. По выражению Ю. Н. Холопова, здесь уже не форма воспринимается как процесс, а процесс воспринимается как форма музыкального сочинения.

После опытов Ж. Гризе, указывавшего на необходимость предсказуемых изменений в формообразовании, управляющих (и управляемых) процессами восприятия, разнообразные возможности процессуального развертывания шаг за шагом развивала К. Саариахо. Одна из таких конструктивных возможностей — *процесс интерполяции*, в котором находят свое воплощение разные формы постепенного развертывания. Одним из наиболее часто встречающихся видов интерполяций является интерполяция «методом ближайшего соседа», что позволяет создать непрерывно изменяющийся неконтрастный линейный процесс. Такой процесс можно видеть в ранних сочинениях Саариахо, например, *Vers le blanc* для электроники (1982) и *Verblendungen* для электроники и камерного ансамбля (1982–84). В последующем композитор нередко использовала метод наложенных параметрических графиков, что можно наблюдать в «*Laterna magica*» (2008).

‘PROCESS AS A FORM’:

ON SOME PRINCIPLES OF FORM-BUILDING IN THE MUSIC BY SPECTRAL COMPOSERS

As soon as the ideologists of spectral movement radically revised the concept of a sound, they got an idea to revise musical form as well. They proposed the category of ‘liminal’ which opened the possibilities of treating sound as a process and this couldn’t be escaped in further redefining of music rhetoric categories such as topoi and narrative.

Spectral composers perceive the sound as a living organism which is constantly developing and dynamically expands. Respectively they think over the form in music. Treating sound as a living organism in its continuous dynamic development, the composers committed to spectralism conceive a form that emerges from the totality of such sound elements as an entity with inner processual qualities. In doing so, they take up the ideas floating in the air. Form as a stream in which the phases of durational states show seamless flowing qualities, constitute a novelty characteristic for the 20th century music. At the same time this phenomenon represents well-forgotten ‘old ways’ coming as an answer to the increasing concentration of sound events characteristic of last centuries. According to Yuri Kholopov, here process is perceived as a form of music composition rather than form as a process.

After Gérard Grisey’s experiments on the form building one of the disciples, composer Kaija Saariaho took steps in developing different possibilities of continual gradual changes. One of the main ideas in this field is of interpolation process, the phenomenon where different possibilities of gradual change take place. The most often type of interpolation is a ‘nearest neighbor method’ which makes possible to create continual developing linear process. Such a process we see in Saariaho’s early works, for example *Vers le Blanc* for electronics (1982) and *Verblendungen for Electronics and Ensemble* (1982–84). In the future composer often used the method of superimposed parametric charts, as in *Laterna Magica* (2008).

**ЧИФАРИЕЛЛО
ЧЬЯРДИ, Фабио**
*профессор, Консерватория
Тренто,
Тренто, Италия*



f.cifariellociardi@edisonstudio.it

Fabio CIFARIELLO CIARDI
*Full Professor,
Trento Conservatory
(Conservatorio 'F.A. Bonporti'
di Trento e Riva del Garda –
Edison Studio)
Trento, Italy*

ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКИ РЕЧИ С ПОМОЩЬЮ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КОМПОЗИЦИИ

Как ярко проиллюстрировал Леош Яначек, высказывание передает не только лексические значения, но и настроение и чувства говорящего. Подобное использование просодии вызывает интерес композиторов на протяжении веков, даже если рассматривать только инструментальную музыку. Сегодня, благодаря все более эффективным конвертерам аудио-в-миди, транскрипция «речевой мелодии» из речевого высказывания больше не представляет собой сложной задачи. Однако оценка речевых паттернов для акустических инструментов все еще остается труднодостижимой проблемой, если источник одновременно не слышен и / или когда простое отслеживание f_0 не удовлетворяет потребности композитора. +

В этом контексте презентация будет иллюстрировать компьютерную среду композиции, разработанную в Open Music, специально предназначенную для исследования и обработки просодических данных. Программные инструменты разделены на четыре категории: модули анализа (включая аудио-в-MIDI и аудио-текстовое представление данных, а также дескрипторы просодических данных); компоненты фильтрации (включая тривиальные фильтры, а также более сложные фильтры на основе центроидов или диссонанса); высота тона (мелодическая / гармоническая); квантователи длительности и динамические, модули преобразования для оценки звука и экспорта данных.

Хотя просодические особенности речи лежат в основе музыкального общения, инструменты и нотная запись «сопротивляются» желанию композиторов транскрибировать речь. Именно исследование напряженности, возникающей в результате этого сопротивления, может обозначить эволюцию музыкальной композиции в следующие десятилетия.

Будет представлено оркестровое и ансамблевое воспроизведение отрывков речи, чтобы обрисовать текущее состояние исследований автора.

EXPLORING THE MUSIC OF SPEECH THROUGH COMPUTER ASSISTED COMPOSITION TOOLS

As poignantly illustrated by Leoš Janáček an utterance conveys, not only lexical meanings, but the mood and feelings of the speaker. Such use of prosody has spiked composers' interest for ages, even when instrumental-only music is considered. Today, thanks to increasingly effective audio-to-midi converters, the transcription of the 'speech melody' from a spoke utterance does not represent a challenging task anymore. However, scoring speech patterns for acoustic instruments still remains an elusive issue if the source is not concurrently audible and/or when the simple f_0 tracking doesn't satisfy composer's needs.

Within this context, the presentation will illustrate a computer-assisted composition environment developed in Open Music specifically tailored for the exploration and

manipulation of prosodic data. The software tools are organized into four categories: analysis modules (including audio-to-MIDI, and audio-to-textual representation of data, but also prosodic-data descriptors); filtering components (including trivial filters as well as more complex centroid or dissonance-base filters); pitch (melodic/harmonic); duration and dynamic quantizers, conversion modules for aural evaluations and data export.

Albeit the prosodic features of speech are at the very roots of musical communication, Instruments and music notation ‘resist’ the composers’ desire of speech to be transcribed. It is precisely the exploration of the tensions emerging from this resistance that might mark the evolution of musical composition in the next decades to come.

Orchestral and ensemble rendering of speech excerpts will be presented to outline the current state of the author’s research.

ЧУПОВА Анна Гурьевна

заведующая отделом
дополнительного образования,
преподаватель, Череповецкое
областное училище искусств
и художественных ремесел
им. В. В. Верещагина,
Череповец, Россия



schuvalova.anna2011@yandex.ru

CHUPOVA Anna

Head of the Additional
Education Sector, lecturer,
Cherepovets Regional
College of Arts and Artistic
Crafts after
V. V. Vereshchagin,
Cherepovets, Russia

SILLABAZIONE SCIVOLATA И МОДУЛЬНАЯ МЕЛОПЕЯ: ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО

Авангардные практики XX века актуализировали нетрадиционные приемы пения, обогащающие сонорную палитру, расширили формы, промежуточные между пением и речью, и определили вектор дальнейших экспериментальных поисков в этой области. Среди открытий, совершенных в безграничном пространстве вокальных артикуляций, особого внимания заслуживает вокальный стиль Сальваторе Шаррино, ставший его «фирменным знаком» и названный им *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция).

На примере опер «Лживый свет моих очей» (“*Luci mie traditrici*”) и «От мороза к морозу» (“*Da gelo a gelo*”) в докладе исследуются основные элементы вокального стиля композитора. Особое внимание уделяется модулю, имеющему двухчастную базовую структуру: длинная нота (*messa di voce*), исполняемая *niente-crescendo*, и быстро артикулируемый полуречевой «арабеск», уходящий в *niente-diminuendo*. Автор раскрывает композиторскую стратегию семантической кодификации *sillabazione scivolata* и разных форм разговорной речи, а также затрагивает вопросы конструирования целого, в основе которого лежит процесс вариантной повторности и трансформации вокальных модулей, образующий в конечном итоге оригинальную модульную мелопею.

SILLABAZIONE SCIVOLATA AND MODULAR MELOPEA: FEATURES VOCAL STYLE OF SALVATORE SCIARRINO

The avant-garde practices of the twentieth century actualized non-traditional singing techniques that enrich the sonor palette, expanded the forms intermediate between singing and speech, and determined the vector of further experimental searches in this area. Among

the discoveries made in the boundless space of vocal articulations, the vocal style of Salvatore Sciarrino, which became his 'trademark' and named by him sillabazione scivolata (gliding syllable articulation), deserves special attention. On the example of the operas *The Killing Flower** (*Luci mie traditrici*) and *From Frost to New Frost* (*Da gelo a gelo*), the report examines the main elements of the composer's vocal style. Special attention is paid to the module, which has a two-part basic structure: a long note (messa di voce), performed by niente-crescendo, and a rapidly articulated almost spoken 'arabesque,' going into niente-diminuendo. The author reveals the composer's strategy of semantic codification of sillabazione scivolata and various forms of colloquial speech, and also touches on the issues of constructing the whole, which is based on the process of variant repetition and transformation of vocal modules, which ultimately forms the original modular melopea.

*Приводятся названия, которые оперы получили в англоязычных странах.

ШЕЛУДЯКОВА Оксана

Евгеньевна

доктор искусствоведения,
профессор, кафедра теории
музыки, Уральская
государственная консерватория
имени М. П. Мусоргского,
Екатеринбург, Россия



k046421@yandex.ru

Oksana SHEUDYAKOVA

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Music Theory
Department, Ural State
Mussorgsky Conservatoire,
Yekaterinburg, Russia*

ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ В БОГОСЛУЖЕНИИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ (ТЕКСТ И ЕГО МЕТАМОРФОЗЫ)

В академической музыкальной культуре Нового времени задачей становится максимально точная передача авторского замысла в интерпретации исполнителя.

В православной богослужбной традиции целью является наиболее точная и глубокая интерпретация канонического текста и максимально полное соответствие происходящему обряду. Музыкальный текст рассматривается как материал для встраивания в канву богослужения, как часть синкретического действия, поэтому не является чем-то окончательным и неизменным. Этот аспект интерпретации музыкального текста остается до сих пор практически не изученным.

Непосредственное влияние на исполняемое песнопение могут оказывать и объективные параметры (например, величина храма и соответствующая продолжительность каждения), и субъективные факторы («аще изволит предстоятель» или регент), и конкретные жизненные ситуации.

Именно в зависимости от происходящего в храме ритуала и волеизъявления священнослужителей, отвечающих за совершение литургического действия, исполняемый текст (как музыкальный, так и литературный) может подвергаться значительным метаморфозам: повтор строк, разделов или целых песнопений при замедлении священнодействия; сокращение отдельных песнопений (например, стихир, тропарей канона) или их частей; изменение темпа при соответствующем ускорении или замедлении хода богослужения; изменение исполнительского состава или транспозиция в зависимости от конкретных условий данного клиросного хора или ансамбля (например, отсутствие басов или высоких теноров); изменение динамики в зависимости от пожеланий регента или священства.

Возможно изменение структуры, мелодики, ритмического рисунка (в особенности в осмогласных напевах), расположения и мелодического положения аккордов, в ряде случаев новые варианты становятся местной традицией.

Результат оказывается в полной мере непредсказуемым, а в совокупности возникает значительное разнообразие возможных интерпретаций одного музыкального песнопения и заметные различия его трактовок.

PROBLEMS OF COMPOSITION IN THE WORSHIP OF THE ORTHODOX BACKGROUND (TEXT AND ITS METAMORPHOSES)

In the academic music culture of the New Age, the task becomes the most accurate transfer of the author's idea in the interpretation of the performer.

In the Orthodox liturgical tradition, the goal is the most accurate and profound interpretation of the canonical text and the best possible alignment of the rite that is taking place. The musical text is considered as a material for embedding into the divine service canvas, as part of the syncretic action, so it is not something final and inviolable. This aspect of the interpretation of a musical text is still practically unexplored.

Objective parameters (for example, the size of the church and the corresponding duration of incense), subjective factors ('more often than not, the primate' or the chanter), and specific life situations can have a direct influence on the chant being performed.

It depends on what is happening in the temple ritual and expression of the priests responsible for the liturgical action, executable the text (as well as musical and literary) can undergo a significant metamorphosis: repeat rows, sections, or entire songs at slowing the priest; the contraction of certain songs (e.g., sticheron, troparion of the Canon), or their parts; the change of pace with a corresponding acceleration or deceleration stroke worship; changing the composition or transposition depending on the specific conditions of the choir or ensemble (for example, the absence of bass or high tenors); changing the dynamics depending on the wishes of the chanter or the priesthood.

It is possible to change the structure, melody, rhythmic pattern (especially in vociferous melodies), the location and melodic position of the chords, in some cases, new versions become a local tradition.

The result is completely unpredictable, and in the aggregate there is a significant variety of possible interpretations of one musical chant and noticeable differences in its interpretations.

ШАВЫРИНА Елизавета Андреевна

*студент V курса, кафедра
аналитического музыкознания,
Российская академия музыки имени
Гнесиных, Москва, Россия*
Научный руководитель – доктор
искусствоведения
Сусидко Ирина Петровна



erminia_mus@
mail.ru

Elizaveta SHAVYRINA

*5th Year Student,
Analytical Musicology Department,
Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow, Russia*
Scientific adviser – Irina Susidko,
Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ В ЖАНРЕ ДУМКИ

В докладе рассмотрены композиционные закономерности в вокальных и инструментальных сочинениях XIX века, написанных в жанре думки. Исследуется

генезис жанра, его характерные особенности и интерпретации в творчестве композиторов разных национальных школ, преимущественно славянских. Особое место отводится анализу и выявлению главных принципов формообразования в думках Антонина Дворжака (ему принадлежит наибольшее количество произведений этого жанра).

Думка была тесно связана с национальными тенденциями в развитии музыкальной культуры и с идеями панславизма, актуальными для второй половины XIX века. Именно в этом контексте жанр рассматривается в немногочисленных музыковедческих работах. В докладе, однако, сделан акцент на теоретической проблеме: соотношении композиции в думках с принципами организации большой романтической формы. Сравнение думок Дворжака, Н. Лысенко, П. Чайковского позволило выявить типические и индивидуально-авторские решения. Основу формы составляет принцип, характерный для народного творчества: чередование медленной песни и быстрого танца. Сопоставление контрастных тем, их варьирование и трансформация ставят думку в один ряд с такими жанрами, как рапсодия и баллада.

PRINCIPLES OF COMPOSITION IN THE GENRE OF *DUMKA*

The paper is devoted to the composition patterns in the vocal and instrumental pieces by the 19th century, which were created in the genre of *dumka*. The genesis of the genre, its characteristic features and its interpretations in the works of different national school composers, mainly Slavic, are discussed in the study. A special place is given to the analysis and identification of the main principles of composition in Dvorak's dumkas (most of the works in this genre were created by him).

Dumka was closely connected to national trends in the development of musical culture and to ideas of pan-Slavism, which was relevant during the second half of the 19th century. Exactly in this context the genre is considered in a few of musicological works. The article, however, focuses on the theoretical problem: interrelation of composition in dumkas with the principles of organization of big romantic form. The comparison of Dvorak, Mykola Lysenko, Pyotr Tchaikovsky dumkas allowed to reveal typical and individual author's solutions. The form is based on the principle, which is distinctive for folk art: alternation of slow song and quick dance. The matching of contrasting themes, variation and transformation of them put *dumka* in the same row of the genres as rhapsody and ballad.

**ШИНКАРЕВА Майя
Изъяславовна**
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
аналитического музыкознания
Российская академия музыки
имени Гнесиных, Москва



m.shinkareva@gnesin-
academy.ru

Maya SHINKAREVA
PhD,
Professor,
Analytical Musicology
Department
Gnesins Russian Academy of
Music, Moscow

ФОРМЫ СОВРЕМЕННОЙ ПОЛИФОНИИ: К ВОПРОСУ О СТАБИЛЬНОМ И МОБИЛЬНОМ В ИСКУССТВЕ

Вопрос стабильного и мобильного в искусстве один из центральных в системе научно-теоретического знания. Его принципиальное значение очевидно, поскольку

данная дихотомия коррелируется с проблемами традиции и инновации, классического и авангардного, инварианта и варианта. Конструкт «стабильное — мобильное» проецируется на композиционный инструментарий, формы, стили, уровни структуры художественного текста и т.д., и в конечном счете способствует пониманию логики исторического развертывания искусства, преемственных связей в нем, восприятию общего и экстраординарного.

Тем более интересно уяснить значение этого аксиоматического конструкта для полифонического искусства, формы, приемы, техника которого обычно рассматриваются как воплощение традиций строгого академизма.

В докладе рассматриваемая проблема спроецирована на классические формы полифонии, инкорпорированные в современную художественную практику. Речь пойдет о каноне и фуге — формах в семантическом отношении представляющих дихотомическую пару. Музыкальная форма «канон» как и само ее наименование генерируют в себе представления о каноне как синониме стабильности и устойчивости. Напротив, фуга — форма об эстетике движения в многообразии толкований этого слова, предельно «мобильна» по способам и приемам формообразования.

Обе формы обстоятельно представлены в множественном разнообразии произведений современной музыки. При этом каждая из них в новых стилистических условиях демонстрирует неисчерпаемый потенциал своей структуры. И если для фуги включение в «реестр» актуальных форм современной музыки не является принципиально новым фактом ее истории (вспомним, например, подходы Бетховена), то метаморфозы, происходящие с каноном, позволяют говорить об этой полифонической форме не только с позиции ее природной константности и конструктивной однозначности, но и как примере мобильной структуры, наделенной новыми качественными характеристиками.

Очевидно, что парадоксы современной полифонии позволяют по-новому взглянуть на проблему стабильного и мобильного в искусстве, подчеркнуть относительность и инверсионность данного конструкта, отметить способность «жестких» форм, сохраняя свой исходный алгоритм, модифицироваться и встраиваться в различные стилевые потоки и персональные эксперименты.

Новый «образ» эталонных форм полифонии будет показан на примере анализа сочинений композиторов новейшей истории.

MODERN POLYPHONY FORMS: ON THE ISSUE OF THE STABLE AND THE MOBILE IN ART

The issue of the stable and the mobile in art is one of the pivotal issues in the scientific and theoretical knowledge system. Its fundamental importance is obvious since that dichotomy correlates with the problems of the tradition and the innovation, the classical and the avant-garde, the invariant and the variant. The 'stable — mobile' construct is projected onto the tools, forms, styles, and structure levels of the literary text, etc. and eventually facilitates understanding the logics of the historical development of the art and the genetic affinity in it, and the perception of the common and the extraordinary.

The more so since it is interesting to comprehend the import of that binary construct for the polyphonic art, the forms, methods, and techniques of which are normally viewed as the embodiment of the rigorous academism traditions.

In the report, this problem is projected onto the classical forms of polyphony incorporated in the contemporary artistic practice. The reference will be to the canon and the

fugue, the forms which semantically represent a dichotomous pair. The musical form of 'canon' just as its very name generates an insight into a canon as a synonym of stability and sturdiness. Conversely, the fugue is the embodiment of an insight into the motion aesthetics (in the broad sense of the word) being a marginally 'open' form in terms of its internal arrangement.

Both forms are represented in detail by a large variety of contemporary musical compositions. At the same time, each of them, building upon their basic principles, demonstrates an inexhaustible potential of its structure in a new stylistic environment. And if the inclusion of the fugue in the 'register' of the current forms of contemporary music is not a fundamentally new fact of its history (let's recall, for example, Beethoven's innovative approaches), the metamorphoses happening to the canon enable that polyphonic form to be discussed not only in terms of its constructive unambiguity but also as an example of a mobile structure endowed with new qualitative characteristics.

It is obvious that the paradoxes of the contemporary polyphony allow taking a fresh look at the problem of the stable and the mobile in art, emphasizing the relative and inversive nature of that construct, and highlighting that the 'rigid' forms, while retaining their generic algorithm, are capable of being modified and of fitting into a variety of style flows and experiments.

The new 'image' of the model forms of polyphony will be exemplified by the analysis of the compositions by the contemporary history composers.

ЮЖАК Кира Иосифовна
доктор искусствоведения,
профессор, кафедра теории
музыки Санкт-Петербургская
государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия



kyuzhak@mail.ru

Kira YUZHAK
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Full Professor, Music Theory
Department, Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State
Conservatory,
Saint Petersburg, Russia*

БАХОВСКИЕ «ЧЕТВЁРКИ»

Группировка пьес заботит и их авторов, и исследователей. У первых это проявляется уже в названиях сборников, а вторых ведёт к многоаспектному поиску скрытых механизмов мышления композиторов.

Разнообразные способы авторского объединения сочинений раскрыл А. Милка в статье «Баховские “шестёрки”» (1999). В крупных циклических опусах Баха обращает на себя внимание и другая «мера»: *четвёрка*, образуемая канонами («Искусство фуги») либо пронизанными канонической работой дуэтами («Клавирное упражнение III»).

Заметим: у Баха каноны обычно группируются по 10 или/и по 4: «Канонические вариации...» BWV 769 содержат 4 контрапунктических канона (вариации I–IV) и 4 тематических (V вариация); «Музыкальное приношение» — 10 канонов: 6 контрапунктических и 4 тематических; «Различные каноны...» BWV 1087 — это 14 канонов, записанных группами из 4, 6 и 4 канонов.

В действительности группировка по 4 затрагивает у Баха не только каноны: вспомним, как много он написал 4-частных сюит и сонат. Так что неудивительно, что и 4 оркестровые сюиты, созданные в разные годы, собраны и пронумерованы В. Шмидером как специфическая *четвёрка*.

Необходимо изучать не только то, как Бах *организует* четвёрки своих сочинений, но и то, как под давлением обстоятельств он сам *нарушает* намеченные планы (что имело место при гравировке «Музыкального приношения» и «Искусства фуги»).

Но любые баховские группировки ставят вопрос: какие факторы обеспечивают в них разнообразие и скрепляют целое? А. Милка показал это на структуре шестёрок; в предлагаемой работе делается попытка проанализировать в данном аспекте *баховские «четвёрки»*.

BACH'S 'FOURS'

The grouping of pieces is the matter of concern for both composers and researchers. For the former, it manifests itself already in the titles of collections, while for the latter it leads to a multifaceted search for the hidden mechanisms of thinking of composers.

Various ways of the author's combination of works were revealed by Anatoly Milka in his article *Bach's Sixes* (1999). In Bach's large cyclical opuses, our attention is drawn to another kind of 'measure': the *four*, formed by canons (*Die Kunst der Fuge*) or duettos pierced by canonical work (*Clavieruebung III*).

Note: Bach's canons are usually grouped by 10 or/and 4: *Einige Canonische Veraenderungen* BWV 769 contains 4 contrapuntal canons (variations I–IV) and 4 thematic ones (V variation); *Musicalisches Opfer* — 10 canons: 6 countrapuntal and 4 thematic; *Verschiedene Canones* BWV 1087 is 14 canons written in groups of 4, 6 and 4 canons.

In fact, the grouping of 4 concerns not only the canons in Bach: let us remember how many 4-part suites and sonatas he wrote. So it is not surprising that 4 orchestral suites, created in different years, were collected and numbered by Wolfgang Schmieder as a specific group of *four*.

It is necessary to study not only how Bach organizes his group of four-compositions, but also how, under the pressure of circumstances, he himself violates his plans (which took place when engraving the *Musicalisches Opfer* and *Die Kunst der Fuge*).

But any Bach groupings put the question: what factors provide diversity in them and at the same time hold the whole together? Anatoly Milka showed this on the structure of 'sixes'; This article attempts to perform an analyze in this aspect regarding Bach's 'fours.'

**ЯКОВЛЕВА Татьяна
Олеговна**
*преподаватель, кафедра
продюсерства исполнительских
искусств, Российская академия
музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия*



iakovlevatati@gmail.com

Tatiana YAKOVLEVA
*Lecturer,
Department of Performing
Arts Production, Gnesins
Russian Academy of Music,
Moscow, Russia*

ТЕКСТ КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖОРЖА АПЕРГИСА

Доклад посвящен рассмотрению композиционного принципа работы с текстом Жоржа Апергиса. Идея переосмысления слов в звуковые элементы партитуры регулярно используется с середины XX века различными авторами, среди которых Кагель, Кейдж, Штокхаузен, Берио, Фуррер и другие. Апергис — один из немногих композиторов, кто в течение длительного времени систематически обращается к фонемам и словам как композиционному материалу.

Апергис использует текстовые конструкты в произведениях разных жанров — камерных, музыкально-театральных, оперных; мы рассмотрим сольные пьесы для вокалистов и инструменталистов, сочинения с небольшими составами ансамблей и музыкального театра. Текст сегментируется на различные уровни: от предложений, фраз, слов до самого мелкого дробления на фонетику. Композитор пересоздает взаимодействие гласных и согласных для формирования различных акустических эффектов. Значительную роль в процессе играет ритм, сам происходящий из самого звукофонетического материала либо, фонемы используются в качестве создания дополнительных эффектов в инструментальной партии.

Наиболее распространенная форма композиционной работы комбинационная, где варьируются способы сочетания различных текстовых ячеек. Комбинаторика выступает как один из ведущих композиционных принципов и с другими средствами музыкального языка и синтаксиса: при выстраивании мелодических фраз, ритмов и даже ремарок. Фонемы и слова могут разрабатываться как в слиянии с мелодико-ритмическими интонациями, так и в качестве отдельной полифонической линии.

Выбранная тема в качестве отдельного объекта не разрабатывалась, однако отчасти поднимается в нескольких иностранных работах, среди которых исследование Д. Дурнье, посвященное исключительно оперному жанру, книга либреттиста П. Шенди об их совместной работе над *Machinations*, в статье М. Ребштока об Апергисе и других статьях о его произведениях. Среди русских исследований тема затрагивается в статье Ю. Пантелеевой.

TEXT AS A COMPOSITIONAL MATERIAL IN THE WORKS OF GEORGES APERGHIS

The research explores the compositional principle of working with text by Georges Aperghis. The idea of rethinking words into sound elements has been regularly used since the middle of the 20th century by various authors, including Kagel, Cage, Stockhausen, Berio, Furrer and others. Aperghis is one of the few composers who for a long time systematically using phonemes and words as a compositional material.

Aperghis uses text constructs in works of various genres: chamber music, musical theater, opera; we will analyze solo pieces for vocalists and instrumentalists, compositions for small ensembles and musical theater. The text is segmented into different levels: sentences, phrases, words and the smallest phonetic divisions. The composer recreates the interaction of vowels and consonants for different acoustic effects. Rhythm plays a significant role in this because the sound-phonetic material has a strong connection with it.

The most common form of compositional work is combinational, with a different variations of texts segments. The combinatorial method is one of the leading compositional principles with other parts of musical language and syntax: it is used in building melodic phrases, with rhythms, remarks etc. Phonemes and words can be both in fusion with melodic-rhythmic intonations, and as a separate polyphonic line.

The selected topic was not developed as an independent object, however, it is partly in several foreign works, including a study by Daniel Durney devoted exclusively to the opera genre, a book by librettist Peter Szendy about their joint work on *Machinations*, in Matthias Rebstock's article about Aperghis and in other articles about his works. Among Russian studies, the topic is mentioned in the article by Yulia Panteleeva.

ЯНКУС Алла Ирменовна
кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра теории музыки,
декан музыковедческого
факультета, Санкт-
Петербургская государственная
консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия



alla_jankus@mail.ru

Alla YANKUS
PhD, Associate Professor,
Music Theory Department, Dean
of the Faculty of Musicology Saint
Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory,
Saint Petersburg, Russia

ИМИТАЦИОННАЯ И КОНТРАПУНКТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА КАНОНОВ И. С. БАХА BWV 1087

«Различные каноны на восемь начальных басовых нот предшествующей арии» (*Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*), BWV 1087 — четырнадцать зашифрованных канонов, своеобразно дополняющих «Арию с различными вариациями» (*Aria mit verschiedenen Veränderungen*), BWV 988 (Гольдберг-вариации). Эти каноны раскрывают как уже заложенные в собственно вариациях, так и новые имитационные и контрапунктические возможности темы.

Обсуждаемая группа канонов была записана в конце (на внутренней стороне обложки) баховского экземпляра издания Гольдберг-вариаций — четвертого Клавирного упражнения, она расценивается исследователями как работа, связывающая масштабный вариационный цикл и с «Музыкальным приношением», и в целом — с контрапунктически наполненными трудами Баха 1740-х годов. Каноны отличаются по средствам построения и типам обработки первоисточника, который выступает как в функции *santus firmus*, так и в роли инициума или мелодии голоса в целом. Имитационная и контрапунктическая работа в канонах выявляет широчайший спектр возможностей темы, повторность в соединениях голосов сочетается с обновлением, используются специфические конструктивные арки, все это обуславливает применение комплекса разных видов сложного контрапункта.

Существующие многочисленные публикации посвящены исследованию этих канонов и обособленно — как сравнительно недавно обнаруженной рукописи (1974), и как составной части Гольдберг-вариаций, и как образцов канонов разного вида. Настоящая работа содержит систематизацию видов сложного контрапункта в обсуждаемой группе канонов, которая сопоставляется с видами работы в канонах «Музыкального приношения». К обсуждению привлекаются соответствующие разделы трактатов и учебников по теории контрапункта и канона.

IMITATIONAL AND CONTRAPUNCTAL STRUCTURE OF J. S. BACH'S CANONS BWV 1087

‘Various canons for eight initial bass notes of the previous Aria’ (*Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*), BWV 1087 — fourteen encrypted canons, peculiarly complementing the ‘Aria with various variations’ (*Aria mit Verschiedenen Veränderungen*), BWV 988 (*Goldberg Variations*). These canons reveal both those already laid down in variations, and new imitative-counterpoint possibilities of the theme.

The group of canons under discussion was recorded on the inner side of the back cover of Bach's copy of the *Goldberg Variations* edition — the fourth Clavier Exercise; it is regarded by researchers as a work linking a large-scale variational cycle with the *Musical Offering* and, in general, with the contrapunctually filled works of the 1740s. years. The canons differ in the means of construction and the types of processing of the original source, which acts both in the function of cantus firmus and serves as initiation or a melody of the voice as a whole. Imitation and counterpoint work in the canons reveals the widest range of possibilities of the theme, its repetition in the connections of voices is combined with renewal, specific constructive arches are used, which necessitates the use of a complex of different types of complex counterpoint.

Existing numerous publications are devoted to the study of these canons and separately — both as a relatively recently discovered manuscript (1974), and as an integral part of the *Goldberg Variations*, and as samples of different types of canons. This work contains a systematization of different kinds of complex counterpoint in the discussed here group of canons, which is compared with the types of working with the canons of the *Musical Offering*. The relevant sections of treatises and textbooks on the theory of counterpoint and canon are involved in the discussion.

Оглавление

Приветствие от президента Российской академии Музыки имени Гнесиных	9
Приветствие от ректора Российской академии Музыки имени Гнесиных	10
Приветствие от председателя организационного комитета конференции	10
Агибаева Меруерт Тулегеновна Meruert Agibaeva Вакхическая тема во французских кантатах XVIII века: «Вакхи» Жан-Батиста Морена и Николя Бернье на текст Жан-Батиста Руссо The Bacchus theme in 18th-century French cantatas: <i>Bacchus</i> by J.-B. Morin and N. Bernier on the text by J.-B. Rousseau	12
Акопян Левон Оганесович Levon Hakobian On Revient Toujours-2: от чего музыка никак не может избавиться, несмотря на все попытки On Revient Toujours-2: What Music Cannot Get Rid of, Despite All Efforts	13
Алексеева Александра Юрьевна Aleksandra Alekseeva «Механизмы» Джона Уайта в контексте развития экспериментального течения в Британии John White`s <i>Machines</i> in the Context of Experimental Trend in Great Britain	15
Алпатова Ангелина Сергеевна Angelina Alpatova Лисовой Владимир Иванович Vladimir Lisovoi О смысловой многозначности композиции: четыре взгляда на пьесу для арфы соло «Пазл» Ал Равина On the Semantic Polysemy of the Composition: Four Views on a Piece for Harp Solo <i>Puzzle</i> by Al Ravin	16
Аристархова Лада Юрьевна Lada Aristarkhova Классические формы в киномузыке И. О. Дунаевского: особенности трактовки и семантика Classical Musical Forms in the Film Music by Isaak Dunaevsky: Special Features and Semantic Interpretation	18
Березовчук Лариса Николаевна Larisa Berezovchuk Закадровая музыка в фильме: творчество «по заказу» как условие работы кинокомпозитора (на примере музыкального решения фильмов «Прибытие» Денни Вильнёва и «Король» «Дэвида Мишо») Off-Screen Music in the Film: Creativity 'by Order' As Working Condition by Movie Composer (analyzing music for movies <i>Arrival</i> by Denny Villeneuve and <i>The King</i> by David Michaud)	19
Бериашвили Георгий Давидович Georges Bériachvili Творчество Франсуа-Бернара Маша как поиск системного выхода из кризиса музыкального авангарда: природные модели, архетипы, новые звуковые технологии The work of François-Bernard Mâche as a Search for a Systemic Way out of the Crisis of the Musical Avant-garde: Natural Models, Archetypes, New Sound Technologies	21
Бочаров Юрий Семенович Yuri Vocharov Симфония в контексте барочной музыкальной терминологии Symphony in the Context of Baroque Musical Terminology	22

Брагинская Наталия Александровна / Natalia Braginskaya «Большая гармоническая рамюзиана» И. Стравинского: новое к истории создания «Сказки о солдате» <i>Grand Ramusianum Harmonique</i> by Igor Stravinsky: Once More on the <i>Histoire du soldat</i> Creation History	24
Брагинский Дмитрий Юрьевич / Dmitry Braginsky О музыкальных баталиях в «футбольном» балете «Золотой век»: Шостакович на пути к Седьмой симфонии Over the Musical Battles in the ‘Football’ ballet <i>Golden Age: Shostakovich on the Way to His Seventh Symphony</i>	25
Бубеева Светлана Баяровна Svetlana Bubeeva Финал в зингшпиле «Доктор и аптекарь» Диттерсдорфа и традиции оперы buffa Finale in the Singspiel <i>Doktor and Apotheke</i> by Carl Ditters von Dittersdorf and the Opera Buffa Tradition	27
Булычева Анна Валентиновна / Anna Bulychyova Музыкальная композиция многохорных Служб Божиих в партесном стиле: этапы эволюции Musical Structure of Polychoral Liturgies in Partes Style: Stages of Evolution	28
Валькова Вера Борисовна Vera Val'kova Микропроцессы в музыкальной форме: пути научного осмысления Microprocesses in Music: Ways of Scientific Studies	29
Ванчугов Антон Владимирович Anton Vanchugov «Китеж-19» И. Юсуповой: замысел, материал, композиция <i>Kitezh-19</i> by Iraida Yusupova: Concept, Material, Composition	30
Векслер Юлия Сергеевна Julia Weksler Феномен Zwölf-tonspiel Й.М.Хауэра J. M. Hauer's Zwölf-tonspiel Phenomenon	32
Верин-Галицкая Алена Дмитриевна Alena Verin-Galitskaya Пафос новизны «Новой Музыки» Дж. Каччини The Pathos of Novelty in Giulio Caccini's <i>Le Nuove Musiche</i>	33
Власова Екатерина Сергеевна Ekaterina Vlasova Первые советские музыкальные организации (1918–1923): к проблеме создания нового музыкального языка First Soviet Musical Organizations (1918–1923): The Problem of Creating a New Musical Language	35
Высоцкая Марианна Сергеевна Marianna Vysotskaya О некоторых аспектах эволюции понятия «композиционная модель» On Some Aspects of the ‘Compositional Model’ Concept Evolution	36
Галатенко Юлия Николаевна Yulia Galatenko «Лесной царь»: парадоксы интерпретации <i>Erlkönig</i> : Paradoxes of Interpretation	38
Гервер Лариса Львовна Larisa Gerver О «твердости» твердой поэтической формы, становящейся текстом мадригала On the ‘Fixedness’ of the Fixed Verse Form Becoming the Madrigal Text	39
Горецкий Андрей Павлович Andrey Goretsky Искусство сочинения фуги для мелодического инструмента Art of Composing a Fugue for Melodical Instrument	41

Григорьева Галина Владимировна Galina Grigorieva Книга В. А. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского» в аспекте музыкальной археологии Viktor Abramovich Tsukkerman's Book <i>Expressive Means of Tchaikovsky's Lyrics in the Aspect of Musical Archeology</i>	42
Гундорина Анастасия Александровна Anastasia Gundorina «Эффект Беккета». О влиянии искусства драматурга на творчество композиторов New Complexity 'The Beckett effect': On the Influence of the Playwright's Art on the Works of Composers of New Complexity	43
Денисов Андрей Владимирович Andrei Denisov Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве 'Secret Messages and Ciphers: The Phenomenon of Cryptocitation in the Musical Art	44
Дигонская Ольга Георгиевна Olga Digonskaya Шостакович между «заказом» и «свободной волей» Shostakovich between Contracts and Free Will	45
Дискин Кирилл Владимирович Kirill Diskin Уроки итальянской школы в концерте М. Березовского «Не отвержи мене» Italian School Lessons in Maxim Berezovsky's Choral Concerto <i>Forsake me not in my old age</i>	46
Дулат-Алеев Вадим Робертович Vadim Dulat-Aleev Систематика форм А. Б. Маркса в России: незавершенное превращение из практического учения по композиции в теорию музыкальной формы Marx's Form Classification in Russia: an Incomplete Transformation of a Composition Practical Guide into a Musical Form Theory	48
Есаков Вячеслав Вячеславович Vyacheslav Esakov Камерные сонаты К.Ф. Абеля: о судьбе basso continuo во второй половине XVIII века Chamber Sonatas by K.F. Abel: Some Notes on the Fate of Basso Continuo in the Second Half of the 18 th Century	50
Зенкин Константин Владимирович Konstantin Zenkin Подвижность моделей как фактор обновления стиля: на примере фортепианного творчества Рахманинова Mobility of Models as a Factor of Style Renewal: On the Example of Rachmaninov's Piano Oeuvre	51
Зыбина Карина Игоревна Karina Zybina (Вос)создавая Моцарта: Эскизы к опере «Каирский гусь» и их реализация (Re-)creating Mozart: <i>L'oca del Cairo</i> Sketches and Their Realisation	52
Иванов Арсений Иванович Arseny Ivanov Клавирные фантазии Вильгельма Фридемана Баха: творческий диалог с отцом Wilhelm Friedemann Bach's Keyboard Fantasies as a Creative Dialogue with his Father	53
Исхакова Саида Зауровна Исхакова Саида Зауровна Об исполнительских трудностях, вызванных пропорционированием длительностей, в музыкальной практике католической церкви XV века On the Performing Difficulties Caused by the Proportioning of Durations in the Musical Practice of the 15 th Century Catholic Church	55

Кисеева Елена Васильевна Elena Kiseeva Особенности работы с поэтическим текстом в постопере Operating Features of Poetic Text in Postopera	56
Ковалевский Георгий Викторович Georgy Kovalevsky 17 вариаций на имя «Айнана» Александра Кнайфеля: синтез слова, числа и музыки 17 Variations on the Name 'Ainana' by Alexander Knaifel: Synthesis of the Word, Number and Music	57
Козак Мария Васильевна Maria Kozak Искушение Мессианом: In Paradisum Авенира де Монфреда The Temptation by Messiaen: <i>In Paradisum</i> by Avenir de Montfred	58
Копосова Ирина Владимировна Irina Korosova Фуга для 13 струнных Витольда Лютославского: между авторским комментарием и музыковедческой рефлексией Fugue for 13 Strings by Witold Lutoslawski: Between the Author's Commentary and Musicological Reflection	59
Коробова Алла Германовна Alla Korobova Семантика диалога в «Симфонии» Лючано Берлио Semantics of Dialogue in Luciano Berio's <i>Symphony</i>	60
Кошелева Юлия Андреевна Yuliya Kosheleva Особенности интонационной драматургии фортепианного цикла «Евангельские картины» И. Соколова The Peculiarities of Intonational Dramaturgy in Pianoforte Cycle <i>Evangelical Pictures</i> by I. Sokolov	62
Красковская Татьяна Викторовна Tatiana Kraskovskaya Современная карельская музыкальная археология: утраты и обретения The Modern Karelian Musical Archeology: Losses and Gains	63
Кром Анна Евгеньевна Anna Krom Майкл Гордон и Билл Моррисон: от репетитивной музыки к документальному фильму Michael Gordon and Bill Morrison: From Repetitive Music to Documentary Film	65
Лаврова Светлана Витальевна Svetlana Lavrova Мета-композиция Бернхарда Ланга: антинарратив DJ-эпохи Bernhard Lang's Meta-composition: Antinarrative of DJ-Epoch	66
Лукьянов Антон Валерьевич Anton Lukyanov «Иногда приходится "перескакивать" через недающийся "такт"...». К вопросу о творческом процессе Шостаковича Sometimes You Have 'to Skip' a Stubborn 'Measure'... On Some Aspects of Shostakovich's Creative Process	68
Луцкер Павел Валерьевич Pavel Lutzker Строфика и сонатность: о формировании сонатных принципов в итальянской комической арии в 1720–1750-е годы Stanza and Sonata Form: on the Establishment of the Sonata Principles of Composition in Italian Comic Aria of the 1720s-1750s	69
Лыжов Григорий Иванович Grigory Lyzhov «Додекахорд» (1598) Клода Лежена: необычные черты в работе с источником C. Le Jeune's «Dodecahord»: Unusual Features in Working with Sources	70

Максимова Александра Евгеньевна Alexandra Maximova Семантика оркестровых тембров в балетных партитурах К. Кавоса Semantics of Orchestral Timbres in Ballet Scores by Catarino Cavos	71
Максимова Антонина Сергеевна Antonina Maksimova Вариации на старинное русское песнопение Вернона Дюка: ностальгия по имперской России в эру маккартизма <i>Variations on an Old Russian Chant</i> by Vernon Duke: Nostalgia for Imperial Russia in Era of McCarthyism	73
Мальцева Анастасия Александровна Anastasiya Maltseva «...Die ein Componist wissen soll»: Музыкальные фигуры Майнрада Шписса и их истоки ‘...Die ein Componist wissen soll’: Musical Figures of Meinrad Spiess and Their Sources	74
Маслова Анастасия Ивановна Anastasia Maslova <i>Il modo di fare le fughe</i> : о неаполитанской модели фуги в XVIII веке <i>Il modo di fare le fughe</i> : On a Neapolitan Fugue Model in the 18 th Century	75
Масловская Татьяна Юрьевна Tatiana Maslovskaya Г. Свиридов и А. Блок в диалоге и единстве G. Sviridov and A. Blok: in Dialogues	77
Матвеева Елена Юрьевна Elena Matveeva Некоторые особенности композиционного процесса Й. Гайдна в оперной музыке Some Specific Features of Haydn’s Composing Process in Opera	78
Медведева Юлия Петровна Yulia Medvedeva Галерея зеркал: «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр и ее текстомузыкальные прообразы The Mirror Gallery: <i>A Night at the Chinese Opera</i> by Judith Weir and Its Text-Musical Prototypes	79
Милка Анатолий Павлович Anatoly Milka Канон BWV 1079/4i Canon BWV 1079/4i	80
Молчанов Андрей Сергеевич Andrey Molchanov Категоризационные аспекты композиторского мышления в оstinатных композициях академической музыки XX века Categorization Aspects of Compositional Thinking in Ostinato Compositions of 20 th -century Academic Music	81
Нагина Дана Александровна Dana Nagina Гайдн, Моцарт... Плейель. О соперничестве и взаимовлияниях Haydn, Mozart... Pleyel. On the Rivalry and Interinfluences	83
Народицкая Инна Inna Naroditskaya Энигма «Золотого петушка» Enigma of <i>The Golden Cockerel</i>	84
Насибулина Наиля Валерьевна Nailya Nasibulina Лейтмотив смеха в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» The Leitmotif of Laughter in Sergei Prokofiev’s <i>The Love for Three Oranges</i>	85
Науменко Татьяна Ивановна Tatiana Naumenko История научной деятельности ГМПИ имени Гнесиных в лицах и фактах: 1944– 1964 The History of the Scientific Activity of the Gnesin Institute in Persons and Facts: 1944–1964	86

Новичкова Ирина Викторовна Irina Novichkova Музыкальный театр А. Чайковского: замысел композитора и его реализация The Musical Theater of A. Tchaikovsky: The Composer's idea and Its Implementation	88
Окунева Екатерина Гурьевна Ekaterina Okuneva «Конструктивные ритмы» Альбана Берга в свете сериальной идеи Alban Berg's 'Constructive Rhythms' in the Aspect of the Serial Idea	89
Панкина Елена Валериевна Elena Pankina Музыкальные интерпретации «Amor, se vuo' ch'i'torni al giogo anticho» Петрарки в канцонах Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано и Себастьяно Фесты Musical Interpretations of Amor, <i>Se Vuo' Ch'i'torni al Giogo Anticho</i> by Petrarch in Canzones by Bartolomeo Tromboncino, Bernardo Pisano and Sebastiano Festa	90
Панов Алексей Анатольевич Alexei Panov Розанов Иван Васильевич Ivan Rosanoff The Modern Musick-Master (Лондон, 1730): к проблеме атрибуции материалов сборника трактатов <i>The Modern Musick-Master</i> (London, 1730): On the Problem of Attribution of Materials from a Collection of Treatises	92
Пантелеева Юлия Николаевна Yulia Panteleeva О некоторых структурных принципах в современной композиции On Some Structural Principles of Contemporary Composition	93
Петрова Галина Владимировна Galina Petrova И.Б. Гросс: феномен виртуоза-сочинителя Johann Benjamin Groß: The Phenomenon of the Virtuoso Composer	94
Петухова Светлана Анатольевна Svetlana Petukhova Александр Алябьев Бориса Доброхотова: редактирование, соавторство, сочинение Alexander Alyabyev by Boris Dobrokhotov: editing, co-authorship, composition	95
Пилипенко Нина Владимировна Nina Pilipenko Формообразование в ариях Иоганна Симона Майра: на рубеже классической и романтической эпох The Forms in Giovanni Simone Mayr's Opera Arias: At the Turn of Classical and Romantic Eras	97
Плотникова Наталья Юрьевна Natalia Plotnikova О некоторых этапах работы П. И. Чайковского над «Всенощным бдением» (по материалам писем и рукописных набросков) On Some Stages of P.I. Tchaikovsky's Work on the <i>All-Night Vigil</i> (Based on Letters and Handwritten Sketches)	98
Порфирьева Анна Леонидовна Anna Porfirieva Оперная композиция – её тайные силы и знаки Opera Composition – Its Secret Powers and Signs	99
Преснякова Инга Александровна Преснякова Инга Александровна Бетховен: джазовые метаморфозы Beethoven: Jazz Metamorphosis	100

Привалова Анастасия Сергеевна Anastasiya Privalova От домашней постановки к театральному шедевру: путь «Маски, представленной в замке Ладлоу» Дж. Мильтона к «Комусу» Дж. Далтона From Home Staging to Theatrical Masterpiece: The Path of <i>The Mask Shown at Ludlow Castle</i> by J. Milton to <i>Comus</i> by J. Dalton	102
Пылаев Михаил Евгеньевич Mikhail Pylaev Проблема репризы и ее решения в классико-романтической форме The Problem of Recapitulation and Its Solutions in the Classical and Romantic Musical Form	103
Редгейт Роджер Roger Redgate За пределами текста: схватывая реальность образа Beyond the Text: Capturing the Reality of the Image	105
Ровенко Елена Владимировна Elena Rovenko Архитектура — ожившая музыка: готический собор как модель совершенной музыкальной композиции глазами Венсана д'Энди Architecture as the Music Revived: The Gothic Cathedral as a Model of the Perfect Musical Composition from the Point of View of Vincent d'Indy	106
Садокова Вера Владимировна Vera Sadokova «Пиковая дама» Чайковского и «Преступление и наказание» Достоевского. Параллели и взаимодействия <i>The Queen of Spades</i> by Tchaikovsky and <i>Crime and Punishment</i> by Dostoevsky: parallels and interactions	107
Саранча Вера Евгеньевна Vera Sarancha Топос мести в оперном творчестве А. Н. Верстовского на примере оперы «Громобой» The 'Revenge' Topos in the Opera <i>Gromoboy</i> by Alexey Verstovsky	109
Сидорова Елена Викторовна Elena Sidorova О выразительных возможностях стреттной имитации On Expressive Possibilities of Stretto Imitation	110
Синица Ирина Александровна Irina Sinitza Вторая симфония М. О. Штейнберга в стилевых взаимосвязях: к проблеме творческого процесса Stylistic Influences on M. O. Steinberg's <i>Symphony No. 2</i> : Towards the Problem of the Creative Process	111
Скрынникова Ольга Анатольевна Olga Skrynnikova Стилевые лики оперы «Соловей» Игоря Стравинского Stylistic images of the opera <i>Nightingale</i> by Stravinsky	113
Скуратовская Мария Владимировна Maria Skuratovskaya Вторая редакция «Псковитянки» и ее место в творчестве Н.А. Римского-Корсакова The Second Edition of the <i>Pskovityanka (The Maid of Pskov)</i> and Its Place in the Works of N. A. Rimsky-Korsakov	114
Скурко Евгения Романовна Evgenia Skurko Музыкальная композиция в контексте стадийного развития национальных культур в XX–XXI веках Musical Composition in the Context of the Stadium Development of National Cultures in the 20 th — 21 st Centuries	115

Сниткова Ирина Ивановна Irina Snitkova Музыкальные игры нововенских классиков: <i>Ars combinatoria</i> Арнольда Шёнберга The Musical Games of the Classics of the Second Viennese School: <i>Ars combinatoria</i> by Arnold Schoenberg	117
Стрижакова Елена Александровна Elena Strizhakova Григорианский хорал в органной сонате Жака-Николя Лемменса Gregorian Chant in Organ Sonatas by Jacques-Nicolas Lemmens	118
Сусидко Ирина Петровна Irina Susidko О судьбе пяти форм рондо на исторической родине On the Fate of the Five Rondo Forms in Their Homeland	119
Стогний Ирина Самойловна Irina Stogny Балет Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». Музыкальное толкование библейского сюжета R. Strauss's Ballet <i>The Legend of Joseph</i> . Musical Interpretation of the Biblical Story	121
Табысова Федосья Васильевна Fedosia Tabyisova О регистровой палитре южнонемецких органов эпохи Ренессанса On the Register Palette of South German Renaissance Organs	122
Твердовская Тамара Игоревна Tamara Tverdovskaya Вариации на тему рококо op. 33 — «остров радости» в творчестве П. И. Чайковского (о трёх семантических составляющих музыкальной композиции) <i>Variations on a Rococo Theme op. 33 — 'L'Isle Joyeuse'</i> in the Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Work (On the Three Semantic Components of the Musical Composition)	124
Фавали, Федерико Federico Favali Мир линий и цветов. Музыка по картине Помпео Батони A World of Lines and Colours. Music from a Painting by Pompeo Batoni	
Фролова Полина Андреевна Polina Frolova О композиционных особенностях балета В.М. Дешевова «Красный вихрь» (1924) The Ballet <i>Red Whirlwind</i> by V.M. Deshevov: Composition Features	126
Хаас Дэвид David Haas Эксперименты с лейтмотивами в «Кольце» Вагнера и за его пределами Experiments with the Leitmotiv in Wagner's <i>Ring</i> and Beyond	128
Ханнанов Ильдар Дамирович Ildar Khannanov Партименто и тонально-функциональный цикл: глубинная связь Partimento and Tonal-Functional Cycle: A Profound Liaison	129
Хасаншин Азамат Данилович Asamat Khasanshin Композиция для симфонического оркестра «Земля Половцев» Азамата Хасаншина как вариант реализации принципа Moment Form в области временного синтеза Composition for the symphony orchestra <i>The Land of Polovtsy</i> by Azamat Khasanshin as a Variant of the Moment Form Principle Implementation in the Field of Temporary Synthesis	130

Хлюпина Анастасия Anastasia Khlyupina «Лолита» Р. Щедрина: сценические интерпретации «композиторской режиссуры» в меняющемся времени <i>Lolita</i> by R. Shchedrin: Stage Interpretations of ‘Composer Directing’ in Changing Times	131
Цареградская Татьяна Владимировна Tatiana Tsaregradskaya «Процесс как форма»: о некоторых конструктивных принципах в музыке спектралистов ‘Process as a Form’: On Some Principles of Form-building in the Music by Spectral Composers	132
Чифариелло Чьярди, Фабио Fabio Cifariello Ciardi Изучение музыки речи с помощью компьютерных инструментов композиции Exploring the Music of Speech through Computer Assisted Composition Tools	134
Чупова Анна Гурьевна Anna Chupova <i>Sillabazione scivolata</i> и модульная мелопея: особенности вокального стиля Сальваторе Шаррино <i>Sillabazione scivolata</i> and Modular Melopea: Features of Salvatore Sciarrino`s Vocal Style	135
Шелудякова Оксана Евгеньевна Oksana Sheludyakova Проблемы композиции в Богослужении православной традиции (текст и его метаморфозы) Problems of Composition in the Orthodox Worship Service (Text and Its Metamorphoses)	136
Шавырина Елизавета Андреевна Elizaveta Shavyrina Принципы композиции в жанре думки Principles of Composition in the Genre of <i>Dumka</i>	137
Шинкарева Майя Изъяславовна Maya Shinkareva Формы современной полифонии: к вопросу о стабильном и мобильном в искусстве Modern Polyphony Forms: on the Issue of the Stable and the Mobile in Art	138
Южак Кира Иосифовна Kira Yuzhak Баховские «четвёрки» Bach’s ‘Fours’	140
Яковлева Татьяна Олеговна Tatiana Yakovleva Текст как композиционный материал в произведениях Жоржа Апергиса Text as a Compositional Material in the Works of Georges Aperghis	141
Янкус Алла Ирменовна Alla Yankus Имитационная и контрапунктическая структура канонов И.С. Баха BWV 1087 Imitational and Contrapunctal Structure of J. S. Bach’s Canons BWV 1087	143

Техника музыкальной композиции
Музыкальная композиция: от интенции к опусу
Тезисы IV Международной научной конференции
13–15 апреля 2021 г.

Technique of Musical Composition
Musical Composition: Historical Avatars
Abstracts Book of the 4th International Conference

April 13–15, 2021

Подписано в печать 7.04.2021
Формат 60x84 1/16. 9,5 п. л.
Тираж 100 экз.

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36

ISBN 978-5-8269-0277-6